



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Luiza de Aguiar Borges

Delém, a flecha: arqui-filologias do desejo

Florianópolis,
2023.

Luiza de Aguiar Borges

Delém, a flecha: arqui-filologias do desejo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela

Florianópolis,

2023.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Borges, Luiza de Aguiar

Delém, a flecha : arquifilologias do desejo / Luiza de Aguiar Borges ; orientador, Carlos Eduardo Schmidt Capela, 2023.

185 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Arquifilologia. 3. Desejo. 4. Literatura ocidental. I. Capela, Carlos Eduardo Schmidt. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Literatura. III. Título.

Luiza de Aguiar Borges

Delém, a flecha: arqui-filologias do desejo

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 18 de agosto de 2023,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Pedro Falleiros Heise, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Artur de Vargas Giorgi, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Maurício Mendonça Cardozo, Dr.
Universidade Federal do Paraná

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.
Orientador

Florianópolis,
2023.

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao professor Carlos Eduardo Schmidt Capela, pela confiança nesse trabalho e pelo amadurecimento intelectual que me ofereceu ao longo desses muitos anos, na graduação, no mestrado e no doutorado, como meu professor e orientador.

Aos professores que aceitaram o convite para compor minha banca de qualificação e de defesa, pela leitura desse trabalho e pelos comentários que ajudaram a aperfeiçoar esse texto e ampliar meus horizontes de pesquisa: Rafael Miguel Alonso, Artur de Vargas Giorgi, Pedro Falleiros Heise e Mauricio Mendonça Cardozo.

Ao professor Berthold Zilly, pela ajuda com as questões muito específicas da tradução rosiana; ao professor José Clemente Pozenato, por acompanhar minhas traduções das *canzoni*; ao professor Pedro Falleiros Heise, novamente, pelas conversas sobre a literatura clássica; e ao professor Artur de Vargas Giorgi, novamente, pela gentileza com a qual conduziu meu estágio docência.

À CAPES, pelos quatro anos de apoio financeiro.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC que me acompanharam nesse período de doutorado, inspirando muito do que compõe esse trabalho, especialmente os professores Luiz Felipe Soares, Joca Wolff, Alexandre Nodari, Byron Vellez e Patricia Peterle.

Aos colegas do Oco — Allende, Carol, Diogo, Marina, Mercedes e Rodrigo —, o núcleo que me acolheu no primeiro ano do doutorado, pela companhia nesse trajeto quase sempre solitário que é o da pesquisa.

Aos meus amigos: Juliana, Iuri e Venâncio por deixarem meus dias mais felizes e completos; Geórgia, pela lealdade inabalável mesmo a quilômetros de distância; Solerne, pela parceria irrestrita; Cristina, Eduarda e Mariana, pelo cuidado e pelo carinho.

Guardemo-nos de dizer que a morte se opõe à vida. O que está vivo é apenas uma variedade daquilo que está morto, e uma variedade bastante rara. — Guardemo-nos de pensar que o mundo cria eternamente o novo.

(NIETZSCHE, 1882/2012).

A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutro galho.

(ROSA, 1956/2019).

L'amour s'origine dans un trauma : tout se passe comme si un trauma (de nature très énigmatique ou en tout cas très variée) déterminait un état hypnoïde (qui, dans sa durée, sera l'état amoureux). Ce trauma original (le rapt) est une image, la vision, la découverte, par l'ouverture brusque d'un rideau, ou la proposition brusque d'un miroir, d'une image.

(BARTHES, 1974/2007).

o corpo tem suas ausências, a maior dá-se pelo excesso, o corpo sobre o corpo, em latitude sem número, de tão intenso é um furor que se teme por se desejar. suas garras suas guelras ferem a rota que outro corpo recusará, e no entanto busca.

(PEREIRA, 2017).

RESUMO

Esse trabalho propõe uma abordagem *arquifilológica* ao discurso sobre o desejo em uma seleção constelacional de obras literárias clássicas, medievais e contemporâneas. Quando fazemos uma análise dos elementos específicos associados a esse discurso, percebemos que, ao contrário de uma superação de temas e estilos, de auges e declínios da arte literária, deparamo-nos com uma constante transformação em cujo núcleo residem as marcas do passado. Ao associarmos o método filológico a uma revisão do conceito de progresso — como aquela realizada por Walter Benjamin e Friedrich Nietzsche — e a uma revisão da própria filologia clássica — como o fizeram Werner Hamacher e Peter Szondi, adquirimos um conjunto de ferramentas próprio para observar que há história dentro das palavras, dentro dos elementos mínimos dos textos, e que essa história ultrapassa o estabelecimento de fronteiras disciplinares — territoriais e cronológicas. Nessa tese, analisam-se três pares de elementos filológicos *em confronto*, associados ao discurso do desejo na literatura clássica, na literatura italiana do *duecento* e do *Dolce Stil Nuovo*, e na literatura brasileira contemporânea: o *glukúpikron* de Safo contra o *delém* de Guimarães Rosa, o *fluido* de Machado de Assis contra a *freccia* dos poetas sicilianos, o *tangere* do Evangelho Segundo João contra a *passio* de Murilo Mendes.

Palavras-chave: Arquifilologia. Desejo. Literatura ocidental.

ABSTRACT

This thesis proposes an archiphilological approach to the discourse of desire in a constellational selection of classical, medieval and contemporary works of literature. When we analyze specific elements associated with this discourse, we understand that, instead of an overcoming of motifs and styles, of peaks and declines of the literary art, we encounter a constant transformation in whose core lie the traces of the past. When we bring together the philological method and a revision of the concept of progress — as the one undertaken by Walter Benjamin and Friedrich Nietzsche — to a revision of classical philology itself — as did Werner Hamacher and Peter Szondi —, we acquire a proper set of tools to perceive that there is history inside words, inside the most minimal elements of texts, and that this history overrides the establishment of disciplinary boundaries — territorial and chronological ones. In this thesis, we analyze three pairs of philological elements *in confront*, associated with the discourse of desire in classical literature, in the Italian literature of the Duecento and the Dolce Stil Novo, and in contemporary Brazilian literature: Sappho's *glukúpikron* confronted with Guimarães Rosa's *delém*, Machado de Assis's *fluido* confronted with the Sicilian poets' *freccia*, Saint John's *tangere* confronted with Murilo Mendes's *passio*.

Keywords: Archiphilology. Desire. Western Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — <i>Lekythos</i> mostrando Eros como arqueiro	93
Figura 2 — Gustave Doré, <i>Paradiso, Canto XIV</i> (1868)	132
Figura 3 — Fra Angelico, <i>Noli me tangere</i> (1440)	142
Figura 4 — Sandro Botticelli, <i>Noli me tangere</i> (detalhe) (1484-91)	142
Figura 5 — Michelangelo, <i>Noli me tangere</i> , em cópia atribuída a Pontormo ou Bronzino (1531)	145
Figura 6 — Paolo Veronese, <i>La conversione di Maria Maddalena</i> (1545-1548)	147
Figura 7 — Domenico Ghirlandaio, <i>Nascita di San Giovanni Battista</i> (1486-90)	168
Figura 8 — Domenico Ghirlandaio, <i>Nascita di San Giovanni Battista</i> (1486-90) (detalhe)	168

LISTA DE EDIÇÕES UTILIZADAS

- Antonelli* — *I poeti della scuola siciliana*. Vol. 1: Giacomo da Lentini, a cura di R. Antonelli. Mondadori, 2008.
- Barbi* — *Le opere di Dante*: testo critico della Società dantesca italiana, ed. Michele Barbi. Firenze: R. Bemporad, 1921.
- Benedetto* — *Rimatori del Dolce Stil Novo*, a cura di Luigi di Benedetto. Bari: Laterza, 1939.
- Campbell* — *Greek Lyric: Stesichorus, Ibycus, Simonides and Others*, ed. David A. Campbell, Harvard University Press, 1991.
- Contini* — *Poeti del duecento*, a cura di Gianfranco Contini. Milano-Napoli: Editore Ricciardi, 1960.
- DK* — *Die Fragmente der Vorsokratiker*, eds. Hermann Diels, Walter Kranz. Zürich: Weidmann, 1973.
- Fratta* — Iacopo Mostacci, a cura di Aniello Fratta, in *I poeti della scuola siciliana*. Vol. 2: Poeti della corte di Federico II. Milano: Mondadori, 2008.
- Leporatti* — Canzone e sonetti di Girolamo Benivieni Fiorentino. Edizione critica a cura di Roberto Leporatti. *Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi*, vol. 27, 2008.
- LP* — *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, eds. E. Lobel & D. Page. Clarendon Press, 1955.
- Paton* — *The Greek Anthology in Five Volumes*, ed. W. R. Paton. London, New York: William Heinemann; G. P. Putnam's Sons, 1927.
- PMG* — *Poetae Melici Graeci*, ed. Denys L. Page. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Edmonds* — *Elegy and Iambus*, ed. J. M. Edmonds. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.
- Postgate* — *Aliorumque carminum libri tres. Tibullus*, ed. J. P. Postgate. Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, 1915.
- West* — West, M. L.; R. Merkelbach. "Ein Archilochos-Papyrus." *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1974.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA	13
2	<i>DELÉM, GLUKÚPIKRON: GRANDE SERTÃO: VEREDAS E A LÍRICA GREGA</i>	42
2.1	Eros, o <i>γλυκύπικρον</i> : o movimento do desejo	42
2.1.1	Atração: <i>δηῶτε</i>	43
2.1.2	Divisão: <i>λυσιμελής</i>	47
2.1.3	Domínio: <i>ἀμάχανον</i>	51
2.1.4	Excesso: <i>μανία</i>	56
2.1.5	Destruição: <i>ἄσαιτο</i>	63
2.2	O desejo em <i>Grande sertão: veredas</i> : o <i>delém</i>	69
2.2.1	O ímã, o sino	71
2.2.2	O lugar do corpo	75
2.2.3	Sedução do olhar	78
2.2.4	A loucura do luto	81
2.2.5	<i>Delém</i> : o erótico	86
3	O FLUIDO E A FLECHA: DO <i>DUECENTO</i> AO <i>DOM CASMURRO</i>	89
3.1	A gênese da flecha	89
3.1.1	<i>Sagitta, telum</i>	92
3.1.2	<i>Freccia, saetta, lancia</i>	102
3.2	O fluido machadiano	113
3.2.1	A onda	115
3.2.2	O fluido	117
4	<i>PASSIO, TANGERE</i>: MURILO MENDES E O EVANGELHO SEGUNDO JOÃO	127
4.1	<i>Passio</i> <i>pathos</i>	134
4.2	<i>Noli me tangere</i> : o tocar e o ver	140
4.3	Murilo Mendes e a consagração do desejo	152
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
6	REFERÊNCIAS	178

1 INTRODUÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Um dos mais notáveis ensaios para uma definição de *origem* acontece no *Fedro* de Platão. A partir da questão da imortalidade da alma, que começa a ser discutida ao longo do fragmento 245d do texto, o filósofo determina, em primeiro lugar, que a alma seria imortal por ser capaz de mover a si mesma e, uma vez que esse movimento nunca cessa, igualmente ocorreria com a vida — a capacidade de ser automovente [τὸ αὐτὸ κινεῖν] indica que ela é fonte e princípio de movimento. O princípio — a *arkhé* [ἀρχή] — por sua vez, é algo não originado [ἀγένητον] e indestrutível [ἀδιάφθορον]: por ser indestrutível, é infinito; por não poder ser gerado, não possui um ponto originário fixo no tempo. Dessa forma, Platão começa a armar um pensamento que associaria a *arkhé* à sua qualidade de potência.

No intervalo entre 2009 e 2010, Werner Hamacher publicou dois textos nos quais tematizava a prática da filologia: *Para — a filologia* [*Für — die Philologie*] foi publicado em 2009 e *95 teses sobre a filologia* [*95 Thesen zur Philologie*] foi publicado em 2010. As 95 teses — inspiradas em outras como as de Martinho Lutero ou as de Gershom Scholem¹ — partem de uma afirmação concisa:

Los elementos del lenguaje se dilucidan recíprocamente. Hablan por aquello que aún queda por decir de lo dicho, hablan unos con otros como agregados filológicos. El lenguaje es archifilología [*Archiphilologie*] (HAMACHER, 2011b, p. 9).

Quando Hamacher fala em *Archiphilologie* — arquifilologia — está trazendo à tona, em uma só palavra, dois métodos epistemológicos e, por outra perspectiva, renovando a aplicação de um método de leitura tradicional. Ao confrontar a *arkhé* com a filologia, o crítico alemão está se referindo a uma potência transformativa inerente da filologia para além de suas fronteiras disciplinares e, ao mesmo tempo, rejeitando uma ideia de progresso atrelada à capacidade produtiva das ciências humanas. De acordo com a filosofia platônica, não é possível associar a origem a um início ou a um fim específicos — e, por conta disso, ela está em constante movimento. Quando, na tese 17, Hamacher se dedica a tentar desvencilhar a filologia dos limites disciplinares atribuídos a ela pelo positivismo alemão do século XIX, declara categoricamente:

¹ Tratam-se dos textos “Disputa sobre o poder e eficácia das indulgências” [*Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum*], conhecido simplesmente como *95 Teses*, escrito em 1517 e “95 teses sobre o judaísmo e o sionismo” [*95 Thesen über Judentum und Zionismus*] de Gershom Scholem, escrito em 1918.

La filología no es una teoría en el sentido de una inspección en aquello que es. Tampoco es una práctica que se deriva de una teoría o que encuentra su fin en una teoría. Cuando *es*, es el movimiento del atender a aquello con lo que se encuentra este atender y que lo desvía, lo acomete y erra, aquello que lo atrae y que atrayéndolo de este modo se aleja de él. Es la experiencia de la tracción en la sustracción. El movimiento de una búsqueda sin un fin predeterminado. Por lo tanto, sin fin. Por lo tanto, sin el “sin” de un fin. Sin el “sin” de la ontología. (HAMACHER, 2011b, p. 13).

Há um esforço em desassociar a filologia de uma *teoria* por si mesma e de uma prática que esteja vinculada a uma teoria, visto que tanto uma teoria quanto uma prática filológica funcionariam a partir de um *projeto*, cujo começo e fim seriam delineados e cujo objetivo poderia ser medido e validado. Pelo contrário, Hamacher define a filologia como um *movimento* sempre pendente entre a aproximação e o distanciamento; um movimento que, ao mesmo tempo, atrai e afasta e, por conta disso — por causa dessa vacilação constante —, jamais está direcionado a uma conclusão. O contrário, portanto, daquilo que o pensamento ontológico demanda (a busca de uma essência) e do que o positivismo defende (a validação empírica).

Décadas antes de Hamacher construir a base de sua arquifilologia, Péter Szondi já questionava o uso da expressão *Philologie* em oposição a *Literaturwissenschaft* — consagrada na academia alemã — no texto “Über philologische Erkenntnis”, publicado em 1962². Para Szondi, tratar a literatura associada a uma *Wissenschaft*, ou seja, a uma ciência, seria entender como sua principal função o acúmulo de conhecimento factual — *Wissen* — e, portanto, transformaria o saber em uma *condição estática*. Ao distinguir o conhecimento [*Wissen*] da compreensão [*Erkenntnis*], Szondi defende a filologia como uma prática que “has never abandoned its origin [*Ursprung*], understanding [*Erkenntnis*]; in this area, knowledge [*Wissen*] is — or at least ought to be — perpetually renewed understanding [*perpetuierte Erkenntnis*]” (SZONDI, 1986, p. 5). Na filologia, para além de um acúmulo de fatos já constatados, privilegia-se uma dinâmica em oposição à condição estática da ciência: a filologia só pode existir se, além de permanecer em constante alteração e renovação, estiver sempre em confronto com outros textos.

Compreende-se melhor, dessa forma, a atenção que Werner Hamacher daria, já no século XXI, ao conceito de origem, ou *arkhé*, como transformador da prática filológica. Para Szondi, a origem — a *Ursprung*, especificamente — da filologia é a *Erkenntnis*, a compreensão,

² De acordo com Thomas Schestag, o texto de Szondi passou por três variações e publicações: a primeira em 1962, publicada na *Neue Rundschau*; a segunda no mesmo ano, sob outro título (“Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft”), na *Universitätstage 1962*; e a terceira em 1967, como prefácio ao seu *Hölderlin-Studien*, sob o título “Traktat über philologische Erkenntnis”. Cf. SCHESTAG, T. “Philology Knowledge”. *Telos*, Nova Iorque, n. 140, p. 28–44, fall 2007.

aquilo que se opõe ao conhecimento cimentado e imóvel das ciências tradicionais; além disso, é à compreensão que a filologia está constantemente retornando, impedindo, dessa forma, que se atribua ao texto um único significado, de que resulta a atribuição, à obra de arte, de uma autenticidade arbitrária e afim às supostas “intenções” do autor.

Como se apreende, então, pela insistência na *arkhé*, tanto a ausência de fixidez atribuída à prática (arqui)filológica de Hamacher quanto o dinamismo (ou, em outras palavras, a renovação perpétua) da *Erkenntnis* szondiana remetem a uma concepção de temporalidade que se opõe ao *khrónos* [χρόνος], aquele que Raúl Antelo define na sua própria arquifilologia do tempo no texto “Por que o *Nu masculino sentado com bastão* de Visconti é uma tela moderna?”:

Cronos, o grande titã, patriarca dos deuses da mitologia grega, nomeia o tempo que cresce e é devorado a cada instante, como mera sucessão de presentes concatenados e, entretanto, finitos. Aion, por sua vez, é o tempo do lance, o tempo que ignora circunstâncias, e muito embora se estenda em uma linha reta e finíssima, mais tênue que o próprio pensamento, remete sempre ao fluxo, aos retornos do passado e do futuro, perfurando o presente até deixá-lo dilacerado, como um espaço sem forma, vazio, para que ele também não cesse de retornar. Aion é, portanto, o tempo do signo esvaziado de conteúdo, tal como a imagem; é o tempo que reúne os acontecimentos e se divide ao infinito. (ANTELO, 2017, p. 17).

Em contraste com a sucessão de presentes — a *cronologia* —, aparece o “tempo do lance” que se movimenta através de fluxos de uma camada de tempo a outra, levando material do passado ao futuro e desenvolvendo, dessa forma, um presente igualmente móvel. O *aion* [αἰών], na medida em que rejeita a sucessão, ou seja, a linearidade temporal, inevitavelmente se conforma ao tempo da *arkhé*, da origem, mas daquela que se ocupa Walter Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*, a *Ursprung*:

A origem [*Ursprung*], apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese [*Entstehung*]. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. [...] A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. (BENJAMIN, 1984, p. 67–68).

Benjamin opõe a origem, a *Ursprung*, à gênese, a *Entstehung*. De um lado, a *Ursprung* aparece a partir de seu significado literal, algo como um “salto originário”; de outro, a *Entstehung* combina-se para aludir a um começo que está mais próximo do sentido de desenvolvimento, de formação, ou seja, uma sucessão, evolução. Benjamin associa a *Ursprung* à *emergência* “do vir-a-ser e da extinção”, defendendo uma ideia de origem que está sempre

recomeçando, daí a ênfase no seu caráter de restauração/reprodução. A origem como salto implica a capacidade de produzir cortes na linearidade da historiografia tradicional: ela não opera através de uma concatenação de eventos ligados por uma relação causal, mas está em constante *aparência*, sob a lei do acaso, atravessando a linha do tempo cronológico e opondo o movimento linear da causalidade ao movimento do *torvelinho* — ou, ainda, do vórtice — da contingência.

Por isso, a origem pende entre os polos da repetição e da diferença. Jeanne Marie Gagnebin, ao reconsiderar o conceito benjaminiano de origem em *História e narração em Walter Benjamin*, explica:

A origem benjaminiana visa, portanto, mais que um projeto restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo — e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo — abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo. (GAGNEBIN, 2013, p. 14).

Isso quer dizer que o passado retorna, mas invariavelmente em uma não-identidade, ou seja, incapaz de se reconhecer em si mesmo. É precisamente essa ausência de identificação — uma impossibilidade de esgotamento — que permite a abertura para o futuro. É por conta disso que Gagnebin insiste que a restauração da origem (ou o retorno do passado) não deve ser entendida como um retorno às fontes, mas sim como o “estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente” (GAGNEBIN, 2013, p. 16), ligação em que o depois se debruça no antes, e se encontra de algum modo com ele, e contra ele.

O movimento que Benjamin associa à origem, portanto, não está distante daquele movimento que Hamacher encontra no método arqui-filológico. Isso fica claro especificamente no início de *Para — la filología*, texto no qual afirma que

La filología es el movimiento precario del hablar sobre el lenguaje, más allá de todo lenguaje dado. No garantiza ningún conocimiento, sino que impulsa su desplazamiento siempre renovado; no otorga conciencia alguna, sino meramente diversas posibilidades de su empleo. Aun antes de que pueda consolidarse en una técnica epistémica, es una relación afectiva, una *philia*, una amistad o un entablar amistad con el lenguaje, a saber, con un lenguaje que aún no ha adquirido un contorno definido, una forma estable y que no se ha convertido en el instrumento de significados ya previamente fijados. Un movimiento que tantea, busca y sonda no es, en primer término, el agente de enunciados sobre hechos estables, sino un *movens* de preguntas. (HAMACHER, 2011a, p. 3–4).

A filologia, como se sabe, está sempre inclinada a um movimento duplo de afastamento e aproximação, fato que contribui para essa “busca sem fim pré-determinado” da qual fala Hamacher: a filologia, ao recusar a afirmação da ontologia — ou seja, o mesmo pensamento

positivista recusado por Szondi —, está se apresentando como pura potência, aberta às possibilidades do acaso da leitura, opondo-se a satisfazer um caminho previamente concebido que culminaria em um resultado mensurável. A incompletude citada por Benjamin ao se referir à *Ursprung* se encaixa nessa hipótese: a filologia não busca um fim, mas se sustenta precisamente nas tentativas de seu próprio processo de definição — o movimento que *tateia* — e, conseqüentemente, de indefinição, sabendo antecedentemente que é a frustração dessas tentativas que constrói a possibilidade do recomeço. É justamente essa incompletude que aparece no texto de Hamacher: se a filologia não garante nenhum conhecimento passível de ser validado, isso quer dizer que ela não tem um compromisso com a conclusão positivista, não procura um fechamento. Pelo contrário, o fato de “impulsionar um deslocamento sempre renovado”, como o objeto que constantemente insiste em reaparecer, mobiliza uma repetição que corta a linearidade imaculada do progresso e que, justamente por sua inconstância, é capaz de promover uma inovação.

O caderno de anotações de Friedrich Nietzsche para a elaboração de sua quinta *Consideração extemporânea*, nunca finalizada, datado de março de 1875, inicia com uma espécie de certidão de nascimento da filologia³: “El ocho de abril de 1777, en el que F.A. Wolf inventó para sí mismo el nombre stud. philol., es la fecha de nacimiento de la filología”. (NIETZSCHE, 2005, p. 133). Ao se matricular como *studiosus philologiae* na Universidade de Göttingen, Friedrich August Wolf recusou o título de *studiosus theologiae*, assim garantindo o lugar da filologia como uma forma de conhecimento independente, como uma disciplina separada da teologia. O esforço de Wolf culminaria em uma visão da filologia não apenas como método interessado na análise gramatical ou lexicográfica, fixada em uma crítica literária e textual que não levava em conta nenhum aspecto exterior ao texto, mas em uma disciplina que incluiria o estudo da vida antiga em todas as suas fases: um estudo da cultura de um povo

³ Michael Holquist, no artigo “Forgetting our name, remembering our mother”, desenha um panorama da história da filologia dividido em três estágios: o primeiro caracteriza-se pelos esforços dos Pré-Socráticos e dos sofistas antigos; o segundo concentra o período helenístico dos eruditos de Alexandria até o fim do século XIX na Alemanha, quando o estudo da linguagem se separa da unidade da filologia para se tornar a ciência linguística (a partir de Hermann Osthoff e Karl Brugmann) e o estudo da literatura começa a se voltar para os textos modernos. A partir de 1884, a filologia como disciplina tradicional já não existiria mais e, por conta disso, entraríamos num período pós-filológico. Esse período se caracterizaria por uma intensa reflexão sobre a tarefa da filologia, a qual Holquist define como “to be at all times under way to language” (HOLQUIST, 2000, p. 1977).

através das suas expressões artísticas. Schlegel, vinte anos depois, retomaria o projeto wolfiano e, no fragmento 404 da *Athenäum*, defenderia uma filologia capaz de se misturar à filosofia:

Assim como para poesia e filosofia, é preciso ter nascido para a filologia. Não há filólogos sem filologia, na significação mais originária da palavra, sem interesse gramático. Filologia é um afeto lógico, a contrapartida da filosofia, entusiasmo pelo conhecimento químico: pois a gramática é somente a parte filosófica da arte universal de separação e combinação. Por meio da formação artística desse sentido surge a crítica, cujo material só pode ser o clássico e pura e simplesmente eterno, que jamais pode ser inteiramente entendido: do contrário, os filólogos, em cuja maioria se observam os sinais mais comuns e seguros da virtuosidade não-científica, mostrariam de bom grado sua habilidade em qualquer outro material, tanto quanto nas obras da antiguidade, pela qual, via de regra, não têm interesse e para a qual não têm sentido. No entanto, essa necessária limitação é tanto menos censurável ou lastimável quanto, também aqui, somente perfeição e acabamento artístico têm de levar à ciência, e a mera filologia formal tem de se aproximar de uma doutrina material da antiguidade e de uma história humana da humanidade. Isso é melhor do que uma pretensa aplicação da filosofia à filologia no estilo comum daqueles que mais compilam que combinam as ciências. O único modo de aplicar filosofia à filologia ou, o que é ainda muito mais necessário, filologia à filosofia é quando se é ao mesmo tempo filólogo e filósofo. Mas, mesmo sem isso, a arte filológica pode afirmar seus direitos. Dedicar-se exclusivamente ao desenvolvimento de um único impulso original é tão digno e sábio quanto o que há de melhor e mais alto que o homem possa escolher como ocupação de sua vida. (SCHLEGEL, 1997, p. 128–129).

Schlegel enfatiza o não-fechamento do material filológico, em primeiro lugar, por caracterizar a filologia não como uma disciplina nos moldes tradicionais, mas simplesmente como um “afeto lógico”. É justamente por conta disso que a filologia designa o material da crítica que “jamais pode ser inteiramente entendido” — em outras palavras, o material que jamais pode ser positivamente validado. Para Schlegel, a filologia deve se aproximar de uma “história humana da humanidade”, e não se debruçar a uma mera compilação de fatos. No projeto para *Wir Philologen*, Nietzsche reafirma a necessidade de uma filologia filosófica, porém vai mais além: defende que é necessário estar conectado com o seu próprio tempo para ser capaz de entender a Antiguidade. Para apreender, ao mesmo tempo, as semelhanças e as diferenças — os pontos de contato — entre o passado e o presente, é necessário cultivar o anacronismo, do contrário, arrisca-se o esvaziamento da potência filológica:

La filología como ciencia sobre la Antigüedad no tiene naturalmente una duración eterna, su sustancia tiene que agotarse. Lo que no tiene que agotarse es la acomodación siempre nueva de cada época a la Antigüedad, el hecho de compararse con ella. Si se le asigna al filólogo la tarea de comprender mejor *su propio* tiempo por medio de la Antigüedad, su tarea es entonces eterna. — Ésta es la antinomia de la filología: que de hecho siempre se ha comprendido la Antigüedad únicamente *desde el presente* — y, ¿no se tiene en cambio que comprender el presente desde la Antigüedad? (NIETZSCHE, 2005, p. 154).

Uma ciência da Antiguidade fixada no tempo linear está fadada a se esgotar, enquanto uma constante relação entre o tempo passado e o presente tem a capacidade de ser eterna, pois não visa um fechamento. De acordo com Nietzsche, a tarefa do filólogo, tanto quanto a de compreender a Antiguidade sob a ótica do seu próprio tempo, é a de compreender seu próprio tempo por meio da Antiguidade. Dessa forma, não estaria Nietzsche defendendo uma filologia capaz de *olhar para trás e para frente*? Essa mesma discussão retorna no parágrafo 44 de *Aurora*:

Por que sempre me retorna este pensamento, brilhando em cores sempre mais vivas? – de que *antigamente*, os pesquisadores, estando em busca da origem das coisas, imaginavam que encontrariam algo de significação inestimável para toda ação e julgamento, de que *pressupunha-se*, mesmo, que a *salvação* do homem dependia da *compreensão da origem das coisas*: de que nós, pelo contrário, quanto mais investigamos a origem, tanto menos envolvemos aí os nossos interesses; e mesmo de que todas as valorações e interesses que pusemos nas coisas começam a perder o sentido, quanto mais recuamos com nosso conhecimento e nos aproximamos das coisas mesmas. *Com a penetração na origem aumenta a insignificância da origem*: enquanto o *mais próximo*, o que está em torno e em nós, começa gradativamente a mostrar cores, belezas, enigmas e riquezas significativas, com que a humanidade antiga não sonhava. Outrora os pensadores davam voltas como animais aprisionados e enfurecidos, sempre olhando as barras de sua jaula e arremetendo contra elas, a fim de quebrá-las: e parecia *feliz* aquele que por uma abertura acreditava ver algo de fora, no além e na distância. (NIEZSCHE, 2016, p. 39–30).

Procurar obstinadamente a origem como a busca por uma “salvação” ou por uma verdade decisiva significa, invariavelmente, a perda de sentido dessa busca mesma. A tentativa de localizar a essência, a fixidez, não envolve os interesses da pesquisa: o que se materializa é apenas uma busca desinteressada, ou seja, quanto mais penetra-se no passado sem levar em conta o próprio presente, mais esse percurso começa a perder o sentido, pois a pesquisa deixa de pender entre aquele movimento de distância e aproximação. Há, portanto, a necessidade de entender a origem não como um objetivo através do qual se chega à verdade do objeto (a sua essência), mas como uma constante reaparição, uma manifestação enérgica/potencial.

Algum tempo antes, em 1874, Nietzsche já havia publicado a segunda de suas *Considerações extemporâneas*, a qual levava o título “Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida” e apresentava três formas de ler a história: a monumental, a antiquária e a crítica. Todas essas espécies de história empreendem um tipo específico de relação com o passado: a monumental procura por exemplos de grandeza que devem ser recuperados; a antiquária, por considerar o presente insatisfatório, mantém seus olhos virados apenas para trás; a crítica, pelo contrário, rejeita tudo que passou e desconsidera a importância da tradição. A intenção de Nietzsche, ao apresentar as vantagens e as desvantagens desses três pontos de vista,

é defender a opinião de que é impossível ler a história objetivamente: é necessário, ao mesmo tempo, um diálogo com o presente para que a história não seja nem uma disciplina burocrática ocupada em acumular dados e nem uma prática apenas interessada em tentar reproduzir o passado de forma objetiva. Essa objetividade, Nietzsche a associa aos “pensadores puros que só observam a vida, [...] como indivíduos ávidos de conhecimento, que só se satisfazem com o saber que tem como objetivo o aumento do conhecimento” (NIETZSCHE, 2017, p. 65). Essa opinião estava atestada já no prefácio:

[...] permito-me confessar, até pela minha profissão de filólogo clássico: não saberia que sentido teria a filologia clássica em nossos dias senão o de intervir extemporaneamente, isto é, contra a época, sobre a época e a favor de uma época futura. (NIETZSCHE, 2017, p. 31).

Nietzsche defende uma história (e, conseqüentemente, uma filologia) capaz de *intervir extemporaneamente*, e isso só é possível quando a história não é reduzida a uma objetividade. Se o historiador não está numa posição desinteressada com relação ao seu objeto, ele é afetado pela história a partir de uma *força vital*. É preciso, então, que a forma de perceber a história não seja desvinculada de uma leitura do passado que leve em conta os aspectos do presente — é preciso que ela seja constituída de uma capacidade de criação. Essa capacidade aparece precisamente na concepção da história — e da arte — como uma concatenação de *impurezas*: contra a ciência pura dos positivistas, a potência impura dos tempos embaralhados.

Na introdução ao atlas de imagens *Mnemosyne*, projeto que ocupou os anos de 1924 até sua morte em 1929, Aby Warburg associa a metodologia do seu projeto com a de Hermann Osthoff, linguista alemão do final do século XIX, quando este pesquisou o uso do superlativo na língua indo-europeia:

Em essência, Osthoff tinha demonstrado não apenas que uma mudança das raízes lexicais (para os adjetivos, nas comparações; e para os verbos, nas conjunções) não pesava totalmente sobre a concepção da identidade energética em comparação à qualidade (adjetivo) ou à ação (verbo) indicadas, embora aparecesse menos a identidade formal da expressão lexical fundamental. Mas, sobretudo, que a entrada de uma expressão com uma raiz diferente produzia uma intensificação do significado originário da palavra cujo radical tinha sido modificado.

Mutatis mutandis: é possível constatar um processo análogo no âmbito da linguagem gestual que dá forma à arte, por exemplo quando Salomé, dançarina da Bíblia, aparece como uma mênade grega, ou quando uma serva que carrega a cesta de frutas (assim como foi imitada de modo plenamente consciente por Ghirlandaio) precipita ao estilo da Vitória de um arco de triunfo romano. (WARBURG, 2018, p. 220).

Em primeiro lugar, Warburg observa como, a partir da pesquisa de Osthoff, os movimentos da linguagem no espaço e no tempo promovem uma mudança de significado em determinada palavra que foi, de certa forma, “contagiada” por um elemento estrangeiro. A partir dessa iniciativa, Warburg propõe a aplicação do mesmo método para pensar a linguagem gestual da arte, afirmando ser necessário

Investigar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual querem emergir na criação através de sua mão. (WARBURG, 2018, p. 220–221).

Warburg defende que a linguagem gestual seria composta por elementos capazes de carregar, em si, conteúdos dessa linguagem e que, por sua vez, persistiriam no curso do tempo, na memória inconsciente dos artistas. A esses elementos chamou *engramas*, conceito que tomou emprestado de Richard Semon, biólogo alemão cujo trabalho intitulado *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* foi referência constante de Warburg. No livro, Semon expõe uma definição daquilo que chamava de *Engramme*:

When an organism has been temporarily stimulated and has passed, after the cessation of the stimulus, into the condition of “secondary indifference”, it can be shown that such organism — be it plant, protist, or animal — has been permanently affected. This I call the engraphic action of a stimulus, because a permanent record has been written or engraved on the irritable substance. I use the word engram to denote this permanent change wrought by a stimulus. (SEMON, 1921, p. 24).

A importância do conceito de engrama na obra warburguiana é atestada pela extensa descrição de E. H. Gombrich em sua biografia intelectual de Aby Warburg. Gombrich explica que, de acordo com a teoria de Semon, a memória não é uma propriedade da consciência, e sim “the one quality which distinguishes living from dead matter. It is the capacity to react to an event over a period of time; that is, a form of preserving and transmitting energy not known to the physical world” (GOMBRICH, 1970, p. 242). Ainda, Gombrich enfatiza o papel da *energia* no conceito de engrama:

Any event affecting living matter leaves a trace which Semon calls an “engram”. The potential energy conserved in this “engram” may, under suitable conditions, be reactivated and discharged — we then say the organism acts in a specific way because it remembers the previous event. (GOMBRICH, 1970, p. 242).

Em outras palavras, o engrama seria um estímulo que se inscreve na memória e permanece como *traço* e que, a partir de determinadas circunstâncias, pode ser capaz de se reativar e transportar, através de símbolos, esse acontecimento originário — por isso o acervo de engramas constituiria a *mneme*, ou seja, a memória. Essa energia potencial mencionada por Gombrich — a capacidade de recuperar uma atividade — pode ser entendida como uma potência de movimento, tal como se percebe no uso de outro neologismo de Warburg, associado ainda ao conceito de Semon: Warburg desenvolveu, a partir da definição do engrama por Semon⁴, o traço material da memória como um *Dynamogramm* — a insistência na *potência*, na *δύναμις*, é, de certa forma, a insistência na capacidade de movimento, ou seja, na energia dinâmica que se manifesta nas obras de arte ou nas formas corporais.

Apesar de Warburg não ter, de fato, esclarecido pontualmente o conceito de *Dynamogramm*, uma interpretação conveniente vem de Didi-Huberman, qualificando-o como um “grafo da imagem-sintoma: o impulso dos eventos de sobrevivência, diretamente perceptível e transmissível pela sensibilidade ‘sismográfica’ do historiador das imagens”, que visa “uma forma de energia histórica”; ou ainda, “a hipótese sempre renovada de uma *forma das formas no tempo*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 154–157). O historiador da arte dá ênfase ao *traçado* como um ato dinâmico inerente à imagem, o rastro de lembrança que perdura como uma “marca de movimento”. Nesse sentido, o interesse de Warburg pelo choque entre as imagens é também o interesse pela energia que movimenta esses confrontos e, mais ainda, pela preservação dessa energia no curso da história.

Pensar nas manifestações visuais como *Dynamogramme*, para Didi-Huberman, é recuperar uma espécie de “metáfora geológica” que leva em conta não a fluidez do tempo histórico tradicional, mas “as vagas, as ondas da memória [que] atravessam e afetam um elemento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 107). Não a cadência ininterrupta do tempo progressivo, mas “tensões, resistências, sintomas, crises, rupturas, catástrofes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 107). Não foi à toa que Warburg, num seminário de 1927 oferecido na Universidade de Hamburgo, relacionou Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche à imagem do historiador como um sismógrafo, ou seja, capaz de detectar os movimentos invisíveis da cultura. De acordo com Warburg, é através do sismógrafo que as ondas de choque e de memória são recebidas e transmitidas. A associação entre o historiador e o sismógrafo é uma oportunidade,

⁴ Em uma importante nota no texto que acompanha a edição mexicana do *Atlas Mnemosyne*, Linda Báez Rubí indica que Warburg não estabeleceu uma diferença categórica entre o conceito de engrama e o de dinamograma, mas que, pelas circunstância de uso do conceito, entende-se que a intenção de Warburg era enfatizar “el aspecto dinámico del engrama: la energía puesta en movimiento” (RUBÍ, 2012, p. 25).

então, para Didi-Huberman pensar a cronofotografia de Étienne-Jules Marey como um tipo de “inscrição do tempo” ou a materialização do traçado do movimento: se o que se capta através do sismógrafo são precisamente os choques — as tensões —, os movimentos dos *Dynamogramme* jamais poderiam ser representados por uma linha constantemente reta. O engrama warburguiano, por isso, está mais próximo do movimento da *Ursprung* benjaminiana do que daquele da cronologia histórica tradicional, uma vez que os movimentos da *cronografia*, por sua vez, estão muito mais próximos da espiral do *Strudel*, do torvelinho, idealizada por Benjamin.

É precisamente o caráter dinâmico do engrama warburguiano que garante a ele a capacidade de *migrar* e, portanto, sofrer o efeito das transmissões, ser contaminado por elementos externos. Por isso, quando retorna, ele nunca é exatamente o mesmo de antes. Por atravessar o tempo e a geografia, e reaparecer subitamente onde não era esperado, o engrama é composto por diversos estratos de tempos e de lugares diversos, fato que é trabalhado por Didi-Huberman ainda na esteira das metáforas geológicas, a partir de um conceito cunhado pelo próprio Warburg e exposto por Gombrich em sua biografia intelectual: o *Leitfossil*, de acordo com Gombrich, é um termo tomado emprestado de geólogos que “determine geological strata from the evolutionary stage of certain organisms that dominate the epoch concerned” (GOMBRICH, 1970, p. 261) e ainda, segundo Didi-Huberman, são “formações pertencentes a uma mesma época, a uma mesma ‘camada’, embora possam ser encontrados em locais completamente separados entre si” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 293). Para Warburg, essa associação entre conceitos permitia descobrir, dentro do símbolo, a condição de suas transformações. O *Leitfossil* seria, portanto, um elemento migratório, contaminado por esses tempos diversos, porém, mesmo assim, conservando uma “persistência temporal das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 293).

Ao se referir às formas gestuais persistentes na história da arte como *Dynamogramme*, Warburg atribui a elas a qualificação de *abgeschnürte*, indicando que entendia essas formas como “dinamogramas desconexos”. Para Didi-Huberman, os *Dynamogramme* são pistas da existência de “marcas fósseis de energias antigas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 295) e, por serem desconexos, são anacrônicos e sintomáticos — o que quer dizer que retornam (através de repetições) mas desvinculados de sua terra (adquirem um movimento migratório). Por serem fósseis, isso significa que eles *acumulam* material do tempo; por serem moventes, significa que eles não têm uma origem específica — uma origem fixa, portanto. Não é difícil reconhecer, no método que Warburg tentava desenhar nesse período, o reflexo de uma prática filológica. Tanto o método warburguiano quanto o método benjaminiano pressupõem a ação de *escavar*. É

escavando a obra de arte — procurando suas raízes, se quisermos permanecer no campo das ciências da natureza — que Warburg apreende dela os elementos mnêmicos, as persistências e os sintomas. É inevitável recuperar, de Walter Benjamin, um dos textos contidos em *Imagens de pensamento*, “Escavar e recordar”, que merece ser reproduzido na íntegra:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [*Gedächtnis*] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [*Sachverhalt*] — espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas de todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior — como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. **E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado.** Assim, o trabalho da verdadeira recordação [*Erinnerung*] deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes. (BENJAMIN, 2015, p. 101, grifo nosso).

É a linguagem (ou *a linguagem sobre — para — a linguagem*: a filologia) que faz perceber a capacidade da memória de explorar o passado — justamente através das camadas de tempo incrustadas nas palavras). Ou seja, as palavras são um caminho possível para atravessar esse depósito de tempos. Benjamin aponta que é necessária a repetição (retornar diversas vezes ao mesmo material) e espalhá-lo, ou seja, “abrir” esse material para procurar, em seu núcleo, as camadas sedimentadas. É no interior desse material que estão as imagens, trazidas do passado para o presente, afinal — Benjamin declara —, o bom escavador é aquele que consegue associar o local do passado ao local do presente.

O retorno às teses de Hamacher faz perceber uma insistência nessa mesma ideia: “La filologia cava, se excava el mundo” (HAMACHER, 2011b, p. 28), complementada ainda pela tese seguinte: “El ‘transcurso’ histórico es sedimentación, depositamiento en capas sin fundamento. Los lenguajes no pasan, se hunden” (HAMACHER, 2011b, p. 28). A linguagem — inclusive a gestual — aparece, novamente, como meio para escavar o tempo e, a partir desse movimento de recordação, propõe a renovação de um material que, sem essa ação de “revolver”, permaneceria imóvel, estagnado, preso ao passado. Por isso a insistência no diálogo entre o

material do passado e o contexto do presente, uma vez que, de acordo com a tese 73 de Hamacher, a passagem do tempo não se organiza em linearidade sucessiva, mas em um depósito de camadas de tempos diversos, que por sua vez desafiam qualquer possibilidade de busca da origem. É a sobrevivência — a resiliência, pode-se dizer — das formas que permite ao elemento da linguagem acumular-se de conteúdo (temporal, geográfico).

Warburg alternou entre diversas palavras para exprimir um tipo muito específico de sobrevivência: do alemão *Überleben* ao inglês *survival*. No entanto, foi com *Nachleben* que conseguiu designar não a mera “sobrevida”, mas a “vida além”, esse sentido de *pervivencia*. A *Nachleben*, mais do que descrever um processo de transmissão, desafia uma temporalidade que se presume linear, unidimensional, pois enxerga a história da cultura através de um modelo antropomórfico que não se orienta por uma ideia de progressão, mas reconhece, nos processos culturais, uma vitalidade que se identifica precisamente por esse movimento de retorno atribuído aos elementos da linguagem (artística ou não). Essa vitalidade das formas — pode-se pensar, novamente, em uma espécie de energia retroativa — se caracteriza por uma capacidade ilimitada de afetar os produtos culturais anacronicamente.

O tempo no qual o atlas *Mnemosyne* se desenvolve é, portanto, distinto do tempo cronológico, uma vez que, ainda de acordo com Didi-Huberman — e a partir dos *Mil platôs* deleuzianos —, o tempo que coordena a *mesa de montagem* (que, nesse caso, pode se referir tanto à montagem warburgiana quanto à montagem cinematográfica que ganhava corpo simultaneamente à pesquisa de Warburg) é um “tempo paradoxal [que] afeta todos os acontecimentos que nele surgem” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 64). Esse tempo é o *aion*, aquele do qual falava Raúl Antelo, que rejeita a concatenação sucessiva dos eventos, que “não é nem literário, nem contínuo, nem infinito: mas ‘infinitamente subdivisível’ e fragmentável, tempo que não para de se desmontar e remontar às suas condições mais imemoriais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 64–65).

O tempo paradoxal de *Mnemosyne* é percebido também por Giorgio Agamben que, em *Ninfe*, concentra-se no painel 46 do atlas. Debruçando-se sobre o conceito warburgiano de *Pathosformel* — uma outra maneira de pensar o dinamograma, ou seja, o conteúdo/forma que se torna fórmula precisamente por sua possibilidade de reparação — Agamben destaca a ninfa, fórmula de *páthos* por excelência, que aparece no painel em 26 reproduções fotográficas, e essa *repetição* impele o autor a propor a seguinte pergunta: “Onde está a ninfa? Qual de suas 26 epifanias é ela?” (AGAMBEN, 2012, p. 29). A resposta vem em seguida:

Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. (AGAMBEN, 2012, p. 29).

A incapacidade da *Pathosformel* de se identificar com qualquer polo da dicotomia original *versus* cópia demonstra uma maneira diversa de lidar com o tempo da história. À ninfa se associa a “originalidade e repetição”, dois conceitos contraditórios. Se a origem, aqui, não se refere a um único começo, mas a uma *re-emergência*, é importante lembrar que esse conteúdo que constantemente retorna não é exatamente idêntico àquele que passou. Convém lembrar que aquilo que se entende por *Pathosformel* ou por *Dynamogramm* é uma espécie de combinação entre memória e tempo tornados enrijecidos (para usar o termo escolhido por Agamben) e a operação que permite restituir vida a esses elementos é realizada pelo historiador que tem a responsabilidade de “colher a vida póstuma das *Pathosformeln* para restituir a energia e a temporalidade que continuam” (AGAMBEN, 2012, p. 36). Ora, é nessa operação de recuperação intermitente das fórmulas de *páthos* — um constante confronto entre o passado da memória cristalizada e o presente do historiador — que se pode pensar no eterno retorno nietzscheano e, ainda, na retomada dessa ideia por Deleuze, principalmente em *Nietzsche e a filosofia*, de 1962, e em *Diferença e repetição*, de 1968.

Apesar de nunca ter sido propriamente sistematizado por Nietzsche, o eterno retorno como um conceito filosófico aparece em alguns parágrafos d’*A gaia ciência*, nos fragmentos póstumos de 1881 e, de forma mais substancial (e alegórica), em *Assim falou Zaratustra*, publicado em 1892. Na terceira parte da obra, Zaratustra enfrenta “o espírito que puxava [meus pés] para baixo, para o abismo, o espírito de gravidade, meu demônio e arqui-inimigo” (NIETZSCHE, 2011, p. 149). Ao deparar-se com um portal composto por “duas faces, dois caminhos” que “se chocam frontalmente”, e cujo nome, atesta, seria “Instante” (NIETZSCHE, 2011, p. 150), Zaratustra questiona o demônio:

Tudo aquilo que *pode* andar, de todas as coisas, não tem de haver percorrido esta rua alguma vez? Tudo aquilo que *pode* ocorrer, de todas as coisas, não tem de haver ocorrido, sido feito, transcorrido alguma vez?
E se tudo já esteve aí, que achas, anão, desse instante? Também esse portal não deve já — ter estado aí?
E todas as coisas não se acham tão firmemente atadas que esse instante carrega consigo *todas* as coisas por vir? Portanto — — também a si mesmo? (NIETZSCHE, 2011, p. 150–151).

Ora, em oposição a uma concepção de tempo linear, em que os instantes concatenados estão gradativamente se dissolvendo para dar lugar a outros instantes posteriores — uma concepção de tempo em que o presente nunca, de fato, se realiza —, Nietzsche propõe uma outra temporalidade em que cada instante se torna uma concentração de passado e futuro. Na interpretação de Sanchez Meca,

esse querer o passado não é nem resignação nem fatalismo, mas sim um querer o passado ao reinterpretá-lo em íntima conexão com nosso presente e nosso futuro. Tudo isso implica conferir uma necessidade ao tempo, impor-lhe uma forma que supera a falsa ideia de sua linearidade inexorável tal como ensinaram a metafísica e a religião cristã, que separam como sendo momentos inconciliáveis e desconexos passado, presente e futuro. (MECA, 2013, p. 190).

A temporalidade que Nietzsche defende é uma na qual o acontecimento, percebido como uma concentração de passado e futuro — o instante —, torna sempre a reaparecer — ou seja, manifestar-se no presente. Fazer com que o presente se potencialize é precisamente uma forma de concretizar um tempo *vivo* e, ao mesmo tempo, retirar o passado de sua vida póstuma (levando em conta, aqui, a *Nachleben* de Warburg) e perceber, nele, a potência de mudar a atualidade, assim como a potência de também ser modificado pelo presente.

Quase um século depois, Deleuze retomaria a questão do presente como uma contração de instantes sucessivos:

A síntese do tempo constitui o presente no tempo. Não que o presente seja uma dimensão do tempo. Só o presente existe. A síntese constitui o tempo como presente vivo e o passado e o futuro como dimensões desse presente. Todavia, esta síntese é intratemporal, o que significa que esse presente passa. Pode-se, sem dúvida, conceber um perpétuo presente, um presente coextensivo ao tempo; basta fazer com que a contemplação incida sobre o infinito da sucessão de instantes. (DELEUZE, 2018, p. 114).

Deleuze atribui a possibilidade de um “perpétuo presente” — esse presente *vivo* que, na verdade, é composto de dimensões do passado e do futuro — ao ato de *contemplação*, querendo dizer que um presente coextensivo ao tempo pode existir se houver a incidência da contemplação. No estudo introdutório à edição mexicana do atlas *Mnemosyne*, Linda Báez-Rubí apresenta uma anotação escrita por Warburg em meados de 1928: “El artista como/ receptor y formador/ de la antigua y dinamofórica/ mnemé” (BAEZ-RUBÍ, 2012, p. 25). Warburg distingue dois aspectos do artista: o receptor e o formador. Para Baez-Rubí, rememorar (receber) e imaginar (formar o novo) pressupõem dois movimentos, um regressivo e um comparativo, os quais correspondem a duas marchas temporais distintas, a da retenção e

a da reprodução. O que é retido e transmitido é transportado pela memória, daí sua qualidade “dinamofórica” (dínamo-*ferens*). A função da memória consiste em recuperar ou restituir o que foi esquecido — o que permaneceu imóvel —, colocando em prática, segundo Baez-Rubí, um processo de autoconhecimento no qual o *eu* é induzido a refletir sobre sua experiência particular no mundo. A partir dessa reflexão, a imaginação é o órgão capaz de iniciar o processo de simbolização e de achar uma nova imagem para o que o artista deseja expressar.

O que está em jogo nesse processo de simbolização, que envolve não só a *mneme* warburgiana (os engramas/dinamogramas) mas também a incorporação desses elementos mnêmicos pelo artista — através da contemplação —, é o fato de que esse processo indica precisamente um eterno retorno: o elemento do passado é retomado pelo artista, porém, a partir de sua própria subjetividade (ou, em outras palavras, a partir de sua *atualidade*), é transformado e renovado para, então, reaparecer no presente. É esse processo de imbuir o próprio tempo de material do passado e, ao contrário, imbuir o passado de material do presente, que permite não apenas o estabelecimento de um presente *vivo*, mas também a possibilidade de um presente perpétuo. A contemplação de que fala Deleuze, nesse sentido, é análoga ao processo de simbolização, do qual depende a memória e em cujo movimento está a imaginação — ou seja, o ato criativo do artista. A repetição é o retorno do *páthos*, que é, então, renovado pelo trabalho da imaginação — ou, poder-se-ia dizer, pela contemplação. Por isso o presente se torna perpétuo: há sempre uma potência de renovação, pois a contemplação permite que a ressignificação de uma imagem nunca se esgote; nesse sentido, a repetição desafia aquela busca pela essência que caracteriza o pensamento positivista, uma vez que a essência é, em suma, uma identidade imutável do ser consigo mesmo — fato que coloca a questão da repetição muito mais próxima da transmissão e da transformação do que da identidade.

É nessa definição de *instante*, de tempo vivo, portanto, que a ninfa warburgiana se encontra: ela não retorna ao presente intacta, despida de impurezas, mas reaparece através da contemplação, da atividade imaginativa, que incide na memória, intermitentemente, o seu próprio tempo, sua atualidade, desafiando qualquer tentativa de uma história progressiva e vazia.

Nietzsche estava pensando sobre as particularidades do tempo na primavera de 1873, como atestam seus fragmentos póstumos, principalmente no caderno de anotações 26[12], que leva o título “Movimento no *tempo*” [*Bewegung in der Zeit*]. Ao rejeitar a continuidade do

tempo, aquela que motiva a sua crítica ao historicismo na *Segunda extemporânea*, Nietzsche postula a seguinte teoria: “Una acción entre momentos temporales sucesivos es imposible; pues dos de tales puntos temporales coincidirían. Por lo tanto, toda acción es *actio in distans*, es decir, por medio de saltos” (NIETZSCHE, 2007, p. 458). Para ilustrar essa proposição, desenha, logo abaixo, uma “linha do tempo”. A *Zeitlinie* nietzschiana confronta duas formas de perceber o tempo: na mesma figura, uma linha cortada por acontecimentos sucessivos divide o espaço com uma representação dos saltos — reaparições no presente, extensões do instante — que, longe de se assemelhar a uma linha reta, está mais próxima de uma espiral.

Em um texto publicado nos *Cahiers du Musée national d'art moderne* em 1997, Didier Ottinger questiona, assim como Rosalind Krauss fizera vinte anos antes com a figura da grade, a relevância da espiral na arte moderna. Se, para Krauss, em 1979, a grade seria “a structure that has remained emblematic of the modernist ambition within the visual arts” (KRAUSS, 1979, p. 50) e, por ser antimimética e antinatural, uma reação hostil à literatura, à narrativa e ao discurso, a espiral apareceria ao mesmo tempo em que se iniciava uma postura crítica ao rigor formalista e, por vezes, repressivo da geometria. Ottinger lembra o manifesto intitulado *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, de Marinetti, escrito em 1913, espécie de extensão ao *Manifesto futurista* original, de 1909, no qual elenca as normas associadas à sensibilidade vanguardista do futurismo. Dentre eles, a rejeição à linha curva e o favorecimento da linha reta: “Nausea della linea curva, della spirale e del *tourniquet*. Amore della retta e del tunnel. Orrore della lentezza, delle minuzie, delle analisi e delle spiegazioni prolisse. Amore della velocità, dell'abbreviazione, del riassunto e della sintesi”. (MARINETTI, 2009, p. 114). Para Ottinger, a grade (e, por consequência, a linha reta), seria “l'emblème du positivisme, de son obsession du classement et de la hiérarchie” (OTTINGER, 1997, p. 132), enquanto a espiral, pelo contrário seria uma forma aberta, constantemente em expansão, que se opõe à lógica e à estabilidade definitiva.

Quando Didi-Huberman associa a ideia warburgiana do historiador como um sismógrafo dos movimentos subterrâneos do tempo à cronofotografia de Étienne-Jules Marey, ou seja, à captação/inscrição do movimento — a transformação de um fenômeno em grafo —, põe em questão, precisamente, a concepção energética e dinâmica do traçado, uma vez que a inscrição exposta por Marey é a de um *movimento orgânico*. Não parece arbitrário o fato de que a maior parte das cronofotografias produzidas por Marey de movimentos naturais — movimentos marítimos, movimentos de seres humanos ou de animais — anexadas no volume *Le mouvement*, de 1894, retratem uma espiral ou uma série de linhas curvadas. A espiral contém a concepção energética e dinâmica do traçado dos movimentos orgânicos ou, como Barthes

percebeu, ao relacionar a espiral com o trabalho de Bernard Réquichot sobre o corpo, “as composições espiraladas de Réquichot [...] explodem por toda a parte a partir de um elemento repetido e deslocado, a espira (aqui ligada a traços, a caules, a poças), têm o mesmo modo de engendramento explosivo da frase poética” (BARTHES, 2015, p. 215).

Ora, Ottinger, a partir das obras de Robert Smithson, relaciona a espiral à noção de entropia, de “dégradation de l’énergie qui maintient les formes dans un état d’équilibre” (OTTINGER, 1997, p. 133), afirmando que, para o artista, a entropia se opõe a essa estabilidade buscada pela geometria das grades. Em *Spiral Jetty*, obra de Smithson concluída em 1970 — uma espiral nos moldes de um quebra-mar, construída de lama, cristais de sal e pedras de basalto na borda do Great Salt Lake em Utah, nos Estados Unidos, cuja visibilidade depende integralmente do acaso: se o nível de água do lago está alto ou baixo — Ottinger observa que “la spirale intègre pour Smithson les processus et les formes qui sont ceux de la nature elle-même. [...] Spiral Jetty accepte, mieux, programme sa disparition, sa dégradation par les forces naturelles” (OTTINGER, 1997, p. 133–135). A espiral de Smithson está ao arbítrio das mudanças contingenciais da natureza, condição completamente oposta àquela da grade modernista, resistente às mudanças. O agente dessas mudanças, diz Ottinger, é, precisamente, o tempo: “Le temps est une composante inhérente à l’esthétique de la spirale. De l’œuvre de Smithson aux ressorts des montres mécaniques, c’est toujours une spirale qui symbolise et ponctue son écoulement” (OTTINGER, 1997, p. 135). O caráter vitalista da espiral é enfatizado, ainda em oposição ao “entusiasmo tecnológico” da modernidade quando leva-se em conta o trabalho de Mario Merz, *Tavola a spirale*, de 1982: em uma mesa de vidro espiralada, o artista dispõe uma sequência organizada de frutas e legumes. Isso permite, segundo Ottinger, que se perceba que “Le temps, l’ordre de la nature y occupent la même place. Face au système de pensée classificatoire et étanche que symbolisait la grille formaliste, la spirale est interprétée par Merz comme la figure de toutes les réconciliations, de toutes les symbioses” (OTTINGER, 1997, p. 135). A vitalidade e o dinamismo da espiral estão simbolizados precisamente no fato de que ela expressa um movimento capaz de unir o exterior e o interior, a margem e o núcleo e, principalmente, o tempo antigo e o tempo moderno, uma vez que Ottinger a vê como um “avatar postmoderne de l’antique grotesque” (OTTINGER, 1997, p. 136).

Em 2014, Agamben reiterava essa relação entre a espiral e o tempo no ensaio que intitulou *Vórtices*, contido no volume *O fogo e o relato*. O filósofo retoma a ideia benjaminiana de origem como redemoinho para definir o movimento espiralado do mar como

uma forma que se separou do fluxo da água do qual fazia parte, e ainda faz, de algum modo; é uma região autônoma e fechada em si mesma e obedece a leis que lhe são próprias; contudo, está estreitamente ligada à totalidade em que está imersa, é feita da mesma matéria, que troca continuamente com a massa líquida que a cerca. (AGAMBEN, 2018, p. 84).

O vórtice combina em si dois comportamentos contraditórios: é, ao mesmo tempo, autônomo e ligado à totalidade. Ao contrário do movimento progressivo da cronologia, a origem associada ao vórtice — a *emergência*, para fazer uso de um vocabulário benjaminiano — não se separa do devir, mas permanece “contemporânea aos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo, autônoma e parada” (AGAMBEN, 2018, p. 85). É por isso que, segundo Agamben, não é possível entender o devir histórico sem considerar, ao mesmo tempo, sua contemporaneidade em constante diálogo com o material que traz consigo.

Agamben, portanto, insiste no movimento espiralado como algo capaz de estar, ao mesmo tempo, dentro e fora; capaz de conservar, em seu núcleo, uma concentração de forças:

Os nomes — e cada nome é um nome próprio ou um nome divino — são vórtices no devir histórico das línguas, redemoinhos em que a tensão semântica e comunicativa da linguagem turbilhona em si mesma até ficar igual a zero. [...] No vórtice da nomenclatura, o signo linguístico, volteando e afundando em si mesmo, intensifica-se e exaspera-se ao extremo, para depois se deixar sugar no ponto de pressão infinita, no qual desaparece como signo para reaparecer do outro lado como puro nome. (AGAMBEN, 2018, p. 87–88).

Por entender cada nome como um vórtice — um redemoinho no “devir histórico das línguas”, ou seja, como um elemento capaz de conter, em si, material do passado e do futuro e de, no momento de sua emergência, transformar o presente em uma concentração de potência —, Agamben entende o poeta como aquele que “precisa retomar, uma a uma, as palavras significantes do fluxo do discurso e jogá-las no turbilhão, para reencontrá-las no vulgar ilustre do poema como nomes” (AGAMBEN, 2018, p. 88). Ora, não seria o poeta, assim como o filólogo, um sismógrafo dos movimentos erráticos do tempo?

No convoluto N do livro das *Passagens*, Benjamin propõe uma exposição do método que guia seu próprio trabalho. No fragmento [N 1, 2], defende a produtividade dos “desvios” e “diferenciais do tempo” que “perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa” (BENJAMIN, 2018, p. 759–760) — diferenciais do tempo esses que não estão muito distantes dos “intervalos da

reflexão”, as lacunas entre as partes essenciais, os detalhes e os rastros que muitas vezes passam despercebidos. Dar lugar ao que a tradição considera insignificante é, segundo Benjamin, “tornar cultiváveis regiões onde até agora viceja apenas a loucura” (BENJAMIN, 2018, p. 760), tarefa que, invariavelmente, levaria à mesma conclusão: “não há épocas de decadência” (BENJAMIN, 2018, p. 760). Trabalhar através de desvios e variações temporais implica, como Didi-Huberman já observou em Aby Warburg, captar os movimentos do tempo fóssil da história ou, em outras palavras, procurar pelo sintoma – o inconsciente dos acontecimentos. Transpor a ideia de que há épocas de decadência, Benjamin confirma, é, também, superar o conceito de progresso — e uma leitura capaz de legitimar essa proposta é aquela que se realiza através da montagem: “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2018, p. 765). A montagem literária — a interpretação dos pormenores de um texto — funciona, de acordo com o fragmento [N 2, 1], a partir de uma ciência fundamental: a filologia. A filologia benjaminiana tem como fundamento o conceito de imagem dialética: é no conhecido fragmento [N 2a, 3] que Benjamin defende não uma relação do presente com o passado — termos que remetem justamente a uma linearidade progressiva —, mas uma relação do “ocorrido” com o “agora”, na qual dois tempos distintos se encontram “num lampejo, formando uma constelação” — ou seja, uma imagem: a cristalização da dialética. Ao contrário da progressão, “uma imagem que salta” (BENJAMIN, 2018, p. 767). Ora, já se sabe que a origem benjaminiana, a *Ursprung*, não é o começo fixo, mas a *emergência* — *die Sprung*, o salto, a origem que está sempre em processo de recomeçar. Nesse sentido, não surpreende que, segundo Benjamin, o lugar onde se pode encontrar a imagem dialética seja a linguagem.

Nos fragmentos de 1918, especificamente sob a rubrica “Gêneros metódicos da história”, Benjamin distingue a história pragmática e a história dos fenômenos da filologia, afirmando que a última

Tratta di quel processo che non è essenzialmente temporale né presenta fenomeni essenzialmente isolati: il processo terminologico. La filologia è storia di metamorfosi, la sua unidirezionalità si basa sul fatto che la terminologia non è il presupposto, bensì la materia di una nuova terminologia e così via. Nella filologia, l’oggetto ha la massima continuità. L’unidirezionalità trova in essa una particolare modificazione, poiché alla fine tende alla ciclicità. (BENJAMIN, 2016, p. 38).

Há alguns pontos que merecem atenção nessa anotação de Benjamin: além da qualificação da filologia como uma “história das metamorfoses” o autor apresenta a ideia de

que o objeto da filologia possui uma “máxima continuidade” proporcionada precisamente por uma “modificação particular”, processo que é responsável pela “ciclicidade” da filologia. A interpretação de Benjamin não está distante daquela proposta por Warburg: a filologia tem como pressuposto não o fenômeno isolado, mas a constante potência de uma modificação. O que importa não é a garantia de um fato, mas a diferença produzida pelas transmissões através das quais se submeteram os elementos terminológicos.

Percebe-se, assim, uma aproximação entre a iconologia de Warburg e a filologia de Benjamin ou mesmo de Hamacher. Não uma associação incomum: além das relações já notórias de Warburg com outros filólogos, como Hermann Usener, seu professor, e Karl Voßler, esse tema ocupou as pesquisas de Adi Efal e culminou em um volume intitulado *Figural Philology*, no qual o aspecto filológico da história da arte é explorado a partir de um diálogo entre a obra de Erwin Panofsky e a de seus principais interlocutores. No capítulo dedicado à Warburg, Efal recupera um fragmento de uma troca de cartas entre este e Johannes Andreas Jolles, datadas de 1900:

Você se sente pronto a segui-la, como a uma ideia alada, através de todas as esferas, numa amorosa embriaguez platônica; enquanto me contento em dirigir meu olhar filológico no terreno do qual ela emergiu, e a perguntar-me com espanto: Essa estranha e delicada planta tem mesmo suas raízes na austera terra florentina? (WARBURG, 2018, p. 72).

A autora se concentra na expressão muito específica utilizada por Warburg: o “olhar filológico” (*philologischer Blick*) é o que faz o historiador se afastar da idealização platônica e se fixar no detalhe da imagem: nesse caso, o solo (*Erdboden*) sobre qual a ninfa se encontra. É próprio da filologia, portanto, procurar *raízes*: ela não se detém na capacidade de encantamento da obra de arte, mas tenta, a partir de uma perspectiva oscilante, capturar sua causa, sua *arkhé* — aquilo que salta. Por isso a insistência no fato de que o olhar do filólogo não seria um olhar neutro, passivo ou ingênuo, mas um olhar carregado de passado, interessado não exatamente em produzir, mas em *reconhecer*. Efal se detém, então, em procurar as correspondências entre o método warburguiano e o método filológico:

The philological gaze is described by Warburg as the enactment of a methodical doubt, which, while suspicious of the captivating power of pictures and ideas, nevertheless assumes a certainty regarding the possibility of uncovering its double-ground. The philologist’s gaze is drawn to images that are imbued with an encrypted intensive past. It is the task of the philologist to determine a relation between the historical moment of the production of an image and a certain prototype of that same image (as the girl in Ghirlandaio’s painting is identified with the prototype of the nymph). It is in the abyss of the distance between the two that philology works. The philological gaze captures that distance itself, working within this opened “space of

thought” (Denkraum — a term used by Warburg several times to refer to the manner in which artworks serve as a distancing instrument between man and the forces of nature). It is a stereoscopic gaze, synthesizing the two synchronous roots of a given image; as such, it supplies a spatio-temporal simultaneity of art historical reality. The philological gaze enables a restoration of a habitus of a work by capturing a special, important or pregnant detail in the work that carries a pathos formula. It then sets out to detect the way in which this formula is transmitted from age to age, culture to culture, seeking to give an account of how it can re-erupt after lying dormant and latent inside the womb of culture. (EFAL, 2016, p. 85).

Dos diversos pontos de intersecção elencados por Efal, convém demorar-se, em primeiro lugar, no *interesse* do olhar do filólogo: é um olhar desconfiado, que procura, na imagem, por sua própria dissimulação, e é essa suspeita que lhe possibilita encontrar, na obra, um passado criptografado. A filologia trabalha, portanto, com essa lacuna entre o “original” e a “cópia”, com as repetições que não são exatamente idênticas. Quando Warburg, o filólogo, se detém em um *detalhe fértil* da imagem — a ninfa de Ghirlandaio, por exemplo —, está, na verdade, estendendo sobre a cultura uma visão panorâmica, que percorre os rastros de um elemento entre épocas e territórios diferentes, detalhe esse que possui a capacidade de irromper de forma contingencial, em outro tempo, outro lugar.

É esse detalhe fértil que interessa à filologia: aquilo que permite ao filólogo, através das possibilidades que concentra em seu interior, questionar as genealogias. É impossível não associar o detalhe de que fala Efal aos conceitos warburguianos de *Pathosformel* e de *Nachleben*: assim como a fórmula de *páthos*, o detalhe filológico é uma emergência que quebra a temporalidade tradicional; consequentemente, possui uma pós-vida que é ativada precisamente no momento em que o olhar do filólogo paira sobre ele, confrontando, em si, o passado e o presente. Desafiar a temporalidade é, invariavelmente, contestar as “raízes”: o olhar do filólogo encontra, no detalhe, as camadas de tempo sedimentadas, os rastros de migrações e as evidências de contaminação.

Ora, o que seria o objeto da arquifilologia, então, senão um tipo de *Leitfossil*? Não estaria a linguagem constantemente se contaminando, assim como o *motif* na obra de arte analisada por Warburg, por tempos e territórios diversos? Não haveria, no interior da linguagem literária, as mesmas camadas vestigiais das quais se conformam as *Pathosformeln* warburguianas? Mais ainda: não estaria a literatura sujeita ao mesmo problema do eterno retorno nietzschiano, inserida em uma temporalidade que não é bem aquela regida por Cronos, mas, que está, na verdade, sob o signo do Aion, que preenche o presente de vitalidade, estendendo o seu domínio para além do instante autodestrutivo? Não seria possível encontrar no detalhe, no rastro, no elemento mais ínfimo de uma obra literária, um caminho através do qual se pode reconsiderar todo um conhecimento já consolidado?

O objetivo de um trabalho arquivológico é, portanto, também montar um aparato capaz de identificar os *sismos* — os movimentos invisíveis — da literatura, através de elementos por sua vez muito semelhantes aos *Dynamogramme* de Warburg, que também atravessam estratos de tempos diversos e colecionam, em seu núcleo, um material acumulado através dessas migrações. Além disso, a arquivologia também se orienta através do movimento espiralado: aquele que não obedece a uma linearidade sucessiva, atuando por via de saltos, mas também aquele que parte da suposta insignificância do detalhe para a relevância do panorâmico: o que se descobre quando a atenção do leitor ou espectador é direcionada para o detalhe? É na tese 58, das *95 teses sobre a filologia*, que Hamacher responde:

El hecho de que la filología se ocupe del detalle, de los detalles de un detalle, de los intermundos entre estos detalles, lentifica su movimiento en el lenguaje y en el mundo. Su lentitud no tiene medida. Como lupa del tiempo dilata el momento y deja que se mantengan saltos que no pertenecen al tiempo cronométrico. Un mundo sin tiempo, un lenguaje sin tiempo: esto es el mundo, el lenguaje, como es: completo, sin estar ahí, precisamente éste, completamente distinto. (HAMACHER, 2011b, p. 24).

A filologia aparece em Hamacher como uma “lupa do tempo”: ela é capaz de dilatar o momento, ou seja, tornar *vital* o presente tal qual o instante nietzschiano, e abri-lo para as diversas camadas residuais que existem em seu interior: quando a filologia opera, estendendo o presente além de sua duração cronológica, percebe, no núcleo do objeto, “saltos que não pertencem ao tempo cronométrico”, ou seja, existe no interior do elemento filológico um tempo que não é sucessivo, um tempo *anacrônico*. Esse movimento de dilatação, de *lentificação*, ao dissolver a sucessão progressiva, confunde as amarras da ontologia, estabelecendo um tempo que se encontra no limiar entre ser e não-ser.

Convém, portanto, confrontar a tese de Hamacher com a tese 17 *Sobre o conceito da história* de Walter Benjamin. Nela, Benjamin propõe uma recusa do historicismo que culmina na história universal, pautando-se na improdutividade do seu procedimento aditivo — ou seja, o método acumulativo —, uma vez que ele “utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio”. Contra a história universal, Benjamin propõe a historiografia materialista:

Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada. O materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada. Nessa estrutura ele reconhece o signo de uma imobilização messiânica do acontecer, em outras palavras, de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido. Ele a arrebatava para fazer explodir uma época do decurso homogêneo da história; do mesmo modo como ele faz explodir uma vida determinada de uma época, assim também ele faz explodir uma

obra determinada da obra de uma vida. [...] O fruto nutritivo do que foi compreendido historicamente tem em seu *interior* o tempo como semente preciosa, mas desprovida de gosto. (BENJAMIN, 2005, p. 130).

Resgatar um passado oprimido, para Benjamin, pressupõe dirigir a atenção para o detalhe, o ínfimo, e perceber que nele se abre uma constelação, por sua vez configurada como um jogo de tensões. Essas tensões são produzidas precisamente por uma luta de tempos heterogêneos. Confrontar o objeto histórico como mônada, esse conceito leibniziano, significa encontrar em sua constituição não apenas a atualidade do presente, mas também o resíduo do passado, que permanece insípido enquanto imobilizado. A mônada aparece aqui como uma referência à “ideia de totalização a partir do próprio objeto” e não fora dele, em uma “ordem universal, exterior aos objetos particulares” (GAGNEBIN, 2013, p. 11). É por esse motivo que Benjamin insiste na ideia do tempo inserido na obra e não fora dela: isso quer dizer que a obra não é colocada arbitrariamente numa linearidade temporal pré-existente, mas é o objeto mesmo que contém o tempo (e, portanto, a história) dentro de seu núcleo.

No movimento da história, romper a prevalência do conceito de progresso é entender que o tempo é inerentemente impuro, uma vez que funciona por meio de saltos e contágios. É precisamente por isso que a ideia conservadora da decadência de determinada época é improdutiva: Benjamin já havia falado sobre a indissociabilidade entre os documentos de cultura e os documentos de barbárie. Se a aproximação excessiva da origem cega os interesses verdadeiros da pesquisa e a aproximação excessiva da morte destitui o presente de vida, aquilo que importa é o que está *entre*, na lacuna, no limiar: a *Nach-leben*.

O que há em comum em todos esses modos de conceber a história, a literatura e as artes visuais é uma compreensão muito específica do tempo e do movimento, a partir da qual um método de leitura foi se desenvolvendo. Hamacher, na contemporaneidade do século XXI, associa a filologia a um movimento errante e frustrado de uma busca sem um fim definido. Para Benjamin, o tempo da *Ursprung*, a emergência que se comporta tal qual um redemoinho, é o tempo das ruínas, em cujos rastros sobrevivem núcleos de energia e potência que permanecem pulsando no curso da história — pensamento que não destoa daquele de Warburg, que encontra no inconsciente da cultura dos povos uma forma *viva* — capaz de se transmitir e de se contagiar —, e que naturalmente encontrou sua inspiração na interpretação nietzschiana da história interpelada por uma força vital.

Se a imortalidade, de acordo com o *Fedro* de Platão, é dependente do *movimento* da alma, e o movimento é uma relação de forças — ou, em outras palavras, uma relação entre dois polos opostos que estão intermitentemente em confronto — pode-se concluir que é nesse núcleo energético, nessa lacuna entre os polos, que se encontra a vida. Por isso a insistência de Warburg em uma história da arte preocupada com a *vida póstuma* das imagens — de certa forma, uma história da arte preocupada em *movimentar* os objetos do passado para que, assim, eles sejam capazes de readquirir a vida. Por isso a insistência, também, de Nietzsche, em uma história preocupada com a potência do presente. Não seria à toa, portanto, que Benjamin, em “A tarefa do tradutor”, ensaio de 1936, usaria um vocabulário considerado “vitalista” pelos críticos para se referir às relações entre original e cópia: para o autor, é a partir da sobrevivência [*Überleben*] de um original que a tradução pode ser derivada, e é a tradução, por sua vez, que possibilita a *pervivência* [*Fortleben*] da obra original. Nesse sentido, é através da continuidade proporcionada pela tradução que a “vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento” (BENJAMIN, 2013, p. 105). Ora, o pensamento filológico é o pensamento da multiplicidade, e é na multiplicidade das línguas — no trabalho do tradutor, portanto —, que a lacuna encontra a sua relevância. Encarar a multiplicidade é, invariavelmente, levar em conta o intervalo entre os diferentes elementos de um conjunto — nesse caso, o intervalo entre as diversas linguagens. Diferentemente da tentativa de buscar a verdade através de um percurso em direção à origem fixa, Benjamin acredita que é na passagem das línguas para outras (ou seja, nas suas diferenças, onde reside aquela espécie de energia latente) que se encontra a liberdade própria da linguagem mesma.

Warburg, Benjamin e Hamacher defendem, univocamente, que é através do detalhe que se pode perceber a totalidade. Warburg pensava nos dinamogramas da vida póstuma da arte para analisar as possíveis correspondências entre a Antiguidade pagã e o Renascimento italiano, enquanto Benjamin pensava nas passagens parisienses para analisar o desenvolvimento do capitalismo na Europa. Aqui, pretende-se considerar o elemento filológico para, a partir dele, analisar as particularidades da construção de um discurso do desejo na literatura. Ao demorar-se numa parte mínima do texto (ou da obra de arte ou de qualquer tipo de produção cultural), é possível, através dela, desvendar um longo terreno inexplorado. A tentativa de *romper* a palavra de sua suposta unidade, de sua homogeneidade semântica — ou, até mesmo, de explorar a constelação que a palavra cristalizada no tempo pode oferecer — permite procurar, em seu interior, tempos e lugares ainda desconhecidos e confrontá-los com o nosso próprio tempo e nosso próprio lugar. Esse método significa, de maneira ampla, direcionar-se ao oposto da

delimitação de fronteiras do conhecimento, base da tradição positivista que estimulou as pesquisas literárias durante boa parte dos últimos séculos.

Desafixar uma pesquisa das restrições e limites disciplinares é considerar, assim como Josefina Ludmer propõe, a pós-autonomia da obra, fato que toca diretamente a questão da identidade e da essência no campo dos estudos literários. Josefina Ludmer refere-se a escrituras que atravessam as fronteiras tipológicas e que, por derrubarem as divisões tradicionais das formas, desafiam as classificações literárias, uma vez que “se borram, formalmente e ‘na realidade’, as identidades literárias, que também eram identidades políticas. E então se pode ver claramente que essas formas, classificações, identidades, divisões e guerras só podiam funcionar em uma literatura concebida como esfera autônoma ou como campo” (LUDMER, 2010, p. 3). A partir dessa perspectiva, desenha-se um novo tipo de leitura: a aproximação entre as literaturas não pelo que elas apresentam de idêntico (a recusa de uma identidade pré-estabelecida), mas uma aproximação através da distância: ao invés de privilegiar uma essência, procura-se captar diferenças. A tentativa, aqui, é a de evidenciar a pós-autonomia como um *método de leitura*: nas palavras de Ludmer, como um processo de questionamento das *esferas* e dos *campos*, sejam eles disciplinares, cronológicos ou territoriais. Analisar as obras pelas diferenças que elas manifestam significa aproximá-las de épocas ou regiões diferentes, e, justamente por essa distância entre elas (pelas distinções que apresentam), fazer com que uma altere o grau de legibilidade da outra.

Benjamin já havia manifestado, em 1931, uma recusa à autonomia das ciências: em “História da literatura e ciência da literatura”, ao perceber a existência de uma pesquisa baseada em “grandes periodizações rítmicas”, própria da “época de doutrina positivista” (BENJAMIN, 2016, p. 16–17), o crítico atesta, com isso, uma renúncia à pesquisa filológica e uma prevalência da Historiografia Acadêmica. Contra o “tratamento monográfico” das obras, Benjamin defende que

A obra se configura, em seu âmago, num microcosmo ou muito mais: um *micro-aíon*. Pois, afinal de contas, não se trata de apresentar as obras das Letras no contexto de seu tempo, mas no tempo em que elas surgiram, e fazer uma apresentação do tempo que as reconhece, sendo que este é o nosso próprio tempo (BENJAMIN, 2016, p. 35).

Designar a obra como um *micro-aíon*, que está muito perto daquele “vórtice no devir histórico” de que fala Agamben, enfatiza o objeto (e aqui pode-se entender tanto a obra em si como também a linguagem) como algo que contém, em si, uma luta de tempos: luta essa que

concede ao presente a capacidade de ser infinito — em outras palavras, transforma o presente no instante nietzschiano.

Trabalhar com o texto a partir de uma arqui-filologia é, sobretudo, privilegiar a dinâmica das forças que se debatem intrinsecamente na obra e, conseqüentemente, recusar uma classificação improdutiva que trata a literatura como uma sucessão de estágios autônomos e bem definidos em si mesmos. O método desse trabalho, portanto, se define por uma busca pelo núcleo de energia — onde as forças vitais estão em constante luta — que está presente no confronto entre dois elementos de tempos e lugares díspares e, a partir desse elemento mínimo — o detalhe — fazer com que todo um panorama já estabelecido seja contestado. Esse método, emprestado de Warburg, Nietzsche e Benjamin, está recuperando material do passado, vendo-o através dos olhos do presente, fazendo com que o futuro da obra literária não seja a eterna imobilidade nostálgica, mas um movimento constante de *re-visão*, de transposição de limites, de choques imprevistos, cuja conseqüência é a persistência da desconfiança com respeito a toda tentativa de encerramento, e a capacidade de toda obra de promover uma constante ressignificação — não apenas de si mesma, mas também das outras.

Na esteira de Benjamin, Warburg e Nietzsche, pensadores, por excelência, do detalhe — e de todas as formas nas quais ele pode se manifestar: seja como ruína, como traço ou como sintoma —, essa tese pretende se debruçar sobre o que convencionamos, aqui, chamar de *elementos arqui-filológicos*. Os próximos três capítulos têm como objeto, cada um, um par de elementos cujo confronto — aqui pensando no método dialético de Benjamin que privilegia o choque entre as imagens para formar uma constelação — permite lançar luz sobre um discurso do desejo que atravessou a literatura desde a lírica dos antigos gregos até a contemporaneidade da narrativa brasileira, e que está incrustado precisamente nesses elementos: palavras ou locuções intensamente ricas de significado. Deter-se sobre esses elementos, de forma a *escavar* a palavra para achar nela os estratos do tempo, tal como o fóssil warburguiano, é o método que esse trabalho emprega para realizar uma leitura que seja, na medida do possível, renovada — ou, aproximando-se de Nietzsche, capaz de devolver ao presente algum tipo de vida.

No primeiro capítulo, o desejo assume a forma do *eros* grego e se qualifica como *glukúpikron* na poesia mélica de Safo enquanto, na narrativa de Guimarães Rosa, se qualifica como *delém*, especificamente em *Grande sertão: veredas*. Confrontar esses dois elementos evidencia os movimentos da linguagem que se estendem da poesia grega — em Íbico e

Anacreonte, por exemplo — e do romance latino — especialmente no *Asno de ouro*, de Apuleio — e vão até a literatura contemporânea. Esse discurso, que se identifica ao longo de mais de 2500 anos, tem como constantes as vicissitudes do seu *movimento*: o desejo, através do *glukúpikron* sáfico e do *delém* rosiano, como se verá, toma a forma, simultaneamente, de atração (a pulsão, o empuxo, o trago) e de destruição (o corte, o tremor, a rendição).

O segundo capítulo retoma as particularidades do movimento do desejo para pensar outro par de elementos: o *fluido*, a partir do *Dom Casmurro* de Machado de Assis, e a *flecha*, a partir da poesia duecentista italiana, da *Scuola Siciliana* até o *Dolce Stil Nuovo*. O fluido, em sua forma no romance machadiano, aparece como substância responsável por uma ligação entre dois polos, unidos por uma corrente enérgica: invariavelmente, nessa relação, existe um vetor e um receptor. Essa mesma imagem se associa à flecha — inclusive, não em vão vinculada também ao Cupido latino e ao Eros grego, as personificações do desejo — e ao ímã, objetos constantes na poesia italiana do século XIII, especialmente nos textos de Giacomo da Lentini, Cino da Pistoia e Guido Cavalcanti. A flecha, na poesia duecentista, atinge o desejante, causando uma ferida que, ao mesmo tempo em que causa sofrimento, também é capaz de atrair o indivíduo em direção ao desejado: a flecha — de forma muito semelhante ao *fluido* — é a força motriz do desejo.

O terceiro capítulo retoma uma imagem recorrente tanto na lírica grega quanto na poesia duecentista e na literatura rosiana, que é a dicotomia aproximação-distância: na poesia grega, manifesta-se a partir de um Eros que está sempre inserido em um limiar entre proximidade e afastamento; na poesia duecentista, encontra-se na distância necessária para fomentar, na mente do desejante, a imagem do desejado; na literatura rosiana, encontra-se na impossibilidade de toque entre Riobaldo e Diadorim. Através da leitura de Jean-Luc Nancy do *Evangelho Segundo João*, o *tangere* bíblico é retomado de forma renovada: quando confrontamos com a poesia de Murilo Mendes, percebemos uma espécie de divinização do desejado que é potencializada pela impossibilidade do toque. Há, dessa forma, uma associação entre o tocar e o olhar que está presente, novamente, desde a literatura grega arcaica até a literatura brasileira contemporânea. Essa divinização se manifesta através da *passio*, da paixão, do *páthos*: a palavra, associada ao desejo, quando analisada filologicamente, apresenta precisamente a ideia do *eros glukúpikron* de Safo: há, nela, a dor do sofrimento e o prazer da redenção.

Assim, a hipótese que dirige essa pesquisa propõe que uma leitura arqui-filológica, ou seja, uma leitura lenta e errática, que se detém nos fragmentos e nas ruínas — uma leitura das margens, portanto —, tem a capacidade de mostrar a sobrevivência das palavras. Essa sobrevivência implica um recomeço constante, que está sempre marcado por repetições e

diferenças. Dentro das lacunas das repetições, onde a diferença opera, pretende-se encontrar justamente o núcleo onde diversas linhas e estratos se embarçam; nesse amálgama, descobre-se uma potência. Acredita-se que uma leitura que favorece um movimento espiralado, tanto de dentro para fora como de fora para dentro — das margens para o centro e vice-versa — faz acender, no texto, momentos esquecidos pela tradição literária e que, por sua vez, permitem enxergar a obra com outros olhos ou, de certa forma, de outro lugar. Propõe-se que o processo de se fixar em um detalhe e distrair o olhar é capaz de modificar a constituição de uma série e, através desse embaralhar de imagens e palavras, criar novas possibilidades.

2 DELÉM, *GLUKUPIKRON*: GUIMARÃES ROSA E A LÍRICA GREGA

2.1 Eros, o *glukúpikron* [γλυκύπικρον]: o movimento do desejo

O desejo opera a partir de uma relação paradoxal entre polos contrastantes: esse é o argumento fundamental de Anne Carson em *Eros, the bittersweet*, seu principal trabalho, publicado em 1986. O desejo de que Carson fala é específico: é, ao mesmo tempo, o *eros* [ἔρωσ] em minúsculas, o “désir des sens” segundo Bailly ou o “desire for that which is missing” da própria Carson, e o Eros [Ἐρωσ⁵], com inicial maiúscula, o desejo personificado, figura primária da mitologia grega divulgada principalmente por Hesíodo. Uma das evidências que suporta a hipótese de Carson é a qualificação, por Safo, do desejo como *γλυκύπικρον*, em seu conhecido fragmento 130 (LP). A expressão — neologismo cunhado pela própria Safo — traduz-se literalmente por “doce-amargo”, exatamente nessa ordem. Essa é a pista que a poeta oferece para uma compreensão do desejo como algo pendente em um conflito constante entre prazer e dor — conflito esse em que as duas partes opostas são também — ainda paradoxalmente — dependentes entre si. Se, como Anne Carson afirma, “all human desire is poised on an axis of paradox, absence and presence its poles, love and hate its motive energies” (CARSON, 1998, p. 11), isso quer dizer que o desejo aparece na literatura como uma relação invariavelmente *dinâmica*: no contexto erótico há sempre um acúmulo e uma descarga de energia, uma passagem de um estado ao outro. Em resumo, há sempre movimento. Nesse sentido, não seria o paradoxo, então, uma espécie de movimento? — a eterna instabilidade, a passagem imprevisível — ou a transformação — de um núcleo ao outro, ao qual se compara a figura do pêndulo, cujo movimento oscilatório ora destina-se a um lado, ora destina-se ao lado oposto. Safo abriga esse movimento, através da linguagem, em um único termo, no qual se condensa um discurso que permeou não apenas a poesia lírica dos seus contemporâneos, mas toda a literatura clássica.

Com apenas um elemento, Safo indicou a sobrevivência dos movimentos do desejo. Nesse sentido, convém lembrar que um movimento é o deslocamento de uma posição a outra — ou seja, a reconfiguração de uma distância. Essa reconfiguração é, conseqüentemente, uma variação e, portanto, capaz de provocar efeitos, de alterar uma narrativa (ou, ainda, criar uma completamente nova). É com base nessa compreensão que é possível observar, na poesia lírica

⁵ Não fazemos distinção, nesse trabalho, entre *Ἐρωσ*, forma mais corriqueira do termo, com vogal ômega, e a “forma poética” *Ἐροσ*, com vogal ômicron, como é comumente grafado nos poemas épicos. Além disso, vale pontuar que utilizamos a forma *Ἐρωσ* ou *Ἐροσ* quando nos referimos à personagem mitológica, e a forma *ἔρωσ* quando nos referimos ao substantivo que remete ao “desejo” na língua portuguesa.

grega, cinco movimentos associados a *Ἔρως* ou, de forma geral, ao *ἐρωτικός* — dizendo de outra forma, cinco *efeitos* provocados pelas variações entre distância e aproximação promovidas por um discurso que tem em *Ἔρως* o seu centro gravitacional: a atração, a divisão, o domínio, o excesso e a destruição.

2.1.1 Atração: *δηῶτε*

Em 2018, Pauline LeVen, professora de literaturas clássicas na Universidade de Yale, publicou, no volume *Textual Events: Performance and the Lyric in Early Greece* um ensaio intitulado “Echo and the Invention of the Lyric Listener”. Nesse texto, LeVen toma como ponto de partida a narrativa do mito de Eco, presente no romance *Dáfnis e Cloé* [*Δάφνις καὶ Χλόη*] de Longo, para reconsiderar a questão da repetição na lírica grega. A autora monta um *corpus* de vinte fragmentos, incluindo os de Alcman, Safo, Íbico e Anacreonte, e mapeia, nesse compilado, as ocorrências de um advérbio específico: *δηῶτε*. *Δηῶτε* é um vocábulo muito particular da língua grega: é a crase da partícula *δή* com o advérbio *αὔτε*. Enquanto *αὔτε*, por si só, denota a repetição do “novamente”, *δή* é o elemento que acrescenta especificidade temporal e enfatiza esse presente. Para LeVen, a expressão *δηῶτε* funciona a partir do registro de um evento marcado como presente, e o amplifica através de um elemento que é capaz de enfatizar sua atualidade e, ao mesmo tempo, apresentá-lo como a repetição de uma cena primitiva. Dizendo de outra forma, é como se o poeta, inserido na situação repetida, estivesse dizendo, no texto: “aqui, agora, de novo”.

Uma conclusão importante atestada pela autora, apesar de ter sido divulgada no texto *en passant*, é o fato de praticamente todos os vinte poemas desse *corpus* possuírem alguma referência a Eros, indicando a invariável correspondência entre a repetição e o desejo. Anne Carson, em 1986, teria ido mais adiante: dedicou um capítulo de *Eros the bittersweet* à questão do *δηῶτε*. Para Carson, a relação entre Eros e a repetição é uma relação de controle: “Eros makes use of time to control the lover. The lover in Greek poetry views with singular candor and a degree of irony his own subjection to time. He sees himself pinned in an impossible double bind, victim of novelty and of recurrence at once” (CARSON, 1998, p. 118).

Denys Page, em *Sappho and Alcaeus*, de 1955, volume em que traduz e comenta os dois poetas líricos nascidos na ilha de Lesbos, detém-se no fragmento 1 (LP) de Safo, também conhecido como o “Hino a Afrodite”, pontuando o uso frequente da palavra *δηῶτε*:

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,

μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,

[...]

αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαίσαισ' ἀθανάτω προσώπῳ
ἦρε' ὅττι **δηῦτε** πέπονθα κῶττι
δηῦτε κάλημι

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλα θύμῳ· τίνα **δηῦτε** πείθω
ἄψ σ' ἄγην ἐς φᾶν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψάπφ', ἀδικήει;

καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὺκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος **ιμέρρει**, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ
σύμμαχος ἔσσο.

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
não me domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração,

[...]

De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
sorrindo em tua imortal face,
indagaste por que de novo sofro e por que
de novo te invoco,

e o que mais quero que me aconteça em meu
desvairado coração. “Quem de novo devo persuadir
(?) ao teu amor? Quem, ó
Safó, te maltrata?

Pois se ela foge, logo perseguirá;
e se presentes não aceita, em troca os dará;
e se não ama, logo amará,
mesmo que não queira”.

Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu
coração deseja, cumpre; e, tu mesma,
sê minha aliada de lutas.
(SAFO, 2011, p. 75–76, grifos nossos).

Safó repete o advérbio em três versos ao longo do poema, composto na forma de uma súplica para que Afrodite torne recíproco o desejo (aqui representado pelo *ἴμερος* da última estrofe) que, naquele momento, causa na interlocutora *ἄσαισι* [náuseas] e *ὀνίαισι* [angústias]. Page conclui que a insistência na repetição (tanto da palavra quanto do evento em questão)

denota “a particular emotion, or mixture of emotions, especially indignation or impatience, in the mind of the questioner” (PAGE, 1955, p. 13). Essa impaciência que Page percebe se refere à condição recorrente da poeta, que motiva, por consequência, frequentes intervenções de Afrodite: a condição de alguém que está — e já havia sido — acometido pelo desejo. Ainda na mesma estrofe, Page se aprofunda nas antepenúltima e penúltima estrofes, em que Afrodite responde à poeta, percebendo, principalmente no primeiro verso da penúltima estrofe, uma relação de consequência entre os efeitos do desejo e o verbo *διώξει*: em “καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,” [“pois se ela foge, logo perseguirá”] (SAFO, 2011, p. 76). *Διώκω* estaria associado ao “perseguir” do português, mais especificamente à busca de um objeto que está em constante afastamento, intangível, impossível de ser capturado. O verbo aparece em conjunção com *ἔρω* em outros momentos da lírica grega, como nas *Elegias* de Teógnis (2.1353–1356, ed. Edmonds), por exemplo, poeta de uma geração posterior à de Safo⁶:

πικρὸς καὶ γλυκὺς ἐστὶ καὶ ἀρπαλέος καὶ ἀπηνής,
 ὄφρα τέλειος ἔη, Κύρνε, νέοισιν ἔρω.
 ἦν γὰρ τις τελέσῃ, γλυκὺ γίνεται: ἦν δὲ διώκων
 μὴ τελέσῃ, πάντων τοῦτ' ἀνηρότατον.

For the young, Cymus, love is bitter and sweet, kind
 and harsh, until it is fulfilled. For if one fulfills it, it
 is sweet, but if one pursues it without fulfilment, it is
 the most painful of all things.
 (GERBER, 1999b, p. 378–381).

Existe uma associação, como se percebe tanto no poema sáfico quanto nas elegias de Teógnis, entre o verbo *διώκω* e o sentido de repetição atribuído ao advérbio *δηῦτε*: o desejo se manifesta nesses casos como um ímpeto irresistível, pois fica evidente, nos poemas, a urgência da perseguição — não se trata de uma deliberação consciente, mas de uma imposição involuntária. No entanto, essa busca será invariavelmente frustrada, pois trata-se de um alvo que nunca pode ser alcançado. É precisamente por essa falta necessária que existe a repetição de uma ação: a repetição indica a passividade de quem deseja — o indivíduo desejante aceita sua condição e coloca-se na posição de cativo de *ἔρω*, — ou seja, indica que não haveria uma forma de escapar do círculo vicioso conduzido pelo desejo, mas também reforça o constante retorno do desejado, pois há sempre uma tentativa de preencher essa ausência fundamental.

⁶ É importante pontuar que Safo, nascida em 630 a.C., viveu em Mitilene, capital de Lesbos, ilha da costa oriental da Grécia, enquanto Teógnis, que nasceu entre 550-540 a.C., viveu em Mégara, cidade-estado próxima de Atenas, na Grécia Continental, do outro lado do Mar Egeu (Cf. HORNBLLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (orgs.) *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012).

Em 1993, Sarah Mace publica, na revista *Greek, Roman and Byzantine Studies*, um estudo detalhado sobre o uso do advérbio *δηῦτε* pelos poetas líricos arcaicos. Em “Amour, Encore! The Development of *δηῦτε* in Archaic Lyric”, Mace percebe uma estrutura comum nos poemas de Alcman, Safo, Íbico e Anacreonte que contêm o advérbio: todos eles seguem a forma “‘eros’, ‘me’, and ‘again’” (MACE, 1993, p. 336). Eros aparece como nominativo, ou seja, como o sujeito gramatical do verso introdutório, e o pronome pessoal *με* (ou *μ’*) aparece imediatamente antes ou depois de *δηῦτε* como objeto de um verbo transitivo: essa estrutura, afirma Mace, indica que “a first-person speaker describes some way in which ‘desire’ (in the person of Eros) is acting upon him” (MACE, 1993, p. 336). A estrutura sintática dos poemas enfatiza, além disso, que o local do nominativo, o lugar de controle da ação, pertence a Eros, enquanto o poeta, o acusativo, insere-se no local de recipiente da ação praticada pelo desejo, marcando ainda mais a sua passividade ao movimento erótico.

O desejo, portanto, é algo do qual se deve fugir, pois o indivíduo, uma vez *capturado* pela sua ação, encontra-se incapaz de desvencilhar-se dela. A insistência dos poetas gregos em expressar a frustração da repetição intransponível acontece justamente para indicar a invencibilidade do desejo. Vê-se, por exemplo, em dois fragmentos de Anacreonte, 400 e 346 (PMG), respectivamente:

παρὰ δηῦτε Πυθόμανδρον
κατέδυν Ἔρωτα φεύγων.

De novo escondi-me em Pitomandro
para escapar de Eros.
(CAMPBELL, 1988, p. 82–83, tradução nossa).

χαλεπῶι δ’ ἐπυκτάλιζον
νῦν δ’ ἀνορέω τε κἀνακύπτω,
οἱ πολλὴν ὀφείλω
τὴν χάριν ἐκφυγῶν Ἔρωτα,
Δεύνυσε παντάπασι δεσμῶν
τῶν χαλεπῶν δι’ Ἀφροδίτην.

[...] and I was boxing with a tough opponent, but now I look up and raise my head again... I owe many thanks, Dionysus, for having escaped Love’s bonds completely, bonds made harsh by Aphrodite. [...]
(CAMPBELL, 1988, p. 42–43).

Nos dois fragmentos, a mesma ação (*φεύγω*, “fugir”, “escapar”) aparece como uma resposta do poeta ao controle do desejo. No primeiro, o poeta se esconde para escapar do domínio erótico, no segundo, recorre a Dioniso para livrar-se da sua condição de imobilidade: só é possível libertar-se do desejo através de outro tipo de intervenção divina, cujo modo de operação não é tão distante daquele de *Ερως*.

2.1.2 Divisão: *λυσιμελής*

A frequência do uso de *δηῶτε* na lírica grega mostra que, quando atingido pela ação do desejo, o indivíduo poético é inserido em um ciclo de ações repetidas do qual não consegue escapar por sua própria iniciativa, indicando que um dos efeitos de *Ἔρως* é acentuar a passividade do desejanste, e, conseqüentemente, causar o acometimento de um tipo de paralisia, como se o poeta já não tivesse o controle de suas ações.

Isso tudo indica que o ímpeto para uma busca que acaba por não se concretizar — ou seja, o contexto no qual o sujeito desejanste é incapaz de *apropriar-se* do desejado — é uma ação instigada por *Ἔρως*, e ilustra, acima de tudo, a sua capacidade de manter o arbítrio do indivíduo sob seu controle. Esse aspecto já estava claro na primeira estrofe do fragmento 1 de Safo: a poeta pede a Afrodite para que não domine, subjugue, dome [*δάμνα*] o coração ou a alma [*θυμός*]⁷: essa tarefa, ainda que dirigida por Afrodite, como indica o poema sáfico, é responsabilidade de *Ἔρως*. Nesse sentido, para compreender o modo de operação desse aspecto dominador, é necessário um retorno ao século VIII a.C., especificamente à *Teogonia* de Hesíodo, onde *Ἔρως* aparece duas vezes: num primeiro momento, nos versos 120 e seguintes, é apresentado ao interlocutor como:

ἦδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.

e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
 solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
 ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.

⁷ Há uma longa lista de palavras gregas que, em traduções, parecem ocupar, na dualidade corpo-alma, a categoria oposta à materialidade do corpo: *thymós* [θυμός], *psykhé* [ψυχή], *nóos* [νόος], *phrén* [φρήν], *kardía* [καρδία]. Na verdade, essa oposição se torna nebulosa a partir de um estudo lexicográfico dos textos gregos. As duas últimas podem ser lidas mais claramente como elementos localizados no limiar entre essas duas categorias, geralmente associadas tanto aos órgãos em si mesmos quanto às sensações produzidas a partir desses órgãos, a saber, o coração e o diafragma. Já *psykhé*, *thymós* e *nóos* “are sometimes said in the Homeric poems to reside in the body, usually in the chest, but they are not parts of the body”. *Psykhé* e *thymós*, frequentemente associadas à respiração (daí a noção de “sopro vital”), são elementos que distinguem a vida da morte, enquanto que *nóos*, por ser um substantivo abstrato derivado de verbo, não possui conexão com nenhum elemento corpóreo específico, geralmente associado à capacidade de compreensão/percepção. Dito isso, D. J. Furley reconhece, em exemplos da literatura grega (inclusive em Homero), uma aproximação entre *thymós* e *kardía* através da analogia entre a resposta do coração aos sentimentos de ansiedade e preocupação, observando nas duas palavras, também — e por consequência —, a ideia de “coragem”. Cf. FURLEY, D. J. The Early History of the Concept of Soul. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Oxford, vol. 3, n. 1, p. 1–18, dezembro de 1956. Importante, ainda, considerar a observação de Claude Calame, em seu *Eros na Grécia Antiga* (2013): os poetas líricos especificam onde o desejo atinge fisicamente: o coração, o diafragma, a alma — todos esses locais estão afastados dos órgãos de inteligência — “ele não se instala nem no *nous*, nem na *boulé*” (p. 10–11). Por *nous* [νόος] e *boulé* [βουλή], Calame se refere, respectivamente, ao intelecto — no sentido de capacidade de resolução e intenção —, e à vontade como determinação.

(HESÍODO, 2012, p. 109).

Ἔρως aparece, nesse primeiro trecho, como uma personificação bem definida, cuja ação (ou o efeito de sua ação) está atestada no último verso: *domar* [δάμναται — verbo que já apareceu em Safo, em verso que exprime a mesma situação] a mente [νόος] e o arbítrio [βουλή] dos indivíduos. No entanto, na segunda menção a *Ἔρως*, nos versos 910 e seguintes, o que recebe destaque não é necessariamente a consequência de sua ação, mas, de forma mais específica, o *modo* como ela acontece:

τρεις δέ οἱ Εὐρυνομη Χάριτας τέκε καλλιπαρήους,
Ὠκεανοῦ κούρη, πολυήρατον εἶδος ἔχουσα,
Ἄγλαϊήν τε καὶ Εὐφροσύνην Θαλίην τ' ἔρατεινήν:
τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἴβετο δερκομενάων
λυσιμελής: καλὸν δέ θ' ὑπ' ὄφρυσι δερκίονται.

Eurínome de amável beleza virgem de Oceano
terceira esposa gerou-lhe Graças de belas faces:
Esplendente [Aglaia], Agradável [Eufrosina] e Festa [Tália] amorosa,
de seus olhos brilhantes esparge-se o amor
solta-membros, belo brilha sob os cílios o olhar.
(HESÍODO, 2012, p. 150–151).

Tanto como personificação quanto como efeito, a *Ἔρως* é atribuído, nos dois trechos em que é citado, o adjetivo *λυσιμελής*, e Hesíodo é, de fato, o primeiro poeta grego a associar esse adjetivo à prática erótica. *Λυσιμελής* forma-se a partir da união do verbo *λύω* — “soltar”, “desatar” — ao substantivo *μέλος* — “membro”, “parte do corpo”, e é um dos epítetos que posteriormente foram associadas com frequência à figura de Eros na poesia lírica, principalmente a partir de Safo e ao longo dos séculos VII e VI a.C. “Solta-membros”: essa é a expressão que qualifica Eros desde o momento de sua geração — de sua *θεογονία* — e que viria a se tornar parte fundamental de uma série de características que se vincularam ao desejo como uma *personagem poética*⁸ da Grécia Antiga.

Lysimelés, soltar os membros, é, também, um elemento paradoxal. Possui, condensados, tanto o sentido do relaxamento do corpo quanto o sentido de controle associado à violência. O

⁸ François Lasserre, em sua tese publicada em 1946, intitulada *La figure d'Éros dans la poésie grecque*, defende a relevância da poesia lírica grega para a construção de Eros como uma personagem, com práticas e características que foram além das informações transmitidas pela tradição oral da mitologia: “il n’y a en effet presque aucun mythe sur Eros. Il n’y a même pas de culte d’Eros assez important pour entretenir une tradition sur Eros indépendante de la tradition poétique. De cette carence de la mythologie et de cette inexistence, pourrait-on dire, d’une figure divine d’Eros, il résulte que les poètes ont entièrement imaginé la forme du dieu qui symbolise l’amour et qu’ils ont aussi suppléé, quant à sa place dans le monde des dieux et à ses attributs divins, à ce qu’aucune tradition ne leur livrait.” (LASSERE, 1946, p. 10). Qualquer estudo possível de Eros é, invariavelmente, um estudo da poética grega, uma vez que ela foi responsável pela elaboração de uma *imagem* da figura divina para além da narrativa oral mitológica.

primeiro sentido observa-se a partir de Homero, na *Odisseia*: tanto no Canto XX quanto no Canto XXIII⁹, Homero utiliza o adjetivo *λυσιμελής* para se referir à capacidade do sono de *soltar os membros*, libertar a alma [*θυμός*] da *μελέδημα*, ou seja, da ansiedade, da preocupação. Com os poetas líricos, o adjetivo passou a ser constantemente associado à ação intimidadora do desejo, indicando o ato de privar o desejante da capacidade de controlar o seu próprio corpo. Na lírica de Arquíloco, Álcman e Safo, o desejo como *λυσιμελής* é aquele que desagrega a unidade psicológica do sujeito desejante e que, conseqüentemente, compromete o equilíbrio emocional do indivíduo. É uma forma de associar os efeitos do desejo como limítrofes entre o físico e o mental — associar as sensações psíquicas do desejo com as sensações físicas, principalmente as sensações relacionadas à dor do ferimento, da tortura, da mortificação.

Como se deduz pelos últimos versos citados da *Teogonia*, a ação do objeto ao qual corresponde o adjetivo *λυσιμελής* dirige-se de fora do corpo do indivíduo para dentro, através de um fluxo ou corrente de líquido, como o verbo *εἴβητο* [“derramar”, “escorrer”] atesta no penúltimo verso: o domínio do desejo se realiza através dos olhos, simultaneamente ao momento em que a visão do desejante captura a imagem do indivíduo desejado. É por conta dessa imagem que o solta-membros age: nesse caso, constitui-se outro paradoxo, uma vez que é a beleza do objeto do desejo que assume a origem da dor física/psicológica. Existe, na poesia de Hesíodo, portanto, uma assimilação paradoxal de Eros: o adjetivo “belo” [*καλός*] aparece nos dois trechos em contraste com os outros qualificativos, em claro contexto antagônico: é belo, mas também é capaz de atingir a integridade física dos homens; é belo, mas é capaz de subjugar a prudência, levar à loucura. Retorna, com esse fato, a combinação entre a doçura e o amargo presente na obra de Safo: não parece estranho, então, que na *Odisseia*, o adjetivo *λυσιμελής* apareça associado ao prazer do sono: o mesmo adjetivo que classifica o prazer passou a ser utilizado também para descrever a ação dominadora do desejo.

Esse mesmo fluxo presente em Hesíodo torna a aparecer nos versos 61–74 do fragmento 3 (PMG) de Álcman, poeta que produziu no mesmo século que Safo; o adjetivo, dessa vez, está associado ao *πόθος*, porém, ainda no mesmo rastro da *Teogonia*, o desejo se vincula não apenas à qualidade daquilo que é líquido — como se percebe pelo uso de *τακερός* [“derretido”] —, mas também, novamente, ao olhar:

⁹ Os versos mencionados encontram-se no Canto XX, v. 56-57: “εὔτε τὸν ὕπνος ἔμαρπτε, λύων μελεδήματα θυμοῦ, / λυσιμελής, ἄλοχος δ’ ἄρ’ ἐπέγρετο κεδνὰ ἰδυῖα” [“Quando o dominou o sono, deslassando as preocupações do coração, acordou a esposa conhecedora de coisas sensatas” (HOMERO, 2011, p. 465, grifo nosso)], e no Canto XXIII, v. 342-343: “τοῦτ’ ἄρα δεύτατον εἶπεν ἔπος, ὅτε οἱ γλυκὺς ὕπνος / λυσιμελής ἐπόρουσε, λύων μελεδήματα θυμοῦ” [“depois se abateu sobre ele o sono, que deslassa os membros dos homens, libertando o seu coração de todas as preocupações” (HOMERO, 2011, p. 522, grifo nosso)].

λυσιμελεῖ τε πόθῳι, τακερώτερα
 δ' ὕπνῳ καὶ θανάτῳ ποτιδέρεται
 οὐδέ τι μαμηδίῳς γλυκ[ῆ]α κ]ήνα

Com desejo que deslassa os membros, ela lança-me
 um olhar mais derretedor que o sono ou a morte.
 A doçura dela não é em vão.
 (LOURENÇO, 2006, p. 17).

A doçura [γλυκύς] da imagem da pessoa desejada contrasta com o desejo λυσιμελής, que, em forma de líquido, transfere-se dos olhos de um indivíduo ao outro. É importante também apontar as analogias que Álcman faz entre o sono, a morte e o desejo, três estados que compartilham a condição de serem momentos em que o sujeito perde o controle do próprio corpo por uma intervenção divina. O conhecido paradoxo novamente aparece: o sono de um lado, em sua conotação pacífica de repouso e, de outro lado, a morte, indissociável dos sentimentos de angústia e aflição.

Reforçando o soltar dos membros como uma das manifestações de controle de Eros, o fragmento 196 (West) de Arquíloco, “el primer lírico que aplica el adjetivo λυσιμελής al sentimiento amoroso” (MUÑOZ, 1992, p. 15), apresenta novamente o desejo [πόθος — não a divindade, mas o desejo terreno, nostálgico] como λυσιμελής, associado, ainda, ao domínio [δάμνημι] do desejante. O ato de domar, vencer a resistência, ação que já estava presente na gênese de Έρωσ segundo Hesíodo, além da súplica de Safo a Afrodite um século depois, reapareceria também em Arquíloco (196, West):

ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής, ὄταϊρε, δάμναται πόθος.

but, my friend, limb-loosening desire overwhelms me.
 (GERBER, 1999a, p. 76).

No fragmento fica evidente a passividade do sujeito desejante, a mesma que anteriormente seria atestada pela presença do advérbio δηῶτε. O tom confessional do poema — que, afinal, está endereçado ao ἑταῖρος, ao “amigo”, “companheiro” — denota a sujeição do poeta ao desejo como algo que deve ser revelado com pudor, sob o risco de retaliação. A conjunção adversativa com a qual o poema inicia reitera que o fato de o indivíduo estar sob o domínio do desejo é um impedimento para algum outro tipo de ação que o poeta poderia vir a realizar: desejar é, invariavelmente, imobilizar-se.

2.1.3 Domínio: ἀμάχανον

O desejo que solta os membros, que está ligado ao domínio físico e psicológico do indivíduo desejante, é também o desejo que *escorre* ou *faz escorrer*. Eurípides esboça, em *Hipólito*, o modo de ação de Eros como instrumento das decisões de Afrodite, assim como aparecia frequentemente em Safo. No caso da peça, concluída em 428 a.C., é o confronto entre as divindades — a recusa de Hipólito ao culto de Afrodite, sua admiração por Ártemis — que motiva o emprego de Eros para infligir em Fedra, madrasta de Hipólito, uma “enfermidade horrenda” [στυγεραὶ νόσος]. A fisiologia dessa doença é exposta pelo coro, no verso 525 e posteriores:

Ἔρωσ Ἔρωσ, ὁ κατ' ὀμμάτων
στάζων πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχῆ χάριν οὖς ἐπιστρατεύση,
μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης
μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.
οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρον ὑπέρτερον βέλος,
οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας ἴησιν ἐκ χερῶν
Ἔρωσ ὁ Διὸς παῖς.

Eros! Eros! Instilas o desejo na vista,
insuflas o mel do leite na ânsima que sitias:
teu dissabor nunca descortines para mim,
nem venhas até mim descompassando o ritmo!
O fogo que dardeja, o astro que dardeja,
a pujança de ambos empalidece ao de Afrodite,
cujo arrojo ocorre pelas mãos de Eros,
prole de Zeus.
(EURÍPIDES, 2015, p. 61).

Eros, Eros, que dos olhos
destilas desejo, a deliciosa volúpia
vertendo nas almas que assaltas,
com teus malefícios a mim nunca te manifestes,
não venhas a mim com desmedida:
nem dos astros nem do fogo mais potente é o raio
que o de Afrodite, arremessado
pelas mãos de Eros, filho de Zeus.
(FONTES, 2007, p. 141)¹⁰.

A súplica do coro revela que o *modus operandi* de Eros — o modo pela qual a doença de Fedra se manifesta no corpo — tem sua gênese a partir da visão. Ἔρωσ instila — o verbo é *στάζω*, literalmente “verter”, “derramar” — nos olhos do desejante o *πόθος* e introduz [*εἰσάγων*] a doçura [*γλυκεῖαν*] na alma — na *ψυχή* — que ele *sitia*.

¹⁰ Oferecemos as traduções de Trajano Vieira em edição de 2015, pela Editora 34, e de Joaquim Brasil Fontes, em edição de 2007, pela editora Iluminuras, respectivamente.

O coro de *Hipólito* descreve uma fisiologia do desejo muito evidente, apresentada em etapas bem delineadas: Eros é responsável por estabelecer um fluxo entre si e a vítima através dos olhos desta, por meio do qual instiga, com a doçura associada ao prazer e à beleza [χάρις], o desejo. As traduções muito acertadas para o verbo ἐπιστρατεύω [“sitiar”, “assaltar”] agregam à atividade erótica um vocabulário muito próximo ao do militar. Não é em vão: o fato de Eros ter λυσιμελής como epíteto, considerando que o ato de soltar os membros é uma expressão corrente em cenas de batalha em Homero¹¹, confirma a frequente aproximação entre a ação do desejo e o léxico associado à guerra.

A ideia do desejo como um fluido que se derrama no coração¹² e que, em alguns exemplos, chega à “alma” [ψυχή] através do olhar aparece ainda em um fragmento muito importante de Crinágoras, conterrâneo tanto de Safo quanto de Alceu, nascidos em Mitilene, na ilha de Lesbos; no entanto, Crinágoras escreveu durante o século I a.C., aproximadamente 600 anos depois de Safo e Alceu. O epigrama em questão (199) aparece no livro XVI da *Anthologia Palatina*:

Καὶ κλαῖε καὶ στέναζε, συσφιγθεῖς χεροῖν
τένοντας, ὃ πῖβουλε· τοῖά τοι πρέπει.
οὐκ ἔσθ' ὁ λύσων· μὴ λεινὸν ὑπόβλεπε.
αὐτὸς γὰρ ἄλλων ἐκ μὲν ὀμμάτων δάκρυ
ἔθλιψας, ἐν δὲ πικρὰ καρδίᾳ βέλη
πήξας ἀφύκτων ἰὸν ἔσταζας πόθων,
Ἔρωσ' τὰ θνητῶν δ' ἐστί σοι γέλωσ ἄχρη
πέπονθας οἷ' ἔρεξας. ἐσθλὸν ἢ δίκη.

Weep and moan, thou artful schemer, the sinews of thy hands made fast: thou hast thy desert. None will untie thee; make not those piteous faces; for thou thyself, Love, didst wring the tears from other eyes, and piercing the heart with thy bitter darts, didst instil the venom of desire that takes fast hold. The woes of mortals are thy sport. Thou hast suffered what thou hast done. An excellent thing is justice. (PATON, 1918, p. 274–276, grifos nossos).

¹¹ No canto VII da *Iliáda*, o ato de “soltar os membros” aparece no verso 12: “Ἐκτωρ δ' Ἥιονῆα βάλ' ἔγχεϊ ὀξυόεντι/ αὐχέν' ὑπὸ στεφάνης εὐχάλκου, λύντο δὲ γυῖα” [“Heitor atingiu Eioneu com a lança pontiaguda, no pescoço/ sob o elmo de bronze bem trabalhado e deslassou-lhe os membros” (HOMERO, 2013, p. 252)]. No canto XIV da *Odisseia*, aparece no verso 235-236: ἄλλ' ὅτε δὴ τὴν γε στρυγερὴν ὁδὸν εὐρύοπα Ζεὺς/ ἐφράσαθ', ἢ πολλῶν ἀνδρῶν ὑπὸ γούνατ' ἔλυσε, γούνατ' ἔλυσε” [“Mas quando Zeus de larga vista planeou o caminho detestável/ que haveria de dissolver os joelhos a tantos homens” (HOMERO, 2011, p. 356)].

¹² Esse tema permanece na tradição romana. Na *Ars amatoria*, de Ovídio, aparece no verso 236 do livro I, momento em que os efeitos do desejo são comparados aos efeitos da embriaguez: “Sed tamen et spargi pectus amore nocet” [“mas as próprias gotas sacudidas pelo amor são danosas ao coração” (OVÍDIO, 2011, p. 273)]; aparece ainda no *De rerum natura*, de Lucrécio, no livro IV, onde são descritos os efeitos físicos de “simulacros vindos de um qualquer corpo,/ emissários de um rosto bonito e de uma bela tez”, os quais constituem o que “feriu o espírito de amor”, ação perpetrada pelos “golpes de Vênus”. No verso 1059 em diante, consta: “Haec Venus est nobis; hinc autemst nomen Amoris,/ hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor/ stillauit gutta et successit frigida cura” [“Esta é Vênus para nós, daqui vem o nome de amor,/ daqui pela primeira vez se instilou no nosso coração/ aquela gota da doçura de Vênus/ a que depois se sucedeu a fria preocupação” (LUCRÉCIO, 2015, p. 251)].

O epigrama dirigido a Ἔρως repreende a divindade precisamente pelo modo como atinge o homem: causando o choro — vertendo o líquido dos olhos das vítimas — e infligindo a dor. Ora, o Ἔρως que instila o γλυκεῖαν, a doçura, também é o Ἔρως que instila o veneno [ἰὸν] através das suas flechas [βέλη] amargas [πικρὰ]. Esse mesmo paradoxo foi o principal objeto de Anne Carson no já citado *Eros, the bittersweet*: “Eros seemed to Sappho at once an experience of pleasure and pain” (CARSON, 1986, p. 3). Essa *bittersweetness* com a qual Carson constrói sua argumentação aparece no fragmento 130 (LP) de Safo:

Ἔρως δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

Eros once again limb-loosener whirls me
Sweetbitter, impossible to fight off, creature stealing up
(CARSON, 2003, p. 264).

Eros de novo — o solta-membros — me agita,
doce-amarga inelutável criatura
(SAFO, 2011, p. 86).

Eis que amor solta-membros estremece-me
agridoce intratável reptílico
(SAFO, 2017, p. 363).¹³

Encontramos, assim como em Hesíodo, Eurípides, Álcman e Crinágoras, os mesmos adjetivos em oposição: a doçura, γλυκύς, está acompanhando o πικρός, o amargor. Safo qualifica de πικρός a ação do Ἔρως como ὄρπετον, substantivo que está associado a algum tipo de animal que se rasteja, especialmente répteis. A essa “criatura” se vincula, além da imagem ameaçadora, a capacidade de ser intransponível, que se atesta pelo uso de ἀμάχανον. O desejo para Safo, portanto, como o epíteto γλυκύπικρον já denuncia, utiliza da doçura para atrair sua vítima e, posteriormente, revela a sua natureza violenta quando, para além da atração, provoca no eu poético a ação do verbo δονέω: “balançar”, “estremecer”, “desorientar”. Percebe-se, portanto, que há dois movimentos opostos nessa relação: a aproximação pela doçura, que se consome no ato de “domar a prudência” do desejante, nas palavras de Hesíodo, e o seu contrário: o distanciamento como resposta ao prenúncio da violência¹⁴.

¹³ Oferecemos, aqui, o poema em sua forma original grega e em três traduções: a da própria Anne Carson, em *If not, winter*, a de Giuliana Ragusa, em *Hino a Afrodite e outros poemas* e a de Guilherme Gontijo Flores, em *Fragmentos completos*.

¹⁴ A descrição da ação violenta de Eros é recorrente na lírica grega, principalmente em Anacreonte e Íbico. Como exemplo, pode-se citar o fragmento 413 de Anacreonte, no qual permanece a ligação entre Eros e os fenômenos naturais violentos: “μεγάλῳ δηῦτέ μ' Ἔρως ἔκοπεν ὥστε χαλκεὺς/ πελέκει, χειμερὶν δ' ἔλουσεν ἐν χαράδρῃ” (“Como um ferreiro de novo o Amor me golpeou/ com um grande machado e banhou-me na corrente invernososa” (LOURENÇO, 2006, p. 59)).

As reações físicas e psicológicas do desejanse no momento em que se encontra sob a ameaça de Eros são o tema central também do fragmento 287 (Campbell) de Íbico:

Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ
 βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος
 κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἀπειρα
 δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει·
 ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον,
 ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γῆρα
 ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἄμιλλαν ἔβα.

O Amor de novo sob pálpebras azuis
 com seus lânguidos olhos me contempla,
 e com toda a espécie de encantos
 me lança para as malhas inelutáveis de Cípris.
 Na verdade tremo à sua chegada,
 como o cavalo portador de jugo e arrebatador de prêmios, já velho,
 que entra contrariado com o rápido carro na corrida.
 (LOURENÇO, 2006, p. 47).

O objeto do qual o fragmento lírico trata já se evidencia pelas duas palavras com as quais ele inicia: *Ἔρος*, o desejo, e *αὐτέ*, a repetição. Os efeitos do desejo são induzidos por um olhar ao qual o poeta associa o adjetivo *τακέρως*, ou seja, aquilo que provoca *derretimento*, algo capaz de dissolver; reaparece, então, a substância líquida que indica, por sua vez, a existência de um fluxo. É esse olhar capaz de tomar o controle do indivíduo (jogá-lo na rede de Cípris [*δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει*]) que reitera o fato de que Eros está a serviço de Afrodite. A origem dos tremores [*τρομέω*] do poeta, portanto, está precisamente nesse olhar: os últimos dois versos do poema enfatizam a passividade do desejanse quando o eu poético admite sua apreensão à presença específica desse olhar descrito como uma ameaça. Ao comparar-se, em seu local de desejanse, ao cavalo cansado, porém sujeito às ordens que o obrigam a, novamente, entrar na corrida, ele se coloca como vítima da força de um *Ἔρος* incompassivo, como alguém que tem o seu arbítrio negado e é inserido, passivamente, num ciclo de repetições dolorosas.

Retornando a Safo, percebe-se que, além de *λυσιμελής*, a poeta elenca três outros adjetivos para Eros: *γλυκύπικρον*, *ὄρπετον* e *ἀμάχανον*. *Ἀμάχανον* possui uma conexão com duas outras palavras gregas: *μάχη*, a “batalha”, o “combate”, a “disputa”, e *μηχανή*, que se pode entender como “artimanha”. Esta, por sua vez, está ligada etimologicamente ao *μάγανον*, substantivo que remete também à capacidade de encantar, enfeitiçar. O prefixo *α-*, agregando o sentido de impossibilidade, culmina para a tradução “irredutível”, “inesquivável”, indicando, ao mesmo tempo, que Eros é uma força da qual não se pode escapar e frisando a violência com a qual se dá essa apreensão do sujeito. Em um par de conhecidas estrofes da *Antígona*, de Sófocles, correspondentes aos versos 781–800, o coro canta:

Ἔρως ἀνίκατε **μάχαν**, Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
 ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις,
 φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς:
 καί σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
 οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώπων. ὁ δ' ἔχων **μέμνηεν**.

σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους **φρένας** παρασπᾷς ἐπὶ λῶβα,
 σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον ἔχεις ταράξας:
 νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων **ἡμερος** εὐλέκτρου
 νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς
 θεσμῶν. **ἄμαχος** γὰρ ἐμπαίζει θεὸς, Ἀφροδίτα.

Eros, no one can fight you
 Eros, you clamp down on every living thing
 on girls' cheeks on oceans on wild fields
 not even an immortal can evade you
 certainly not a creature of the day
 why
 they go mad

you change the levels of a person's mind
 this Haimon crisis is all your doing
 you shook his blood
 you glow on girls' eyelids
 who cares about the laws of the land
 Aphrodite, you play with us you
 play
 deeply
 (CARSON, 2012, p. 32).

Eros, invicto na batalha,
 Eros, que à tua presa escravizas;
 tu, que nas faces delicadas
 da virgem estás à espreita
 e vogas sobre o mar e pelas agrestes choupanas:
 de ti nem o divino eterno se liberta
 nem o efêmero humano; o que te possui desvaira.

Tu, que aos justos tornas injustos,
 enlouqueces e levas à ruína;
 tu, que também esta contenda
 entre homens — pai e filho — armaste!
 Mas triunfa fulgindo entre os cílios e úmido olhar da amável
 noiva, como que sob o comando das fortes
 leis. Sem lutar, brinca conosco a divina Afrodite.
 (VIEIRA; ALMEIDA, 1997, p. 72).

O coro se utiliza de duas variações de *μάχη*: no primeiro verso, para reiterar a invencibilidade de Eros na batalha com o indivíduo desejante, fato expandido ao longo da estrofe, que elenca as instâncias do poder erótico; no último verso, aparece para associar também à Afrodite a inelutabilidade característica do desejo. Eros, em Sófocles, manifesta-se como uma força — ou uma enfermidade — para a qual não há possibilidade de resistência, capaz de intimidar até mesmo os deuses. O *modus operandi* de Eros em Sófocles acompanha a

orientação dos líricos: o desejo age a partir do olhar, por meio de uma ligação entre o indivíduo desejante e o indivíduo desejado, associa-se às substâncias líquidas e mantém a vítima sob seu controle, uma vez que invariavelmente alcança a vitória em qualquer batalha – seja essa contra os mortais ou contra os deuses.

O motivo dessa incapacidade do homem e da deusa de lutar contra Eros também está atestado na passagem do coro, no último verso da primeira estrofe: revela-se que estar sob efeito do desejo é estar, conseqüentemente, sob efeito da loucura [*μανία*], e que a ação erótica tem a capacidade, além disso, de “desnivelar” a alma do desejante, o que culmina, invariavelmente, na desgraça [*λώβη*] do indivíduo.

2.1.4 Excesso: *μανία*

No *Hipólito*, o desejo é qualificado como *νόσος* [“doença”] em, pelo menos, cinco versos da tragédia. Os efeitos de tal doença em Fedra fazem com que o seu espírito ou o seu coração [*φρένας*] se parta (“e então, terrível doença vinda de Afrodite,/ interdito por lei divina, um amor/ o coração lhe rompeu” [*ἀνθ’ ὧν, οὐχ ὀσίων ἐρώτων δεινᾶ φρένας Ἀφροδίτας νόσῳ κατεκλάσθη*] (EURÍPIDES, 2007, p. 83)) e, conseqüentemente, com que perca o controle de suas próprias ações. Dois séculos depois, a associação entre *Ἔρως* e *νόσος* voltaria a aparecer no *Φαῖδρος* platônico: Fedro, ao transmitir o discurso de Lísias, questiona as vantagens e as desvantagens de dedicar favores aos indivíduos que estariam sujeitos aos efeitos de *Ἔρως*:

καὶ γὰρ αὐτοὶ ὁμολογοῦσι νοσεῖν μᾶλλον ἢ σωφρονεῖν, καὶ εἰδέναι ὅτι κακῶς φρονοῦσιν, ἀλλ’ οὐ δύνασθαι αὐτῶν κρατεῖν:

Pois o próprio apaixonado admite que está mais doente do que munido de bom senso, sabe que pensa mal, mas não consegue ter domínio de si. (PLATÃO, 2016, p. 80 [231d]).

A questão primordial que norteia a argumentação do diálogo é motivada pelo discurso de Lísias apresentado a Fedro e, posteriormente, compartilhado com Sócrates: Lísias defende, em síntese, que “se deve agraciar com favores aquele que não está apaixonado em detrimento de quem o esteja” (PLATÃO, 2016, p. 76 [227d]). O argumento que sustenta a tese de Lísias se baseia na ideia de que o homem apaixonado está invariavelmente acometido por uma tal desgraça [*συμφορὰν*] ou, ainda, uma ânsia [*ἐπιθυμία*], que é capaz de enfraquecer seu próprio juízo [*καὶ αὐτοὶ χειρὸν διὰ τὴν ἐπιθυμίαν γιγνώσκοντες*].

Sócrates, como resposta, apresenta dois discursos: no primeiro, em defesa da tese que demonstra a desvantagem de se dedicar a quem está sob efeito do desejo, começa por enfatizar *ἔρωσ* como *ἐπιθυμία* — vontade, apetite (no sentido do desejo de satisfazer uma necessidade) — e classifica dois princípios constitutivos e conflitivos do homem: o “desejo inato de prazeres” e uma “opinião adquirida que aspira ao melhor”. Quando essa opinião comedida domina a razão, resulta na moderação [*σώφρων*]; no entanto, quando o desejo “comanda irracionalmente arrastando-nos para prazeres, deste comando a denominação é desmedida [*ὑβρις*]” (PLATÃO, 2016, p. 88 [237e–238a]). Sócrates, em sua primeira demonstração, conclui que *ἔρωσ* está associado não à moderação, mas ao desejo desprovido de razão que se dirige, portanto, ao “prazer do belo”.

Nesse sentido, é importante examinar como o desejante foi descrito tanto por Lísias quanto por Sócrates. O indivíduo acometido pelo desejo aparece nas primeiras partes do *Fedro* como alguém incapacitado, alguém a quem falta razão e alguém que, por consequência, está sem o controle completo dos seus sentidos, como se verifica ainda no parágrafo 231d, onde se lê que “[...] o próprio apaixonado [...] sabe que pensa mal, mas não consegue ter domínio de si” (PLATÃO, 2016, p. 80). O discurso de Lísias entende o amante como portador de uma doença que “enfraquece o juízo”, ou seja, o amante não tem capacidade de tomar decisões racionais, tendo em vista o seu próprio bem-estar. O amor erótico, portanto, aparece, nos primeiros discursos — tanto na argumentação de Lísias quanto na demonstração de Sócrates — na sua forma imoderada e insensata.

O segundo discurso de Sócrates, que seria a retratação do primeiro discurso — a sua *palinódia*, como categoriza a tradutora e comentadora Maria Cecília Gomes dos Reis —, é o momento em que se associa o desejante, o *ἐραστής*, à loucura [*μανία*] e o filósofo parte para uma espécie de defesa desse estado de desequilíbrio da razão, afirmando que “os maiores bens, quando dados por graça divina, nos vêm mediante a loucura” (PLATÃO, 2016, p. 96 [244a]). Sócrates então associa, filologicamente, *μανία* a *μαντικῆ*, a arte profética, e conclui: se a loucura proveniente de *ἔρωσ* é uma loucura proveniente de uma divindade, ela deve ser mais bela do que a moderação tão cara aos filósofos.

No diálogo platônico, o desejo e, conseqüentemente, a loucura aparecem como um estado mental no qual sobrevém a inspiração: o desejante tem contato com um mundo ideal, porque a loucura do desejo é uma loucura que o aproxima do mundo divino. Atesta-se, assim, da mesma forma, o caráter paradoxal do efeito erótico: é uma intemperança, uma desmedida, uma *ὑβρις* — um excesso —, mas é, ao mesmo tempo, por ser ideal — divina —, uma intemperança positiva aos olhos do filósofo.

Para Platão, a “quarta loucura”, essa loucura proveniente do erótico, ao possibilitar ao indivíduo a aproximação aos deuses, permite que, através da contemplação do belo, a sua alma — originalmente alada — recupere as asas que perdeu e retome a pureza divina. Assim, distingue dois tipos de desejantes [ἐρασταί]: o corrompido, que se detém exclusivamente na busca de satisfação sexual, e o recém-iniciado, que experimenta o desejo que está além das dicotomias corpo/alma, bem/mal. A experiência da contemplação do belo é descrita no trecho 251a–252a do *Fedro* platônico, da seguinte forma:

[...] o recém-iniciado — um dos que muito contemplou outrora —, quando vê uma face de aparência divina que bem imita o belo ou talvez a forma de um corpo, **primeiro sente um estremeamento** e algum dos temores de outrora o alcança, **depois dirige-lhe os olhos venerando-o como a um deus**, e se não temesse a reputação de **excessiva loucura** [μανίας] ofereceria sacrifícios ao seu preferido **como a uma imagem divina** ou a um deus. **E, ao vê-lo, toma conta dele uma mudança como tremor** [φρίκης] **ao suor e ao calor inusitados**. Pois ele se aquece ao **receber através dos olhos o eflúvio** [ἀπορροήν] da beleza com o qual a natureza da asa é irrigada e, ao ser aquecido, derretem-se as partes que circundam o broto e que havia muito encerradas pelo enrijecimento estavam impedidas de germinar. O fluxo de alimento entumece o talo da asa e dá impulso para que cresça a partir da raiz e sob a forma inteira da alma, pois a alma inteira era outrora alada. Pulsa toda nele então e lateja, e, assim como a afecção surgida em volta dos dentes daquele em quem estão prestes a nascer — irritação e coceira em volta da gengiva —, o mesmo é o que sofre de fato a alma ao despontar-lhe a asa: pulsa, irrita-se e sente uma comichão. **E, quando ela põe os olhos em direção à beleza do menino, de lá recebe partículas** [μέρη] **que emanam** [ἐπιόντα] **e fluem** [ρέοντ'] — **e por isso mesmo é chamada de atração** [ἕμερος] —, e por ser irrigada e aquecida é apaziguada da dor e regozija-se. Porém, quando ela está longe e ressecada, os orifícios das passagens por onde a asa despontaria, contraindo-se todos ao se secarem, fecham e barram o germe da asa, que, fechado com o desejo [ἕμερον], lateja como artérias pulsantes e se introduz na passagem — cada qual na que lhe é própria —, e assim a alma toda espicaçada fica desesperada de dor; **mas à memória que tem da beleza então se regozija**. Da mistura desses dois estados vem a sua revolta pela estranheza da afecção [πάθος]. E, **estando sem saída e nessa loucura** [ἐμμανής], nem pode descansar à noite, tampouco permanecer onde quer que vá ver o dono de tal beleza. Ao vê-lo, canalizando a atração [ἕμερον], liberta então aquilo que antes estava encerrado e respira libertado, deixando nesse momento de sentir os aguilhões e as dores, gozando novamente de um prazer ainda mais doce. (PLATÃO, 2016, p. 104-105, grifos nossos).

O desejo em Platão é indissociável da visão — ou seja, da contemplação do belo: os efeitos que atingem o desejante (o estremeamento, o tremor, o suor e o calor) já estavam presentes praticamente *ipsis litteris* no fragmento 31 (LP) de Safo¹⁵, em cujo contexto os efeitos físicos do desejo também eram experimentados a partir da visão. Ora, de acordo com Platão, essa passagem da contemplação para a sensação funciona por meio da transferência de

¹⁵ O fragmento 31, já exaustivamente analisado, principalmente por Carson (1986): “porque quando vejo-te minha fala/ logo se cala// toda a língua ali se lacera um leve/ fogo surge súbito sob a pele/ nada vê meu olho mas ruge mais/ ruído no ouvido// gela-me a água e inunda-me o arrepio/ me arrebatava e resto na cor da relva/ logo me parece que assim pereço/ nesse deslumbre. (SAFO, 2017, p. 108–109).

partículas: os olhos recebem o *ἀπορροήν* da beleza, a *emanação*, mas também o *fluxo*. É esse fluxo que Platão reconhece na etimologia de *ἔμερος*, o desejo que, segundo define no *Crátilo*, depende da presença de seu objeto — e é por isso que a alma, quando longe do eflúvio da beleza, resseca e se contrai, recuperando seu fulgor à memória do desejado. É precisamente nessa situação paradoxal e inevitável da mistura de sensações completamente heterogêneas e conflitivas que Platão reconhece a *μανία* do desejo erótico: o desejo é, ao mesmo tempo, o que impede o sono do indivíduo e o que provoca o prazer, o que inflige a dor e o que a apazigua.

O desejo se manifesta, então, no entremeio entre a loucura desmedida e a inspiração divina, entre a *ὑβρις* e a *φρόνησις*. A loucura estaria próxima da ausência de comedimento, o exagero, o excesso — portanto, a *ὑβρις*, a destruição; no entanto, para Platão, o desejo, quando bem direcionado — ou seja, governado pela *φρόνησις*, a “prudência” —, possibilita ao indivíduo a elevação espiritual.

Nos parágrafos seguintes, Sócrates estende a metáfora que associa a alma ao auriga responsável por dois cavalos de temperamentos opostos, ainda descrevendo a fisiologia do *ἐραστής* no momento em que experimenta a “visão que suscita o desejo” [*ἰδὼν τὸ ἐρωτικὸν ὄμμα*]. Essa visão causa efeitos físicos que são descritos em expressões que reaparecem no diálogo com certa frequência: *διαθερμαίνω* [“encalorar”], *γαργαλισμός* [“comichão”], *κέντρον* [“agulhões”], *ἔβρεξε* [“suou”], *μόγος* [“dor”], *αἰσχύνη* [“vergonha”], *θάμβος* [“espanto”]. São a esses efeitos que se relaciona a *ὑβρις* — a irrazoabilidade seria, por sua vez, equivalente a uma *νόσος*. Não é de se espantar que Platão se refira, ainda no *Fedro* (255d), ao desejo como uma *doença dos olhos* [*ὀφθαλμία*].

No entanto, esse aspecto do desejo como forma de acesso ao sublime deífico não era necessariamente reconhecido na tradição literária sobre Eros¹⁶ que fomentou a filosofia platônica, uma vez que a constante associação da figura do desejo com a loucura, a *μανία*, corroborava uma fisiologia do poder erótico de caráter *destrutivo*¹⁷. Por exemplo, no fragmento 398 (Page) de Anacreonte, lê-se uma equivalência categórica entre *Ἔρως* e *μανία*:

¹⁶ Na tradição literária romana, a paradoxalidade do desejo no entremeio da loucura e da prudência também possui outra roupagem. Nas *Metamorfoses* de Ovídio, “Mas arrasta-me, contra minha vontade, uma força desconhecida. Aconselha-me o desejo uma coisa, a razão aconselha-me outra. Sei onde está o bem e como tal o reconheço, mas prefiro fazer o mal” (OVÍDIO, 2017, p. 362-363 [VII, 19-21]) [*sed trahit inuitam noua uis, aliudque cupido, mens aliud suadet; uideo meliora proboque, deteriora sequor*]. O desejo [*cupido*] é caracterizado como uma *força* [*vis*] capaz de subjugar a razão [*mens*]: à razão, Ovídio relaciona o bem [*meliora*]; ao desejo, o mal [*deteriora*].

¹⁷ Na filosofia de Lucrécio, a relação entre o desejo e a loucura também se apresenta de forma distinta. No livro IV de *De rerum natura*, versos 1057-1069: “Esta é Vénus para nós, daqui vem o nome de amor,/ daqui pela primeira vez se instilou no nosso coração/ aquela gota da doçura de Vénus/ a que depois se sucedeu a fria preocupação./ Na verdade, se está ausente o ser amado, estão sempre perto/ os simulacros dele e o seu doce nome ressoa nos nossos ouvidos./ Mas convém fugir dos simulacros e afastar de si/ os alimentos do amor e voltar o espírito para outras coisas,/ descarregar o humor acumulado contra uns corpos quaisquer/ e não o reter, votado de

ἀστραγάλοι δ' Ἔρωτός εἰσιν
μανίαι τε καὶ κυδοιμοί,

Os dados do Amor
são a loucura e a algazarra
(LOURENÇO, 2006, p. 58, grifos nossos).

Assim como no fragmento 286 (PMG) de Íbico:

ἦρι μὲν αἶ τε Κυδώνια
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα Παρθένων
κῆπος ἀκήρατος, αἶ τ' οἴνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν
οἴναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν.
ἀλλὰ ἄθ' ὑπὸ στεροπαῶς φλέγων
Θρηίκιος Βορέας αἰσ-
σων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέαις μανί-
αισιν ἔρεμνὸς ἀθαμβῆς
ἐγκρατέως πεδόθεν τίνασσει
ἡμετέρας φρένας

na primavera os cidônios
pés de marmelos inundam-se
junto dos rios no bom jardim
inviolado das Virgens e pétalas
logo florescem na sombra folicular
sob o sarmento da vinha e em mim o **amor**
nunca repousa a estação que seja,
mas como o Bóreas da Trácia
lustra em corisco e relâmpago
vindo da Cípria com secas **insânias**
despudorado sombrio
plenipotente à raiz me abala
fundo no coração
(FLORES, 2016, *online*, grifos nossos).

No fragmento de Íbico, o poeta compara a ação do desejo com a de uma tempestade devastadora, capaz de estremecer [τινάσσει] o coração [φρένας] do indivíduo; no desejanste, esse efeito opera a partir de uma loucura capaz de “secar”, “queimar” [ἀζαλέαις] o poeta. Mais do que isso, Íbico contrasta uma paisagem idílica com outra destrutiva: no sétimo verso, ocorre uma cisão na estrutura do poema em que o cenário pastoril é substituído pela violência do poder erótico. Já no fragmento de Anacreonte, o desejo está situado no intervalo entre a *μανία* e o *κυδοιμός* — a desordem ou, mais especificamente, o ruído da batalha, o tumulto do combate; a

vez ao amor de uma só pessoa,/ e guardar para si uma aflição e uma dor inevitável./ Na verdade, a chaga aviva-se e torna-se crônica se a alimentamos/ e daí a loucura cresce de dia para dia e agrava-se o sofrimento, [...]” (LUCRÉCIO, 2015, p. 250–251).

presença do substantivo *ἀστραγάλοι* — os “dados” — aponta para uma situação sem saída, porém uma situação já muito bem conhecida pelo poeta, uma vez que é descrita sem a hesitação e a vacilação da inexperiência: o desejo provoca, invariavelmente, ou a loucura, a incapacidade da razão, ou instaura o conflito.

A *μανία* é um dos efeitos de *Ἔρως* caracterizado pela transformação da racionalidade do indivíduo e, assim como o próprio desejo, define-se como uma *força* misteriosa que afeta o desejante de fora para dentro. No fragmento 287 (PMG) de Íbico já exposto anteriormente, o desejo opera lançando *κηλήματα* — “encantos” — ao indivíduo: “Ἔρως αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ/ βλεφάροις τακέρ’ ὄμμασι δερκόμενος/ **κηλήμασι παντοδαποῖς** ἐς ἄπειρα/ δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει” [“O Amor de novo sob pálpebras azuis/ com seus lânguidos olhos me contempla,/ e com **toda a espécie de encantos**/ me lança para as malhas inelutáveis de Cípris.”] (LOURENÇO, 2006, p. 169, grifos nossos). São esses encantos — derivados de *Ἔρως* — responsáveis pela submissão do poeta ao comando de Afrodite. Os encantos aparecem também no livro XVIII da *Odisseia*. No verso 212, *Ἔρως* detém a capacidade de *enfeitiçar*:

τῶν δ’ αὐτοῦ λύτο γούνατ’, ἔρω δ’ ἄρα θυμὸν ἔθελχθεν,

Então se enfraqueceram os joelhos dos pretendentes;
O **desejo enfeitiçou** todos eles; [...]. (HOMERO, 2011, p. 434, grifos nossos).

Homero utiliza, para se referir ao encantamento erótico, o verbo *θέλω*, objeto do ensaio “Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry”, de Charles Segal. O helenista parte da sequência de sintomas associados ao efeito de Eros presentes no fragmento 31 (LP) de Safo como uma tentativa da poeta de equivalência verbal com “a magnetic, quasi-magical compulsion which the ancient poets called *thelxis* ‘enchantment’ or *peitho* ‘persuasion’” (SEGAL, 1996, p. 59). Isso quer dizer que a repetição e o ritmo recorrente da poesia estão associados ao próprio efeito de *ἔρως* — ou seja, simulam o seu modo de operação —, e a constante invocação de um deus enfatiza o caráter ritualístico da lírica erótica. Segal conclui que o *thelxis* [*θέλξις*], derivado do *θέλω* homérico, o *encantamento*, permitiu que Safo encontrasse

another way to grasp the essence of love. The need to relive her and others' erotic experiences and to set them against these paradigms from the mythical past may be inextricably intertwined with the desire to shape patterns of beautiful sounds. In both cases she calls up the reality of eros as vividly as she can. In a fictional or at least aesthetically distanced situation she can more freely and more reflectively contemplate that god's dark and dangerous domain. (SEGAL, 1996, p. 72).

Para Segal, o poema materializa a ação erótica: da mesma forma que Eros enfeitiça a sua vítima, Safo enfeitiça a sua audiência — como se vê no fragmento 31 (LP):

ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσα <μ' > ἔαγε, λέπτον
δ' αὐτικά χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημι', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

καὶ δ' ἴδρωσ ψῦχος χέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδευῆς
φαίνομ' ἔμ' αὐται·

porque quando vejo-te minha fala
logo se cala

toda a língua ali se lacera um leve
fogo surge súbito sob a pele
nada vê meu olho mas ruge mais ru-
ído no ouvido

gela-me a água e inunda-me o arrepio
me arrebatada e resto na cor da relva
logo me parece que assim pereço
nesse deslumbre
(SAFO, 2017, p. 108–109).

As repetições nas duas últimas estrofes do poema (“ὥς [...] ἔς”, “ὥς με”, as conjunções que iniciam todos os versos a partir do sétimo) e a sequência ritmada de sintomas criam uma atmosfera quase ritualística: “[...] enhances the effect of accumulating intensity; but it also creates a rhythmical tempo of excitement and mounting tension analogous to the ritualizing effects of dance or drum beat” (SEGAL, 1996, p. 66). Esse efeito que Segal percebe na linguagem poética de Safo (intensidade acumulada, tensão e excitação) está muito próximo dos efeitos físicos percebidos pelo desejante no confronto com Eros em diversos exemplos da poesia lírica.

Como os fragmentos indicam, o feitiço é uma das formas de ação de *Ἔρως*; além disso, aparece também como força determinante da *μανία*: é algo que está além do controle do indivíduo — é uma força capaz de comandar o corpo e a mente; opera de fora para dentro: atinge a vítima a partir de uma fonte externa a ela. Pelo que se apreende desses retratos da lírica grega, o feitiço se manifesta como uma atividade própria dos deuses, com motivações misteriosas. Nos líricos gregos, a *μανία*, a loucura erótica, manifesta-se como *θέλξις*, o

encantamento, o feitiço: não é o mero controle, mas o magnetismo — a atração, portanto — e a potência de transformação.

2.1.5 Destruição: ἄσαιτο

Em 2014, cinco novos fragmentos do papiro de Oxirrincos, originalmente descoberto em 1914, foram recuperados pelos papirologistas Simon Burris, Jeffrey Fish e Dirk Obbink. Esse conjunto de fragmentos, além de fornecer adições para textos já divulgados anteriormente, apresentou ao público vestígios de dois poemas de Safo ainda não conhecidos à época, que seriam posteriormente intitulados “Poema dos Irmãos” [*Brothers Song*] e “Poema de Cípris” [*Kypris Song*]. O “Poema de Cípris”, catalogado inicialmente como fragmento 16A, passou a completar o antigo fragmento 26 estabelecido por Eva-María Voigt. Convém demorar, aqui, nos primeiros seis versos¹⁸ do poema:

πῶς κε δὴ τις οὐ θαμέως ἄσαιτο,
Κύπρι, δέσποιν', ὅττινα [δ]ῆ φιλ[εῖη
καὶ] θέλοι μάλιστα πάλιν κάλ[εσσαί;
ποι]ον ἔχησθα

vōn] σάλοισι μ' ἀλεμάτως δαῖσδ[ην
ἰμέ]ρω<i> λύσαντι γόν' ὦμε . [
[...]
(OBBINK, 2016, p. 26-27).

How can someone not be hurt and hurt again,
Queen Aphrodite, by the person one loves —
and wishes above all to ask back?
[What] do you have

[in mind], to idly rend me [shaking
from desire] loosening [my knees]?
(SAFO, 2014, p. 41).

Como alguém não se afligiria sempre
régia Cípris pelo q[ue] mais des[e]ja
quan]do só anseia cha[mar de volta?
vem dese]jando

pois] ao me ferir para em vão fender[-me
pelo vil des]ejo que afrouxa os memb[ros
[...]
(SAFO, 2017, p. 99)¹⁹.

¹⁸ Apesar da maior parte da reconstrução do poema a partir do papiro ter sido baseada em hipóteses, do sétimo verso em diante há muitas lacunas que impossibilitam uma transcrição compreensível. Cf. BIERL, A.; LARDINOIS, A. (org.) *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4. Leiden, Boston: Brill, 2016, principalmente as páginas 13–33.

¹⁹ Oferecemos, além do fragmento original em grego transcrito por Obbink, a tradução em inglês de Diane Rayor, por ser mais literal e, em português, a de Guilherme Gontijo Flores, por apresentar possibilidades renovadas de tradução.

O Poema de Cípris, ao suplicar intervenção de Afrodite, tematiza os efeitos físicos do desejo: a estrofe inicial, nos moldes do conhecido fragmento 1 (LP), apresenta uma súplica aos poderes de Afrodite, que é invocada no segundo verso por um eu lírico feminino. Essa súplica tem como motivação os efeitos físicos causados por um *ἴμερος*, sob a autoridade da própria Afrodite, a esse eu poético desejante. Esses efeitos podem ser condensados, no poema, sob a forma da palavra *ἄσαιτο*: derivada de *ἄση*, aparece frequentemente na obra de Hipócrates como equivalente de náusea, mas também aparece como “dor”, “sofrimento” e “desgosto” em grande parte dos poetas líricos²⁰. No primeiro verso, o que chama atenção é a presença de *θαμέως*, palavra que recupera a ideia de algo que acontece recorrentemente, e que também ecoa o *δηῶτε* dos fragmentos sáficos anteriores: faz referência a um momento passado, uma situação que já aconteceu antes. Essa ênfase na recorrência da situação invoca o sentimento de resignação do sujeito ante o desejo incapaz de ser satisfeito, uma vez que a presença de *ἄσαιτο* consecutivamente indica que a situação que retorna é especificamente aquela atravessada pelo sofrimento associado à náusea — a condição erótica que se repete é caracterizada precisamente pelo seu efeito no corpo do desejante.

O fragmento reúne grande parte dos temas frequentemente trabalhados na lírica sáfica, mas o foco é o efeito do poder de *ἔρωσ* sobre o desejante e, especificamente, o caráter destrutivo desse efeito. Esse aspecto fica claro quando se considera o campo semântico dos verbos escolhidos por Safo para descrever a atividade erótica: machucar, afligir, tremer, fender, separar, cortar. Não surpreende a presença de *σάλλος*, palavra frequente no vocabulário militar, constantemente associada à agitação ou à perda de equilíbrio dos soldados em campo de batalha. O uso do vocabulário militar fica ainda mais evidente na segunda estrofe do poema, onde aparece, novamente, uma descrição dos efeitos do desejo: o mesmo *ἴμερος* é capaz de “cortar”, “dividir” [*δαῖσθην*] o sujeito, — e é justamente esse ato de “partir” que causa o tremor [*σάλοισι*] — outro vocábulo associado a um sintoma físico — que faz “amolecer os joelhos”, *λίξαντι γόνυ*, do desejante, referência frequente tanto na poesia sáfica quanto em outros líricos.

Percebe-se, nos últimos versos da segunda estrofe do poema, que foi atribuído o ato de dilaceramento do sujeito à ação de *ἴμερος*. Há consenso entre os leitores de Safo (cf. BIERL, 2016; SCHLESIER, 2016) em relacionar o ato de mortificação explorado no fragmento com o ritual dionísíaco do *sparagmos* [*σπαραγμός*], no qual o indivíduo é sacrificado através do desmembramento, e os seus membros, posteriormente, são consumidos pelos participantes do

²⁰ O substantivo aparece, por exemplo, no fragmento 1 de Safo, no verso 3: “μή μ’ ἄσαισι μηδ’ ὀνίαισι δάμνα” e no fragmento 39A de Alceu, no verso 11: “ὄντες ἄσαις με”.

rito. Essa “divisão” do sujeito se situa não apenas no campo semântico do corpo, mas remete também àquela *μανία* capaz de dividir a mente do desejanste: é um corte que separa o desejanste dos seus próprios membros, incitando a passividade — a imobilidade, mas também é o corte que separa o desejanste da sua racionalidade, desenvolvendo, assim, o conflito com o qual é, invariavelmente, compelido a lidar.

Em *The Newest Sappho*, volume de ensaios dedicados a analisar os novos fragmentos sáficos, Claude Calame e Sandra Boehringer dedicam uma seção do texto “Sappho and Kypris: ‘The Vertigo of Love’” para discutir os efeitos de Eros no eu poético de Safo, sintetizados pelas palavras “dizziness and vertigo”. No *Crátilo* platônico, especificamente nas seções 419e–420a, Sócrates associa *ἡμερος*²¹, etimologicamente, a uma “corrente [ῥοῦς] que arrasta com mais força nossa alma; visto correr com anelo [ἰέμενος ῥεῖ] para as coisas e mostrar-se desejoso delas, atrai grandemente a alma pela impetuosidade [ἔσις] de seu curso” (PLATÃO, 2001, p. 149). Concomitantemente, a etimologia socrática de *ἔρωσ* confirma a associação da palavra com a capacidade de movimento: chama-se assim porque corre/flui [ἔσπεῖ] para a alma, de fora para dentro, na qual se introduz através dos olhos (*cf.* as seções 420a–b do *Crátilo*). Boehringer e Calame veem aí a ênfase ao caráter dinâmico e fluido dos dois termos, que se referem não a um estado ou a uma identidade, mas a uma força movente, um impulso: uma corrente que puxa [ἔλκοντι], atrai [ἐπισπᾶ] e movimenta. Nesse sentido, os autores pontuam que o desejo, em Safo, não se manifesta exatamente como um fluido uniforme e equilibrado como descreve Sócrates, mas como uma ação arrebatadora que atinge o desejanste como a força do vento, como no fragmento 47 (LP): “Ἔρος δ’ ἐτίναξέ μοι/ φρένας, ὡς ἄνεμος κὰτ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων” [“o Amor me atravessou/ a alma como se o vento do monte em carvalhos cai”] (SAFO, 2017, p. 150–151). Os autores especificam: “Far from being the cause of a consistent ‘flow’ eros splits up and tears apart, and this feature clearly recalls the many contradictory symptoms described in fr. 31” (BOEHRINGER; CALAME, 2016, p. 366). Esse conjunto de sintomas contraditórios estimulados por eros condensa-se no verbo *ἄσαιτο*, que indica, segundo Calame e Boehringer, “a condition of pain or *painful pleasure* caused by the sense of loss, of dizziness” (BOEHRINGER; CALAME, 2016, p. 366, grifo nosso). Em consonância com o advérbio *θαμέως*, indicando, por sua vez, a repetição característica de Eros, a experiência erótica segundo

²¹ Sócrates entende que *ἡμερος* compõe-se de duas partículas: a união de *ἰέμενος* com *ῥεῖ*. *ἰέμενος* deriva do verbo *ἤμι*, cognato do latim *iaciō*, cujo significado implica a ação de “jogar para a frente”, “atirar”, “impelir” e, no caso de substâncias líquidas, “escoar”, “ejacular”. *ῥεῖ*, forma do verbo *ῥέω*, remete ao sentido de “fluxo”, “corrente”, também usado para se referir a substâncias líquidas.

Safo não se manifesta como um baque definitivo, mas como uma persistente sequência de eventos.

A conclusão de Calame e Boehringer encontra na experiência erótica um amálgama de sensações: a sua complexidade e a sua paradoxalidade consistem no fato de que a passividade que acomete o desejante não é substituída por outras sensações, mas mistura-se tanto à dor e à surpresa quanto à alegria e à satisfação. A vertigem do sujeito tomado por Eros é, fundamentalmente, sua incapacidade de reconhecer como definitiva uma única sensação dentre os efeitos provocados pela ação de Eros: o desejante, em outras palavras, sente que sua própria determinação se encontra cindida — ou, como Boehringer e Calame pontuam, “The person in love is stirred up in all directions, incoherently” (BOEHRINGER; CALAME, 2016, p. 365).

A descoberta de Burris, Fish e Obbink modificou também o antigo fragmento 16 (LP) de Safo, já que o mesmo papiro apresentava versos até então desconhecidos. Esse fragmento, lido em conjunto com o Poema de Cípris, torna a aproximação entre a experiência erótica sáfica e o motivo militar ainda mais evidente:

οἱ μὲν ἰππήων στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲνάων φαῖσ' ἐπ[ί] γὰν μέλαι[ν]αν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται·

πά]γχι δ' εὔμαρες σύνετον πόησαι
π[ά]ντι τ[ο]ῦτ', ἃ γὰρ πόλυ περσκέθοισα
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
τὸν [πανάρ]ιστον

καλλ[ί]ποι]σ' ἔβα ἔς Τροίαν πλέοι[σα
κωὺδ[ὲ] πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
πά[μ]παν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν
σώφρον' ἔοι]σαν

Κύπρις· ἄγν]αμπτον γὰρ [ῥ]ωμω]ς νόημα
δάμναται] κούφως, τ[ά]κερ' ὡς] νοήση·
κᾶ]μενῶν Ἀνακτορί[ας ὀ]νέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας,

τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα καὶ πανόπλοις
πεσδομ]άχεντας.

Tropas de corcéis, ou infantarias,
ou naus: dizem ser sobre a terra negra
o que há de mais belo. Mas o que eu digo:
é aquilo que se ama.

Todo fácil fazê-lo compreensível
a todos: quem de longe superou
a humana gente em beleza, Helena,

ao ótimo marido

deixou, e foi p'ra Troia navegando.
Até dos filhos e dos caros pais
de todo se esqueceu; mesmo prudente,
a Cípris desviou-a.

Ela o vosso inflexível pensamento
doma de leve, enlanguesce a mente,
e agora faz-me lembrar de Anactória,
que não está aqui:

queria ver seu apaixonante andar
e o cintilar brilhante de seu rosto,
e não carros dos Lídios e guerreiros
em armas e armaduras.
(BRUNHARA, 2020, *online*).

Safo propõe um questionamento sobre a beleza utilizando como parâmetros três cenas militares em contraste com o ato de desejar. Ao expor a sua preferência, refere-se a Helena que, sob o domínio de Afrodite e, conseqüentemente de Eros, tornou-se imprudente. Essa imprudência se dá, a poeta explica, pela ação divina que doma/subjuga [δάμνεται] e derrete [τακερός] o pensamento [νόημα/νοήση]: Helena, privada de sua racionalidade, consumida pelo poder erótico, desconsidera a segurança e a harmonia da vida familiar e persegue o objeto do seu desejo. Helena aparece, portanto, como um exemplo de que nem mesmo alguém tão próximo do divino — fato explícito no fragmento pela ênfase na beleza sobre-humana — estaria imune à força erótica.

A ação de subjugar relacionada ao desejo já apareceu anteriormente em Safo (no fragmento 1, direcionado a Afrodite) e duas vezes no canto XIV da *Iliada*. No verso 199 do texto homérico, lê-se “δὸς νῦν μοι φιλότιτα καὶ ἴμερον, ᾧ τε σὺ πάντα/ δαμνᾷ ἀθανάτους ἠδὲ θνητοὺς ἀνθρώπους” [“Dá-me agora o amor e o desejo, com que subjugas todos os imortais e todos os homens mortais” (HOMERO, 2013, p. 419)]. O Zeus de Homero, também no canto XIV da *Iliada*, confessa, nos versos 313-328: “οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ' ᾧδε θεᾷς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς/ θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσεν,/ οὐδ' ὀπότε ἠρασάμην Ἴξιονίης ἀλόχοιο,/ ἢ τέκε Πειρίθοον θεόφιν μῆστωρ' ἀτάλαντον:/ [...] οὐδ' ὀπότε Λητοῦς ἐρικυδέος, οὐδὲ σεῦ αὐτῆς,/ ὡς σέο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς ἴμερος αἶρεῖ” [“Pois desta maneira nunca o desejo de deusa ou mulher/ me subjugou ao derramar-se sobre o coração no meu peito,/ nem quando me apaixonei pela esposa de Ixíon,/ que deu à luz Pirítoo, igual dos deuses no conselho;/ [...] nem pela gloriosa Leto — e nem mesmo por ti própria/ me apaixonei como agora te amo, dominado pelo doce desejo” (HOMERO, 2013, p. 422)]. O uso das formas do verbo δαμάζω [“dominar”, “subjugar”] na épica arcaica, como observa Jonathan L. Ready em *Orality, Textuality, and the*

Homeric Epics (2019, p. 61–63), limita-se às situações em que o indivíduo é vencido em batalhas ou violado.

O desejo faz com que Helena desconsidere a importância das normas sociais que a vinculam à vida doméstica — em outras palavras, provoca, dessa forma, a ruptura de laços e, conseqüentemente, a ruptura de um ideal de segurança (a *σωφροσύνη*, a *prudência*). Safo indica que o lugar onde o desejo atinge é precisamente o da temperança, impulsionando o indivíduo a escolhas potencialmente prejudiciais ao seu equilíbrio — tanto individual como em sociedade. A insistência em expor os efeitos do desejo especificamente no *νόος* (*νόημα/νοήσι*, v. 13–14) evidencia que é a racionalidade o alvo do poder erótico. A experiência erótica ao lado da experiência militar²² realça o perigo comum das duas, uma vez que tanto no campo do desejo quanto no campo da guerra, o indivíduo está sujeito a transformações potencialmente prejudiciais. A guerra e o desejo são duas formas de conflito em que a violência é aplicada da mesma forma; paradoxalmente, em Safo, a beleza aparece nessas duas circunstâncias. É, portanto, a iminência do perigo que fecha o poema, retornando à imagem dos motivos militares com que iniciou: o perigo se encontra, ainda, na memória — potencializada pela ausência — daquela que se deseja.

²² Essa associação perdurou ainda na literatura romana: no livro II da *Ars amatoria*, Ovídio reitera: “*Militiae species amor est*” (“O amor é uma espécie de serviço militar” (OVÍDIO, 2011, p. 308)).

2.2 O desejo em *Grande sertão: veredas: o delém*

Um dos estudos mais recentes sobre a obra de Guimarães Rosa e que põe no centro de sua análise a relação entre Riobaldo e Diadorim, protagonistas de *Grande sertão: veredas*, é o de Willi Bolle, publicado em 2004. Bolle entende o desenvolvimento da narrativa rosiana, na esteira da *Nachleben* de Aby Warburg, como uma sobrevivência (ou recuperação, reelaboração) d'*Os sertões* de Euclides da Cunha. Nesse sentido, o autor encara a presença da personagem Diadorim no romance num sentido figural, o mesmo elaborado em 1938 por Erich Auerbach²³, entendendo-a como “o motivo condutor da história de Riobaldo” (BOLLE, 2004, p. 200), cuja função era ser “instaurador da desordem e, ao mesmo tempo, o elemento organizador”. (BOLLE, 2004, p. 201). Além disso, Bolle encara o romance como “um trabalho de luto individual”, e afirma que “é a saudade de Diadorim que desencadeia em Riobaldo a narração da história” (BOLLE, 2004, p. 202). No presente trabalho, procura-se retrabalhar a ideia de Diadorim como o “motivo condutor” da narração rosiana e, ainda, ir um pouco mais além: acredita-se que o luto de Riobaldo está intrinsecamente ligado à ideia de uma intangibilidade irremediável, e essa “paixão mediadora”, da qual fala Bolle, tem um modo de funcionamento específico, representado na narrativa por um neologismo rosiano: o *delém*. Pretende-se, então, demonstrar como esse modo em questão carrega, em si, vestígios dos efeitos de *Ἔρω*, como aqueles presentes no discurso da lírica grega.

Explica-se: à primeira vista, o leitor percebe, durante o contato com o romance rosiano, que a cadência da narração de Riobaldo é constantemente interrompida por lembranças de Diadorim, como, por exemplo, logo nas páginas iniciais: “Com meu amigo Diadorim me abraçando, sentimento meu ia-voava reto para ele... Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.” (ROSA, 2019, p. 22). Mais tarde, insiste, após uma longa intermissão sobre Diadorim: “Desculpa me dê o senhor, sei que estou falando demais, dos lados” (ROSA, 2019, p. 109). Apreende-se, tanto nessa repetição quanto na construção de Diadorim como ferramenta desorganizadora de um pensamento que se pretende ordenado, uma situação que já se mostrava frequente na lírica grega cujo tema

²³ Referimo-nos ao estudo publicado no número 22 da revista de filologia *Archivum romanicum*, posteriormente traduzido e transformado em livro. Em “Figura”, Auerbach traça as transformações semânticas pelas quais o termo passou desde a literatura grega até a Idade Média, enfatizando, no meio desse percurso, a “interpretação figural” do Velho Testamento, na qual um evento passado e incompleto (a “figura”) anuncia um evento futuro: “A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica” (AUERBACH, 1997, p. 46).

condutor era o desejo: a passividade (a repetição indica uma ação que retorna sem a possibilidade de intervenção do indivíduo) e a ruptura da unidade psicológica do desejanse (o retorno intermitente da memória e, conseqüentemente, a fragmentação da linearidade). Portanto, defende-se, aqui, que ao designar o *delém*, Rosa deu nome a uma potência análoga ao *ἔρως* da lírica grega, potência que é igualmente capaz de imobilizar e segmentar a consciência do desejanse.

Apesar de *delém* aparecer uma única vez na integridade do romance, pode-se condensar nele a força motriz do relacionamento entre Riobaldo e Diadorim. Através de uma análise desse neologismo criado por Rosa, é possível acompanhar a formação do discurso do desejo entre essas duas personagens; ou seja, esse elemento — mínimo, vale dizer —, abre uma via para a compreensão do desejo como um fio condutor do romance e, mais do que isso, para o mapeamento do rastro de um discurso que se desenvolveu há milênios e tem a sua sobrevivência atestada na contemporaneidade da literatura brasileira.

Já nas primeiras páginas do *Grande sertão: veredas*, em um dos espaços da narração de Riobaldo em que se destaca o seu relacionamento com Diadorim, ainda não familiar ao leitor, desenha-se um cenário no qual os protagonistas compartilham um tipo de intimidade que, enfatizada por Riobaldo, expressa-se de uma forma muito específica:

Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um **delém** que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. (ROSA, 2019, p. 28, grifo nosso).

À primeira vista, percebe-se que o contato entre Riobaldo e Diadorim implica uma irradiação: “me pôs o rastro dele”, “me tirava para ele”, “eu a ele estava obedecendo”. A comunicação entre os protagonistas do romance funciona através da *transmissão* de algo, a princípio, indefinido. Francis Utéza, em seu trabalho intitulado *JGR: metafísica do Grande Sertão*, por sua vez, defende a indicação, no trecho rosiano, de uma espécie de força entre Riobaldo e Diadorim:

Em um ambiente temperado pela aragem da noite, a imagem adquire a força de um **ímã irresistível**: “era um delém que me tirava para ele”. Essa **força centrípeta** que capta a luz do fogo (igual à luz em relação ao sol) é, ao mesmo tempo, centrífuga,

difundindo-se em torno como fonte de vida — “o irremediável extenso da vida” (extenso: de *ex tensus*: que puxa para fora). O poder de Diadorim é ilustrado pelo neologismo *delém*, no qual, além do eco de *delícia* (do latim *lax*: isca, atrativo), encontra-se a raiz latina *delenio* (encantar, amenizar, apaziguar). Trata-se de um hápax traduzindo o choque de uma sedução que a língua só pode exprimir através de aproximações — “Por mim, não sei que tontura de vexame”. Dali resulta uma **submissão psicológica** característica da **sujeição hipnótica** — “com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto” (UTÉZA, 1994, p. 354, grifos nossos).

O autor defende a associação, nesse caso, entre o neologismo *delém* e as variações do latim *delicia* e *delenio*, com uma finalidade, como se vê, *apaziguadora*, a qual *delenio* sugere. No entanto, propõe-se, aqui, o aprofundamento de outra associação etimológica: o exame da estrutura da palavra latina *delicia* permite perceber a união da partícula *dē* com o verbo *laciō*, este que, ao conservar a capacidade de atrair — como atestam ramificações como *ēliciō* ou *laccessō* — também contém em si o *laqueus*, que se refere à atração específica da armadilha, que incita a aproximação na expectativa de um ataque²⁴. O *delém* rosiano, portanto, para além de possuir a capacidade de apaziguamento, constitui-se da estrutura da armadilha: realiza-se na isca à qual o desejante, incauto, rende-se. Isso quer dizer que a comunicação entre os protagonistas não é, necessariamente, benévola: é, pelo contrário, dissimulada e traiçoeira. Essa *potência de captura* presente na armadilha característica do *delém* se deve, precisamente, a uma variação constante entre distanciamento e aproximação — o *delém* existe porque Riobaldo mantém a inoperância de uma ação: existe, de certa forma, a possibilidade do toque (o apaziguamento, ou seja, o alívio que a consumação produz), mas o desejante acaba por rejeitá-la; a imaginação tem como função fomentar esse processo ao manifestar, no indivíduo, uma fantasia: “[...] coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende” (ROSA, 2019, p. 28).

2.2.1 *Delém*: o ímã, o sino

Cabe demorar, ainda, em dois pontos suscitados pelo trecho do romance rosiano e analisados por Utéza: primeiro, a ideia de uma já mencionada “força centrípeta/centrífuga”; segundo — e conseqüentemente —, a ideia de um magnetismo que corresponderia à capacidade

²⁴ De acordo com o *Novissimo diccionario latino-portuguez*, de F. R. dos Santos Saraiva, publicado em 1927, o verbete *laciō* é definido como “Attrahir com engano, fazer cair em esparella, enlaçar, enredar.”, enquanto *ēliciō* é definido como “1. Tirar, arrancar, excitar, provocar; obter, alcançar, conseguir; 2. Chamar para, excitar, induzir, attrahir.”, *laccessō* como “1. Inquietar, importunar, perseguir (o inimigo), acommetter, aggredir, atacar; 4. Provocar, incitar, excitar, exasperar, irritar.” e *laqueus* como “Laço, rede (de caçador), costella, esparrella, qualquer armadilha para a caça”. Cf. SARAIVA, F. R. dos S. *Novissimo diccionario latino-portuguez*. Rio de Janeiro: Garnier, 1927.

de atração entre os dois personagens. Há em Diadorim algo — que se transmite de dentro para fora — capaz de puxar para si o corpo de Riobaldo e que, nesse próprio movimento de atração, transforma-se em uma potência irradiadora; nesse sentido, ao mesmo tempo, elabora-se um movimento que afasta e aproxima, da margem ao centro e vice-versa. Precisamente por esse movimento convém alongar a hipótese de Nilce Sant’anna Martins, n’*O léxico de Guimarães Rosa*, de que *delém*²⁵ seria uma variação de como normalmente se grafa a onomatopeia do barulho de um sino batendo: “dlém-dlém”²⁶. O badalo que, sob impulso, provoca o som, movimenta-se de um lado ao outro, intermitentemente, da margem ao centro e do centro à margem: em outras palavras, o *delém* garante uma conexão entre dois extremos, através da qual se instala uma espécie de transmissão — os corpos, ao mesmo tempo, oferecem e recebem um estímulo. Mais do que isso, o barulho do sino se caracteriza por ser uma repetição: é um ciclo que possui seu próprio ritmo, chegando ao fim e automaticamente retornando ao começo e, por isso mesmo, ofuscando as categorias estáveis do tempo.

O *delém*, portanto, mais do que simular o movimento de atração do ímã, também se configura a partir do movimento do sino, o qual é regido por esse tempo específico, como já apontou Noemi Jaffe em um pequeno texto intitulado “Tic-tac e blim blem”, e que merece ser exposto integralmente:

O tempo do relógio é sequencial; o tempo do sino vai e volta. O tempo do relógio é progressivo; o tempo do sino é pendular. O tempo do relógio representa a si mesmo; o tempo do sino representa celebrações. O relógio é portátil; o sino é impossível de portar. O tempo de um relógio é temporário; o tempo de um sino é permanente. O tic-tac de um relógio nunca muda; o blim blem de um sino nunca é o mesmo. Apesar do tic-tac do relógio nunca mudar, as horas do relógio mudam e passam; apesar do tempo do sino sempre mudar, as horas do sino são sempre as mesmas. O relógio marca tempos fixos; não se sabe que horas são no tempo marcado pelo sino. No relógio tudo é exato; com o sino tudo é aproximado. O relógio progride de acordo com a tecnologia, os costumes e a moda; o sino é sempre o mesmo, desde sempre e para sempre. O som de um relógio é staccato; o som de sino é legato. O relógio se ouve de perto; o sino se ouve de longe. O som do relógio não emite perguntas; quando o sino toca as pessoas se perguntam por quê e por quem. O relógio digital não faz tic-tac; o sino não pode

²⁵ Essas hipóteses são, como se pode ver, compartilhadas entre os tradutores rosianos: Jean-Jacques Villard optou, na tradução francesa do romance, por “mais c’était un **appel** qui me halait vers lui” (ROSA, 1965, p. 44). Ángel Crespo, na tradução espanhola, optou por “pero había un **tilín** que me empujaba hacia él” (ROSA, 1967, p. 40). James L. Taylor e Harriet de Onís, na tradução inglesa, preferem a indeterminação: “but there was **something outside ourselves** that drew me to him” (ROSA, 1963, p. 22). Curt Meyer-Clason, na tradução alemã, aproximou-se da opção inglesa, porém de forma ainda mais indefinida: “aber **etwas** zog mich zu ihm hin” (ROSA, 1964, p. 31). Com exceção da alemã, que não evidencia as possibilidades do neologismo rosiano, as outras escolhas exploram de forma mais clara os sentidos de comunicação, transferência e movimento do neologismo (basta reparar nos verbos associados: *halait*, *empujaba*, *drew*); a tradução espanhola apresenta, de uma só vez, o sentido onomatopaico e a noção de atração explícita, uma vez que *tilín*, além de se referir ao som da campainha, participa da expressão “hacer tilín” que, de acordo com o *Diccionario de la lengua española* da RAE, significa “Caer en gracia, lograr aprobación, inspirar afecto”.

²⁶ “Neol. do A., prov. var. de **dlém**, onom. de sino. [O toque do sino é frequentemente comparado ao bater do coração [...]].” (MARTINS, 2020, p. 151).

ser digitalizado. Para o relógio funcionar não é preciso ninguém, pois ele é autônomo; para um sino funcionar é preciso alguém que o badale, pois ele não tem autonomia. O som do relógio não muda conforme os fenômenos naturais; o som do sino muda conforme o vento, a altura, o material, a chuva e a força de quem o badala. Os ponteiros, quando os há, marcam; o badalo soa, badala, dobra, toca, bate, dá e marca. O relógio é estático; o sino é dinâmico. O relógio está; o sino evoca. O relógio é a codificação do mistério; o sino é sua ampliação. O relógio é cronológico; o sino é cíclico. O relógio é uma lâmina; o sino é um volume. O relógio é uma máquina; o sino é mecânico. O relógio é uma representação; o sino é ele mesmo. O relógio é neutro; o sino é enviesado. O relógio é laico; o sino é religioso. O relógio marca o tempo da obrigação; o sino anuncia o tempo da necessidade. O relógio apressa; o sino demora. O relógio é implacável; o sino também, mas de outro jeito. O relógio é o princípio do real; o sino é o princípio do prazer. O relógio é tanático; o sino é erótico. O relógio é coerente; o sino é contraditório. O relógio não cheira nem fede. O sino, ai de nós, cheira e fede também. (JAFFE, 2019, *online*).

O desejo, para Noemi Jaffe, está próximo do sino: relaciona-se ao prazer e à necessidade, ao eterno e ao inconstante. Opõem-se, no texto de Noemi Jaffe, dois tipos de tempo, um linear e o outro transitório, que não é ordenado e nem mensurável; a esse tempo linear, o do relógio, cronológico, associa-se *θάνατος* [*thánatos*], a morte, e ao movimento do sino, aquele do vai-e-vem, associa-se *Ἔρωτος*, ou seja, o tempo erótico, dinâmico, contraditório, mutável. O *delém*, o movimento do sino do qual fala Nilce Sant'anna Martins, recusa, portanto, a invariabilidade da cronologia, e aproxima-se mais dos paradoxos inevitáveis do erótico. O movimento do desejo, como a narrativa de Riobaldo demonstra, é cíclico: há uma continuação perpétua, mas perpassada por repetições e desvios, como o intermitente movimento de aproximação e afastamento realizado por Riobaldo, como a atração e a repulsa que lutam para ocupar o mesmo lugar.

Em consonância com o movimento repetitivo do sino, há o movimento irresistível do ímã. Sabemos, através das *Quaestiones* (2.23, 72.9) de Alexandre de Afrodísia, leitor e intérprete de Aristóteles no século II a.C., que Empédocles, durante o século V a.C. já ensaiava uma explicação do fenômeno magnético:

On the stone of Heracles (magnet) and why it draws [ἔλκει] iron. Empedocles says that the iron moves toward the stone because of the effluences [*ἀπορροΐαις*] from both and because the pores of the stone are symmetrical with the effluences from the iron. For the effluences from it displace and move the air in the pores of the iron which covers them. When this is removed the iron follows the effluence which flows all at once. And when the effluences from the iron move to the pores of the stone, because these effluences are symmetrical with and fit into the pores, the iron too follows along with the effluences and moves. (p. 203–204).

Esses eflúvios [*ἀπόρροια*] que se movem de um objeto ao outro, guiados por sua simetria, são o elemento orientador dos fragmentos de Empédocles. O fragmento 31B84 (DK), que trata da gênese do olhar, atribui a capacidade da visão à absorção e propagação de eflúvios entre os objetos e os olhos, ação que culminaria na formação de uma corrente energética entre as duas partes:

As When someone planning a journey prepared a lamp,
the gleam of blazing fire through the wintry night,
and fastened linen screens against all kinds of breezes,
which scatter the wind of the blowing breezes
but the light leapt outwards, as much of it as was finer,
and shone with its tireless beams across the threshold;
in this way [Aphrodite] gave birth to the rounded pupil,
primeval fire crowded in the membranes and in the fine linens.
And they covered over the depths of the circumfluent water
and sent forth fire, as much of it as was finer.
(EMPÉDOCLES, 2001, p. 258–259).

Ora, não é por acaso que Empédocles incumbe a Afrodite a criação da visão no indivíduo: no fragmento 31B64 (DK), o filósofo já teria admitido a relação entre o olhar e o desejo [*πόθος*] de forma categórica:

τῷ δ' ἐπὶ καὶ πόθος εἶσι δι' ὄψιος ἀμμίσεσθαι

upon him comes also, through sight, desire for intercourse.
(EMPÉDOCLES, 2001, p. 246–247, grifo nosso)

Constrói-se, então, de acordo com Empédocles, uma relação evidente, coordenada pelo *fluxo*, entre o magnetismo, o olhar e o desejo. Entre o ímã e o ferro, assim como entre o olhar e os objetos, funda-se um tipo de comunicação — a atração ou o *ἵμερος*, como já sugeria a etimologia que aparece no *Fedro* e no *Crátilo* platônicos — que se manifesta através dessa transferência de partículas: essas partículas que fluem de um objeto ao outro já estavam presentes na exposição socrática sobre a gênese do desejo a partir do belo, quando o indivíduo recebe o *fluxo de beleza*, especificamente as *partículas que fluem* no momento em que seus olhos alcançam a imagem do desejado. É essa corrente invisível que aproxima, virtualmente, dois corpos interditados pela própria censura.

Nesse sentido, a imagem do brilho das chamas que penetra e irradia dos olhos sob o comando de Afrodite não está muito longe do “relume das brasas” que provoca, entre Riobaldo e Diadorim, aquele *delém*: é o mesmo magnetismo característico das partículas moventes entre

os objetos que produz no narrador essa “tontura de vexame”, a obediência invariável do corpo de Riobaldo às sensações produzidas pelo desejo — esse tipo de sujeição hipnótica, nas palavras de Francis Utéza. Se o tempo cronológico — aquele que se dirige ao *fim* — está associado a *θάνατος*, o tempo do sino — o tempo *magnético*, o tempo do *delém* — está, definitivamente, associado a *ἔρωζ*.

2.2.2 *Delém*: o lugar do corpo

O *delém* está, portanto, associado a uma relação entre os corpos – uma relação que põe em xeque a dicotomia distância/aproximação: é um magnetismo, um *empuxo*, que só pode se dar se houver, entre esses corpos, uma distância flexível. O *delém*, conseqüentemente, é a frustração prazerosa do toque que nunca se completa — por preceder um toque impossível de se concretizar, define-se precisamente por essa suspensão. Essa dicotomia, que pode ser entendida também como a oposição ausência/presença, materializa-se na necessidade de Riobaldo de sentir a forma do corpo de Diadorim:

Depois, Diadorim se levantou, ia em alguma parte. Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão apostado — surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre. De repente, uma coisa eu necessitei de fazer. Fiz: fui e me deitei no mesmo dito pelego, na cama que ele Diadorim marcava no capim, minha cara posta no próprio lugar. (ROSA, 2019, p. 130).

O que teria significado, para Riobaldo, uma ação tão arbitrária quanto deitar-se no mesmo pelego que conservava a marca do corpo de outra pessoa? A marca no pelego — o corpo virtual, potencial, que contém, em si, a ausência e a presença ao mesmo tempo — substitui o corpo interdito: se há em Riobaldo a *necessidade* do toque, ou seja, o *delém* como o impulso irresistível do desejo, a forma vaga do corpo (a ausência tangível) é material o suficiente para o trabalho da fantasia, o “sonhejar”, que aproxima, virtualmente, os corpos impedidos pelas restrições das circunstâncias.

Falar do corpo virtual de Diadorim é falar de uma *impressão*, como Didi-Huberman entende as imagens em *Ressemblance par contact*, livro publicado em 2008. O historiador da arte encontra no paradigma da impressão — entendida, aqui, como a marca do corpo em uma superfície — uma relação contrastiva entre o luto e o desejo. No caso de Riobaldo, a marca no colchão representa um corpo ausente e presente simultaneamente — ou seja, um corpo que desafia a ação do tempo, por perdurar mesmo após seu desaparecimento. Da mesma forma

como a memória de Diadorim constantemente interrompe o discurso de Riobaldo, a impressão desafia o pensamento da origem, perfurando as camadas de tempo e irrompendo intermitentemente num presente cheio de potência:

Le processus d’empreinte est-il *contact de l’origine* ou bien *perte de l’origine* ? Manifeste-t-il l’authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d’unicité qu’entraîne sa possibilité de reproduction ? Produit-il l’unique ou le disséminé ? L’auratique ou le sériel ? Le ressemblant ou bien le dissemblable ? L’identité ou bien l’inidentifiable ? La décision ou le hasard ? Le désir ou bien le deuil ? La forme ou bien l’informe ? Le même ou l’altéré ? Le familier ou bien l’étrange ? Le contact ou bien l’écart ?... Je dirai que l’empreinte est l’« image dialectique », la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s’enfonce dans le sable) que la *perte* (l’absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 18).

Entre as oposições desejo *versus* luto, familiar *versus* estranho, contato *versus* distância, a impressão, afirma Didi-Huberman, está justamente no meio desses contrastes, no núcleo onde as diferenças se deparam e se confrontam — o contato da perda e a perda do contato: o pé que se afunda na areia e, ao mesmo tempo, a impressão na areia do pé já ausente — o corpo que se deita no pelego e a impressão desse corpo já ausente.

A conexão entre dois extremos, cuja distância, flexibilizada pela fantasia da presença, preserva uma eterna intangibilidade, é ainda capaz de substituir a fala, ação que também requer uma relação entre distância e aproximação. Riobaldo conta: “quase que a gente não abria a boca” — isso quer dizer que o *delém* pode ser entendido como uma possibilidade de comunicação: a atração, a transmissão de material de um polo ao outro, que é o que sugere a etimologia rosiana, transforma o silêncio em afeição, partilha, identificação ou até, como sugere o relato de Riobaldo, *contaminação*: “E, aquilo forte que ele sentia, ia se pegando em mim — mas não como ódio, mais em mim virando tristeza” (ROSA, 2019, p. 29). Por outro lado, essa atração associada à comunicação aparece também sob a forma da *influência*, especificamente no ato de confessar a intimidade, no *abrir-se*. Para Riobaldo, a proximidade com Diadorim provoca-lhe “[...] uma influência para contar artes de minha vida, falar a esmo leve, me abrir em amáveis, bom. Tudo me comprazia por diante, eu não necessitava de prolongares” (ROSA, 2019, p. 108). Nessa *influência* está a transmissão, uma vez que o material disseminado por Diadorim e absorvido por Riobaldo provoca uma espécie de transformação interior: Utéza reconhece o *in fluere* do latim, o “derramar-se para o interior” que “traduz a fluidificação de uma relação extraordinária” (UTÉZA, 2016, p. 89). O fluido que “reduz as distâncias” é o fluido que conecta, transmite e transforma.

Ora, o ato de enfeitiçar, como a lírica grega há muito entendia, pressupõe tanto a transmissão (algo necessariamente se exterioriza de um corpo para atingir outro corpo — portanto, inclui também a ideia de contaminação) quanto a influência (esse corpo atingido se transforma e perde a racionalidade); é, portanto, uma das faces do poder que o desejo tem sobre as ações do indivíduo. Nesse sentido, ainda estendendo a hipótese de Utéza, se o *delém* traduz o “choque da sedução”, isso se evidencia pelo *feitiço* característico da experiência erótica: a sedução (lida aqui como a atração, o ímã) leva à submissão psicológica e, conseqüentemente, à sujeição hipnótica. Essa sujeição se refere a uma hipnose apassivadora, que foi capaz de restringir o arbítrio de Riobaldo, tornando-o obediente a Diadorim e, de certa forma, ao próprio movimento cíclico do desejo. Aquela “tontura de vexame”, a indecisão sobre a sua própria vontade e a vertigem de se encontrar fora do controle do próprio corpo são os efeitos de se perceber vítima de uma situação intransponível, caracterizada pela frustração de uma série de repetições sem a perspectiva de conclusão.

Essa sujeição hipnótica fica evidente quando a atração se manifesta decisivamente, no *Grande sertão: veredas*, como feitiço, nas próprias palavras de Riobaldo:

Diadorim também disso não disse; ele gostava de silêncios. Se ele estava com as mangas arregaçadas, eu olhava para os braços dele — tão bonitos braços alvos, em bem feitos, e a cara e as mãos avermelhadas e empoladas, de picadas das mutucas. [...] Quem sabe, podia ser, eu estava **enfeitiçado**? (ROSA, 2019, p. 32, grifo nosso).

Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um **feitiço**? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. (ROSA, 2019, p. 110, grifo nosso).²⁷

O primeiro trecho, que aparece ainda no início da narração de Riobaldo, momento específico em que o protagonista tem a sua fala entrecortada por memórias pontuais de Diadorim, destaca-se pela ênfase no trajeto do olhar da personagem: o corpo de Diadorim é observado com atenção pelos olhos fixos de Riobaldo e, como se estivesse escapando de um transe, questiona a sua própria racionalidade. No segundo momento, o feitiço surge como resposta à própria constatação de Riobaldo de sua condição de dominado: “Mas então notei que estava contente demais de lavar meu corpo porque o Reinaldo mandasse, e era um prazer fofo

²⁷ Não passa despercebido, para o narrador rosiano, o significado literal de “feitiço”, do latim *facticius*, que remete ao artificial, feito por artifice, a “coisa-feita”. Vale a pena lembrar, também, que “encantar”, “encantamento” têm ascendência também direcionada à *ficção*: en-cantar, *in-cantare*, do *cantus/canō/carmen*, ao mesmo tempo, o canto e o feitiço. Cf. COROMINAS, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987. “Encantar ‘hechizar’, 1330, explicable por las fórmulas cantadas o recitadas que usaban los hechiceros” (p. 127).

e perturbado” (ROSA, 2019, p. 110). Essa constatação — o próprio arbítrio sujeito à ação do indivíduo desejado e o prazer associado a algo que provoca vergonha — causa em Riobaldo a necessidade de estabelecer uma distância — “Agora o que eu queria era ímpeto de se viajar às altas e ir muito longe” (ROSA, 2019, p. 110). A racionalização que se segue explica: é culpa da atração, da corrente energética entre os dois corpos, das instabilidades provocadas pela presença e pela ausência, pelo prazer e pela dor. Novamente, o protagonista passa a questionar sobre sua condição: seria um feitiço?

O feitiço, como se pode depreender da narrativa rosiana, manifesta-se de formas distintas: por um lado, aparece oculto sob a forma da passividade, a inelutabilidade do desejante. Nesse caso, o feitiço está evidente tanto no retorno constante e involuntário das lembranças de Diadorim quanto na necessidade irresistível do toque: se o feitiço é capaz de tomar posse da razão do sujeito, este permanece preso a uma condição para a qual não encontra saída. Ao mesmo tempo, por outro lado, se o feitiço é capaz de confundir o arbítrio do desejante, isso permite que ele apareça, também, sob a forma da *mente dividida*: as sensações heterogêneas e conflitivas, por exemplo — o prazer *versus* a dor —, são responsáveis pela incapacidade do indivíduo de distinguir entre as situações prazerosas ou dolorosas: o prazer se torna dor, a dor se torna prazer.

2.2.3 *Delém*: sedução do olhar

A sujeição hipnótica elaborada por Utéza — aqui entendida também como um efeito próprio da atração, do *delém* magnético, do *feitiço* — está intimamente ligada ao olhar do desejante. Em primeiro lugar, observa-se que as memórias que interrompem a narração de Riobaldo são aquelas advindas de circunstâncias em que a imagem de Diadorim é apreendida por meio de um olhar direcionado e fixo — o que persiste na memória de Riobaldo são os efeitos físicos e psicológicos que essa imagem provoca. Tanto a contemplação dos detalhes do corpo de Diadorim quanto a própria comunicação indireta por meio dos olhares provocam os movimentos de aproximação e de distanciamento característicos do desejo; em outras palavras, o poder erótico, que é capaz, ao mesmo tempo, de restringir a determinação do desejante e torná-lo dependente de uma situação repetitiva, aparece na integridade do romance rosiano através do olhar. A comunicação indireta entre Riobaldo e Diadorim — por meio dos olhos — funciona, em uma dessas circunstâncias, como poder censurador:

Teve um instante, bambeei bem. Foi mesmo aquela vez? Foi outra? Alguma, foi; me alembro. Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas quando ia, bobamente, ele me olhou — os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi — ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro. (ROSA, 2019, p. 135).

A constatação “meu corpo gostava [do corpo] de Diadorim” se repete duas vezes, acentuando o papel da corporalidade na recepção dos efeitos do desejo. Riobaldo assume uma intenção de toque, que é prontamente interdita por sua própria percepção dos olhos de Diadorim. Aquela percepção, anteriormente mais concreta, agora parece fugaz; Riobaldo questiona, novamente, a sua consciência: “Eu estava me sabendo?”. O desejo é o que convida o corpo ao toque — quase como uma obrigação — e, ao mesmo tempo, é aquilo que interdita o toque, criando, dessa forma, um vaivém paradoxal e uma desorientação capaz de inserir o desejante numa ciclicidade ao mesmo tempo prazerosa e dolorosa. Convém ainda considerar as últimas palavras que concluem essa fala específica de Riobaldo: os corpos de que fala, tanto o seu quanto o de Diadorim, estão “na sala do teatro” — o teatro, o âmbito ficcional da consciência, é que cria uma realidade na qual o toque não é censurado e a aproximação é consumada. Em outras palavras, é a *ficção*, o *facticius* → feitiço, o espaço do desejo.

Essa compreensão de um corpo *virtual* aparece novamente, em episódio posterior da narrativa, ambientado no Guararavacã de Guaicuí, quando Riobaldo torna a perceber a intangibilidade de Diadorim. É nesse cenário idílico que Riobaldo entende-se como desejante, desvinculado das cautelas da autocensura: “Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim — de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (ROSA, 2019, p. 210). Foi especificamente a *enunciação do nome* de Diadorim que provocou em Riobaldo essa espécie de tomada de consciência. Ao chamar o companheiro, que estava longe demais para ouvi-lo, para conferir o pássaro invasor, Riobaldo admite:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente — “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas — como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim — que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. (ROSA, 2019, p. 211).

O toque se cumpre apenas na potencialidade da imaginação: o Diadorim singular, fantasmático, está separado da censura da vida real — existe para fomentar o desejo, preencher uma falta. Isso se verifica na última frase do trecho: o *mais-olhar* da cobra é um *olhar além*, que se materializa no olhar do predador direcionado à presa, pois mais do que captar a imagem, é capaz de projetar nela o próprio desejo, torná-la tangível, acessível.

Numa tentativa de se livrar do poder enfeitiçador da fantasia, Riobaldo põe-se, então, a *olhar* o Diadorim “de verdade”: “Olhei bem para ele, de carne e ôsso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado” (ROSA, 2019, p. 212). Confrontaram-se, nesse momento, os corpos de Diadorim: o virtual e o carnal. “Gastar a imagem falsa” é o meio que Riobaldo encontra para se desprender do domínio da fantasia; os olhos são, portanto, veículos de transmissão dos efeitos, somáticos ou não, do desejo, como Riobaldo constataria muito antes, no início de sua narração:

Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível. (ROSA, 2019, p. 40).

Riobaldo associa a *doença* aos olhos, e deseja ocultá-los precisamente a fim de interromper um fluxo, uma corrente que ligaria os olhos do desejante ao desejado — corrente essa que se manifesta pela *beleza*, ou seja, por aquilo que se transmite do corpo do outro, que *afeta* o sujeito — e impele o desejante a uma ação imoderada, o mesmo tipo de ação suscitada pelo erótico da lírica grega. Além disso, o emprego de “tão impossível” aparece como uma reiteração tanto da eterna incompletude da ação, da intangibilidade do objeto de desejo, quanto da passividade de Riobaldo diante dessa frustração física, como se, pela interdição do toque, a beleza dos olhos não pudesse ser apreendida.

Todos esses elementos convergem no momento da obra em que Riobaldo redireciona a narração para a época anterior à travessia do sertão — a época da infância —, quando apresenta o leitor ao primeiro contato com Reinaldo/Diadorim. Há, especialmente nesses trechos em que os diálogos se limitam à troca de poucas e curtas frases, um destaque para os olhos das personagens — transferindo, assim, a força mediadora entre elas para o contato entre os olhares: “Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido” (ROSA, 2019, p. 79), “Olhei: aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse” (ROSA, 2019, p. 80), “percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu agüentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho”

(ROSA, 2019, p. 82). Nesses trechos, retorna aquela comunicação sem palavras, em que predomina a corrente energética entre os olhares. Nesse sentido, convém deter-se, aqui, na última citação, que evidencia a transferência de energia através do contato potencial: o Diadorim-Menino recebe do olhar de Riobaldo o “aumento para sua coragem”. O *delém* reaparece sob a configuração da contaminação; o verbo utilizado pelo narrador é específico: fala-se em “tirar” — Diadorim *tira* do corpo de Riobaldo com os *olhos*, e o neologismo que se segue contribui para essa interpretação: Nilce Sant’Anna Martins, no já citado *Léxico*, entende o “aque” rosiano como “força, domínio, magnetismo” (MARTINS, 2020, p. 38); Francis Utéza corrobora essa “transmissão energética”, entendendo o *aque* também como um “choque elétrico, o magnetismo voluntarista” (UTÉZA, 1994, p. 66). Em contraste, os olhos de Diadorim-Menino também se manifestam ou, mais especificamente, irradiam: “Eu vi o rio, via os olhos dele, produziam uma luz” (ROSA, 2019, p. 82).

Essa comunicação entre os olhares permanece mesmo quando a narrativa salta no tempo para outro momento, quando o Menino já havia se tornado Reinaldo. Ao perceber a presença do companheiro, Riobaldo conta sua reação: “Agüentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado” (ROSA, 2019, p. 104). O efeito físico do desejo se dá a partir da imagem sustentada no ato de olhar, como Riobaldo explica posteriormente: “Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois” (ROSA, 2019, p. 104). Nos exemplos citados, o olhar atesta não apenas a gênese da atração, mas também aparece como uma maneira de substituir o toque quando esse se encontra interdito: nos três exemplos, como foi possível concluir anteriormente, o olhar é o canal através do qual o corpo sente os efeitos do desejo (no primeiro, o prazer; no segundo, a calma; no terceiro, a coragem); no terceiro exemplo, o ato de olhar toma o lugar do contato físico direto, fato que fica evidente quando Riobaldo admite sua primazia: os olhos não apenas tomam as rédeas do diálogo, como também se tornam donos das personagens. Essa submissão ao olhar é, de certa forma, uma submissão ao poder do desejo, aquele que, ao mesmo tempo, transforma, restringe, imobiliza e divide.

2.2.4 *Delém*: a loucura do luto

Benedito Nunes, no conhecido ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, aponta que, no romance rosiano de 1956, o amor “aparece entrelaçado com o problema de existência

do Demônio e da natureza do Mal” e caracteriza a paixão de Riobaldo por Diadorim como “flamejante e dúbia”, afirmando ainda que

Diadorim infunde-lhe uma paixão equívoca, vizinha do estado de confusão e encantamento atribuído ao Maligno ou ao poder do Destino: “Aquela mandante amizade [fala Riobaldo, referindo-se ao Reinaldo, Diadorim]. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita”. Feitiço, artes e partes do Demo, astúcias do Maligno, que provêm menos de uma potência estranha, exterior ao homem, do que dos excessos, das “demasias do coração”. (NUNES, 2013, p. 38).

Ora, ao qualificar, posteriormente, o desejo de Riobaldo por Diadorim como “impulso erótico, que é primitivo e caótico” (NUNES, 2013, p. 39), Benedito Nunes enfatiza, ao mesmo tempo, a imprudência e a extravagância de uma paixão que, por estar mais próxima do imoderado, insere-se, sem bem saber seu lugar, entre a dádiva do bem e a confusão do mal, mas nunca em um estado constante de equilíbrio. Os tais excessos de Riobaldo, na narrativa, surgem frequentemente associados à necessidade do toque:

Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido [...] E era nessas boas horas que eu virava para a banda da direita, por dormir meu sensato sono por cima de *estados escuros*. (ROSA, 2019, p. 228, grifo nosso).

Riobaldo classifica o pensamento sobre a possibilidade de tocar Diadorim, aquele “amor que vira senvergonhagem” (ROSA, 2019, p. 227), como um “estado escuro” e, ao tentar recobrar-se com o alheamento advindo do sono, conclui, finalmente, que o mundo “era um espaço para os de meia-razão” (ROSA, 2019, p. 228). Essa meia-razão é a condição de loucura intermitente, indissociável dos efeitos do desejo, que corta a narrativa que se propõe linear com manifestações súbitas de sensações irreprimíveis:

De Diadorim eu devia de conservar um nôjo. De mim, ou dele? As prisões que estão refinadas no vago, na gente. Mas eu aos poucos macio pensava, desses acordados em sonho: e via, o reparado — como ele principiava a rir, quente, nos olhos, antes de expor o riso daquela boca; como ele falava meu nome com um agrado sincero; como ele segurava a rédea e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente. Esses Gerais em serras planas, beleza por ser tudo tão grande, repondo a gente pequenino. Como se eu estivesse calçando par de chinelo muito flote; e eu queria um sinapismo, botim reiuno, duro, redomão. (ROSA, 2019, p. 228–229).

Riobaldo reconhece a “prisão da gente” na própria censura de querer tocar, evidência da racionalização que mantém o desejo como potência irrealizável e que, no entanto, dá lugar às imagens da fantasia para, em seguida, deixarem-se encolher face à ilusão da prudência.

Como se sabe, o desejo no *Grande sertão* se caracteriza precisamente por esse movimento vacilante — Riobaldo percebe a condição irreversível e, ao ceder aos efeitos do desejo, consequência inevitável de sua passividade em face ao ciclo no qual está inserido, cobra de si mesmo a recuperação de uma sensatez perdida, na tentativa de desviar dessa constante intangibilidade. Esse processo, no romance, aparece sob a forma de um frequente vai-e-vem entre momentos de imoderação e momentos de racionalização.

Imediatamente após o momento em que, no primeiro terço da narrativa, Riobaldo “estend[e] a mão, para as formas [de Diadorim]” apenas para ter sua ação impedida pelo olhar censurador do companheiro, o diálogo consequente entre os protagonistas culmina em um pedido: “Vamos embora daqui, juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-Janeiro, para o sertão do baixío, para o Curralim, São-Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-Porcos, onde seu tio morava” (ROSA, 2019, p. 135). Riobaldo explica a própria sensação: “De arrancar, de meu falar, de uma sede” (ROSA, 2019, p. 135). Essa sede é o *delém* que *arranca* do falar, que faz a fala descolar das censuras da razão, uma força de movimento paradoxal, que tenta aproximar, mas que só existe por conta da distância. O próprio pedido fez Riobaldo questionar sua racionalidade: “O que eu tinha falado era umas doideiras” (ROSA, 2019, p. 135). Contrastam-se, nesse trecho, a ação imoderada, marcada pela impulsividade, e a vacilação, consequência da racionalização.

Riobaldo explica essa censura categoricamente:

O que brotava em mim e rebrotava: essas demasias do coração. Continuando, feito um bem, que sutil, e nem me perturbava, porque a gente guardasse cada um consigo sua tenção de benquerer, com esquivança de qualquer pensar, do que a consciência escuta e se espanta; e também em razão de que a gente mesmo deixava de escogitar e conhecer o vulto verdadeiro daquele afeto, com seu poder e seus segredos [...]. (ROSA, 2019, p. 269).

“Conhecer o vulto verdadeiro daquele afeto” seria, precisamente, ceder ao poder do desejo, poder esse admitido explicitamente por Riobaldo em mais de uma ocasião: “por causa que via que, medeando tão grandes silêncios, era que Diadorim tomava mais sorrteiro **poder** em meu afeto, que não era possível concernente” (ROSA, 2019, p. 356, grifo nosso). Esse poder se revela naquilo que *brota* dentro do próprio narrador: são, especificamente, as “demasias”, os excessos do descontrole, as manifestações da força daquilo que afeta o coração.

Sabe-se que a atração, aqui entendida como uma força paradoxal, traduz-se pelo movimento do desejo, caracterizado pela repetição, essa, então, condicionada pela impossibilidade de consumir o toque. A eterna intangibilidade do desejado coloca o desejan

em um ciclo constituído a) pela captura da imagem do desejado; b) pela fomentação, através da fantasia, dessa imagem; c) pela necessidade do toque, a frustração da não-realização e d) a tentativa compensatória de substituir o toque pelo olhar, por um corpo virtual. O desejante se torna consciente de sua passividade e excessividade — pois está sempre retornando a um mesmo lugar (o da frustração pela intangibilidade) e se sente indiferentemente preso a essa condição (a passividade se prova pela incapacidade de superação da situação, pelo retorno incontrolável da memória do desejado). A loucura aparece quando o indivíduo compreende sua própria condição inescapável: ao mesmo tempo, a fratura da consciência e a opressão das sensações conflitivas e heterogêneas.

No entanto, no espaço da narrativa rosiana, a loucura associada ao desejo implica ainda mais do que apenas o conflito de vontades contraditórias. O trecho citado por Benedito Nunes informa outras pistas ao longo de sua extensão:

E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente — tentação dessa eu espairescia, aí riço comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: Digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? (ROSA, 2019, p. 110).

A tentativa de qualificar a sua própria racionalidade — ou a ausência dela — através de uma pergunta categórica, “com que entendimento eu entendia?”, aparece logo depois de uma suposição: as sensações irracionais — a *ânsia* de tocar, a *tentação* do corpo —, Riobaldo deduz que estejam associadas ao “demo”. A presença do diabo, no contexto erótico ligado a Diadorim, mais do que apontar para o evidente oposto do “bem”, indica precisamente a quebra da unidade psicológica de um Riobaldo desejante, que não se reconhece nos excessos do próprio desejo.

Desde a suposta possessão de Riobaldo pelo demônio, ocorrida no episódio das Veredas-Mortas, a narrativa se torna mais direta e as intermissões sobre Diadorim dão lugar a uma sucessão de lembranças resolutas: “Desde que eu era o chefe, assim eu via Diadorim de mim mais apartado” (ROSA, 2019, p. 333). Mesmo assim, a concentração do “falante Tatarana” na preparação da guerra, oferecida pela proteção demoníaca, em nada impediu os impulsos eróticos constantes de Riobaldo: “O senhor saiba — Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para minha mão” (ROSA, 2019, p. 351). Não surpreende, então, que seja exatamente nesse contexto, entre o

diabo e Diadorim, que Riobaldo declare: “O senhor vai ver. Eu era dois, diversos?” (ROSA, 2019, p. 351). A consciência de Riobaldo é dividida de duas formas: há o Riobaldo antes das Veredas-Mortas, e o Riobaldo depois das Veredas-Mortas; da mesma forma, existe o Riobaldo que nega seu próprio desejo, e o Riobaldo que se declara cativo de Diadorim. A loucura, o “demo”, a luz contra os “estados escuros”: tudo converge no *delém*.

A morte de Diadorim, ainda, cria outra situação paradoxal. O luto de Riobaldo não é apenas a reação à perda física de Diadorim, mas a constatação de que o modo do protagonista de lidar com a intangibilidade do amigo já era, antes de tudo, uma espécie de reação à perda. A associação entre o *delém* e a loucura acontece, nesse sentido, pela via do luto. Se o luto ou a melancolia estão ligados à experiência do corpo com a perda, no caso de Riobaldo, é a perda de algo que nunca se materializou de fato.

Em “Sur l’histoire des fluides imaginaires (des esprits animaux a la libido)”, Jean Starobinski desenha uma continuidade teórica que parte dos “espíritos animais” de Descartes e passa pela hipótese do magnetismo de Franz Mesmer, até chegar ao processo libidinal apresentado por Breuer e Freud. Se o fluido, na conceituação de Starobinski, seria « une forme ‘symbolique’ permettant d’établir un modèle imaginaire (lié à l’expérience immédiate et à la rêverie la plus ‘concrète’, la plus élémentaire) » (STAROBINSKI, 1970, p. 201), o *delém*, enquanto modelo no qual se reconhece a capacidade da « transmission, le passage (d’une excitation, d’une ‘idée’, d’une volonté, d’une émotion, d’une énergie, etc.) d’un point à un autre de l’appareil nerveux » (STAROBINSKI, 1970, p. 201), está, precisamente, entre a mecânica do espírito animal, o movimento do magnetismo e a economia da libido. Nesse sentido, de acordo com Freud, em *Luto e melancolia*, o trabalho do luto funciona através de uma manutenção das ligações libidinais do sujeito com o objeto amado, e essa manutenção ocorre no campo da memória. Sobre isso, Freud afirma: “na melancolia travam-se inúmeras batalhas em torno do objeto, nas quais ódio e amor lutam entre si, um para desligar a libido do objeto, o outro, para manter essa posição da libido contra o ataque” (FREUD, 2010, p. 191). Ou seja, o luto pressupõe um choque de movimentos opostos: manter-se ou desligar-se; configuração não muito distante daquela de Riobaldo ao lidar com as possibilidades de possuir ou perder Diadorim.

Convém, para tanto, revisitar a reação do protagonista nos momentos posteriores à morte de Diadorim:

E, o pobre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadoço, até o cumprimento de respirar me sacava. E Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar.

Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade dele agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para quê eu ia conseguir viver? (ROSA, 2019, p. 433).

O luto se exprime especificamente quando Riobaldo constata o fato de Diadorim ter *negado* a ele sua pessoa; há, nesse caso, uma perda essencial. Misturam-se, então, a saudade irrestrita e a “amizade amarga falseada”, o paradoxo da melancolia apontado anteriormente por Freud: a necessidade da distância para esquecer, a insistência da memória em aproximar.

A morte de Diadorim prepara a história para retornar ao seu próprio início; a narrativa e o desejo se condensam no infinito que marca a última página do romance, assim como o badalo do sino que, intermitente, não se deixa fixar no tempo.

2.2.5 *Delém*: o erótico

De acordo como Willi Bolle, a narração de Riobaldo é “um trabalho de luto, um pranto por Diadorim, a pessoa amada e para sempre perdida” (BOLLE, 2004, p. 198). Isso significa que a narrativa está motivada por uma intangibilidade fundamental, pela frustração da não-realização. O erótico na literatura grega se sustenta, da mesma forma, por essa intangibilidade: parte sempre de uma possibilidade, aproxima-se de uma realização — influi, portanto, o prazer — e, conseqüentemente, acaba por se distanciar, inserindo o desejante em um ciclo dentro do qual vive o desengano da repetição. Ora, a repetição não indica apenas o ato de viver a mesma coisa de modo consecutivo, mas, simultaneamente, a mistura indiscriminada dos tempos (o passado se tornando presente intermitentemente) e a passividade do desejante incapaz de se deslocar de uma situação inevitável.

Essa mistura dos tempos está contida no *delém* rosiano a partir da sua aproximação linguística ao barulho do sino que, de acordo com Noemi Jaffe, representa o tempo de Eros. Esse tempo instável, um presente carregado de passado, já havia encontrado lugar na literatura muito antes de Guimarães Rosa, nos fragmentos sáficos. O movimento intermitente do badalo está na forma como as lembranças de Diadorim desestruturam a linearidade da narrativa: Diadorim aparece para o velho Riobaldo como cortes numa concatenação que se pretende harmônica, sem respeitar o ritmo e a temporalidade tradicional. A memória de Diadorim *irrompe* no presente. Na lírica grega, a insistência na partícula *deute*, a impotência do sujeito desejante diante uma situação repetitiva, configura o tempo do desejo grego para além da cronologia tradicional: borram-se as definições de origem e de fim. Nesse sentido, o fragmento 130 da poeta de Lesbos indica não apenas um tempo não convencional associado ao desejo,

mas também uma dinâmica entre os sujeitos do poema que corresponde especificamente a essa anacronia.

O *delém* funciona, assim como a ação erótica na lírica grega, a partir de uma relação paradoxal entre a aproximação e o distanciamento. O *delém* presume a necessidade do toque entre os corpos, mas existe também, principalmente, por conta de um impedimento inevitável que transforma a possível ação em uma desilusão intransponível. Nesse sentido, está ao lado de Eros tanto em seu modo de operação quanto em seus efeitos no indivíduo atingido por sua ação. Como atração, repete a forma de conexão entre os corpos presente na poética grega: os efeitos físicos do desejo — ou seja, como o sujeito desejante percebe o próprio corpo no momento em que é atingido por Eros — levam a uma *cisão* na mente do indivíduo que o torna incapaz de usar a razão; a partir daí, o deus engenhoso tem o caminho livre para causar a destruição do sujeito. O *delém* rosiano, também, a partir das alternâncias entre a possibilidade da realização e a ansiedade das consequências, mantém o desejante preso a uma situação irresoluta.

Portanto, assim como o de *eros*, o tempo do *delém* é o tempo da repetição. O desejo no romance rosiano opera da mesma forma, como o fluxo erótico da lírica grega, uma espécie de corrente energética — que pode ser descrita, da mesma forma que no Fedro platônico, como atração. Como se vê, há um sentido de *transmissão* nesses dois elementos, uma vez que por atração associa-se o ímã. Quando o *delém* é comparado ao movimento do sino, o sentido de atração se potencializa, já que o movimento é intermitente, de um polo ao outro; no entanto, a questão da repetição também se evidencia: o *deute* erótico sobrevive aí. O que fica claro a partir da ênfase ao *deute* pelos líricos é a passividade do desejante e a incompletude da ação — a intangibilidade: o desejo é algo que está sempre pendente de resolução, um conflito constante. No romance rosiano, o *delém* é caracterizado por essa mesma intangibilidade, pois na relação Riobaldo-Diadorim a ação nunca se completa — existe sempre uma lacuna para ser preenchida, um obstáculo para ser superado. Esse fato se materializa no romance através das constantes lembranças de Riobaldo durante a narração: a memória de Diadorim, que entrecorta a narração de Riobaldo, é a materialização de uma nostalgia caracterizada pela frustração de uma ação.

Da mesma forma como, em *Fedro*, a inspiração é um efeito da *manía* provocada por Eros, o que motiva o relato de Riobaldo é precisamente o efeito do *delém*. A loucura do luto de Riobaldo — a emoção motriz do relato — é a repetição alternada de dois estados mentais: um deles marcado pelo excesso, pela desmedida, e o outro marcado pela racionalização, pelo arrependimento e pela percepção de sua própria imobilidade. A *manía*, também coordenada

pela repetição, constantemente posiciona o sujeito no “tempo do sino”, entrecortado por estratos do passado — e a narrativa de Riobaldo, constantemente interrompida por memórias — ora afetuosas, ora inquietantes — reproduz a mesma configuração: as *veredas* do grande sertão são os caminhos desviantes, as possibilidades de escolha e, invariavelmente, as potências do desejo.

A fisiologia de eros é clara: o desejo se manifesta através do olhar. Derrama, como água, lágrima ou mel, dos olhos do desejante. Apropriadamente, no momento em que o *delém* aparece na narrativa rosiana, Riobaldo está com os olhos direcionados a Diadorim, e é dessa conexão entre o olhar e o corpo do outro que se manifesta a corrente energética que configura a atração. Da mesma forma, ainda no romance rosiano, nos momentos em que se tematiza a atração entre Riobaldo e Diadorim, o protagonista é sempre o olhar de Riobaldo.

É nesse contexto que o *delém* se torna feitiço. Na poesia erótica grega e no romance de Rosa, o feitiço é o que movimenta a *perseguição*, é a apropriação da consciência do desejante e o que faz o protagonista rosiano, por exemplo, questionar a sua própria racionalidade. É o que insere o desejante no ciclo inescapável da passividade diante de sua própria angústia. Isso acontece porque o indivíduo deliberadamente escolhe a perseguição, uma vez que essa distância entre o desejante e o desejado é o que fundamenta o desejo erótico. Como Anne Carson expôs de forma apropriadamente concisa, “Mere space has power” (CARSON, 1998, p. 18).

Ora, o espaço entre os corpos é o catalisador do relato de Riobaldo. Quando o *delém* aparece, Riobaldo admite que as minúcias dos momentos que viveu com Diadorim permanecem porque “a saudade me alembra”. A saudade está na falta, assim como o desejo: só existe quando o indivíduo ainda pode *perseguir*, quando o seu objeto ainda está fora de alcance. O desejo é a fantasia doceamarga do possuir, o *delém* que traz e toma ao mesmo tempo, o infinito da história que acaba e torna a recomeçar.

3 A FLECHA E O FLUIDO: DO *DUECENTO* AO *DOM CASMURRO*

3.1 A gênese da flecha

Na literatura provençal do século XII, distante já em muitos anos da poesia lírica grega, Bernart de Ventadorn, trovador em *lenga d'oc*, cantava, ainda, os efeitos do desejo na mente e no corpo do sujeito atingido por sua ação:

Non es meravelha s'eu chan
melhs de nul autre chantador,
que plus me tra.l cors vas amor
e melhs sui faihz a so coman.
Cor e cors e saber e sen
e fors'e poder i ai mes;
si.m tira vas amor lo fres
que vas outra part no.m aten.

Ben es mortz qui d'amor no sen
al cor cal que dousa sabor;
e que val viure ses valor
mas per enoi far a la gen?
Ja Domnedeus no.m azir tan
qu'eu ja pois viva jorn ni mes,
pois que d'anoi serai mespres
ni d'amor non aurai talan.

Per bona fe e ses enjan
am la plus bel'e la melhor.
Del cor sospir e dels olhs plor,
car tan l'am eu, per que i ai dan.
**Eu que.n pose mais, s'Amors me
pren
e las charcers en que m'a mes,**
no pot claus obrir mas merces,
e de merce no.i trop nien?

**Aquest'amors me fer tan gen
al cor d'una dousa sabor:**
cen vetz mor lo jorn de dolor
e reviu de joi outras cen.
Ben es mos mals de bel semblan,
que mais val mos mals qu'autre bes;
e pois mos mals aitan bos m'es,
bos er lo bes apres l'afan.

Ai Deus! car se fosson trian
d'entre.ls faus li fin amador;
e.lh lauzenger e.lh trichador
portesson corns el fron denan!
Tot l'aur del mon e tot l'argen
i volgr'aver dat, s'eu l'agues,
sol que ma domna conogues
aissi com eu l'am finamen.

Cant eu la vei, be m'es parven

Não é de admirar que eu cante melhor do que qualquer cantor, pois tenho, mais do que ninguém, o coração coltado para o amor, inteiramente sob seu jugo. Depositei nele o coração e o corpo, o saber e o juízo, a força e o poder; de tal forma **os grilhões me trazem cativo do amor**, que não me ocupo de coisas diferentes.

Deve estar bem morto quem no coração não sente alguma delícia de amor; e que vale viver sem amor, senão para molestar aos outros? Que o ódio divino não me faça viver mais um dia ou mais um mês, a ponto de, não sentindo mais desejo do amor, ser culpado desse aborrecimento.

De boa fé e sem engano, amo a mais bela e a melhor de todas as damas. Do coração solto suspiros e dos olhos lágrimas, motivo do meu sofrimento. **Que poderei fazer, se amar me subjuga, e os cárceres em que me tem** não podem ser abertos senão pela piedade – e de piedade está isento o coração dela?

Este amor me fere tão generosamente o coração com um delicioso sabor! Cem vezes ao dia morro de dor e outras cem revivo de alegria. Meu mal tem um aspecto tão belo, que não o troco por qualquer outro bem; e se o mal já é para mim um prazer, melhor será o bem depois do sofrimento!

Ai, Deus! Por que não há um sinal que distinga entre os falsos os fiéis amantes? Por que não trazem cornos na testa os adutores e os traidores? Se eu possuísse, daria todo o ouro e toda a prata do mundo, contanto que minha dona soubesse o quanto lhe quero.

Quando a vejo, reconheço-me nos olhos, no rosto, na cor, **pois tremo de medo como a folha ao vento; uma criança**

als olhs, al vis, a la color,
**car aissi tremble de paor
 com fa la folha contra.l ven.**
Non ai de sen per un efan,
 aissi sui d'amor entpres;
 e d'ome qu'es aissi conques,
 pot domn'aver almorna gran.

Bona domna, re no.us deman
 mas que.m prendatz per servidor,
 qu'e.us servirai com bo senhor,
 cossi que del gazardo m'an.
 Ve.us m'al vostre comandamen,
 francs cors umils, gais e cortes!
 ors ni leos non etz voz ges,
 que.m aucizatz, s'a vos me ren.

A mo Cortes, lai on ilh es,
 tramet lo vers, e ja no.lh pes
 car n'ai estat tan lonjamen.

tem mais juízo que eu, de tal modo me sinto possuído pelo amor; e de um homem vencido desta forma, bem poderia uma dama ter grande piedade.

Excelente senhora, nada vos peço, mas que tão-somente me tomeis como vassalo; e haverei de servir como [serviria] a um honrado suserano, por qualquer recompensa que fosse. Trazeis-me inteiramente sob vossas ordens, coração liberal e clemente, criatura graciosa e cortês; nem urso nem leão sois para matar-me, se a vós me rendo.

A Meu-Cortês, lá onde ela está, envio estes versos, desejando que não lhe pese haver-me dela distanciado tanto. (SPINA, 1991, p. 143-144)²⁸.

Na primeira estrofe, o trovador se refere a um “freio”, “rédea” [*fres*] que, sob o comando do amor, impede-o de direcionar sua atenção para qualquer outro lugar, colocando-o como prisioneiro de uma condição inescapável. Precisamente devido a essa condição de “cativo do amor” é que o trovador pode considerar-se “melhs de nul autre chantador” (v. 2), ou seja, melhor do que qualquer outro poeta. Esse estado de prisioneiro do amor retorna ainda na terceira estrofe: “Eu que.n posc mais, s'Amors me pren” (v. 21). O poeta permanece situado em um estado de passividade, evidenciado pela referência aos *charcers*, o lugar condicionado à piedade da *domna*.

Na quarta estrofe, encontra-se a mesma configuração que orientava aquele *doce-amargo* da lírica sáfica: “Aquest'amors me fer tan gen/ al cor d'una dousa sabor” (v. 25-26). O par contraditório *fer/dousa* indica que o amor é o que fere e o que apazigua, simultaneamente. Ainda, na sexta estrofe, o trovador apresenta os efeitos físicos provocado pelo ato de *olhar* a imagem da mulher desejada: “tremble de paor com fa la folha contra.l ven” (v. 43). O tremor já reconhecido dos efeitos eróticos retorna, em conjunto com a perda do próprio arbítrio (“Non ai de sen per un efan”), que culmina nas ações desmedidas realizadas, precisamente, sob o poder da ação do desejo.

Ora, é conhecida a eventual propagação, ao longo de um par de séculos, da lírica trovadoresca provençal, permeada de elementos clássicos encontrados nos poetas líricos, pelas cortes da França, da Inglaterra e, mais notadamente, da Itália. Não surpreende, então, que na

²⁸ O texto apresentado em Spina, 1991, foi revisado, nesse trabalho, após ser cotejado com o texto da edição estabelecida por Stephen G. Nichols, no volume *The songs of Bernart de Ventadorn*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1965.

corte do rei Frederico II, na Sicília do século XIII²⁹, o notário Giacomo da Lentini tenha insistido no motivo erótico, como se observa no soneto XXI (ed. Antonelli) de sua obra:

Sì come il sol che manda la sua spera
e passa per lo vetro e no lo parte,
e l'altro vetro che le donne spera,
che passa gli ochi e va da l'altra parte,

così l'Amore fere là ove spera
e mandavi lo dardo da sua parte:
fere in tal loco che l'omo non spera,
passa per gli ochi e lo core diparte.

Lo dardo de l'Amore là ove giunge,
da poi che dà feruta si s'aprende
di foco ch'arde dentro e fuor non pare;

e due cori insemora li giunge,
de l'arte de l'amore si gli aprende,
e face l'uno e l'altro d'amor pare.

Assim como o sol que lança seus raios
e eles atravessam o vidro e não o quebram,
o outro vidro, que reflete as mulheres,
atravessa os olhos e dá em outra parte,

assim o Amor fere lá onde deseja
e manda sua flecha de onde está:
fere em tal lugar que o homem não espera,
atravessa os olhos e o coração divide.

A flecha do Amor lá onde chega,
depois que atinge se transforma
em fogo que arde por dentro e por fora não parece;

e une dois corações em um só,
da arte do amor ensina-os
e faz cada um amar-se igualmente.
(DA LENTINI, 2018, p. 112, tradução nossa).

O soneto parte de um *topos* que, posteriormente, será largamente disseminado na poesia duecentista e estilnovista: a aproximação entre o raio de luz — nesse caso, do sol — e a gênese do desejo. O poeta faz essa aproximação a partir de uma comparação entre os efeitos da incidência da luz do sol no vidro e os efeitos da “flecha do Amor” [*dardo de l'Amore*] ao atingir

²⁹ Em torno da figura de Federico II, rei da Sicília de 1198 até sua morte, e de sua corte, desenvolveu-se uma produção literária em latim e em *volgare* que “si inscreveva nel quadro di una cultura ricca e raffinata, in cui confluivano interessi molteplici (scientifici, letterari, giuridici, filosofici ecc.) e tradizioni che andavano da quella araba a quella normanna, da quella tedesca a quella bizantina, richiamando così a corte intellettuali di grande prestigio provenienti da varie parti d'Italia e d'Europa” (CARRAI; INGLESE, 2003, p. 33). A relevância de Giacomo da Lentini na literatura associada à corte de Federico II se deve, além da recorrente correspondência com outros poetas, ao volume de sua produção e à qualidade com a qual conduziria poeticamente os motivos provençais (Cf. CARRAI, S.; INGLESE, G. *La letteratura italiana del Medioevo*. Roma: Carocci editore, 2003, p. 32 e seguintes).

os olhos do desejanste: enquanto o vidro, ao ser atingido, permanece intacto, o coração do desejanste, ao ser atingido pela flecha amorosa, parte-se. Outro efeito dessa flecha, a ferida que se transforma em “fogo que arde” [*foco ch'arde*], vai dialogar tanto com o processo de apreensão das imagens, quanto com a atividade da memória e da fantasia: a imagem, apreendida pelo olhar, que é interiorizada e transformada por uma capacidade imaginativa, inerente à anatomia humana, em desejo.

O Amor (aqui se pode ler Cupido ou Eros), no soneto do poeta siciliano, mantém o seu *modus operandi* quase intacto: fere sua vítima, causando ao corpo do indivíduo uma série de efeitos inesperados, comparáveis à sensação do fogo ou do gelo, culminando na já constante *divisão* da consciência — o coração que se parte. No entanto, um detalhe salta aos olhos: a arma do desejo agora é específica e frequente; é o *dardo*, a flecha.

3.1.1 *Sagitta, telum*

O Kimbell Art Museum, no Texas, conserva uma das primeiras aparições, na iconologia clássica, de Eros como um arqueiro: o *lekythos* (uma jarra que comumente servia como recipiente de azeite), decorado no estilo das figuras vermelhas pelo Pintor de Brigos, ativo durante o século V a.C., apresenta um jovem alado com um arco e flecha em posição de ataque, portando, suspensa por uma alça no ombro, uma aljava. Possui os braços esticados e apoia o peso de seu corpo no pé direito, como se estivesse pronto para lançar o dardo que segura no arco.

Figura 1 – *Lekythos* mostrando Eros como arqueiro.



Fonte: Kimbell Art Museum.

Disponível em: <https://kimbellart.org/collection/ap-198416>).

Contemporaneamente ao *lekythos* do Pintor de Brigos, a peça *Ifigênia em Áulis* [*Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι*], de Eurípides, foi desenvolvida entre os anos de 408–406 a.C e presume-se que tinha sido a última obra produzida pelo autor. A peça, que tem como objeto o sacrifício de Ifigênia por seu pai, Agamemnon, tematiza o desejo durante um dos cantos do Coro, especificamente a partir do verso 544:

μάκαρες οἱ μετρίας θεοῦ
 μετά τε σωφροσύνας μετέ-
 σχον λέκτρων Ἀφροδίτας,
 γαλανεῖα χρησάμενοι
 μανιάδων οἰστρων, ὅθι δὴ
 δίδυμ' Ἔρως ὁ χρυσοκόμας
 τόξ³⁰ ἐντείνεται χαρίτων,
 τὸ μὲν ἐπ' εὐαίωνι πότμῳ,

³⁰ O vocábulo *τόξον*, do qual *τόξα* deriva, quando aplicado no plural, pode remeter tanto ao arco e às flechas em conjunto, como também pode remeter apenas às flechas, ou seja, não apenas ao arco individualmente. Cf. o verbete “τόξον, τό” em LIDDELL, G. H.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.

τὸ δ' ἐπὶ συγχύσει βιοτᾶς.
ἀπενέπω νιν ἀμετέρων,
Κύπρι καλλίστα, θαλάμων.
εἴη δέ μοι μετρία μὲν
χάρις, πόθοι δ' ὄσιοι,
καὶ μετέχοιμι τᾶς Ἀφροδί-
τας, πολλὰν δ' ἀποθείμαν.

¡Felices los que con moderada pasión y con castidad participan de las uniones de Afrodita, gozando en la calma de sus enloquecedores agujones, cuando Eros, el de áurea melena, dispara las flechas de las gracias, flechas de dos tipos; la una da una venturosa existencia, la otra trastorna la vida. Rechazo a ésta, bellísima Cípris, lejos de mi tálamo! Ojalá sea la mía una dicha moderada y puros mis deseos, y participe del amor pero decline sus excesos.
(EURÍPIDES, 1979, p. 281).

O coro euripídiano canta, mais uma vez, os *efeitos* das ações eróticas. Dessa vez, no entanto, destacando a arma com a qual o deus atinge suas vítimas. O arco de Eros atira dois tipos diferentes de flecha: uma que traz a felicidade [*εὐαίωσι*] e outra que *confunde* ou *arruina* [*συγχύσει*] o sujeito desejanste. O coro mostra sua preferência pela flecha *moderada*: ao excesso, associado à loucura, contrapõe-se a moderação [*μετρίας*].

A partir daí, apenas no período helenístico a figura de Eros começou a ser, com frequência, associada ao uso do arco e das flechas, e essa associação aparece majoritariamente entre os epigramatistas. Destacam-se, do livro XII da *Anthologia Graeca*³¹, os poemas de Asclepiádes — tanto o epigrama de número 50 (ed. Paton³²),

πῖν', Ἀσκληπιάδῃ: τί τὰ δάκρυα ταῦτα; τί πάσχεις
οὐ σὲ μόνον χαλεπὴ Κύπρις ἐλήισατο,
οὐδ' ἐπὶ σοὶ μόνῳ κατεθῆξατο τόξα καὶ ἰοὺς
πικρὸς Ἔρωσ.

Bebe, Asclepiádes! Que lágrimas são essas? Porquê sofrer?
Não foste o único que a caprichosa Cípris derrotou,
nem o único contra quem armou as suas setas e flechas
o terrível Eros. [...]
(JESUS, 2017, p. 44-45).

quanto o epigrama de número 75 (ed. Paton):

εἰ πτερά σοι προσέκειτο, καὶ ἐν χειρὶ τόξα καὶ ἰοί,
οὐκ ἂν Ἔρωσ ἐγράφη Κύπριδος, ἀλλὰ σύ, παῖς.

³¹ O livro XII contém poemas recolhidos por Estratão de Sardes, em sua maioria epigramas nos quais Eros está presente, uma vez que, principalmente em Meleagro, o deus está associado exclusivamente às práticas homossexuais. “Moreover, the notion that the female deity [Aphrodite] inspires heterosexual passion and the male deity [Eros] homosexual appears only as a Hellenistic conceit”. Cf. DOVER, K. J. *Greek Homosexuality*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 63.

³² Os epigramas selecionados nesse trabalho foram compilados por W. R. Paton em PATON, W. R. *The Greek Anthology in Five Volumes*. London, New York: William Heinemann; G. P. Putnam's Sons, 1927.

De asas alguém te apetrechasse, na mão arco e flechas te pusesse,
e não mais se pintaria Eros, o filho de Cípris, senão a ti, rapaz!
(JESUS, 2017, p. 53).

As asas estão sempre vinculadas às armas de Eros (o arco e a flecha, nesses casos) e a ênfase nessa descrição recorrente (asas-arco-flechas) parece assinalar um lugar-comum nos epigramas eróticos. No entanto, em Meleagro — outro poeta presente na mesma antologia —, percebe-se uma sutil transição na forma como Eros é descrito e, principalmente, na forma como as suas armas são empregadas. Veja-se, por exemplo, o epigrama número 48 (ed. Paton):

κεῖμαι· λάξ ἐπίβαινε κατ' ἀρχένος, ἄγριε δαῖμον.
οἶδά σε, ναὶ μὰ θεοῦς, καὶ βαρὺν ὄντα φέρειν
οἶδα καὶ **ἔμπυρα τόξα**. βαλὼν δ' ἐπ' ἐμὴν φρένα πυρσοῦς,
οὐ φλέξεις: ἤδη πᾶσα γάρ ἐστι τέφρη.

Estou acabado! Espezinha-me o pescoço, divindade cruel!
Conheço bem, pelos deuses, a violência do teu jugo!
E conheço as tuas **flechas de fogo**. Mas mesmo que dispares tochas
contra o meu peito, não hás de abrasá-lo: todo ele é já cinza
(JESUS, 2017, p. 44, grifos nossos).

A flecha de Eros vai se aproximando da imagem da tocha acesa que queima, e esse fogo muitas vezes aparece partindo dos olhos do desejado, como uma substância que é expelida, projetada. Os epigramas 109, 125 e 127 (ed. Paton), ainda do livro XII, mostram esse movimento:

ὁ τρυφερὸς Διόδωρος ἐς ἠιθέους φλόγα βάλλων
ἤγρευται λαμυροῖς ὄμμασι Τιμαρίου,
τὸ **γλυκύπικρον Ἔρωτος** ἔχων **βέλος**. ἦ τόδε καινὸν
θάμβος ὄρω: φλέγεται πῦρ πυρὶ καιόμενον.

O efeminado Diodoro, lançando fogo aos rapazes,
acabou caçado pelos olhos ávidos de Timário,
graças ao **agridoce raio de Eros**. Um novo prodígio
vislumbro: um fogo que arde acendido pelo fogo.
(JESUS, 2017, p. 63, grifos nossos).

ἦδὺ τί μοι διὰ νυκτὸς ἐνόπνιον ἀβρὰ γελῶντος
ὀκτωκαιδεκέτους παιδὸς ἔτ' ἐν χλαμύδι
ἦγαγ' **Ἔρωτος** ὑπὸ χλαῖναν ἐγὼ δ' ἀπαλῶ περὶ χρωτὶ
στέρνα βαλὼν κενεᾶς ἐλπίδας ἐδρεπόμαν.
καὶ μ' ἔτι νῦν **θάλπει μνήμης πόθος: ὄμμασι** δ' ὕπνον
ἀγρευτὴν πτηνοῦ φάσματος αἰὲν ἔχω.
ὦ δύσερος ψυχῆ, παῦσαι ποτε καὶ δι' ὀνείρων
εἰδώλοις κάλλεος κωφὰ χλαινομένη.

Noite dentro, um sonho doce com um rapaz sorridente,
de uns dezoito anos e ainda de clâmide,
trouxe-me Eros sob as mantas. Eu, à sua pele delicada

encostei o peito, colhendo apenas vãs esperanças.
Abrasa-me ainda o prazer dessa memória. Nos olhos,
 guardo sempre o sonho que capturou essa visão alada.
 Alma de loucas paixões! Deixa de uma vez, até em sonhos,
 de excitar-te em vão com tais **miragens da beleza!**
 (JESUS, 2017, p. 67–68, grifos nossos).

Εἰνόδιον στείχοντα μεσαμβρινὸν εἶδον Ἄλεξι,
 ἄρτι κόμαν καρπῶν κειρομένου θέρεος,
 διπλαῖ δ' ἀκτῖνές με κατέφλεγον: **αἱ μὲν Ἔρωτος,**
παιδὸς ἀπ' ὀφθαλμῶν, αἱ δὲ παρ' ἠελίου.
 ἀλλ' ἄς μὲν νύξ αὖθις ἐκοίμισεν ἄς δ' ἐν ὀνείροις
 εἶδωλον μορφῆς μᾶλλον ἀνεφλόγισεν.
 λυσίπνοος δ' ἑτέροις ἐπ' ἐμοὶ πόνον ὕπνος ἔτευξεν
 ἔμπνουν πῦρ ψυχῆ κάλλος ἀπεικονίσας.

Seguia eu, pelo meio-dia, um sendeiro, quando vi Aléxis,
 no tempo em que o verão corta a cabeleira das espigas.
 Dois raios então me queimaram: **primeiro os de Eros,**
emanando dos olhos desse rapaz, depois os do Sol.
 A estes, logo a noite os acalmou; **àqueles, em sonhos,**
a imagem da sua beleza mais ainda os incendiou.
 O sono, que os demais livra da dor, para mim mais dor gerou,
 ao esculpir-me na alma, como fogo vivo, a beleza.
 (JESUS, 2017, p. 68, grifos nossos).

Agora, *γλυκύπικρον*, doce-amargo, vai além da caracterização geral de Eros para adjetivar, especificamente, sua arma — a qual, como o poeta indica, é a flecha [*βέλος*]. Chama atenção, ainda, a presença, nos três epigramas, das referências ao olhar: no primeiro, são os olhos de Timário que conquistam Diodoro; no segundo, a memória que “abrsa” o poeta fomentou-se através dos olhos e, posteriormente, perduraria nos sonhos; no terceiro, os raios que queimam como os do sol vêm dos olhos do desejado e, novamente, a imagem que incendeia permanece viva em seus sonhos. Começa a se delinear, nesse momento, um *tópos* composto por diversas etapas, desde a captura da imagem do desejado pelo olhar — motivado pelas armas eróticas — até a intensificação dessa imagem pelos sonhos do desejante (ou, mais tarde, por suas faculdades fanstasmáticas).

Séculos depois, a imagem de Eros como uma divindade associada ao arco e à flecha se estenderia até a tradição romana tardia. N’*O asno de ouro* [*Asinus aureus*] de Apuleio, especificamente no capítulo 24 do livro V, o Cupido recebe o epíteto *sagittarius*:

Ego quidem, simplicissima Psyche parentis meae Veneris praeceptorum immemor,
 quae te miseri extremique hominis devinctam cupidine infimo matrimonio addici

iusserat, ipse potius amator advolavi tibi. Sed hoc feci leviter, scio, et praeclarus ille **sagittarius** ipse me telo meo [...].

Eu te confesso, Psiquê singela, esqueci as ordens de Vênus minha mãe, que te queria cativa de imperiosa paixão pelo mais ínfimo dos miseráveis, e condenada a uma abjeta união. Fui eu, pelo contrário, que voei ao teu encontro, para ser o teu amante. Era agir levemente, eu sei. O ilustre sagitário ferido com suas próprias flechas. (APULEIO, 2019, p. 207, grifo nosso).

As flechas de Cupido têm, inclusive, uma relevância especial na obra de Apuleio. Na fábula que começa no livro IV da obra, o poder de Vênus é ameaçado pela beleza de Psiquê, usurpando da deusa as celebrações dos mortais. A solução de Vênus é ordenar ao seu filho, Cupido, que faça com que, por meio da ação de suas flechas [*sagittae*], Psiquê “seja possuída de ardente amor [*amore fragrantissimo*] pelo derradeiro dos homens” (APULEIO, 2019, p. 174–175). Convém, no entanto, retroceder para a descrição que a narradora da fábula oferece de Cupido:

puerum suum pinnatum illum et satis temerarium, qui malis suis moribus contempta disciplina publica flammis et sagittis armatus per alienas domos nocte discurrens et omnium matrimonia corrumpens impune committit tanta flagitia et nihil prorsus boni facit.

o filho, o menino alado, esse perverso velhaco que, agravando com sua má conduta a moral pública, armado de tochas e de flechas, corre daqui e dali durante a noite, pela casa dos outros, incendeia todos os lares, comete impunemente os piores escândalos, nunca faz coisa boa. (APULEIO, 2019, p. 174–175).

A caracterização de Cupido, não tão diferente daquela de Eros realizada pelos líricos gregos, qualifica-o como *puer pinnatus*, menino alado, que corrompe os matrimônios e vive a cometer todos os tipos de crimes e escândalos. A novidade, porém, está nas armas do novo deus: enquanto o Eros de Anacreonte acertava sua vítima com *πέλεκυς*, uma espécie de machado, o Cupido latino se arma de “*flammis et sagittis*”: as flechas, desde a produção dos epigramatistas helenísticos, continuam acompanhadas do fogo.

Essa descrição de Cupido remonta, ainda, a um século antecedente (o século I a.C.), no contexto romano, especificamente no conjunto da produção elegíaca, dentro da qual associam-se Tibulo, Sexto Propércio e Ovídio. No livro II das Elegias de Sexto Propércio, por exemplo, o *Amor* aparece em sua própria representação visual — a imagem da criança alada, junto, como se espera, de suas flechas:

Quicumque ille fuit, **puerum** qui pinxit Amorem,
nonne putas miras hunc habuisse manus?
Is primum uidit sine sensu uiuere amantis,
et leibus curis magna perire bona.

Idem non frustra uentosas addidit alas
 fecit et humano corde uolare deum,
 scilicet alterna quoniam iactamur in unda
 nostraque non ullis permanet aura locis.
 Et merito hamatis manus est armata **sagittis**
et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet:
 ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem
 nec quisquam ex illo uulnere sanus abit.

In me tela manent, manet et **puerilis imago**;
 sed certe **pennas** perdidit ille suas,
 euolat ei nostro quoniam de pectore nusquam
 assidusque meo sanguine bella gerit.
 Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis?
 si puer est, animo traice puella tuo!
 Intactos isto satius temptare ueneno:
 non eto, sed tenuis uapulat umbra mea.
 Quam si perdideris, quis erit qui talia cantet,
 (haec mea Musa laus gloria magna tua est),
 qui caput et digitos et lumina nigra puella
 et canat ut soleant molliter ire pedes?

Quem quer que seja o tal pintor do Amor **criança**,
 não são as suas mãos maravilhosas?
 Foi o primeiro a ver que amantes não têm senso
 e perdem grandes bens por casos leves.
 Não foi à toa que pintou asas ligeiras
 e fez o Deus voar no peito humano:
 é claro! – o vai-e-vem das ondas arremessa-nos
 e em nenhum ponto para a ventania.
 Com razão ele empunha **setas** feito anzol
e uma aljava de Cnosos jaz nos ombros,
 pois fere antes de ilesos vermos o inimigo,
 nem há quem saia são de tal ferida.

Fica em mim sua flecha, **sua face infantil**,
 mas certo ele perdeu as suas **asas**;
 pois ai! Não voa para longe do meu peito
 e com meu sangue sempre compra guerra.
 Por que queres morar em minha espinha seca?
 Se tens pudor, menino, flecha os outros!
 Melhor envenenar quem permanece intacto:
 não sou eu – minha sombra é quem apanha.
 Se a destruíres, quem há de cantar teus temas
 (tua grande glória é minha Musa leve),
 quem canta a amada, o rosto, os dedos e olhos negros
 e como são suaves os seus pés?
 (SEXTO PROPÉRCIO, 2014, p. 116–117, grifos nossos).

Houve, na elegia erótica romana, uma intensa antropomorfização daquele que seria o Eros grego, na esteira daquele dos epigramas helenísticos, que já parecia se transformar: as características físicas da divindade são colocadas em evidência, e não apenas os efeitos do seu poder e as consequências dos seus atos. Tanto na narrativa de Apuleio quanto nas elegias de Sexto Propércio, o Amor é um menino [*puer*] de face infantil [*puerilis imago*] que possui asas [*pennas, alas*]. No texto de Propércio, o menino leva nos ombros uma aljava [*pharetra*] e as

armas que guarda recebem uma atenção especial, como se vê pela frequência com que suas flechas [*sagittis, tela*] são mencionadas ao longo da elegia.

No que se refere aos fenômenos das ações eróticas, no entanto, percebe-se uma continuidade daquilo que a lírica grega já havia forjado e que o epigrama helenístico daria continuidade: a *loucura* erótica retorna quando Sexto Propércio qualifica os amantes como *sine sensu* e situa, no *cor* dos amantes, *uentosas alas*. O poder de Amor também recebe destaque: o “menino alado” é invencível, e não há possibilidade de escapar de seu ataque.

Essa transformação dos instrumentos de Eros/Cupido/Amor não é exclusiva de Sexto Propércio. Veja-se, ainda, a semelhança com a história de Apolo e Dafne, no primeiro livro das *Metamorfoses* de Ovídio:

Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non
fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira.
Delius hunc, nuper victa serpente superbus,
viderat adducto flectentem **cornua** nervo
“quid” que “tibi, **lascive puer**, cum **fortibus armis**?”
dixerat; “ista decent umeros gestamina nostros,
qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti,
qui modo pestifero tot iugera ventre prementem
stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis.
tu **face** nescio quos esto contentus amores
iritare tua, nec laudes adsere nostras!”
filius huic Veneris “figat tuus omnia, Phoebe,
te meus arcus” ait; “quantoque animalia cedunt
cuncta deo tanto minor est tua gloria nostra.”
dixit et eliso percussis aere **pennis**
inpiger umbrosa Parnasi constitit arce
eque sagittifera prompsit duo **tela** pharetra
diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem.
(quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta;
quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum.)
hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo
laesit Apollineas traiecta per ossa medullas.

O primeiro amor de Febo foi Dafne, filha de Peneu. Esta paixão não foi obra de um cego acaso, mas do violento rancor de Cupido. O deus de Delos, orgulhoso da recente vitória sobre a serpente, vira Cupido a dobrar o **arco**, retesando-lhe a corda, e disse-lhe: “Que tens tu a ver, **jovem folgazão**, com essas **pesadas armas**? Isso são apetrechos mais próprios para os meus ombros, Pois posso ferir certamente uma fera ou um inimigo. Ainda agora abati com incontáveis setas a soberba Píton Que cobria com seu pestífero ventre tão grande extensão de terra. Satisfaz-te tu em espicaçar com a tua **tocha** não sei bem que amores e não te candidates a glórias que só a mim pertencem!” Responde-lhe o filho de Vênus: “Olha, Febo, teu arco pode ferir tudo, O meu vai ferir-te a ti. Quanto os animais são inferiores a um deus, tanto a tua glória é inferior à minha.” Assim falou e, cortando o ar com o batimento das **asas**, Chega num instante ao frondoso cimo do Parnaso. De sua aljava cheia tira duas **setas** com funções distintas. Uma afugenta, a outra faz brotar o amor.

A que o faz nascer é dourada, com uma ponta aguda e brilhante.
 A que o afugenta é romba e tem chumbo no coração da cana.
 Esta cravou-a o deus na ninfa, filha de Peneu. Com aquela
 Feriu a medula de Apolo, varando-lhe os ossos.
 (OVÍDIO, 2017, p. 76–77, grifos nossos).

O Cupido de Ovídio empunha tanto o arco [*cornua*] como a tocha [*face*], e esse arco, especificamente, é considerado uma “arma pesada”, mais apropriada aos heróis de guerra capazes de ações violentas. Além disso, em contraste com o Amor de Sexto Propércio, o Cupido ovidiano detém dois tipos de flechas, exibindo, assim, ecos do Eros euripidiano. As armas de Cupido são descritas por Ovídio com uma precisão inédita, tanto em suas características estéticas quanto nos efeitos de seu uso: não apenas recebemos os detalhes materiais das flechas (dourada, ponta aguda, chumbo), mas também os detalhes violentos de seu disparo e de suas consequências (atravessar os ossos, atingir a medula).

Também na obra de Tibulo as flechas de Cupido aparecem. Na primeira elegia do livro II, (vv. 67–72, ed. Postgate), uma breve *teogonia* descreve as armas e o modo de operação do deus:

Ipse quoque inter agros interque armenta Cupido
 natus et indomitas dicitur inter equas;
 illic indocto primum se exercuit **arcu**;
 ei mihi, quam doctas nunc habet ille manus!
 Nec pecudes, uelut ante, **petit**: **fixisse** puellas
 gestit et audaces **perdomuisse** uiros;

Entre pastos e armentos o próprio Cupido
 nasceu, e, diz-se, em meio a bravas éguas;
 lá, vez primeira exercitou o indouto **arco** —
 ai!, agora ele exhibe as doutas mãos;
 não mais **flecha** animais: com **alvejar** meninas
 se alegra e com **domar** varões valentes.
 (ALVES, 2014, p. 54, grifos nossos).

Os versos partem do nascimento de Cupido e do seu hábito de manusear um “arco indouto”, cujas flechas, que antes atingiam os animais, passam a atingir as meninas e domar os homens, agora de forma apta, treinada. São essas as flechas que, na quinta elegia do livro II (ed. Postgate), causam o já conhecido efeito paradoxal do desejo:

Pace tua pereant **arcus** pereantque **sagittae**,
 Phoebe, modo in terris erret inermis Amor.
 Ars bona: sed postquam sumpsit sibi tela Cupido,
 heu! heu! quam multis ars dedit ista malum!
 Et mihi praecipue; iaceo cum sucius annum
 et faueo **morbo**, **cum iuuat ipse dolor**,

Na tua paz, pereçam **arco e flecha**, Febo,
 e sobre as terras vague, inerme, Amor.
 Arte sublime até Cupido brandir setas.
 Ai! Ai! A quantos trouxe o mal essa arte!
 Eu, sobretudo, jazo ferido há um ano
 e alimento esse mal: **a dor me agrada**.
 (ALVES, 2014, p. 60).

O arco e a flecha permanecem, na tradição romana, como as armas de Cupido por excelência, e as expressões associadas à ação dessas armas tornam evidente o seu dano: a flecha causa o *mal* [*malum*], sua vítima *jaz ferida* [*iaceo cum sucius*]. A estrofe finaliza apresentando a situação paradoxal: a vítima favorece sua *doença* [*morbo*] porque *a dor agrada* [*iuuat ipse dolor*].

A aproximação da tradição poética romana à tradição grega, no que se refere ao desenvolvimento do discurso erótico e à construção da personagem de Eros/Cupido, mostra, ao mesmo tempo uma convergência e uma discrepância de detalhes que, nas literaturas posteriores, viriam a se amalgamar: os epigramatistas enfatizavam tanto o direcionamento das flechas de Eros para os olhares ao mesmo tempo do desejante e do desejado, entendendo essa ligação energética entre sua vítima e o objeto da sua vítima como um movimento de *fluxo/fluido*, uma *corrente*; os elegíacos romanos, por outro lado, enfatizavam não apenas as características antropomórficas de Cupido e as suas ferramentas, mas também a capacidade de sua vítima de *fomentar* — através da faculdade imaginativa, por exemplo — um prazer que advém da dor.

3.1.2 *Freccia, saetta, lancia*

A proposta do eu poético nas *Remedia amoris* ovidianas³³ está exposta logo nas primeiras estrofes da elegia: “Aprendei a vos curar com quem aprendestes a amar;/ a mesma mão vos trará a ferida e a cura” [*Discite sanari per quem didiscitis amare;/ una manus vobis*

³³ Os motivos ovidianos na literatura medieval latina e na primeira literatura vernacular da Itália já foram extensivamente discutidos em inúmeras pesquisas precedentes, e uma genealogia que retraça o percurso desses *topoi* às *Ars amatoria* ou aos *Remedia amoris* confirma essas possibilidades de leitura. Refiro-me, em grau mais amplo, à *Literatura Europeia e Idade Média Latina* de E. R. Curtius e, em grau mais específico, à tese de Pedro Baroni Schmidt, intitulada *Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval* e ao volume *Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch*, de Julie Van Peteghem. No entanto, convém, nesse trabalho, analisar a forma como determinados elementos — de certa maneira, muito específicos ao discurso erótico — da poesia duecentista e trecentista contêm, em si, fissuras da lírica grega arcaica, clássica e helenística que se encontram também na literatura latina, e como esses elementos se transformaram com a ação impura do tempo. (Cf. CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 2013; SCHMIDT, P. B. *Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval*. 2017. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017; VAN PETEGHEM, J. *Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch*. Leiden; Boston: Brill, 2020).

vulnus opemque feret] e, ilustrando sua técnica, faz referência à “lança Peliada, que outrora feria o inimigo, filho de Hércules, trouxe a cura à ferida” [*vulnus in Herculeo quae quondam fecerat hoste,/ vulneris auxilium Pelias hasta tulit*] (OROSCO, 2016, p. 227). A fábula que inspira a analogia ovidiana sobre a lança de Peleu — a lança que, na *Iliada*, apenas Aquiles podia empunhar — aparecia anteriormente na compilação de Higino (CI):

Telephus Herculis et Auges filius ab Achille in pugna Chironis hasta percussus dicitur. ex quo uulnere cum in dies taetro cruciatu angeretur, petit sortem ab Apolline, quod esset remedium; responsum est ei neminem mederi posse nisi eandem hastam qua uulneratus est.

Se dice que Télefo, hijo de Hércules y de Auge, fue herido en un combate por Aquiles con la lanza de Quirón. Como a causa de esta herida era afligido por un terrible tormento día tras día, se dirigió al oráculo de Apolo para saber cuál sería el remedio. Se le respondió que a él nadie podía curarlo salvo la misma lanza con la que había sido herido. (HIGINO, 2009, p. 189).

Não surpreende que um objeto de cunho tão oximorônico — que, ao mesmo tempo, fere e cura —, tenha sido associado ao movimento do desejo. No caso ovidiano, para atestar que a maldição divina teria, sim, uma solução, e que esta se encontraria ao longo do texto de sua obra. No entanto, essa mesma flecha viria a reaparecer na poesia da Scuola Siciliana, séculos depois, ainda associada ao discurso erótico. Na *canzone* de Jacopo Mostacci (ed. Fratta), a lança de Peleu é utilizada também como uma analogia produtiva para o paradoxo do desejo:

La rimembranza mi fa disiare
e lo disio mi face languire;
ch'è non sono da voi confortato,
tosto poria di banda pria venire,
ca per voi l'aio e per voi penso levare:
como Pelèo non poria guarire
quell'on che di sua lancia l'à piagato,
se non lo fina poi di riferire,
così, madonna mia, similmente
mi conven brevemente
acostarme di vostra vicinanza,
che l'a gio' là 'nde cols'è la mia lanza:
com quella credo tosto e brevemente
vincere pena e stutar disianza.

A lembrança me faz desejar
e o desejo me faz sofrer;
como eu não sou por vós consolado,
poderia voltar rapidamente do exílio,
já que por vós o tenho e por vós penso livrar-me dele:
como Peleu, que não poderia curar
aquele que com sua lança feriu,
se não tivesse dado outro golpe,
assim, minha senhora, da mesma forma
preciso brevemente

aproximar-me de vós
 porque a alegria com a qual me feriu é minha lança:
 com aquela creio rápido e brevemente
 vencer a pena e consumir o desejo.
 (FRATTA, 2008, p. 398, tradução nossa).

A continuidade da ação da memória, presente já na elegia romana, é um dos indicadores desse paradoxo erótico: por que lembrar, se a lembrança alimenta o desejo e o desejo fere o poeta? O eu poético mostacciano apresenta a solução: a lança peliada, com seu modo de ação tão contraditório quanto o do desejo, é capaz de *stutar disianza*.

Em consonância com Mostaccio, Giacomo da Lentini insistiu na figura da flecha em diversas *canzoni* e sonetos. Essa figura (aqui representada não apenas pelo significante *freccia* ou *lancia*, mas por todos os seus diferentes sinônimos) permanece em relação indissociável tanto com o motivo do *amor de lonh* dos poetas provençais quanto com a divinização do indivíduo desejado — no caso, a *donna*, a senhora, quem detém o poder sobre o desejante; essas duas questões, por sua vez, são também indissociáveis do problema do olhar na literatura e na filosofia medievais. Veja-se nas seguintes estrofes da *canzone* VII (ed. Antonelli):

Donna, eo languisco e no so qua speranza
 mi dà fidanza — ch'io non mi disfidi;
 e se merzé e pietanza in voi non trovo,
 perduta provo — lo chiamar merzedede;
 che tanto lungiamente ò costumato,
 palese ed in celato,
 pur di merzé cherere,
 ch'i' non ssaccio altro dire;
 e s'altri m'adomanda ched aggio eo,
 eo non so dir se non «Merzé, per Deo!».

Amore non fue giusto partitore,
 ch'io pur v'adore — e voi non mi 'ntendate:
 sì com'eo presi a voi merzé chiamare,
 ben dovea dare — a voi cor di pietate;
 ca tutesor cad eo merzé chiamasse,
 in voi, donna, trovasse
 gran core d'umiltate;
 se non tut[t]e fiate
 facestemi a lo meno esta 'mistanza,
 mille merzé valesse una pietanza.

Donna, gran meraviglia mi donate,
 che 'n voi sembrate — sono tanto alore:
 passate di bellezze ogn'altra cosa,
 come la rosa — passa ogn'altro fiore;
 e l'adornetze quali v'acompana
lo cor mi lancia e sagna;
 [e] per mi sta asai plui,
 merzé che nonn-è in voi;
 e se merzé con voi, bella, statesse,
 null'altra valenza più mi valesse.

[...]

Senhora, eu sofro e não sei que esperança
me daria confiança para não perder a fé;
e se compaixão e piedade em vós não encontro,
não há razão em pedir-vos misericórdia;
pois por muito tempo já me acostumei,
em público e em privado,
a pedir por compaixão,
que não sei dizer outra coisa;
e se outros me perguntam o que tenho,
eu não sei dizer senão “Misericórdia, por Deus!”

Amor não foi justo divisor,
pois eu vos adoro — e vós não me desejais:
quando passei a pedir-vos misericórdia,
ele deveria ter dado piedade a vosso coração;
assim toda vez que eu pedisse misericórdia,
acharia, senhora, em vós,
grande coração de humildade;
se não sempre
faz-me ao menos este ato de solidariedade,
mil misericórdias valem uma piedade.

Senhora, grande maravilha me causa
que parece haver em vós tantos perfumes:
ultrapassa a beleza de todas as outras coisas,
como a rosa ultrapassa todas as outras flores;
e a beleza que vos acompanha
me lança ao coração e sangra;
e por mim é bom
que não tenhas misericórdia,
se tivesses misericórdia,
nenhum outro valor valeria mais.
(DA LENTINI, 2018, p. 54, grifos nossos, tradução nossa).

Percebe-se que alguns motivos permanecem: o desejo continua personificado — as ações são cometidas por um *agente* específico —, o desejo continua pendendo em um movimento paradoxal de aproximação e afastamento, mediado, nos sicilianos, pelo *amor de lonh* provençal, que mantém sua sobrevivência já em outras tradições: o desejo não retribuído coloca o poeta naquele conhecido local de passividade e privação, ao mesmo tempo em que fomenta a intensidade do sentimento amoroso, como atesta o poeta na última estrofe: “[e] per mi sta asai plui,/ merzé che nonn-è in voi;”.

Ainda, a arma que atinge o eu lírico siciliano também mantém sua relevância: a flecha, a *lancia*, que está ligada precisamente à beleza da *donna*, é o que fere o poeta a partir de uma imagem do sujeito desejado, esta capturada através dos olhos do desejante. A consequência da ação da flecha vem em seguida e, novamente, de forma paradoxal — uma sequência que se encontra com frequência na lírica: é uma ação associada à *beleza* que leva ao sangramento, ou seja, à ferida, à dor. Além disso, o protagonismo das ações que outrora cabia a Eros ou ao

Cupido dá lugar ao destaque do próprio indivíduo desejado — nesse caso, a *donna* é quem inflige, em sua vítima — o poeta —, a dor do desejo.

Ora, se a flecha parte da *beleza* do indivíduo desejado, quer dizer que ela só existe a partir da ação do olhar, a partir da contemplação dessa referida beleza — contemplação, vale pontuar, que se mostra quase como um transe (ou, para recuperar ainda os termos antecedentes, como um *feitiço*). Giacomo da Lentini reforça esse fato na *canzone* XV (ed. Antonelli):

[...]
 Vivente — donna non creo che partire
 potesse lo mio cor di sua possanza,
 non fosse sì avenente,
 perch'io lasciar volesse d'ubidire
 quella che pregio e bellezze inavanza
 e fami star sovente
 la mente — d'amoroso pensamento:
 non aggio abento, — **tanto 'l cor mi lanza**
co li riguardi degli occhi ridente.

[...]
 Viva senhora não creio que possa
 separar o meu coração do seu poder,
 por mais atraente que seja,
 por quem eu quisesses deixar de obedecer
 àquela que o valor e a beleza reforça
 e que sempre coloca
 na mente pensamentos sobre o amor:
 não tenho paz — tanto o coração me lança
 os olhares dos olhos sorridentes.
 (DA LENTINI, 2018, p. 84, grifos nossos, tradução nossa).

Para além da relação desigual entre desejante e desejado — a ênfase no poder da *donna* e na posse do sujeito desejante, tão próxima das relações feudais da época —, Lentini apresenta, nessa *canzone*, uma associação mais clara entre os olhos e a flecha: os “olhos sorridentes” da *donna* atingem — nesse caso, *flecham* — o coração do poeta, o que constitui o motivo da sua falta de *abento* [paz, tranquilidade].

Num exercício da já comum inversão de papéis da poesia medieval, Giacomo da Lentini canta a voz da própria *donna*, inculando nela não apenas o desejo fomentado pela memória, mas também a violência da imagem do indivíduo desejado captada pelo olhar. Veja-se a *canzone* XVI (ed. Antonelli):

Dolce coninzamento
 canto per la più fina
 che sia, al mio parimento,
 d'Agri infino in Mesina;
 cioè la più avenente:
 o stella rilucente

che levi la maitina!
 quando m'apar davanti,
 li suo' dolzi sembianti
 m'incendon la corina.

«Dolce meo sir, se 'ncendi,
 or io che deggio fare?
 Tu stesso mi riprendi
 se mi vei favellare;
 ca tu m'ài 'namorata,
a lo cor m'ài lanciata,
 sì ca difor non pare;
 rimembriti a la fiata
 quand'io t'ebi abrazzata
 a li dolzi baciarti».
 [...]

Doce introdução
 canto para a mais fina
 que para mim parece,
 de Agri até Messina;
 que é a mais atraente:
 ó estrela reluzente
 que se levanta de manhã!
 quando surge diante de mim,
 o seu doce semblante
 me incendeia o coração.

“Doce senhor, se pegas fogo,
 o que devo fazer?
 Tu me repreendes
 se me vês falando;
 Me tornaste enamorada,
no coração me atravessaste,
 mesmo que por fora não pareça;
 lembra da vez
 quando eu te abraçava
 e te beijava docemente”
 [...]
 (DA LENTINI, 2018, p. 86, grifos nossos, tradução nossa).

De forma semelhante à *canzone* XV, a imagem do coração atingido pela visão do outro permanece — o “semblante” que incendeia está muito próximo do olhar que solta suas flechas —, assim como a memória também mantém seu o papel de mediadora do desejo.

Convém, então, perguntar-se: por que a insistência, por parte dos poetas sicilianos, nesse elemento tão aparentemente circunstancial? Ao tratar especificamente da poesia de Giacomo da Lentini — e da poesia medieval em geral — em *Estâncias*, Giorgio Agamben defende o desenvolvimento de uma “teoria do fantasma”, baseada na filosofia aristotélica. De acordo com essa teoria,

Os objetos sensíveis imprimem nos sentidos a sua forma, e esta impressão sensível, ou imagem, ou fantasma (como preferem chamá-la os filósofos medievais, seguindo

os passos de Aristóteles), é posteriormente recebida pela fantasia, ou virtude imaginativa, que a conserva, mesmo na ausência do objeto que a produziu. A imagem “pintada como em parede” no coração, de que fala Giacomo, talvez seja precisamente este “fantasma”, que, conforme verificaremos, cumpre uma função muito importante na psicologia medieval; e com Giacomo aprendemos (se já não nos fosse conhecido a partir de outras fontes) que ele, por razões que por enquanto nos escapam, exerce um papel importante até no processo de enamoramento. (AGAMBEN, 2012, p. 130).

A *impressão nos sentidos* fica clara nas *canzoni* que foram expostas até agora, e também se relaciona, de certa forma, com a ação da flecha, uma vez que a sequência de ações *olhar* → *ser flechado* → *lembrar* denota essa hipótese, afinal, o ato de ter o coração flechado também configura uma *impressão*. Agamben reconhece essa imagem que permanece na memória após a ação da flecha como o *fantasma* e entende, além disso, o papel primordial da visão nesse movimento:

O mecanismo da visão é concebido por Aristóteles em polêmica com quem a explicava como um fluxo que vai do olho ao objeto, como uma paixão que a cor imprime no ar e que do ar acaba transmitida para o olho, em cujo elemento aquoso ela se reflete como em um espelho. O movimento, ou paixão, produzido pela sensação é posteriormente transmitido para a fantasia, que pode produzir o fantasma inclusive na ausência da coisa percebida. (AGAMBEN, 2012, p. 135).

Ora, é precisamente um diálogo com esse “fluxo que vai do olho ao objeto” que a flecha duecentista estabelece. A *freccia*, a *saetta* e a *lancia* ainda exercem aquele mesmo papel que as ferramentas eróticas, como o *πέλεκυς* de Anacreonte, o machado de guerra, exerciam na lírica grega: delinear uma relação entre a ação do desejo sobre o indivíduo e a ação do inimigo na batalha. No entanto, mais do que isso, a flecha coloca duas questões em jogo: a possibilidade de atingir a partir de certa distância (em outras palavras, tocar sem *tocar*) e o protagonismo do olhar na operação do desejo (principalmente na sua *gênese* — etapa da qual diversos poetas *duecentistas* se ocuparam).

Entre os poetas posteriores ao *duecento* e à chamada *scuola siciliana* — os poetas associados ao *dolce stil novo* de Dante Alighieri, essa questão ainda persiste. Veja-se, a princípio, os sonetos XX e XXI de Guido Cavalcanti (ed. Contini) — produzidos entre os séculos XIII e XIV:

**O tu, che porti nelli occhi sovente
Amor tenendo tre saette in mano,**
questo mio spirto che vien di lontano
ti raccomanda l’anima dolente,

la quale ha già feruta nella mente
di due saette l’arcier soriano;
a la terza apre l’arco, ma sì piano

che non m'aggiunge essendoti presente:

perché saria dell'alma la salute,
che quasi giace infra le membra, morta
di due saette che fan tre ferute:

la prima dà piacere e disconforta,
e la seconda disia la vertute
della gran gioia che la terza porta.

Ó tu que sempre levas nos olhos
o Amor com três setas na mão,
esse meu espírito que vem de longe
te entrega a alma triste,

a qual já está ferida na mente
por duas setas do arqueiro sírio;
a terceira permanece no arco, demorada,
e não me atinge quando estás presente:

porque seria da alma a salvação,
que quase cai ao chão junto aos membros, morta
por duas setas que causam três feridas:

a primeira dá prazer e angústia,
e a segunda deseja a virtude
da felicidade que a terceira carrega.
(CONTINI, 1960, p. 514, tradução nossa).

Os olhos da *donna*, agora, são o *locus* do Amor. Dessa vez, o desejo se arma de três flechas, as quais possuem, todas, funções diferentes — reminiscências da elegia ovidiana: a primeira, vale enfatizar, “dà piacere e disconforta”, seguindo o paradoxo dos efeitos eróticos, enquanto a segunda torna o desejante mero *expectante* da felicidade. Recuperando o caráter *desconsolador* do desejo, Cavalcanti ainda o associa ao *l'arcier soriano*, à figura do guerreiro militar, metáfora que aponta tanto a dissimulação do Amor quanto a sua capacidade de destruição. O soneto XXI (ed. Contini) retoma essa associação:

O donna mia, non vedestù colui
che 'n su lo core mi tenea la mano
quando ti respondea fiochetto e piano
per la temenza de li colpi sui?

E' fu Amore, che, trovando noi,
meco ristette, che venia lontano,
in guisa d'arcier presto soriano
acconcio sol per uccider altrui.

E' trasse poi de li occhi tuo' sospiri,
i qua' me saettò nel cor sì forte,
ch'i' mi parti' sbigotito fuggendo.

Allor m'aparve di sicur la Morte,
acompagnata di quelli martiri

che soglion consumare altru' piangendo.

Ó minha senhora, tu não viste aquele
que me tinha sobre o coração a mão
quando te respondia baixinho
pelo temor de um golpe seu?

Era o Amor que, buscando-nos,
ficou ao meu lado, vindo de longe,
em guisa de veloz arqueiro sírio,
preparado unicamente para matar.

Ele tirou dos olhos os teus suspiros,
os quais me flecharam tão fortemente no coração
que eu parti consternado, fugindo.

Agora aparece para mim a Morte,
acompanhada daqueles sofrimentos
que consomem os homens em pranto.
(CONTINI, 1960, p. 515, tradução nossa).

O Amor, ainda em “guisa de arqueiro sírio”, mantém-se concentrado, especificamente, nos olhos da interlocutora de Cavalcanti. Além disso, o poeta identifica seus efeitos: fomentam-se na *donna*, devido à ação erótica, os *sospiri* realizam aquele movimento vetorial anteriormente mencionado; aquela linha que conecta e transmite dos olhos para o coração. Mesmo assim, a fonte das flechas permanece no olhar do indivíduo desejado — “E’ trasse poi de li occhi tuo’ sospiri,/ i qua’ me saettò nel cor sì forte” —, já que os suspiros estão diretamente associados aos *occhi* da interlocutora.

Esses dois sonetos de Cavalcanti colocam em primeiro plano uma relação direta entre os olhos e o desejo, descrevendo, ainda, um modo de operação: transmite-se algo (seja o suspiro, a angústia ou a alegria possível) dos olhos do desejado para o coração do desejante. Essa transmissão conserva o caráter paradoxal (dor *versus* prazer) que acompanha o discurso do desejo desde a Antiguidade. Ainda, a assimilação dessa transmissão pelo desejante explica o tom de resignação com o qual o poeta finaliza os dois poemas: a angústia do desejo é permanente e irrefreável.

Andrea Dini percebe, ao comparar o uso da *freccia* lentiniana ao uso da *saetta* cavalcantiana, uma mudança na experiência sensível do sujeito: enquanto na poesia de Giacomo da Lentini o efeito da flecha não corresponde necessariamente à destruição do indivíduo (ou seja, a ferida causada pela flecha — a cisão do desejante — acontece “per una superiore riconciliazione: il dolore del distacco produce una ricompensa maggiore” (DINI, 2007, p. 4)), na poesia de Cavalcanti, “L’unità vitale del soggetto si disintegra per forza d’amore, un amore che infallibilmente fa rima con morte” (DINI, 2007, p. 5). Por isso, supõe-se a presença tão frequente do léxico militar no texto cavalcantiano — inclusive as referências explícitas ao

guerreiro sírio. Dini confirma essa hipótese: “Esta lacerazione devastante è vista quasi naturalmente come una battaglia, per cui da ciò derivano le immagini sature di saette e dardi, di guerre, colpi e ferite ricevute che in fondo già avevamo intravisto all’opera, timidamente sperimentale, in alcuni poeti precedenti” (DINI, 2007, p. 6).

Contemporâneo de Cavalcanti, Cino da Pistoia desenvolve sua própria genealogia do desejo, em consonância com seus interlocutores, no soneto XXXV (ed. Benedetto):

Bene è forte cosa il dolce sguardo
che fa criar di bel piacere amore,
e va sì chiuso per ferir lo core,
che non ne puote l'uomo aver riguardo.

Però lo chiamo lo 'nvisibil dardo,
ch'entra per li occhi e non si par di fòre;
mort'è del core e de l'alma dolore,
ché, poi ch'è giunto, ogni soccorso è tardo.

Formasi dentro in forma ed in sembianza
di quella donna per la qual ei pone
lo spirito d'amore in soverchianza.

E non può stare in mezzo per ragione
(che d'ogni piacer tragge egual possanza)
da poi ch'è giunto ed ha perfezione.

É coisa forte o doce olhar
que cria do belo prazer o amor,
e vai assim escondido ferir o coração,
que não pode o homem ter resguardo.

Mas chamo o dardo invisível,
que entra pelos olhos e não se vê por fora;
morre o coração e a alma sofre,
que, depois que se juntam, todo socorro é tardio.

Forma-se dentro em forma e aparência
daquela senhora pela qual põe
o espírito de amor em abundância.

E não pode estar no meio pela razão
(pois todo prazer traz igual poder)
que se junta e tem perfeição.
(BENEDETTO, 1939, p. 129, tradução nossa).

E se repete no soneto LXVIII (ed. Benedetto):

Lo fin piacer di quell'adorno viso
compose il dardo che li occhi lanciaro
dentro da lo meo cor, quando giraro
ver' me che sua beltà guardava fiso.

Allor sentio lo spirito diviso

da quelle membra che se ne turbaro,
e que' sospiri che dentro gli andaro
dicean piangendo che 'l cor era anciso.

Lasso! di poi mi pianse ogni pensiero
ne la mente dogliosa che mi mostra
sempre davanti lo suo voler fero;

per lo qual se mercede ad Amor chero,
dice: «Pietà non è in la virtù nostra
che tu la trovi»; e però mi dispero.

O fino prazer daquela bela face
compõe o dardo que os olhos lançaram
dentro do meu coração, quando tornaram
a ver que para sua beleza eu olhava fixo.

Senti então o espírito dividido
por aqueles membros que por ele se turvaram,
e aqueles suspiros que em mim entraram
disseram chorando que o coração morria.

Ai de mim! então todo pensamento lamentava
a mente dolorosa que tinha sempre
diante de si o seu desejo feroz;

por isso misericórdia ao Amor peço,
ele diz: “Piedade não é virtude nossa
que tu encontres”; e por isso me desespero.
(BENEDETTO, 1939, p. 153, tradução nossa).

A poesia estilonovista, através da figura da flecha, insiste em uma imagem *vetorial* do desejo — ele possui um ponto de saída e um ponto de chegada; ele leva, consigo, alguma coisa (substância, partícula, energia) —, que o associa a um tipo específico de contato: aquele que se manifesta simultaneamente pela aproximação e pelo distanciamento, marcado, assim, tanto pela relação desigual entre os indivíduos (a conhecida relação feudal entre a *donna* soberana e o poeta vassalo) quanto pelo sofrimento da não-retribuição e do desdém. A flecha é aquilo que substitui o toque: não é a presença da *donna* que fere, mas a lembrança — o fantasma reconhecido por Agamben (aquilo que se transmitiu, como flecha, do olhar do interlocutor) — que o poeta conserva, ou a fantasia de uma situação, sempre inalcançável, em que o objeto do desejo se torna acessível.

Também na poesia de Dante, em consonância com a de Cino da Pistoia, aparecem esses mesmos elementos. Em uma das suas *Rime* (LXV, ed. Barbi):

De gli occhi de la mia donna si move
un lume sì gentil, che dove appare
si veggion cose ch'uom non pò ritrare
per loro altezza e per lor esser nove:

e de' suoi razzi sovra 'l meo cor piove
 tanta paura, che mi fa tremare,
 e dicer "Qui non voglio mai tornare";
 ma poscia perdo tutte le mie prove,

e tornomi colà dov'io son vinto,
 riconfortando gli occhi paurusi,
 che sentier prima questo gran valore.

Quando son giunto, lasso!, ed e' son chiusi;
 lo disio che li mena quivi è stinto:
 però proveggia a lo mio stato Amore.

Dos olhos da minha *donna* se move
 uma luz tão gentil, que onde aparece
 veem-se coisas que o homem não poderia contar
 por serem elevadas e por serem novas:

e de seus raios sobre meu coração chove
 tanto medo, que me faz tremer
 e dizer: "Aqui não quero mais voltar"
 mas logo depois perco toda minha decisão,

e retorno lá onde sou vencido,
 reconfortando os meus olhos temerosos
 que são os primeiros a sentir tão grande valor.

Quando se juntam, ai de mim! e quando se fecham
 o desejo que me leva a ela se extingue:
 ajuda-me, Amor, nesse momento.
 (DANTE, 1921, *online*, tradução nossa).

No soneto de Dante, o *dardo* é substituído pelo *lume* que, assim como a própria flecha, se manifesta de forma vetorial, aludindo — pela referência à chuva — ao raio das tempestades. O movimento desse raio está desenhado já na primeira estrofe: dos olhos da *donna* parte o raio que atinge os olhos do desejante, estabelecendo-se no local da mente reservado à virtude imaginativa³⁴ (“De gli occhi de la mia donna” → “si veggion cose ch’uom non pò ritrare”). A esse raio (à *corrente energética* associada ao olhar da *donna*, portanto), Dante associa as lágrimas (a chuva que cai dos olhos, de acordo com o verso 5), o medo e o estremecimento, e conclui

³⁴ Utilizamos esse conceito com base na terceira parte de *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, de Giorgio Agamben, O autor aponta a presença de uma teoria da sensação tanto na obra de Dante (cf. *Convívio* (III 9)) quanto na poesia de Giacomo da Lentini e dos outros poetas do *duecento*. Agamben explica que, de acordo com essa teoria, “os objetos sensíveis imprimem nos sentidos a sua forma, e esta impressão sensível, ou imagem, ou fantasma (como preferem chamá-la os filósofos medievais, seguindo os passos de Aristóteles), é posteriormente recebida pela fantasia, ou virtude imaginativa, que a conserva, mesmo na ausência do objeto que a produziu” (AGAMBEN, 2012, p. 130). É incontornável reconhecer, tanto nessa teoria quanto na própria literatura do século XIII, os ecos do tratado sobre a alma de Aristóteles, principalmente em seu livro III: “O que faz mover sendo movida é a capacidade de desejar (pois aquele que deseja move-se enquanto deseja, e o desejo é um certo movimento, quando é desejo em ato) [...]. Na medida em que o animal é capaz de desejar, por isso mesmo ele é capaz de se mover; e ele não é capaz de desejar sem imaginação, e toda imaginação ou é raciocinativa ou perceptiva”. Cf. ARISTÓTELES. *De anima*. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo, Editora 34, p. 125–126.

que são esses os efeitos que o fazem não querer voltar a ser atingido — em vão, uma vez que a já conhecida passividade do desejante o impede de possuir livre arbítrio. A última estrofe atesta o protagonismo do olhar na gênese do desejo entre os poetas duecentistas e estilonovistas: ao se aproximar da *donna*, o poeta mantém os olhos fechados, em uma tentativa desesperada (vide o último verso) de enganar o desejo.

3.2 O fluido machadiano

Entende-se, então, que a flecha do desejo presente na poesia duecentista toma o lugar daquela mesma corrente energética que já se viu desenhar na lírica grega e, posteriormente, no discurso do desejo presente na narrativa rosiana. O desejo, enquanto flecha, implica *direção* e *transmissão*. Sabe-se que a direção se refere ao olhar e, por consequência, ao corpo do desejante (mais especificamente à faculdade imaginativa do desejante). No entanto, do que se constitui, exatamente, essa *corrente energética* que a flecha transmite?

Houve a transmissão de uma espécie de energia erótica através dos olhos, na literatura brasileira, que antecedeu em algumas décadas o romance rosiano, o qual analisamos no segundo capítulo desse trabalho. Em 1899, os olhos de Capitu já se tornavam objeto do famigerado capítulo XXV de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis: “[aqueles] olhos que o diabo lhe deu”, dizia José Dias. Esse motivo é retomado, posteriormente, no capítulo XXXII, em uma interação entre Capitu e Bentinho:

— Juro! Deixe ver os olhos, Capitu.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, "olhos de cigana oblíqua e dissimulada." Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do Céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do Céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no Céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do

inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, — para dizer alguma coisa, — que era capaz de os pentear, se quisesse. (ASSIS, 2018, p. 86–88).

Bentinho busca nos olhos de Capitu pela descrição de José Dias — “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” — e, no ato de pôr seus olhos “enfiados” nos dela, encontra um “fluido misterioso e enérgico”; graças à manifestação desse fluido, irradiavam “uma força que arrastava para dentro”. Os “olhos de ressaca” percebidos por José Dias, Bentinho os associa, transfigurando-os, ao movimento das ondas da praia. É esse movimento instável e ameaçador — o choque das ondas sobre elas mesmas — que cresce, desmedidamente, até “envolver”, “puxar”, tragar” o narrador. O tempo, ainda, adquire nova configuração: marcado pelos “relógios do Céu”, o momento em que é tomado pelos olhos adversários torna-se “infinito e breve” ao mesmo tempo. A cronologia dá lugar ao tempo sem medida ou, nas palavras retrospectivas de Noemi Jaffe³⁵, ao tempo permanente do sino.

Ora, na passagem machadiana, o que se estabelece é um tipo de conexão entre o desejante e o desejado, conexão essa mediada pelo “fluido misterioso e enérgico”. Esse contato provoca, no narrador, a sensação de estar sendo “arrastado”, “tragado” — é a descrição de uma atração inelutável, uma vez que Bentinho compara essa força a um movimento intermitente e irreprímível. É importante lembrar, ainda, que esse tipo de conexão, apesar de causar efeitos análogos aos do toque (p. ex., o olhar “arrasta”, “puxa”, “traga”, ações indissociáveis da força física), não envolve, de fato, o contato físico entre os corpos das personagens: esse permanece *suspense*.

É por esse motivo que o narrador machadiano inclui, nessa descrição, elementos muito familiares tanto da lírica grega, quanto da narrativa rosiana e da poesia duecentista: o desejo é manifestado através dos olhos — situação recorrente em todas as obras tratadas até aqui —, mas a descrição fenomenológica e os efeitos decorridos dessa ação são mais específicos. No lugar dos *suspiri* que se deslocam da *donna* e atingem o poeta italiano, no lugar do *delém*, que substitui o toque físico entre as personagens rosianas, aparece o *fluido*; no lugar da flecha, que fere o coração do poeta através dos olhos, aparece a onda, que traga o corpo do desejante e o torna, de uma forma específica, também cativo, como o tornava a ação erótica.

³⁵ Cf. a seção 2.2.1 deste trabalho, na qual os conceitos de “tempo do sino” e “tempo do relógio” são expostos e confrontados, de acordo com o texto de Noemi Jaffe. No trecho machadiano, entende-se que o tempo fica *suspense* enquanto Bentinho tem o seu olhar fixado no de Capitu, e essa suspensão do tempo (ou seja, o tempo fora da medida cronológica tradicional) vai se repetir em outras narrativas que tematizam os efeitos do desejo. Essa outra temporalidade percebida pelo narrador tem relação direta com a perda de autonomia do sujeito desejante, preso no poder daquilo que o ameaça.

As palavras-chave relacionadas aos efeitos do olhar de Capitu são, então, *movimento* e *transmissão*. O movimento ainda é o mesmo daquele da flecha duecentista: parte dos olhos → atinge o coração → dirige-se à mente (ou seja, em outras palavras, segue a ordem visão, sensação, lembrança). Ainda, a ação característica do desejo se preserva (através da violência, da ameaça física) e o efeito no sujeito também se repete (ocorre a divisão da consciência — o narrador não sabe identificar se o que sente é positivo ou negativo — e a perda do controle do próprio corpo — o narrador sente-se impotente diante da ameaça que vem dos olhos). No entanto, o narrador machadiano utiliza duas imagens que complementam aquela tentativa de compreensão da gênese do desejo, motivo tão caro aos poetas italianos do *duecento*; o que se *transmite*, portanto, não é mais a flecha: é a *onda*, ou o *fluido enérgico*.

3.2.1 A onda

O mote de *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*, conjunto de ensaios escritos por Georges Didi-Huberman e publicado em 2015, é o movimento dos corpos e das vestes das figuras associadas à *ninfa* warburgiana — ou, mais especificamente, às *images de fluidités*, imagens de fluidez. Didi-Huberman enxerga na *brisa imaginária* das obras de arte as particularidades do movimento das imagens; essa *brisa* — ou seja, esse movimento — está, ainda, intimamente associada ao conceito warburgiano de *Nachleben*, uma vez que ambos se caracterizam pela instabilidade da fluidez. O autor explica:

Qu'elles soient sculptées dans le marbre, fixées sous le vernis du peintre ou défilantes à travers le projecteur de cinéma, de toute façon *les images fluent et refluent* : elles vivent de ce mouvement de ressac qui nous les rendent à la fois si proches (caressantes, intimes) et si lointaine (mystérieuses, retirées). Telle est, comme dans toute *Naissance de Vénus*, leur essentielle qualité « anadyomène ». Elles tourbillonnent, elles se meuvent, ici et ailleurs elles se retirent et nous reviennent jusqu'à se lover dans l'« antre de pieuvre » de nos psychismes inconscients, hors de notre vue puisque au centre de nous-mêmes. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 143).

As imagens *fluem* e *refluem*: operam como que através do movimento das ondas, caracterizado, ao mesmo tempo, pela eterna incompletude e pela eterna repetição. Aproximação e distanciamento: é nessa rotina que se configura o “movimento de ressaca”. As imagens são, ao mesmo tempo, íntimas e misteriosas; estão, intermitentemente, perto e longe, como num vaivém. As imagens se aproximam, se afastam e voltam a se aproximar, quando se depositam no interior da mente do espectador. Ora, esse movimento — ou esse *percurso* — não se distingue daquele proposto pela literatura italiana dos séculos XIII e XIV, quando demonstrava

poeticamente uma fisiologia do desejo, partindo dos olhos da *donna* e culminando no trabalho imaginativo — ou fantasmático — do desejante. É por isso que ao mesmo movimento *fantasmático* — o das imagens —, Didi-Huberman associa o movimento da *ressaca*: a aproximação e o distanciamento, intermitentemente.

Telle est donc *Ninfa fluida* : toujours fuyante, toujours là cependant. Venante et revenante. Survivante. Un fluide, ou « une » fluide, n'est-ce pas en effet ce qui dure le mieux, le plus longtemps ? Dans la longue confrontation entre mer et promontoire, c'est bien sûr le promontoire — fût-il énorme, phallique, intimidant — qui s'écroulera un jour. La mer, elle, « durera » : justement parce qu'elle n'est pas « dure », parce qu'elle ne s'impose pas en bloc et qu'elle ne tire sa force que de sa capacité à la retirer, dans cet incessant mouvement de ressac, de flux et de reflux. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 146).

O autor apresenta um contraste entre a solidez da pedra — a massa de terra que se projeta em um corpo d'água — e a instabilidade do mar que o contorna. Esse confronto leva em conta um conceito diferente de tempo, uma vez que Didi-Huberman enfatiza a *duração*: o mar *dura* precisamente pelo seu movimento intermitente; ou seja, é na repetição que está o poder daquilo que parece mais frágil e mais volúvel. A afirmação de Didi-Huberman ilumina a insistência, no discurso erótico na literatura, da condição passiva do desejante: o movimento de expansão e retração é análogo àquele do desejante que, por necessitar, aproxima-se e, por temer a consequência, afasta-se.

Ora, não é à toa que Didi-Huberman, posteriormente, vai retomar a imagem da onda em seu projeto sobre os levantes. Em “Ondas, torrentes e barricadas”, capítulo de *Désirer, désobéir*, obra publicada em 2019, o historiador da arte afirma:

As barragens e as falésias parecem ter sido erguidas para conter o movimento de algo que se levanta a partir de baixo e ameaça a ordem das coisas no alto. Assim, os levantes se pareceriam com as ondas do oceano, cada uma delas contribuindo para que um dia, subitamente, a barragem afunde ou a falésia desmorone. Nesse meio-tempo, alguma coisa vai se transformando, mesmo que de modo imperceptível, conforme as ondas vêm. É o “imperceptível” do futuro. É a potência da onda — em todos os sentidos da palavra “potência” —, irresistível mas latente, que passa despercebida até o momento em que faz com que tudo exploda. (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 115–116).

Aquilo que é “irresistível mas latente” possui uma relação especial com o movimento e o tempo: existe uma espécie de transfiguração do tempo através do movimento, uma forma de *alargar* o tempo — em outras palavras, fazer durar. O vaivém das ondas, o eterno retorno a uma origem (que se esvazia, portanto, de seu posto de origem), consegue transformar a medida cronológica do tempo em uma na qual o instante se torna infinito.

Nesse sentido, há um termo que Didi-Huberman recupera de Trótski, no mesmo ensaio, para se referir ao *espírito de revolta*: *elã* [*élan*], o impulso, o espírito, o desejo — nesse caso, o desejo de se sublevar. O autor o qualifica como um fenômeno da potência, “dispersão de coisas estabelecidas, força resultante da ressaca fluida capaz de destruir barragens e falésias — isto é, instituições — aparentemente tão sólidas” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 117). Há uma ênfase na capacidade destrutiva dessa “força resultante da ressaca fluida”, que é capaz de “destruir barragens e falésias”. Mais tarde, o autor explica como essa destruição acontece: “De repente chega o tempo em que o tempo vem outra vez, em que o tempo de súbito revém. Então, a onda quebra e as barreiras afundam. Fluxo de puro presente, refluxo de memórias, e de novo o fluxo, o fluxo já presente de potências que estão por vir” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 125). É a mesma descrição, portanto, do movimento de ressaca associado ao desejo machadiano: o fluxo indica uma sobrecarga de energia — nesse caso, de imagens do passado e do presente — que, em forma de onda, derruba as barreiras de defesa do sujeito atingido por ela: a passividade frente o poder do desejo.

Didi-Huberman recupera, assim, o movimento da onda para analisar o movimento das imagens. É importante lembrar que a imagem é um fator indissociável do desejo na gênese proposta pelos poetas duecento: é a imagem da *donna* que entra pelos olhos do poeta e é a faculdade *imaginativa* que fomenta aquela imagem e gera o desejo. O movimento da ressaca, de que Didi-Huberman fala, é, em síntese, o movimento do desejo: a sua força não está na estabilidade, como do promontório, que permanece fixo, imóvel, mas precisamente na capacidade de ir e voltar, na sua mobilidade, na sua forma *fluida*.

3.2.3 O fluido

A etimologia de *ἡμερος*³⁶ foi detidamente esclarecida no *Crátilo*, de Platão (419e–420b), em conjunto com a de *ἔρωσ*, e, mais tarde, brevemente mencionada no *Fedro* (251c–d). Convém, nesse diálogo com o romance machadiano, retomar essas duas etimologias:

ἀλλὰ μὴν ‘ἡμερός’ γε τῷ μάλιστα ἔλκοντι τὴν ψυχὴν ῥῆ̃ ἐπωνομάσθη: ὅτι γὰρ ἰέμενος ῥεῖ̃ καὶ ἐφιέμενος τῶν πραγμάτων, καὶ οὕτω δὴ ἐπισπᾶ σφόδρα τὴν ψυχὴν διὰ τὴν ἔσιν τῆς ῥοῆς, ἀπὸ ταύτης οὖν πάσης τῆς δυνάμεως ‘ἡμερος’ ἐκλήθη. [...] ‘ἔρωσ’ δέ, ὅτι εἰσρεῖ ἔξωθεν καὶ οὐκ οικεῖα ἐστὶν ἡ ῥοή αὕτη τῷ ἔχοντι ἀλλ’ ἐπίσακτος διὰ τῶν ὀμμάτων.

No entanto, a [palavra] “desejo” (*himeros*) foi designada pelo **fluxo** que violentamente arrasta a alma, pois, deslocando-se (*hiémenos*), **flui** (*rheî*), dirigindo-se contra as

³⁶ Cf. o primeiro capítulo deste trabalho, p. 61 e ss.

coisas (*ephiémenos*) e, desse modo, seduz vigorosamente a alma através do movimento e do fluxo, e por causa de todo este poder foi denominado “desejo”. [...] Quanto ao “amor” (*érōs*), é porque afluí (*esrein*), e este fluxo não é familiar àquele que o possui, mas estrangeiro aos olhos [...]. (SOUZA, 2010, p. 122, grifos nossos).

ὄταν μὲν οὖν βλέπουσα πρὸς τὸ τοῦ παιδὸς κάλλος, ἐκεῖθεν **μέρη ἐπιόντα** καὶ **ῥέοντ** — ἃ δὴ διὰ ταῦτα **ἡμερος** καλεῖται — δεχομένη τὸν ἡμερον ἄρδηταί τε καὶ θερμαίνεται, λωφᾷ τε τῆς ὀδύνης καὶ γέγηθεν:

E quando ela (a alma) põe os olhos em direção à beleza do menino, de lá recebe **partículas** que **emanam** e **fluem** — e por isso mesmo é chamada de **atração** [*himeros*] —, e por ser irrigada e aquecida é apaziguada da dor e regozija-se. (PLATÃO, 2016, p. 105, grifos nossos).

No *Crátilo*, Sócrates destaca três palavras para explicar a formação de *ἡμερός*: *ῥόος* [corrente/fluxo] + *ιέναι* [ir] + *ῥεῖν* [fluir]. Um “fluxo”, uma “corrente” *arrasta* a alma, e seu movimento em direção às coisas acontece por conta dessa capacidade de “fluir”. Quanto à formação de *ἔρωος*, permanece a referência ao movimento: um fluxo [*ῥοή*] que, estrangeiro ao sujeito, se dirige aos olhos. Percebe-se que a etimologia das duas palavras está ligada exclusivamente ao verbo que denota esse movimento: *fluir*, aquilo que flui, aquilo que está em fluxo.

Por outro lado, quando Sócrates, no *Fedro*, explica a gênese da *atração* através do exame das afecções da alma, conclui que a palavra a que se associa o desejo, *ἡμερος*, seria composta pela união das três outras palavras que havia usado para conceituá-lo: *μέρη* [partículas] + *ἐπιέναι* [emanar] + *ῥεῖν* [fluir]. Nesse momento, Platão insere no diálogo o objeto do verbo que havia sido tão enfatizado no *Crátilo*: o que *flui*, o que está em *fluxo*, são *partículas* que — novamente, estrangeiras ao sujeito — se dirigem aos olhos deste.

Avançando um pouco mais no *Fedro*, encontra-se o trecho, já exposto, em que Platão explica os efeitos que ocorrem na alma do desejante ao rever o desejado após um período de ausência dessa imagem. Na seção 251e, destaca-se uma passagem específica:

θεῖ δὲ ποθοῦσα ὅπου ἂν οἴηται ὄψεσθαι τὸν ἔχοντα τὸ κάλλος: ἰδοῦσα δὲ καὶ **ἐποχτευσσάμενη ἡμερον ἔλυσε** μὲν τὰ τότε συμπεφραγμένα, ἀναπνοὴν δὲ λαβοῦσα κέντρων τε καὶ ὠδίνων ἔληξεν, ἡδονὴν δ' αὖ ταύτην γλυκυτάτην ἐν τῷ παρόντι καρποῦται.

Ao vê-lo, **canalizando a atração** [*ἡμερον*], **liberta então aquilo que antes estava encerrado** e respira libertado, deixando nesse momento de sentir os aguilhões e as dores, gozando novamente de um prazer ainda mais doce. (PLATÃO, 2016, p. 105, grifos nossos).

Nesse trecho, chama-nos atenção a expressão utilizada por Platão, “*ἐποχτευσσάμενη ἡμερον ἔλυσε*”, que possui um sentido não tão evidente na tradução apresentada. O verbo

ἐποχετεύω se refere, especificamente, à ação de conduzir algo através da abertura de canais, e foi utilizado por outros escritores da Antiguidade no sentido da canalização da água e da irrigação, ou seja, dos *líquidos*³⁷. Desse modo, entende-se que a imagem do desejado faz *fluir*, na alma do desejante, a *água*, o *líquido* ou a *substância*, finalmente, do desejo, como uma correnteza, no sentido de um movimento irrefreável.

Séculos depois, no quinto livro da terceira *Enéada*, intitulado “Περὶ ἔρωτος”, Plotino faz a mesma análise etimológica com base no *Fedro* de Platão. Ao questionar a qualificação de *ἔρωσ* como *θεός*, *δαίμων* ou *πάθος* [deus, *daimon* ou *pathos*], o filósofo reconhece a origem de seu nome em *ὄρασις*, o ato de ver. Isso acontece porque

Ἐξ οὖν τοῦ ἐνεργοῦντος συντόμως περὶ τὸ ὀρώμενον καὶ ἐκ τοῦ οἶον ἀπορρέοντος ἀπὸ τοῦ ὀρωμένου ὄμμα πληρωθέν, οἶον μετ’ εἰδώλου ὄρασις, Ἔρωσ ἐγένετο τάχα που καὶ τῆς προσηγορίας ἐντεῦθεν μᾶλλον αὐτῷ γεγενημένης, ὅτι ἐξ ὀράσεως τὴν ὑπόστασιν ἔχει.

It is therefore out of that which is strenuously active towards the visual object, and out of that which “streams off”, so to speak from the object, that Eros is born, an eye that is filled: like image-mediated vision. It is perhaps rather from this that Eros gets its name, because it comes to existence out of vision, horasis. (WOLTERS, 1984, p. XXII).

Plotino, estendendo a teoria platônica, identifica um *fluxo* [*απορροή*] associado à beleza (ou seja, à imagem do indivíduo desejado), responsável pela gênese do desejo. Por esse fluxo se dirigir ao belo e, conseqüentemente, unir o desejante ao desejado através dos olhos, Plotino reconhece a visão como o critério de existência de *ἔρωσ*.

Cabe, portanto, retornar à narrativa machadiana: quando o narrador de Dom Casmurro se refere ao “fluido misterioso”, especifica que se trata de uma “força que *arrasta* para dentro”. Se entendemos o “fluxo”, na esteira das etimologias platônicas e neoplatônicas, como aquilo que remete especificamente ao *movimento* de um *fluido*, o *fluido*, em si, indicaria precisamente essa substância transmitida (ou seja, a substância no estado de movimento). Nesse sentido, fica evidente a correlação que o narrador machadiano realiza entre essa “corrente enérgica” e a onda (o fluido em movimento, em seu caráter de força irrefreável): o líquido — especialmente aquele que se derrama dos olhos³⁸ — está, há muito, associado ao desejo.

³⁷ O Cambridge Greek Lexicon define *ἐπ-οχετεύω* da seguinte forma: “*vb.* 1 carry along a channel or pipe; (of a person) **pipe in** (liquids, into jars) Pl.; **channel** — *water* (w. *ἐπί* + ACC. *to a place*) Pl. 2 || MID. (fig., of the soul) channel into oneself, **flood oneself with** — *desire* Pl.”. Cf. DIGGLE, J; FRASER, B.; JAMES, P.; et al. *The Cambridge Greek Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 591.

³⁸ No capítulo intitulado “Losing the Edge”, do livro *Eros the Bittersweet*, Anne Carson aponta que a metáfora do *derretimento*, do tornar-se líquido, esteve presente em muitas descrições de Eros, como em Safo (fr. 130 LP), Arquíloco (fr. 196 West) e Álcman (fr. 3 PMG). A autora explica a sua particularidade: “Is melting a good thing? That remains ambivalent. The image implies something sensually delicious, yet anxiety and confusion often attend

No artigo “*Li occhi in prima generan l’amore*: consideraciones sobre el concepto de ‘amor’ em la poesia del siglo XIII”, Carlos Alvar, ao traçar o mesmo percurso que parte dos “olhos inimigos” da poesia provençal e chega aos “raios” e às “flechas” da poesia duecentista, percebe mais uma mudança na fisiologia da gênese do desejo entre os poetas estilonovistas: “Ahora hay quienes piensan que el Amor no es ni un dios invisible, ni un señor incorpóreo, ni una pasión originada por unas flechas que hieren de extraña forma” (ALVAR, 1989, p. 20). O autor reconhece que, agora, “El Amor es el resultado de juego que hace un *espíritu* que enlaza miradas y voluntades” (ALVAR, 1989, p. 20, grifo nosso). Não nos surpreende, então, o fato de identificarmos, na obra de Guido Cavalcanti, a presença frequente de um *spirito d’amore*, inicialmente vinculado à figura da flecha, indicando, portanto, a sua *transmissão*. Veja-se um trecho da balada XXXI (ed. Contini):

Gli occhi di quella gentil foresetta
hanno distretta — sì la mente mia,
ch’altro non chiama che le’, né disia.

Ella mi fere sì, quando la sguardo,
ch’i’ sento lo sospir tremar nel core:
esce degli occhi suoi, che m’è [con’ d]ardo,
un gentiletto spirito d’amore,
lo qual è pieno di tanto valore,
quando mi giunge, l’anima va via,
come colei che soffrir nol poria.

Os olhos daquela gentil camponesa
constringiram de tal forma a minha mente,
que outra além dela não chama, nem deseja.

Ela me fere quando a vejo,
que sinto o suspiro tremer no coração:
flui dos olhos seus, e vem a mim como flecha,
um gentil espírito de amor,
o qual é cheio de tanto valor,
quando me atinge, a alma escapa,
como aquela que sofrer não podia.
(CONTINI, 1960, p. 534, tradução nossa).

E, ainda, um trecho da balada XIX (ed. Contini):

it”. Entende-se que a ação de derreter implica, assim como as outras vicissitudes do desejo, um paradoxo entre a sensualidade e a angústia. Cf. CARSON, A. *Eros the Bittersweet*. Champaign/London: Dalkey Archive Press, 1998, p. 30–31.

[...]
 Davante agli occhi miei vegg' io lo core
 e l'anima dolente che s'ancide,
 che mor d'un colpo che li diede Amore
 ed in quel punto che madonna vide.
 Lo su' gentile spirito che ride,
 questi è colui che mi si fa sentire,
 lo qual mi dice: « E' ti convien morire. »
 [...]

Lágrime ascendon de la mente mia,
 sì tosto come questa donna sente,
 che van faccendo per li occhi una via
 per la qual passa spirito dolente,
 ch'entra per li [occhi] miei sì debilmente
 ch'oltra non puote color descobrir
 che 'l 'maginar vi si possa finire.

Diante dos meus olhos vejo o coração
 e a alma doente que expira,
 que morre de um golpe dado pelo Amor
 no momento em que vi minha *donna*.
 O seu espírito gentil que sorri,
 este é aquele que me faz sentir,
 o qual me diz: “E a ti convém morrer.”

[...]
 Lágrimas somam em minha mente,
 de forma tão dura como essa *donna* sente,
 que vão abrindo pelos olhos uma via
 pela qual passa um espírito doente,
 que entra pelos olhos meus assim tão debilmente
 faz com que não se perceba as cores
 e o imaginar torna impossível.
 (CONTINI, 1960, p. 512, tradução nossa).

No primeiro poema, o *spirito d'amore* se desloca dos olhos da *donna* — ação marcada pelo *escire* do sexto verso — e atinge o poeta *con' dardo*, fazendo a alma “escapar”, indicando a impotência do desejanter e a consequente incapacidade de racionalização e arbítrio. No segundo poema, o eco do fluido platônico, o *ἵμερος*, é visível: as lágrimas derramadas pelo desejanter, ao tornar vulnerável a passagem dos olhos à alma, abre caminho para que o *spirito dolente* atravesse os olhos do poeta. Há, no entanto, uma mudança de caráter desse *espírito* que, inicialmente, é “gentile [...] che ride” e, posteriormente, torna-se “dolente”. O que acontece é a perda de controle do sujeito, evidenciada pelo último verso: a incapacidade da imaginação, da qual o poeta se lamenta, deve-se ao domínio da mente do sujeito pela *donna*, capaz de paralisá-la em um único pensamento.

Convém entender, então, como o discurso erótico trocou a sua arma — o *dardo* — e adquiriu, como substância motriz, o *spirito*. Carlos Alvar, no mesmo texto citado anteriormente, afirma que “la raiz de esta nueva interpretación quizás haya que buscarla en el libro I, tratado II del *De spiritu et respiratione* de San Alberto Magno” (ALVAR, 1989, p. 20). No tratado

especificado por Alvar — fundamentalmente pseudo-científico, contemporâneo à produção duecentista italiana —, Alberto Magno categoricamente afirma que “Vehiculum autem vitae proprium est spiritus” e expõe a distinção entre três tipos de *espírito* — o natural, o vital e o animal —, revisando a filosofia platônica, aristotélica e a medicina de Galeno. Ao fim do capítulo primeiro do tratado II, Magno sustenta a centralidade do coração na fisiologia do espírito, e relembra o movimento ao qual esse sistema (composto pelo coração, pelos outros órgãos e pelos espíritos) está sujeito: a fluidez.

Et sic patet qualiter omnium istorum principium primum est cor: et hoc quod influit, determinant et contrahunt virtutes in organis principalibus residentes ad operationes vitae determinatas secundum opera vegetativae, vel plasmativae secundum locum.

Et per hoc etiam patet, quod omnes virtutes animae quasi quadam subalternatione subduntur motori cordis, sicut et omnia membra ab ipso sumunt principium suae generationis.

Ex hoc etiam patet qualiter principium sensitivum sit directum ad cor, et tamen habet organum suum in cerebro.

Clarum etiam est qualiter spiritus revocati ad interiora, diriguntur ad cor omnes, licet alius sit vitalis, et alius naturalis et alius animalis.

Fica exposto, assim, como, de todos estes, a origem primeira é o coração: as forças residentes nos órgãos principais determinam e contraem aquilo que flui para as operações vitais determinadas de acordo com a atividade vegetativa ou criativa.

E por isso fica ainda exposto por que todas as forças da alma, como por certa subalternação, submetem-se ao motor do coração, assim como todos os membros o tem como o princípio de sua geração.

A partir disso fica exposto ainda como o princípio sensível seria direcionado ao coração, e ainda teria seu órgão no cérebro.

Fica ainda claro como os espíritos reconduzidos ao interior dirigem-se todos ao coração, embora um seja vital, outro natural e outro animal.

(MAGNUS, 1890, p. 233–234, tradução nossa).

Cabe mencionar, nesse mesmo contexto, que o *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI) apresenta as seguintes entradas como dois dos possíveis significados de *spirito*:

17. Nel linguaggio medico risalente a Galeno, fluido sottile che consente la vita, il movimento, le funzioni degli organi e in partic. dei sensi del corpo umano, la percezione del mondo esterno (e si distingue lo *spirito vitale* collocato nel cuore, lo *spirito animale* nel cervello e lo *spirito naturale* nel fegato).

18. Nel linguaggio poetico medievale e stilnovistico, impulso che suscita o contraccambia il sentimento amoroso passando da una persona all'altra per il tramite dello sguardo. (BATTAGLIA, 1999, p. 951).

As definições posicionam o conceito de *spirito*, no contexto medieval, entre a filosofia, a ciência médica e a literatura: estão próximos o *fluido* — que permite o contato do corpo humano com o mundo externo — e o *impulso* — que suscita o desejo através do olhar. De fato, a associação entre a filosofia e a ciência médica é um amálgama indissociável desde os

primeiros séculos de nossa era até o período em que Cavalcanti escrevia, e isso se torna evidente na obra de Alberto Magno, por exemplo. No entanto, para que se compreenda a relevância do *espírito* enquanto *fluido* na literatura estilonovista, deve-se propor uma arqueologia, de certa forma, anacrônica.

Marsílio Ficino escreveu o seu comentário ao *Banquete* de Platão (*Commentarium in Convivium Platonis de amore*) durante a segunda metade do século XV. O texto, que passaria a ser conhecido apenas como *De amore*, apoia-se num sincretismo entre um neoplatonismo plotínico e um cristianismo já maculado pela literatura dantesca. O sétimo discurso do texto de Ficino é introduzido, a propósito, por uma interpretação da filosofia platônica a partir da poesia de Guido Cavalcanti, citado pelo autor com o epíteto “o filósofo”. Após reconhecer, em Cavalcanti, as questões que já estavam presentes no *Fedro* platônico, explica como a fisiologia da gênese amorosa foi demonstrada pelo poeta em “Donna me prega”, como se o poema fosse, na verdade, um tratado como aqueles que se disseminavam com tanta frequência pela Europa medieval: “Añade que este primer amor encendido en el apetito sensitivo es creado por la forma del cuerpo, captada a través de los ojos” (FICINO, 1994, p. 190). Do amor contemplativo, advém a elevação ao divino; do amor situado no prazer — ou seja, no toque —, advém a “vida bestial e voluptuosa”. A dicotomia, no entanto, obnubila-se; o desejo é, naturalmente, paradoxal:

Ciertamente, que os baste saber que este filósofo mezcló en la creación del amor una cierta ausencia de forma del caos, tal cual vosotros lo expusisteis más arriba, al decir que la oscura fantasía se iluminaba y que de la mezcla de la oscuridad y la luz nacía el amor. Además, ¿quién no ve en sus palabras ese doble amor celeste y vulgar? (FICINO, 1994, p. 191).

O “duplo amor celeste e vulgar” associa-se, no discurso de Ficino, à *manía* dos gregos — ou seja, ao desejo como loucura, afastado do plano divino; o desejo que advém de uma “doença do coração”. É nesse contexto, no capítulo IV do sétimo discurso, que Ficino explica o modo de funcionamento do que chama de *espírito*:

[...] el espíritu (*spiritus*), que es vapor de sangre, parece que es una sangre tan ligera que escapa a los ojos [...]. ¿Qué tiene de sorprendente entonces si el ojo abierto, y dirigido con atención hacia alguno, lanza a los ojos del que este cerca las flechas de sus rayos, y junto con éstas, que son el vehículo del espíritu (*spiritus*), extiende el vapor sanguíneo, que llamamos espíritu (*spiritus*)? De aquí la flecha envenenada traspasa los ojos y como es lanzada por el corazón del que hiere, busca el pecho del hombre herido, como su propia morada, hiere su corazón y se condensa en su más duro dorso, y se convierte en sangre. Esta sangre extraña, que es ajena a la naturaleza del herido, envenena la sangre propia de éste. Y envenenada la sangre, se enferma. (FICINO, 1994, p. 202–203).

O espírito é “vapor de sangue” na esteira do humorismo medieval, que o separa da bile negra — responsável pelas afecções que levam à loucura. No entanto, as referências científicas de Ficino se misturam às referências literárias e filosóficas, uma vez que esse mesmo vapor sanguíneo, capaz de *fluir* dos olhos de um indivíduo aos olhos de outro, associa-se tanto à figura da flecha quanto aos raios solares, lugares-comuns da poesia ducentista e trecentista. Ficino explica que a flecha e o raio são veículos desse *fluido* que entende como *spiritus*, e é precisamente a flecha *envenenada* — percebe-se aí a familiaridade com o *spirito dolente* cavalcantiano —, originada no coração e disseminada pelos olhos, que atinge o desejante.

Contemporaneamente a Ficino, o poeta Girolamo Benivieni, na transição entre os séculos XV e XVI, ilustrava, no soneto LX (ed. Leporatti), o *spirito* já entendido como um fluido intercambiável entre o indivíduo desejante e o indivíduo desejado — a flecha duecentista em nova roupagem:

Dal core agli ochi, e sí dagli occhi al core,
Al cor, che Amor novellamente accende,
Come a suo primo e grato albergo scende
Dolce e suave spirito d'amore;

Indi, qual rara nube in denso humore
Volta in ciel cade, o in leve specchio pende,
Lo spirito peregrin converso prende
Nel primo fonte sua forma e colore;

Poi, dal cor volto in leve humor, s'alloggia
Per l'altrui vene, e 'l freddo sangue informa
Mirabilmente di sua calda stampa.

Quinci, perché a l'amato si conforma
L'amante et l'un ne l'altro simil poggia,
Nostro human pecto Amor, nascendo, avampa.

Do coração aos olhos, e dos olhos ao coração,
Ao coração, que o Amor novamente acende,
como se à sua primeira e grata morada voltasse
doce e suave espírito de amor;

Então, como rara nuvem transformada em denso humor
que no céu cai, ou de leve espelho pende
O espírito peregrino convertido retoma
sua forma e cor em primeira fonte;

Pois, do coração envolto em leve humor, se aloja
pelas outras veias, e ao frio sangue informa
maravilhosamente seu rastro de calor.

Dessa forma, porque ao amado se conforma
o amante, e um ao outro aparentados repousam,
Amor, ao nascer, inflama nosso peito humano.

(BENIVIENI, 2008, p. 153–154, tradução nossa).

O *spirito* incorpora o mesmo caráter paradoxal que encontrávamos tanto no *glukupikron* sáfico quanto na flecha dupla romana, aquele que tem o poder de ferir e de curar ao mesmo tempo: ao *spirito dolce* de Benivieni se contrapõe o *spirito dolente* de Cavalcanti — o primeiro associado ao amor divino e o segundo associado ao amor vulgar. No entanto, deve-se enfatizar que esses são dois aspectos de uma mesma substância, que se modifica apenas a partir do efeito que causa.

Levando em conta esses contrastes, o que há em comum em todos esses exemplos é a forma como eles se transmitem: o espírito é sempre *influxo*. Lágrima, vapor, sangue, suspiro: o líquido e o ar. Mais do que apenas um tipo de fluido, é a substância daquela corrente energética, a qual deixa a alma suscetível à doença da loucura erótica, que “contamina” a alma do desejanse. Da mesma forma como o fluido em Machado de Assis é o que “engole” o protagonista, ou seja, quando aparece como onda “cava e escura”, como algo capaz de prejudicar o desejanse, a particularidade do *spirito dolente*, que transmite o “amor vulgar”, indica essa mesma força capaz de aprisionar, imobilizar e enlouquecer o sujeito desejanse. Quando Bentinho olha Capitu nos olhos, declara-se vulnerável: torna-se suscetível ao efeito do “espírito dolente”, ao “fluido misterioso”.

Cabe, finalmente, retornar ao trecho machadiano, levantando algumas pontuações específicas com relação ao que foi exposto até agora:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que **fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro**, como a **vaga que se retira da praia**, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, **a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura**, ameaçando **envolver-me, puxar-me e tragar-me**. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só **os relógios do Céu** terão marcado esse tempo infinito e breve. A **eternidade** tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do Céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no Céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, — para dizer alguma coisa, — que era capaz de os pentear, se quisesse. (ASSIS, 2018, p. 87–88, grifos nossos).

O efeito do fluido misterioso e enérgico, ou seja, da onda que cresce, envolve, puxa e traga, é, ao mesmo tempo, a imobilização e a passividade do desejanse: “Para não ser arrastado,

agarrei-me às outras partes vizinhas”. Mediada pelo contato entre os olhares do desejante e do desejado, a corrente que liga os olhos de Capitu e Bentinho funciona através de uma hierarquia, uma vez que o desejante está sempre em uma posição inferior, submetido à imobilidade da repetição: “[...] mas tão depressa buscava as pupilas”. A descrição minuciosa do narrador machadiano enfatiza, em cada frase, o caráter ameaçador daquilo que encontra nos olhos de Capitu, cujo poder ecoa até o fim do relato de Bentinho, no último capítulo do livro: “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2018, p. 325).

Isso quer dizer que Capitu é Capitu — a mulher desejada, a única — justamente porque tem os olhos de ressaca, entendendo-os por seu paradoxo característico: os olhos que detêm aquele fluido cujo movimento de vaivém é responsável pelo aprisionamento do desejante. Afinal, é justamente nesse jogo de aproximação e distanciamento que a repetição passiva do desejo opera: Bentinho não consegue encarar o olhar que o domina, por isso recorre às margens — se afasta —, para, posteriormente, tornar a se aproximar, cativo daquela onda implacável. O tempo da repetição — ou seja, o tempo do desejo — se opõe ao tempo cronológico. No lugar de se projetar em linha reta, em sucessão, o tempo do desejo é um tempo suspenso que, por ser infinito, está constantemente retornando à sua origem — nas palavras do narrador machadiano, é o “tempo infinito e breve”.

Se apenas os “relógios do Céu” conseguem medir a duração do contato entre os olhares de Bentinho e Capitu, não é arriscado reconhecer nessa afirmação os ecos do “amor celeste”, o amor contemplativo, que dedica exclusivamente ao olhar a função do toque. Entende-se, pelo caminho anacrônico da via machadiana, que o amor cavalcantiano, o “duplo amor”, celeste e vulgar, é, ao mesmo tempo, divino e terrível.

4 *PASSIO, TANGERE*: MURILO MENDES E O EVANGELHO SEGUNDO JOÃO

A literatura clássica, assim como a literatura medieval do *duecento* e do *trecento* e a literatura brasileira do século XX, ensinam que a questão do olhar no discurso erótico é um *problema de toque*. Isso quer dizer que os elementos que foram encontrados pelo caminho (a corrente, o fluido, a onda, a flecha, o espírito, as substâncias e energias várias) são, em sua camada mais interna, tentativas de substituir o toque, lidar com os efeitos provocados pelo toque ou contornar a impossibilidade dele. Esse toque tem um significado diferente em cada discurso que analisamos nesse trabalho: na lírica clássica, desencorajar o toque significa potencializar o desejo através do olhar; na poesia provençal e italiana dos séculos XII–XIV, resistir ao toque significa fomentar a existência de um desejo celeste, uma tentativa de alcançar o divino; na narrativa brasileira, censurar o toque é, ao mesmo tempo, aproximar-se e afastar-se do diabólico, daquilo que destrói violentamente a consciência de quem deseja.

Quanto mais o discurso erótico se imbuí da influência cristã na época medieval, mais a questão do toque se torna evidente na literatura. No tratado de Marsilio Ficino, a distinção entre o amor contemplativo e o amor vulgar (aquele que busca o prazer) está baseada na censura do toque físico: é justamente o desejo que abdica da sua consumação que está mais próximo do divino. Essa lógica não difere tanto daquela dos seus precursores, afinal, na poesia duecentista, o poeta que sustenta a impossibilidade de realização do seu desejo — aquele que canta a *donna* intangível — prova o seu valor.

Nesse sentido, não é à toa que as obras italianas dos séculos XIII–XIV passam a nomear a sua interlocutora, especificamente a *Vita Nuova* de Dante — sua obra de juventude, composta de 31 poemas e um relato em prosa que os toma como objeto — e o *Canzoniere* de Petrarca — a coleção de 366 poemas cujo tema gira em torno de uma única mulher específica. Ao dar um nome ao objeto do desejo, o discurso erótico se torna uma espécie de *consagração* da mulher intangível, aproximando cada vez mais os elementos terrenos dos elementos divinos. Na *Vita Nuova*, Beatriz já recebe seu nome no capítulo segundo, mesmo antes dos efeitos da sua imagem serem descritos por Dante:

Nova fiato già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice [...].

Nove vezes já, depois do meu nascimento, tinha voltado o céu da luz quase a um mesmo ponto, quanto à sua própria revolução, quando aos meus olhos primeiro apareceu a gloriosa dona da minha mente, a qual foi chamada por muitos Beatriz [...]. (ALIGHIERI, 2010, p. 19).

No *Canzoniere*, o nome de Laura está codificado na maioria dos poemas, seja nas maiúsculas de “Quando io movo i sospiri a chiamar voi” — cujo primeiro verso, simbolicamente, mostra o desejo do poeta de *chamá-la* —, seja no uso de palavras ou expressões homófonas. Ainda, nos três poemas em que o autor chega, de fato, a referir-se à mulher pelo nome, Laura está sempre perto de *l’aura*. Veja-se, por exemplo, a sextina 8 (CCXXXIX):

Là ver’ l’aurora, che sí dolce l’aura
al tempo novo suol movere i fiori,
et li augelletti incominciar lor versi,
sí dolcemente i pensier’ dentro a l’alma
mover mi sento a chi li à tutti in forza,
che ritornar convenni a le mie note.

Temprar potess’io in sí soavi note
i miei sospiri ch’addolcissen Laura,
faccendo a lei ragion ch’a me fa forza!
Ma pria fia ’l verno la stagion de’ fiori,
ch’amor fiorisca in quella nobil alma,
che non curò già mai rime né versi.

Perto da aurora, quando a doce aura
no tempo novo sói mover as flores,
e os passarinhos cantam os seus versos;
tão docemente eu sinto dentro da alma
os pensamentos que eu retenho à força
que retornar convém às minhas notas.

Pudesse eu modular em suaves notas
os meus suspiros, que adoçassem Laura,
para que use razão e não a força!
Mas antes faz-se inverno o mês das flores,
que amor floresça naquela nobre alma
que não cuidou nunca de rima e versos.
(PETRARCA, p. 358–359).

O tom da sextina de Petrarca não difere daquele tom de consagração direcionado, pelos poetas clássicos, a Eros ou até mesmo a Afrodite. O elogio ao destinatário do canto logo se torna um pedido de compaixão, lembrando, por exemplo, o fragmento 1 de Safo:

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
não me domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração,
[...]
Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu

coração deseja, cumpre; e, tu mesma,
sê minha aliada de lutas.
(SAFO, 2011, p. 75–76).

Enquanto as primeiras estrofes chamam e elogiam a deusa, a última estrofe conclui o fragmento com um pedido: pede piedade à divindade; da mesma forma, a sextina de Petrarca inicia chamando a “doce l’aura” e posteriormente admite a sua tentativa de “adoçá-la” para que, justamente, a mulher usasse “razão e não a força”.

Quando o poeta dá um nome à *donna*, à figura desejada, ela é elevada à categoria espiritual de divindade, ou seja, ela é *cultuada*, substituindo o lugar do Eros clássico ou, como no caso de Safo, de Afrodite. Na *Vita Nuova*, esse aspecto se torna evidente principalmente pelo controle, exercido por Beatriz, da consciência do poeta, cujos efeitos se manifestam de forma a intensificar o seu poder e a sua presença, lembrando claramente o mesmo controle exercido pelo poder erótico, o mesmo que obrigava o poeta a pedir, na sua lírica, por piedade:

E quando ella fosse alquanto propinqua al salutare, uno spirito d’amore, distruggendo tutti li altri spiriti sensitivi, pingea fuori li deboletti spiriti del viso, e dicea loro: “Andate a onorare la donna vostra”; ed elli si rimanea nel luogo loro. E chi avesse voluto conoscere Amore, fare lo poeta, mirando lo tremare de li occhi miei.

E quando ela estivesse um tanto próxima do saudar, um espírito de amor, destruindo todos os outros espíritos, sensitivos, impelia para fora os débeis espíritos da vista, e dizia-lhes: “Saí a honrar a vossa dama”; e ele assim ficava no lugar deles. E quem tivesse desejado conhecer Amor, podia fazê-lo mirando o tremer dos olhos meus. (ALIGHIERI, 2010, p. 37).

O *espírito de amor* que provém dos olhos da mulher possui tal força que toma o lugar dos “espíritos da vista”, ou seja, o poeta passar a enxergar pelo domínio de Beatriz. A superação do espírito sensitivo do poeta pela influência da *donna* — espíritos que são destruídos para “onorare la donna vostra” — equivale à divinização da mulher, torna-a um objeto de culto.

Enquanto, como se viu, o sofrimento do desejante na literatura clássica era causado pela ação de um deus invencível e violento, na poesia de Dante e Petrarca os efeitos negativos do desejo provêm diretamente de Beatriz ou de Laura, de figuras terrenas as quais, poeticamente, recebem o mesmo tratamento que era oferecido, séculos antes, aos deuses. Mesmo que os poetas insistam em localizar na própria mulher a influência erótica, é a ela, e não ao deus, que clamam piedade.

É por esse motivo que o amor na *Vita Nuova* é a via de acesso do homem à sua própria transformação. É através do culto à mulher inatingível — ou seja, o culto à própria dor advinda da impossibilidade do desejo — que se dá a metamorfose identitária do poeta, o seu

enobrecimento. É nesse sentido, então, que se estabelece o papel do toque no movimento de glorificação do indivíduo desejante: a virtude da beleza é apreendida pela *interdição* do toque, o qual é substituído pela ação do olhar. Pensando, ainda, em Dante, é a morte de Beatriz — ou seja, a sua eterna inapreensão, a eterna impossibilidade de tocá-la — que é capaz de purificar o sujeito desejante.

Percebe-se, dessa forma, que ocorre uma nova transformação na dinâmica que envolve o enamoramento, e que se expressa no discurso do desejo na poesia. O toque entra em questão porque a mulher, enquanto um ser divinizado, resiste ao contato humano do poeta — a intangibilidade da *donna* passa a ser associada não à mera vassalagem do homem que canta, mas à sua nova posição em uma categoria ainda mais elevada, à qual o poeta só consegue ter acesso através de uma demonstração tortuosa de devoção.

A presença que se atestou, na poesia duecentista, da flecha e dos outros fluidos associados a ela aproxima o discurso dos poetas sicilianos a uma *mecânica do desejo* que já se desenvolvia na lírica clássica, e que se evidencia pelo enfoque exclusivo nos sentidos. O mundo físico no qual ocorre a transmissão da flecha (sustentada pela física que a associa aos raios e à luz) e o espírito (sustentado pela medicina que o relaciona ao humorismo) é substituído por um mundo de outra configuração — substituição que ocorre através de uma clivagem: o mundo terreno, o do poeta, separa-se do mundo celestial, o da *donna*, no qual não se aplicam as mesmas regras daquele.

Essa transformação já era visível na transposição dos temas duecentistas para a escola toscana por Chiaro Davanzati³⁹ que, no fim do século XIII, na canção “Per la grande abbondanza eh' io sento”, realizou uma escolha lexical incomum:

Quella che solamente d' un vedere
 C'om di lei aggia, si lo fa **pentere**
 D'ogni ria voglia, donagli umiltate.
 [...]
 e chi avesse in sè nulla mancanza
 di **penitenza** ch'avesse fallata,
 veggendo lei ch'amenda le **pecata**,
 per qual veder gli è fatta **perdonanza**.

³⁹ Retomo, aqui, a análise realizada por Renato Ventura no artigo “La Metafisica dello Sguardo. Dai Siciliani agli Stilnovisti”. Cf. VENTURA, R. La Metafisica dello Sguardo. Dai Siciliani agli Stilnovisti. *Futhark*, Upsalla, vol. 5, p. 269–292, 2010.

Aquela que somente através do olhar
do homem para ela, assim o faz arrepender-se
de toda vontade maligna, dando-lhe humildade.

[...]

e quem tivesse em si alguma falta
de penitência que houvesse falhado,
olhando para ela que corrige o pecado,
por esse olhar ele é perdoado.

(D'ANCONA; COMPARETTI, 1884, p. 151, tradução nossa, grifos nossos).

É através do olhar que *donna* ameniza a “vontade maligna” do poeta, mas esse mesmo olhar adquire outro atributo: no segundo verso da primeira estrofe exposta, é o olhar — e, por consequência, a imagem da *donna* — que faz o homem *pentere*, ou *pentirsi*, ou seja, arrepender-se, no sentido de *penitência*. A palavra de origem religiosa associa o olhar à pena que deve ser cumprida para que o sujeito se purifique; assim, a *donna* imbuí-se do poder de perdoar os pecados do indivíduo penitente. Na segunda estrofe, permanecem as referências lexicais religiosas (*penitenza*, *peccata*, *perdonanza*), e o poder de perdão da mulher — um poder, por excelência, divino — ainda é concedido ao homem que dirige seu olhar a ela.

A transformação da *donna* — sua elevação — completa-se, portanto, em Dante. Na *Vita Nuova*, aqueles dois mundos clivados (o terreno e o celeste) se misturam através da alternância, na obra, entre a realidade e o sonho, entre o concreto e a visão, numa constante transfiguração. Nesse sentido, na configuração da obra dantesca, o mundo dos sentidos (aquele mecânico) e o mundo do espírito (aquele transcendental) tornam-se um só.

Na esteira daquilo que abordamos em Chiaro Davanzati, o poder de salvação da *donna* através do olhar chega à obra de Dante, mas de uma maneira diversa: é a configuração dos olhares que evidencia tanto a intangibilidade da mulher quanto a sua capacidade de oferecer o perdão — ou seja, os limites entre o terreno e o divino. No canto XIV do *Paradiso*, e especialmente na ilustração de Gustave Doré (fig. 2) que acompanha a tradução francesa do texto de Dante, essa dinâmica dos olhares fica evidente:

Oh vero sfavillar del Santo Spiro!
come si fece sùbito e candente
a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!

Ma Bëatrice sì bella e ridente
mi si mostrò, che tra quelle vedute
si vuol lasciar che non seguir la mente.

Quindi ripreser li occhi miei virtute
a rilevarsi; e vidimi translato
sol con mia donna in più alta salute.

Ó imenso brilho do Espírito Santo!
Como tornou-se súbito candente,

vencendo o empenho dos meus olhos tanto!

Mas Beatriz vi tão bela e ridente
que guardo com as demais essa visão
que conservar não pode a minha mente.

Dela hauriram meus olhos condição
de levantar-se, e me vi transportado,
com ela, pra mais alta salvação.
(DANTE, 2019b, p. 104).

Figura 2 — Gustave Doré, Paradiso, Canto XIV (1868)



Fonte: Project Gutenberg.

Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/8799/pg8799-images.html>.

Vê-se, em primeiro lugar, que Beatriz se situa num plano mais elevado do que o poeta, mostrando, dessa forma, a sua intangibilidade — consequência da separação entre o terreno e o divino. Ainda, percebe-se que enquanto o olhar daquela está direcionado para a luz do Espírito Santo, o olhar do poeta está fixado em Beatriz, criando, de certa maneira, um diálogo entre

esses olhares: Beatriz está, a partir do seu próprio corpo e da sua capacidade de elevação, guiando o olhar de Dante aos céus.

Nesse sentido, a *penitência* associada ao olhar do poeta, o sofrimento que advém da intangibilidade do indivíduo desejado e a promessa de salvação que motiva o percurso em direção ao divino remetem a uma transformação da própria ideia de desejo na literatura entre os séculos.

4.1 *Passio* | *pathos*

No século XII, percorria a Europa um dos mais conhecidos tratados sobre a *arte amatória*. O seu autor, André Capelão (Andreas Capellanus), derivou sua estrutura da *Ars amatoria* ovidiana — cuja efetividade se dá ao tratar a busca amorosa como um combate no qual o indivíduo desejante deve *conquistar* a mulher. No primeiro capítulo do tratado de Capelão, o autor define o objeto do seu texto:

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.

Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo, estar nos braços do outro e a desejar que, nesse contato, sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor. (CAPELÃO, 2019, p. 5–6).

Capelão postula o que já era lugar-comum na literatura das cortes europeias: o amor provém da visão e se desenvolve a partir de *immoderata cogitatione*, ou seja, através da potência imaginativa do sujeito desejante. No entanto, as três primeiras palavras do tratado fazem uma equivalência que merece atenção: “Amor est passio”. A associação entre *amor* e *passio* não é nova, uma vez que retoma a relação entre *eros* e *pathos* tão frequente na filosofia de Platão e dos neoplatônicos. Posteriormente, ainda no mesmo capítulo, Capelão explica essa equivalência:

Quod amor sit passio facile est videre. Nam antequam amor sit ex utraque parte libratatus, nulla est angustia maior, quia semper timet amans ne amor optatum capere non possit effectum, nec in vanum suos labores emittat.

Fácil é ver que o amor é uma paixão. Isto porque angústia nenhuma é maior que a provocada por ele, pois o enamorado está sempre no temor de que sua paixão não atinja o resultado desejado e de que seus esforços sejam baldados. (CAPELÃO, 2019, p. 6–7).

A paixão estaria vinculada à angústia que, de acordo com Capelão, surge pela possibilidade de haver um desequilíbrio entre o amor oferecido e o amor recebido, ou seja, a *passio*, aqui, é aquilo que afeta de modo negativo o sujeito, é precisamente o temor da intangibilidade, a ansiedade da inequivalência.

Mesmo assim, é justamente através da angústia provocada por esse desequilíbrio que torna possível o amor cortês, uma vez que é a própria designação da mulher como suserana e do poeta como vassalo — ou seja, uma relação hierárquica — que constitui a humildade e a

obediência do sujeito desejanste, elementos essenciais para demonstrar o *valor* de quem ama. Claude Buridant explica essa questão:

É que o amor não pode ser obtido sem os penares, os sofrimentos e os tormentos que lhe dão valor; o *amor facilis* já não é amor, e no capítulo X do livro I André fustiga as mulheres que se entregam sem reservas ao primeiro que aparece. O verdadeiro amor cresce diante dos obstáculos [...]. Amor é, pois, feito da tensão perpétua, do desejo sempre exacerbado que é fonte de aperfeiçoamento. (BURIDANT, 2019, p. XL–XLI).

É, portanto, apenas através dos obstáculos que intensificam os papéis distintos de quem deseja e de quem é desejado que o “aperfeiçoamento” do indivíduo se dá. A “tensão perpétua” de que Buridant fala se cristaliza nessa ideia de *amor* como *passio* porque existe, de fato, um *propósito* ao desejo: a transformação do desejanste.

Erich Auerbach publicou na revista *PMLA*, em 1941, um ensaio intitulado “*Passio* como paixão” [*Passio als Leidenschaft*]. O crítico introduz seu argumento como uma resposta a outro texto, publicado por Eugene Lerch, no qual o seu autor reconhece em *passio/pathos* um significado “passivo”, em oposição ao uso moderno da palavra, que adquire um significado “ativo”. O caminho percorrido por Lerch identifica, primeiro, a equivalência antiga da palavra com o significado de “sofrimento” e, posteriormente, a compreensão estoica e cristã de *passio/pathos* como “doenças da alma”. Finalmente, Lerch reconhece a ausência, durante esse percurso, da categoria “sensação” [*Gefühl*], o que contribuiu para que os estados de sofrimento fossem agrupados sob a mesma identidade de “paixões”.

No entanto, para Auerbach, a transformação de *passio* em *paixão* não pode ser explicada simplesmente pela ausência de outra palavra que distinguisse “sensação” de “sofrimento”, uma vez que

Pathos signifies a state of being afflicted, a state of being affected, a reception or a suffering, and on this basis it comprehends to some extent the following range of meanings or parts of them: sensory quality, change, phases of development, periodically returning condition [...]. Concerning the active quality and intensity of the word, other Greek words, perhaps *epithymia* [desire] and *mania* [madness], or Latin words like *cupiditas*, or *furor*, stand closer to the modern semantic field of “passion” [*Leidenschaft*]. But even they do not completely convey its modern meaning. They lack the possibility of the sublime: modern passion [*Leidenschaft*] is more than desire, craving or frenzy. The word always contains as a possibility, often as its dominant meaning, the noble creative fire which extinguishes itself in either struggle or surrender, and next to which temperate reason at times appears contemptible. So far as I can see, a separate word for this meaning of “passion” [*Leidenschaft*] never developed in antiquity, even though the meaning itself was

naturally well known, in the mystery cults, among the tragedians, and above all by Plato, who in the Phaidros (265B) indeed designated that which afflicts lovers, *erotikon pathos*, as one of the four kinds of divine madness, *theia mania*. (AUERBACH, 2001, p. 289–290).

Auerbach enxerga no uso moderno de *paixão* — o afeto “ativo” — um “fogo criativo que se extingue ou na resistência ou na rendição, e perto do qual a razão comedida parece desprezível”. Esse “fogo criativo” tem ecos de *epithymia* e *manía* dos gregos e de *cupiditas* ou *furor* dos romanos, ou seja, todas as palavras já relacionadas, em algum momento, com *eros*, com o desejo erótico. O autor identifica esse significado, entre a resistência e a rendição, na aproximação da paixão com a urgência autodestrutiva daquele desejo que se opõe à razão; nesse sentido, é coerente que recupere, do *Fedro*, a *loucura divina* com a qual *eros* foi tão frequentemente associado.

É preciso considerar, ainda com Auerbach, o percurso da palavra *passio* entre a tradição filosófica clássica e a recuperação renascentista medieval:

Originally, as we already said, in ordinary usage *pathos* meant illness, pain, suffering, and in the psychological terminology coined by Aristotle, it means everything that is passively taken in, received, suffered: sense impression [*Sinneseindruck*] and perception [*Wahrnehmung*], sensation [*Empfindung*] and experience [*Erfahrung*], stronger or weaker feeling [*Gefühl*]. Besides passivity, *pathos* also carries for Aristotle the character of ethical neutrality; no one can be praised or blamed for his *pathos*. Despite many different overlappings in the corresponding word in late Latin, *passio*, this use of the word — to mean suffering generally, but also to signify heat and cold, pain and joy, love and hate, etc. — persisted very long as "illness," up to the Renaissance, as in "the suffering of Christ" [...]. (AUERBACH, 2001, p. 290).

Mesmo no sentido aristotélico, passivo, de *pathos* como afeto, encontram-se traços do sentido moderno de “paixão”, uma vez que “suffering or affliction can be considered to be in the condition of potentiality, *dynamis*, in relation to the active-productive; [...] it thus moves, and this movement is also signified as *pathos*” (AUERBACH, 2001, p. 291), ou seja, há *movimento* no sentido de sofrimento ou angústia que *passio* traz; há, portanto, atividade. Desse modo, não surpreende encontrar nos textos místicos cristãos e nas interpretações bíblicas medievais uma relação frequente entre *passio* e *fervor*, relação essa que leva o crítico a considerar a aproximação entre “sofrimento” e “creative, ecstatic love passion” [*Leibesleidenschaft*]. No contexto cristão, “*passio* is praised and longed for”, uma vez que “the passion of love leads through suffering to an *excessus mentis* and to union with Christ” (AUERBACH, 2001, p. 297).

É a partir de uma citação do *Paráiso* de Dante (*Par.* 20, 94–99) que Auerbach percebe a novidade da “qualidade ativa” do sentido moderno de “paixão”, uma vez que o amor originado

de *passio* é recebido como um “magnificent or terrifying gift” (AUERBACH, 2001, p. 298); em outras palavras, o sofrimento é equiparado ao *dom*, e é visto não através de um ponto de vista negativo, mas a partir de sua possibilidade de redenção ou de transformação. Essa polaridade reconhecida pelo autor no pensamento místico cristão ressoa, como esse trabalho mostrou anteriormente, na poesia duecentista, e se deve, Auerbach acredita, não apenas ao afastamento ou à intangibilidade do indivíduo desejado, mas precisamente à sua aproximação (“the lover suffers not only because of longing, but also because the closeness of the beloved, her greeting and her words, convulse him to such a degree that he feels he will perish” (AUERBACH, 2001, p. 299)). É precisamente a polaridade entre o êxtase e a angústia que permitiu com que a “paixão” aprofundasse o sentido de “sofrimento”, e é a intensidade do sentimento, ainda, que o situa mais próximo do sentido de “desejo erótico”; afinal, de acordo com o autor, “*passion* should express an intense, passionate [*leidenschaftlich*] feeling [*Gefühl*] of love, in contrast to the natural fatherly feelings [*Empfinden*] unrelated to desire” (AUERBACH, 2001, p. 302).

O que se pode concluir do percurso proposto por Auerbach é que o sentido original de *passio*, precisamente quando André Capelão propunha sua equivalência ao *amor*, já estava alterado pela polaridade êxtase–ruína promovida pela interpretação bíblica cristã, ou seja, a *angústia* que advém do desequilíbrio entre o sentimento dado e o sentimento recebido está em choque com a necessidade de contato inerente ao amor, como Capelão apresenta no primeiro capítulo do tratado.

Em um ensaio que se desmembrou de “*Passio als Leidenschaft*”, intitulado “*Gloria passionis*”, e que serviu de apêndice a outro ensaio, “*Sermo humilis*”, Auerbach deu destaque aos sentidos que *passio* desenvolveu precisamente a partir da literatura cristã dos primeiros séculos:

Os autores cristãos não opunham às *passiones* a tranquilidade do sábio, mas a submissão à injustiça — sua intenção não era a de fugir ao mundo a fim de evitar os sofrimentos e as paixões, mas sim de transcendê-lo por meio do sofrimento. [...] A hostilidade cristã ao mundo não visa uma existência fora deste e despida de paixões, mas pelo contrário, a uma persistência no sofrimento apaixonado no mundo e, por isso mesmo, contra este [...]. (AUERBACH, 2012, p. 79).

Não a oposição ao sofrimento, mas a *transcendência a partir* do sofrimento. Sabe-se que o eu-poético dos poetas provençais e duecentistas tratava o sofrimento provocado pelo desejo irrealizável como motivo de orgulho — basta lembrar dos versos de Bernart de Ventadorn, por exemplo — “Non es meravelha s’eu chan/ melhs de nul autre chantador,/ que

plus me tra.l cors vas amor/ e melhs sui faihz a so coman” —, nos quais o valor do poeta é atestado pela sua completa rendição ao desejo: se o poeta canta melhor do que todos os outros, é justamente porque soube suportar o sofrimento ao qual foi submetido, o amor que *ferre generosamente*.

Não surpreende, então, que, ao remontar a São Francisco de Assis, Auerbach chegue à seguinte conclusão:

A vida e a estigmatização de São Francisco de Assis realizam de forma concreta a união de “sofrimento” e “fervor”, a passagem mística de uma para a outra. Este amor apaixonado leva, através do sofrimento, ao *excessus mentis* [arrebato do espírito] e à união com Cristo: quem não vive a *passio* não pode alcançar a Graça [...] (AUERBACH, 2012, p. 91).

É nesse contexto que o sofrimento passa a ser *buscado* como uma dádiva divina, uma vez que apenas a partir dele pode-se percorrer o caminho em direção à graça. A recuperação, pelo autor, da expressão *excessus mentis*, que significa não apenas o arrebatamento do espírito, mas também o êxtase dos sentidos, a desmedida, mostra o contraste com a tradição clássica: na contramão daquilo que conhecemos com a literatura clássica, agora é precisamente aquilo que se considerado imoderado que se torna o caminho possível para o plano divino: a purificação vem através do *excesso*.

Convém, ainda, expor o diagnóstico final de Auerbach, que serve como um roteiro para compreender as transformações de um discurso através das transformações de significado de uma palavra:

Todos estes são motivos conhecidos da lírica amorosa; ainda que mais e mais secularizados e superficiais, eles se conservaram, desde os provençais, passando por Petrarca e Dante, estendendo-se até os tempos modernos, ressurgindo sempre que um forte movimento místico se faz ouvir. (AUERBACH, 2012, p. 95).

Nesse sentido, quando retornamos à ideia de que não apenas a distância provoca o sofrimento do desejante, mas também a sua aproximação, entende-se que haveria um contato, mesmo além do toque — interdito pela intangibilidade do divino —, responsável pelo arrebatamento do indivíduo. Isso fica claro quando revisitamos, por exemplo, a *Vita Nuova* de Dante, como Auerbach sugere, principalmente o trecho em que o autor reflete a motivação por trás do seu desejo, mesmo quando ele envolve — justamente — o seu sacrifício. No capítulo XV, Dante confessa:

Appresso la nuova trasfigurazione, mi giunse uno pensamento forte, lo quale poco si partia da me, anzi continuamente mi riprende, ed era di cotale ragionamento meco: “Poscia che tu perviene a così dischernevole vista, quando tu se’ presso di questa donna, perchè pur cerchi di vedere lei? [...]” Ed a costui rispondea un altro umile pensiero, e dicea: “S’io non perdessi le mie vertudi, e fossi libero tanto che io le potessi rispondere, io le direi che, sì tosto com’io imagino la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne uno desiderio di vederla, lo quale è di tanta vertude, che uccide e distrugge ne la mia memoria ciò che contra lui si potesse levare: e però non mi ritraggono le passate passioni da cercare la veduta di costei”.

Depois da nova transfiguração chegou-me um pensamento forte, que pouco de mim se apartava, antes continuamente me retomava, e tinha este razoado comigo: “Uma vez que tu adquires tão escarneçível aspecto quando estás junto desta dama, porque procuras ainda assim vê-la?” [...] E a este respondia um outro humilde pensamento, e dizia: “Se eu não perdesse as minhas virtudes, e fosse tão livre que eu lhe pudesse responder, eu dir-lhe-ia que tão depressa quanto imagino a sua admirável Beleza, assim depressa me chega um desejo de vê-la, o qual é de tanta virtude, que mata e destrói na minha memória aquilo que contra ele se pudesse levantar; e por isso não me desviam as passadas paixões de procurar a vista desta”. (DANTE, 2010, p. 48–51).

Dante admite que estar próximo de Beatriz também é motivo de sofrimento, e explica essa inelutável vontade de aproximação, mesmo que ela seja responsável pela sua angústia: ao imaginar a beleza da *donna*, “giugne uno desiderio di vederla”, o qual “uccide e distrugge” qualquer pensamento negativo que possa ter sido manifestado contra ela. É importante, ainda, apontar que esse *desiderio* motivado pela imaginação da beleza é “di tanta vertude”. O desejo, aqui, aparece novamente entre o sofrimento e o êxtase: a sua virtude está associada à sua capacidade irrefreável de causar, no sujeito, a destruição e o arrebatamento, concomitantemente.

4.2 *Noli me tangere*: o tocar e o ver

O estudo de Erich Auerbach reconheceu um ponto de transformação no significado de *passio* a partir da literatura cristã, que passou a entender o sofrimento [*pathos*] como uma oferta que permitiria ao indivíduo o acesso à grandeza divina. Nesse momento, o caráter paradoxal do desejo adquire uma justificativa e se formaliza nos tratados e nas interpretações religiosas: se o desejo é *passio*, ele está situado no limite entre a dor e do dom; ele é, ao mesmo tempo, terreno e divino, ou, mais especificamente, um limiar entre o terreno e o divino.

Em *Noli me tangere*, de Jean-Luc Nancy, trabalho publicado em 2003, a análise de um episódio específico da literatura cristã lança luz sobre a questão situada entre a *passio* e o toque, o êxtase e o sofrimento. Nancy introduz seu ensaio com a exposição de um trecho do capítulo 20 do Evangelho Segundo João, no qual o apóstolo descreve a cena da ressurreição de Jesus e de sua aparição para Maria Madalena:

Μαρία δὲ εἰστήκει πρὸς τῷ μνημείῳ ἔξω κλαίουσα. ὡς οὖν ἔκλαιεν, παρέκυψεν εἰς τὸ μνημεῖον καὶ θεωρεῖ δύο ἀγγέλους ἐν λευκοῖς καθεζομένους, ἓνα πρὸς τῇ κεφαλῇ καὶ ἓνα πρὸς τοῖς ποσίν, ὅπου ἔκειτο τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ. καὶ λέγουσιν αὐτῇ ἐκεῖνοι· γύναι, τί κλαίεις; λέγει αὐτοῖς ὅτι ἤρην τὸν κύριόν μου, καὶ οὐκ οἶδα ποῦ ἔθηκαν αὐτόν. Ταῦτα εἰπούσα ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω καὶ θεωρεῖ τὸν Ἰησοῦν ἐστῶτα καὶ οὐκ ᾔδει ὅτι Ἰησοῦς ἐστίν. λέγει αὐτῇ Ἰησοῦς· γύναι, τί κλαίεις; τίνα ζητεῖς; ἐκεῖνη δοκοῦσα ὅτι ὁ κηπουρός ἐστίν λέγει αὐτῷ· κύριε, εἰ σὺ ἐβάστασας αὐτόν, εἰπέ μοι ποῦ ἔθηκας αὐτόν, κἀγὼ αὐτόν ἄρῶ. λέγει αὐτῇ Ἰησοῦς· Μαριάμ. στραφεῖσα ἐκεῖνη λέγει αὐτῷ Ἑβραϊστὶ· ραββουνι ὃ λέγεται διδάσκαλε. λέγει αὐτῇ Ἰησοῦς· **μὴ μου ἅπτου**, οὐπω γὰρ ἀναβέβηκα πρὸς τὸν πατέρα· πορεύου δὲ πρὸς τοὺς ἀδελφούς μου καὶ εἰπέ αὐτοῖς· ἀναβαίνω πρὸς τὸν πατέρα μου καὶ πατέρα ὑμῶν καὶ θεὸν μου καὶ θεὸν ὑμῶν. Ἔρχεται Μαριάμ ἡ Μαγδαληνὴ ἀγγέλλουσα τοῖς μαθηταῖς ὅτι ἐώρακα τὸν κύριον, καὶ ταῦτα εἶπεν αὐτῇ.

Maria [Madalena] ficou de pé chorando no exterior do túmulo. Enquanto chorava, espreitou para dentro do túmulo e viu dois anjos sentados, vestidos de branco, um à cabeça, outro aos pés, no lugar onde jazera o corpo de Jesus. E eles dizem-lhe: “Mulher, por que choras?”. Ela diz-lhes: “Porque levaram o meu Senhor e não sei onde o puseram”. Enquanto ela dizia isso, voltou-se e vê Jesus de pé e não sabia que era Jesus. Jesus diz-lhe: “Mulher, por que choras? Quem procuras?”. Ela, pensando que ele é o jardineiro, diz-lhe: “Senhor, se o levaste, diz-me onde o puseste e eu levo-o”. Diz-lhe Jesus: “Maria!”. Ela, voltando-se, diz-lhe em hebraico “Rabbouni!” (o que quer dizer Mestre). Jesus diz-lhe: “**Não me toques** [*Noli me tangere*/Μή μου ἅπτου]. Ainda não ascendi para o Pai. Vai para junto dos meus irmãos e diz-lhes: ‘Subo para o meu Pai e vosso, Deus meu e Deus vosso’”. Chega Maria Madalena, anunciando aos discípulos que “vi o Senhor!” e as coisas que ele lhe disse. (BÍBLIA, 2017, p. 406–407, grifos nossos).

O capítulo em questão parte da chegada de Maria Madalena ao jardim do túmulo onde Jesus havia sido depositado após sua crucificação. Ao encontrar o túmulo vazio, Maria anuncia seu desaparecimento aos apóstolos e permanece no jardim, chorando. Ao ser, então, interpelada

por Jesus ressuscitado, confunde-o com o jardineiro, e o reconhece apenas quando ouve seu nome ser chamado, reagindo, imediatamente — deduz-se — com a intenção de tocá-lo.

As palavras proferidas por Jesus são o ponto de partida do argumento de Nancy. *Noli me tangere*, em latim, corresponde ao *Μή μου ἅπτου* do grego e ao “Não me toques” do português. A frase é a resposta de Jesus à intenção de toque de Maria, e foi descrita pelo autor como

une interdiction de contact, qu’il s’agisse de sensualité ou de violence, un recul, une fuite apeurée ou pudique, mais rien tout d’abord qui offre un caractère proprement religieux ou sacré, encore moins théologique ou spirituel, aussi longtemps que la mention de ces mots n’est pas accompagnée de leur référence expresse au contexte dans lequel Jean les a écrits. (NANCY, 2003, p. 24).

Uma interdição de contato que se apresenta, ao mesmo tempo, violenta e sensual. Nancy entende a frase dita por Jesus como se fosse um “registre de mise en garde devant un danger” (NANCY, 2003, p. 25), como se o indivíduo que a proferiu estivesse se protegendo de um perigo iminente. Na verdade, a cena de interdição do toque — interdição contrária à tradição cristã, que o autor reconhece como uma “religion de la touche, du sensible, de la présence immédiate au corps et au cœur” (NANCY, 2003, p. 27) — está mais próxima de uma relação com o problema da presença e da ausência, e isso se deve principalmente ao fato de que ela se organiza em torno da visão. Nancy resume esse problema em uma interpretação da experiência de Maria Madalena:

« Tu vois, mais cette vue n’est pas, ne peut pas être un toucher, si le toucher lui-même devait figurer l’immédiateté d’une présence ; tu vois ce qui n’est pas présent, tu touches l’intouchable qui se tient hors d’atteinte de tes mains tout comme celui que tu vois devant toi quitte déjà ce lieu de la recontre ». (NANCY, 2003, p. 39).

Se Maria vê o que não está, de fato, presente, o toque não pode se realizar, uma vez que ele se materializa precisamente na imediatez da presença; mesmo assim, ela toca o *intocável*, aquilo que está fora do alcance — e isso acontece porque ela o *vê*. Nancy admite, então, a equivalência, na iconografia da cena bíblica, entre o tocar e o ver, uma vez que é o olhar que torna possível *presentificar* uma ausência.

Essa complexa estrutura que envolve o olhar e o tocar se desenvolve principalmente nas representações visuais da cena bíblica, nas quais uma interpretação da relação entre presença e ausência X toque e visão evidencia praticamente uma *reescrita* do texto bíblico. A descrição de João, naturalmente⁴⁰, não esmiuça os detalhes da cena, como as posições dos corpos, os

⁴⁰ Essa ausência de detalhes nas descrições bíblicas remete ao primeiro capítulo de *Mimesis*, de Erich Auerbach, o qual identifica na condensação do texto religioso justamente o espaço no qual o leitor deve se encaixar: as lacunas

movimentos e as expressões físicas, apenas revela o fato de que Jesus está situado próximo de Maria Madalena e pede para que ela não o toque. Mesmo assim, a linguagem corporal do episódio — muito menos importante, para a iconografia cristã, do que outros símbolos da fé cristã, reconhece Nancy — foi interpretada, entre outros, por Sandro Botticelli, Andrea del Sarto, Ticiano, Fra Angelico, Correggio, Hans Holbein, Albrecht Dürer e Rembrandt, seguindo determinadas convenções que permaneceram constantes durante os séculos.

Se o motivo do interesse por uma cena tão sintética se deve ao fato, principalmente, de ela permitir ao artista um “exercice particulièrement délicat et complexe de la vision” (NANCY, 2003, p. 40), talvez essa complexidade esteja presente naquilo que a própria visão substitui: as mãos.

Figura 3 — Fra Angelico, *Noli me tangere* (1440)



Fonte: Museo di San Marco, Firenze.

Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelico,_noli_me_tangere.jpg.

Figura 4 — Sandro Botticelli, *Noli me tangere* (detalhe) (1484-91)



Fonte: Philadelphia Museum of Art.

Disponível em:

<https://philamuseum.org/collection/object/102846>.

do texto bíblico se moldam à realidade do leitor. Cf. AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

No “jogo de mãos” presente nas representações pictóricas de *Noli me tangere*, Nancy reconhece uma “approche et désignation de l’autre, arabesque de doigts effilés, prière et bénédiction, esquisse d’un frôlement, d’un effleurement, indication de prudence ou d’avertissement” (NANCY, 2003, p. 55–56). É essa “indicação de prudência ou advertência” que cria, na imagem, um espaço vazio que separa o toque das mãos — a interdição é representada visualmente pela lacuna —; ao mesmo tempo, é nesse espaço vazio que se encontra o desejo:

Toujours ces mains dessinent une promesse ou un désir de se tenir ou de se retenir, de se nouer les unes aux autres : en vérité, elles sont souvent non seulement au centre du dessin, mais comme le dessin lui-même, comme les mains du peintre qui agence et qui manie le délié de leurs doigts et de leurs paumes. (NANCY, 2003, p. 56).

Nas duas obras expostas, no afresco de Fra Angelico e na *predella* de Botticelli (figs. 3 e 4), os corpos de Jesus e de Maria Madalena apresentam uma postura semelhante: ela, ajoelhada, com os braços estendidos como se estivesse sinalizando o impulso para tocar o corpo a sua frente; ele, de pé, estende o braço numa expressão de compaixão, mas, mesmo assim, conserva a postura retida, como se estivesse preparado para se afastar do possível contato. Em ambas as cenas, há um espaço vazio que detém o toque das mãos; mesmo que o toque pareça iminente — ou mesmo que haja a promessa do toque —, ele permanece suspenso na pintura. Sobre essa retenção, Nancy explica:

L’amour et la vérité touchent en repoussant : ils font reculer celle ou celui qu’ils atteignent, car leur atteinte révèle, dans la touche même, qu’ils sont hors de portée. C’est d’être inatteignables qu’ils nous touchent et qu’ils nous poignent. Ce qu’ils approchent de nous, c’est leur éloignement : ils nous le font sentir, et ce sentiment est leur sens même. C’est le sens de la touche qui commande de ne pas toucher. Il est temps, en effet, de le préciser : *Noli me tangere* ne dit pas simplement « ne me touche pas », mais plus littéralement « ne veuille pas me toucher ». Le verbe *nolo* est le négatif de *volo* : il signifie « ne pas vouloir ». En cela aussi la traduction latine déplace le grec *mè mou haptou* (dont la transposition littérale eût été *non me tange*). *Noli* : ne le veuille pas, n’y pense pas. Non seulement ne le fais pas, mais même si tu le fais [...], oublie-le aussitôt. Tu ne tiens rien, tu ne peux rien tenir ni retenir, et voilà ce qu’il te faut aimer et savoir. Voilà ce qu’il en est d’un savoir d’amour. Aime ce qui t’échappe, aime celui que s’en va. Aime qu’il s’en aille. (NANCY, 2003, p. 60–61).

O amor toca precisamente por sua resistência, por sua *distância*. É a busca mesma pelo toque — o desejo de alcançar — que revela a intangibilidade do desejado. Isso está presente, de acordo com Nancy, na própria etimologia da frase dita por Jesus: se *nolo* é a negação de *volo*, ou seja, se Jesus está, na realidade, dizendo “não desejes me tocar”, isso revela a

incapacidade inerente do indivíduo desejante de apreender, de reter o desejado. “Aime ce qui t’échappe”, porque desejar é sempre equivalente a não possuir.

É inevitável aproximar a convenção iconográfica de *Noli me tangere* às convenções do discurso do desejo na literatura — principalmente durante os séculos XIV e XVI —, as quais estão também em consonância com a influência cristã na reinterpretação de *passio*, como Auerbach reconheceu. Há uma censura ao toque das mãos na pintura, interrompido pelo espaço vazio; no entanto, em toda a iconografia de *Noli me tangere*, os olhares de Jesus e de Maria Madalena permanecem fixados uns nos outros, criando, entre esses quatro vetores, um tipo de relação, na qual a *lacuna* é o elemento comum. A questão do “toque” entre os olhares *versus* a impossibilidade de toque entre as mãos foi desenvolvida também por Barbara Baert, no volume *To touch with the gaze*:

In *Noli me tangere*, we discern an inversion of the senses. Where the sense of touch is lost, the sense of sight is enhanced. [...] The prohibition on touching sets free energy for the gaze. As the latter grows stronger, our sense of time is altered. Yet the eyes do not blink: the gaze is suspended outside the temporal order; it interacts with the deictic void between the almost-touching hands. “Touch me not” resounds in “Touch me with your eyes”. (BAERT, 2011, p. 11).

Baert observa que é especificamente nessa lacuna que se forma entre os olhares e as mãos — os elementos que tomam o lugar da palavra — que a percepção do tempo é alterada e os olhares ficam suspensos “fora da ordem temporal”. Se a interdição do toque das mãos significa, em contrapartida, a possibilidade de toque entre os olhos, é importante lembrar que esse olhar, de acordo com Baert, “leads to self-knowledge, repentance and confession” (BAERT, 2011, p. 12). Em outras palavras, o sofrimento que advém da negação do toque leva à transformação do indivíduo que recebe o olhar de Jesus: o sofrimento como um caminho para a glória.

Ora, sabe-se que o espaço entre os olhares é precisamente aquele espaço mediado pela corrente energética de Eros, pelo fluxo dos espíritos da literatura estilonovista ou pela ameaça violenta da onda machadiana. Essa configuração que permeou o discurso do desejo na literatura desde a época clássica até a contemporânea está presente também no espaço entre Jesus e Maria Madalena na literatura e na iconografia cristã: na lacuna entre as mãos — que não é o simples vazio — está a potência de tocar aquilo que não pode ser tocado; na lacuna entre os olhos, está a possibilidade de transformação do sujeito, aquilo que leva, através do arrebatamento dos sentidos, ao plano divino, à graça.

O *toque* entre os olhares de Maria Madalena e Jesus, que leva à beatitude, ao êxtase místico, não se limita apenas ao *Noli me tangere*, aparecendo também nas representações pictóricas da conversão de Maria Madalena, cuja fonte é o capítulo 7 do *Evangelho segundo Lucas*:

Figura 5 — Paolo Veronese, *La conversione di Maria Maddalena* (1545-1548)



Fonte: The National Gallery.

Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-veronese-the-conversion-of-mary-magdalene>.

Na tela de Veronese (fig. 5), as posturas tanto de Jesus quanto de Maria Madalena estão muito próximas daquelas que aparecem naquelas outras representações da cena do Evangelho de João: ele com o corpo reto, a cabeça levemente inclinada, estendendo a mão, e com os olhos direcionados aos dela, que se encontra ao chão, com a conhecida expressão de arrebatamento no rosto: as sobrancelhas arqueadas e a boca entreaberta. Os olhares continuam fixos, e o efeito deles continua o mesmo: o êxtase de Maria Madalena deriva do sofrimento da privação, e significa, portanto, a sua própria transformação.

O estudo do gesto na relação entre os olhos e as mãos na iconografia de *Noli me tangere* pode produzir outras possibilidades de compreensão da cena. Há certo consenso de que a cena bíblica seria um teste de fé: de acordo com Christian K. Kleinbub, “Many of the Church Fathers, from Jerome to Ambrose, took Christ’s rejection of the Magdalene’s touch as a censure of her alleged lack of faith, of her sex, or of the limitations of her supposedly carnal understanding more generally” (KLEINBUB, 2013, p. 101). Nesse sentido, Jesus rejeita o contato de Maria Madalena porque ela deve acreditar na sua presença mesmo que esta seja, na verdade, uma ausência — afinal, o desejo se fomenta (por meio do olhar e da faculdade imaginativa) precisamente na ausência do indivíduo desejado, nos momentos de *immoderata cogitatione*, segundo as palavras de André Capelão.

Kleinbub, ao pesquisar as fontes que explicariam, na contramão de toda convenção iconográfica, o fato de Michelangelo ter criado uma representação de *Noli me tangere* na qual Jesus, de fato, *toca* Maria Madalena (fig. 6), recorre a uma passagem do *Tractatus in Evangelium Iohannis* de Santo Agostinho, na qual afirma que Jesus, ao proibir o toque, estava “teaching faith to the woman who recognized and called him Master, and that Gardener was sowing a grain of mustard in her heart as though in his Garden” (KLEINBUB, 2013, p. 103). A referência ao grão de mostarda, explica, está em Mateus 17:20, trecho no qual Jesus reconhece o poder de quem possui fé, mesmo que pouca, pois ela, assim que plantada, pode crescer e se tornar uma grande árvore:

Os discípulos aproximaram-se então de Jesus e, a sós com ele, perguntaram: “Por que razão nós não conseguimos expulsá-lo?”. Ele, porém, diz-lhes: “Por causa da vossa pouca fé. Amém vos digo: se tiverdes fé como um grão de mostarda, direis a esta montanha: move-te daqui para ali e ela mover-se-á. E nada vos será impossível”⁴¹.

Seguindo-se a mesma lógica, entende-se que Jesus, ao rejeitar o toque no Evangelho de João, estava *ensinando a fé* ou, em outras palavras, *semeando*⁴² o seu próprio ser no coração de Maria Madalena.

⁴¹ Importa lembrar, aqui, o fato de que o capítulo 17 do Evangelho segundo Mateus abre com a cena da transfiguração (ou seja, a metamorfose) de Jesus: “Seis dias depois, Jesus toma Pedro e Tiago e João (o irmão deste) e leva-os para uma alta montanha, para estarem sós. E transfigurou-se diante deles e brilhou o rosto dele como o Sol e as suas roupas tornaram-se brancas como a luz.”

⁴² A ação de *semear* remete, ainda, ao volume de ensaios de Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, no qual o autor reconhece, nos pingos espalhados pelo chão do cenário da pintura de Fra Angelico, cópias das feridas de Jesus, que estavam então sendo semeadas no solo abaixo das personagens: “[the little flowers in the meadow of the Noli me tangere] constitute a *figural displacement* of Christ’s stigmata, through the mere play of a colored pattern” (p. 163). Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1990. [trad. ao inglês DIDI-HUBERMAN, G. *Fra Angelico: dissemblance and figuration*. Translated by Jane Marie Todd. The University of Chicago Press, 1995].

Figura 6 — Michelangelo, *Noli me tangere*, em cópia atribuída a Pontormo ou Bronzino (1531)



Fonte: Casa Buonarroti.

Disponível em: <https://www.casabuonarroti.it/en/museum/collections/other-works/noli-me-tangere/>.

É nesse sentido que a interpretação agostiniana pode cruzar com a literatura do século XIV, a partir da associação entre o *semar de si* e o contexto amoroso/erótico presente na literatura petrarquiana. Veja-se, então, a canção 8 (LXXI), dirigida aos “occhi leggiadri dove Amor fa nido” [“Olhos onde o Amor foi se aninhar”] de Laura, dos quais emergem “luci beate e liete” [“luzes santas fatais”] que fazem do poeta “frale oggetto a sí possente foco” [“frágil objeto em fogo tão potente”]. Evidentemente, o poeta canta, nesses primeiros versos, o sofrimento associado ao desejo, que se materializa naquilo que é transmitido dos olhos da mulher (raio e fogo). No entanto, a partir da quinta estrofe, esse sofrimento é reinterpretado pelo eu-poético e se torna “dolcezza inusitata e nova” [“inusitada e nova doçura”]:

Dico ch'ad ora ad ora,
vostra mercede, i' sento in mezzo l'alma
uma dolcezza inusitata e nova,
[...]
L'amoroso pensiero

ch'alberga dentro, in voi mi si discopre
 tal che mi trà del cor ogni altra gioia;
 onde parole ed opre
 escon di me sí fatte allor ch'i' spero
 farmi immortal, perché la carne moia.
 [...]

Nessa rara ocasião,
 por mercê vossa sinto dentro de mim
 uma inusitada e nova doçura;
 [...]
 O amoroso pensar
 que nela habita, em vós se me desdobra
 e faz meu coração vibrar feliz: daí que palavras e obra
 saem de mim tão benfeitas que ficar
 imortal eu espero, qual eu quis.
 [...]
 (PETRARCA, 2014, p. 144–145).

Na esteira da já retomada canção de Bernart de Ventadorn, o poeta que percorreu o sofrimento causado pelo amor, agora embebido da nova doçura, admite que suas *parole ed opre* serão responsáveis por torná-lo imortal, uma vez que esse *amoroso pensiero* foi capaz de realizar uma transformação na consciência do poeta, em outras palavras, o caminho do sofrimento foi capaz de elevá-lo. O restante da estrofe explica com mais detalhes como essa transformação ocorreu:

[...]
 Fugge al vostro apparire angoscia et noia,
 et nel vostro partir tornano insieme.
 Ma perché la memoria innamorata
 chiude lor poi l'entrata,
 di là non vanno da le parti extreme;
 onde s'alcun bel frutto
 nasce di me, da voi vien prima il seme:
 io per me son quasi un terreno asciutto,
 cólto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto.

[...]
 Dor e náusea fogem quando surgis
 e se partis retornam juntamente.
 Mas, porque a memória enamorada
 fecha a elas a entrada
 de lá não vão ao ponto extremo em frente.
 Por isso, se algum belo fruto
 nasce de mim, de vós vem a semente:
 Eu sou apenas um terreno enxuto
 cultivado por vós; e é vosso o fruto.
 (PETRARCA, 2014, p. 144–145).

Aquele sofrimento antigo se condensou na *angoscia et noia* as quais, por sua vez, associam-se à ausência da mulher; no entanto, mesmo assim, não conseguem mais atingir o

poeta. É a *memoria innamorata* que impede o efeito dessa dor: a imagem de uma Laura cultivada pela faculdade fantasmática, idealizada, transformada, já, em figura divina. O *bel frutto* que nasce do poeta foi cultivado pela mulher divinizada, que é a responsável pela transformação do indivíduo desejanste. Aparece, no verso que termina com “*Da voi vien prima il seme*” [“de vós vem a semente”], a mesma referência ao semear que encontrávamos em Santo Agostinho: o poeta se identifica com o *terreno asciutto*, seco, infértil, e é a ação da mulher — ou seja, o *semear de si* — que é capaz de produzir o fruto que o engrandece, que o torna *immortal*.

Se falamos no culto de Beatriz na *Vita Nuova*, é inevitável, ainda, associarmos o percurso que move o indivíduo a partir da dor sombria até a grandeza divina ao percurso empreendido por Dante na *Commedia*. No caminho percorrido pelo poeta, do Inferno até o final do Purgatório, quando passa, então, a ser guiado por Beatriz, não se pode esquecer que foi o olhar mesmo de Beatriz que operou em Dante a transformação necessária para que pudesse ter acesso ao Paraíso. No canto XXXI do *Purgatorio* (vv. 112–126), após Virgílio ter já abandonado o poeta, Beatriz exige de Dante a sua confissão e seu arrependimento, e o oferece às ninfas, que o purificam para que consiga assim, então, dirigir o seu olhar ao da mulher divinizada:

Così cantando cominciaro; e poi
al petto del grifon seco menarmi,
ove Beatrice stava volta a noi.

Disser: «Fa che le viste non risparmi;
posto t'avem dinanzi a li smeraldi
ond' Amor già ti trasse le sue armi».

Mille disiri più che fiamma caldi
strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,
che pur sopra 'l grifone stavan saldi.

Come in lo specchio il sol, non altrimenti
la doppia fiera dentro vi raggiava,
or con altri, or con altri reggimenti.

Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
quando vedea la cosa in sé star queta,
e ne l'idolo suo si trasmutava.

Começaram assim cantando, e após,
frente ao Grifo levaram-me a mirar,
onde Beatriz voltada era pra nós,

e disseram: “Não poupes teu olhar;
as esmeraldas tens aqui presentes,
donde Amor já sua flecha fez te achar”.

Mil meus desejos, mais que fogo ardentes,
ligaram os olhos meus aos que, em postura
fixa, estavam no Grifo reluzentes.

Como sobre um espelho o Sol fulgara,
a dupla fera toda rebrilhava,
ora qual uma, ou outra, sua natura.

Vê, leitor, como eu me maravilhava,
vendo que a coisa em si nem se movesse,
e como a imagem sua se transmutava.
(ALIGHIERI, 2019a, p. 205).

Os últimos cantos do *Purgatorio*, ou seja, o limiar entre o Purgatório e o Paraíso, são dedicados, como se vê, à purificação de Dante — através dos olhos — para que se torne apto a alcançar os céus. As ninfas apontam ao poeta que o olhar de Beatriz é aquele mesmo que condicionava o Amor, cujas *armi* já haviam, antes, lhe atingido: uma lembrança da dor causada pelo seu próprio desejo; em outras palavras, a sua paixão. Dante, então, explica que *mille disiri* o *ligaram* (do verbo *stringere*) aos olhos de Beatriz, ação que tornou possível uma *transmutação*. Ainda, já no Paraíso, quando o poeta consegue, novamente, fixar o seu olhar nos olhos de Beatriz, uma nova transformação opera na consciência do desejante. No canto primeiro, o poeta narra (vv. 64–72):

Beatrice tutta ne l’etterne rote
fissa con li occhi stava; e io in lei
le luci fissi, di là sù rimote.

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l’erba
che ’l fé consorto in mar de li altri dèi.

Trasumanar significar per verba
non si poria; però l’esempio basti
a cui esperienza grazia serba.

Beatriz, voltada pra esfera superna,
fixa co’ o olhar estava, e o meu olhar
nela fixei, solto da grã lanterna.

Por dentro a sua visão me fez ficar
qual ficou Glauco, aquela erva ao sorver,
que igual aos deuses o tornou no mar.

Transumanar não pode-se entender
por palavras, portanto o exemplo baste
pra quem experiência a Graça conceder.
(ALIGHIERI, 2019b, p. 15).

A visão de Beatriz permite ao poeta *transumanar*, experiência que, admite, foi concedida pela Graça. A experiência transformadora é, muito apropriadamente, associada àquela do Glauco ovidiano⁴³ que, ao experimentar a erva que trazia os peixes de volta à vida, tornou-se ele mesmo *divinizado*, um imortal entre as outras divindades aquáticas. O poeta, depois de atravessar o Inferno e o Purgatório, alcança a Glória através da purificação possibilitada pelo poder divino da mulher, e a sua transformação, a sua própria divinização, ocorre precisamente a partir desse contato entre os olhos.

Entende-se, a partir da obra dantesca e petrarquiana, que a interdição do toque, a privação do contato, a sua irrealização fundamental simboliza o caminho tortuoso em direção à grandeza, que vem ao indivíduo desejante justamente através do olhar divinizado do indivíduo desejado. Está na iconografia da cena bíblica, portanto, aquele significado que a literatura cristã infundiu em *passio*. O desejo, como mostram Petrarca e Dante, não está desassociado da dor, mas a atravessa em direção a uma transformação que deve ser entendida como a elevação do indivíduo. O sofrimento, portanto, nunca esteve longe do êxtase, e o desejo nunca esteve longe do Paraíso.

⁴³ Cf. o livro XIII em OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

4.3 Murilo Mendes e a consagração do desejo

O que é divino, portanto, não pode ser tocado, e a comunhão com o sagrado só pode acontecer mediante um tipo de sacrifício que precede, para o poeta, o dom da glória. O sacrifício manifestado pela eterna intangibilidade é o que motiva a substituição do toque pelo olhar na relação entre o poeta vassalo e a mulher deificada, porque é através do olhar que ocorre o arrebatamento do indivíduo desejanste: a paixão, regulada pela inacessibilidade inerente da figura divina, é o limiar entre o terreno e o celeste. Essa configuração literária que aproxima a divindade intangível do poeta, a mesma que permeou a literatura dantesca, conserva-se na obra de Murilo Mendes.

Murilo Mendes publicou seu sétimo livro de poesia, *A poesia em pânico*, em 1937, lançado um ano após *O sinal de Deus*, quatro anos antes de *O visionário* e três anos após a morte de Ismael Nery, evento que muitos críticos julgam responsável pela sua conversão ao catolicismo⁴⁴. No entanto, esse catolicismo que aparece na poesia muriliana, principalmente n' *A poesia em pânico*, trata-se de um catolicismo “desmoralizador”, de acordo com Mário de Andrade, em uma resenha sobre o livro incluída em *O empalhador de passarinho*:

a atitude desevolta que o poeta usa nos seus poemas pra com a religião, além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias. (ANDRADE, 1972, p. 46–47).

A Mario de Andrade incomoda a “complacência com o moderno e a confusão de sentimentos” (ANDRADE, 1972, p. 47), as quais identifica, por exemplo, na equivalência da Igreja e da mulher, na qualificação de Cristo como “Eros Christus” e na “ânsia de definir” associada ao amor irrealizável do poeta. O problema da obra muriliana seria, então, o anacronismo do Catolicismo, a desconsideração de sua universalidade:

A amada é conjuntamente Regina e Berenice; é deusa, é a “adorável pessoa”, é a devoradora, a complexa, a desordenada, etc., mas é ao mesmo tempo um “misto de demônia, atriz e colegial”. Sempre um largo jogo de palavras, vermelmente lírico: o poeta precisa agarrar, possuir, definir, em sua compreensão, essa dona incontrolável e contraditória, “desordenada” [...]. (ANDRADE, 1972, p. 47).

⁴⁴ Manuel Bandeira, na *Apresentação da poesia brasileira*, afirma: “quanto a Ismael Nery, foi o encontro decisivo na vida do Poeta, o acontecimento culminante, que resultou na conversão de Murilo Mendes ao catolicismo”. Cf. BANDEIRA, M. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 459.

Ora, a necessidade, percebida por Mário de Andrade, de Murilo Mendes “agarrar, possuir, definir [...] essa dona incontável e contraditória” explica-se, justamente, pela própria intangibilidade e pela própria volubilidade da mulher desejada. É a tentativa de compreender o próprio desejo, de compreender o seu *lugar* no âmbito do seu desejo, que leva o poeta à “ânsia de definir”. A obra de Murilo Mendes é complexa e desordenada não apenas porque o próprio desejo é complexo e desordenado, mas também porque a própria *poesia* é complexa, desordenada, inapreensível e contraditória⁴⁵.

O segundo poema que abre *A poesia em pânico* evoca, de certa forma, essa relação contraditória do desejo que se estenderá até as suas últimas páginas. Em “Amor — Vida”, por exemplo, o eu-poético indica alguns elementos que são familiares ao percurso do discurso do desejo na literatura elaborado até agora:

Vivi entre os homens
 Que não me viram, não me ouviram
 Nem me consolaram.
 Eu fui o poeta que distribui seus dons
 E que não recebe coisa alguma.
 Fui envolvido na tempestade do amor,
 Tive que amar até antes do meu nascimento.
 Amor, palavra que funda e que consome os seres.
 Fogo, fogo do inferno: melhor que o céu.
 (MENDES, 1994, p. 285).

Pode-se reconhecer o eu-poético d’*A poesia em pânico* no poeta “envolvido na tempestade do amor”, uma vez que os poemas que seguem, em sua maioria, referem-se à figura mística da mulher em sua condição de objeto inapreensível, associada tanto às imagens surrealistas quanto às representações consagradas da mitologia clássica. O poema, em sua integridade, apresenta um tom de lamento precisamente por uma desigualdade entre o que o poeta oferece e o que recebe em troca, ecoando aquele desequilíbrio responsável pela *passio* no tratado de André Capelão. É a insegurança do poeta, destituído de poder e em posição de

⁴⁵ Em uma entrevista ao Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em comemoração à publicação da sua poesia completa, em 1959, o próprio Murilo Mendes respondeu, mesmo indiretamente, essas questões: “Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano, etc. Atraído simultaneamente pelo terrestre e o celeste, pelo animal e o espiritual, entendi que a linguagem poderia manifestar essa tendência, sob a forma dum encontro de palavras extraídas tanto da Bíblia como dos jornais; procurando mostrar que o ‘social’ não se opõe ao ‘religioso’”. Cf. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 25 de julho de 1959, p. 5.

dependente fiel, que motiva os últimos versos: o amor que *funda e consome* — ou seja, o constante paradoxo do prazer e da dor; polaridade que se reflete ainda em outro paradoxo: o do céu *versus* inferno, o qual o poeta desfigura no último verso do poema, valorizando a dor em detrimento do prazer.

Se na poesia estilovista o culto à *donna* estava marcado por uma *convocação* e, em seguida, uma elevação da mulher realizada pelo poeta, em Murilo Mendes, o culto à mulher-religião também está atrelado a um tipo de chamada. N’*A poesia em pânico*, a figura da mulher-tirânica, a qual domina todos os aspectos da vida do poeta e que é, conseqüentemente, associada ao domínio da religião e do sagrado, recebe a alcunha de Regina ou Berenice.

O primeiro poema que cita Berenice aparece ainda nas primeiras páginas do livro, sob o título significativo de “Ecclesia”

Berenice, Berenice,
 Uma Grande mulher se apresentou a mim
 E te faz sombra.
 Ela exige de mim
 O que tu não podes exigir.
 Ela quer a minha entrega total
 E me oferece viver em corpo e alma
 A encarnação, a paixão, o sacrifício e a vitória.
 Desenrola diante de mim a liturgia do mundo,
 Querendo que eu tome parte nela contra mim mesmo.
 Berenice, Berenice, tua rival me chama,
 Ataca-me pelos cinco sentidos,
 Desdobrando diante de mim a toalha da comunhão.
 Eu recuo aterrado
 Porque não me permites, Berenice,
 Comungar no teu corpo e no teu sangue.
 (MENDES, 1994, p. 293–294).

Na esteira do Dante de *Vita Nuova*, o poeta apresenta um confronto entre a mulher idealizada: a *donna* — é inevitável encontrar em Berenice um eco de Beatriz — e sua rival que, nesse poema, associa-se à própria Igreja. Essa nova mulher exige a “entrega total” do poeta e “ataca-o pelos cinco sentidos”, oferecendo-o a encarnação, a paixão, o sacrifício e a vitória; em síntese, o caminho em direção à beatitude celeste.

O léxico de Murilo Mendes permite enxergar no poema uma forma diferente de expressar aquilo que o discurso erótico já expressava na lírica clássica e na produção literária dos séculos XIII–XIV: os efeitos negativos do desejo são causados não por uma entidade divina genérica, mas pela própria mulher, que se transforma numa materialização dessa divindade. Isso fica evidente no poema quando os verbos associados à mulher são “atacar”, “exigir”, “aterrorizar”, e o verbo associado ao poeta é “recuar”. Por isso, não surpreende o fato de que

um poema sobre o poder celestial da mulher ante a passividade do poeta se chame “Ecclesia”: a igreja do poeta é, justamente, a mulher divina.

Além disso, o verso já mencionado, “A encarnação, a paixão, o sacrifício e a vitória”, parece delinear um percurso conhecido: a manifestação carnal (que, por sua vez, possibilita ou impossibilita o toque) vem logo antes da paixão, que é o êxtase amoroso associado, precisamente, ao sacrifício. Por fim, a vitória, última etapa do percurso, remete à glória da transformação divina. Associar esse percurso à figura da mulher — inserida dentro da própria figura de Cristo — aproxima, ainda mais, a poesia muriliana ao *Noli me tangere* bíblico e ao *fúror amoroso* da *passio* cristã.

Ainda, o tom religioso presente no poema de Murilo Mendes é uma reformulação desse mesmo discurso: o poeta fala em encarnação, sacrifício, liturgia, comunhão e, finalmente, *paixão*. O desejo erótico, agora, reveste-se da tradição cristã — ele não é mais apenas o desejo terreno, mas uma combinação entre aquele o desejo celeste. A mulher não é mais mera interlocutora, mas objeto de culto, substituta dos deuses mitológicos.

O caráter “místico” da poesia de Murilo Mendes foi abordado com frequência pela crítica. Por exemplo, Tristão de Athayde publicou, n’*O Jornal* do Rio de Janeiro, em 1939, a resenha “Poesia em Deus”, na qual abordou as obras de Augusto Frederico Schmidt, de Jorge de Lima e, finalmente, de Murilo Mendes. Sobre *A poesia em pânico*, Athayde concentra-se, precisamente, no *pânico* do título, e pergunta-se:

Mas “em pânico” por que? Por uma coisa que faria sorrirem alguns poetas parnasianos, pois era neles o pão cotidiano, a substância mesma de sua vida ou então puro pretexto para descrições gulosas, complacentes, picantes, divertindo-se com as mais tristes paixões humanas, nem sempre para sentirem o áspero e delicioso sabor do “amor mais forte que a morte” do Cântico dos Cânticos, mas tantas vezes para recriarem espíritos saciados e céticos, para quem o bem e o mal eram meras ficções do espírito, nos seus jogos intermináveis e gratuitos. O pânico de Murilo Mendes, que lhe permite alcançar notas tão fortes e dolorosas, seria incompreensível dos poetas que desconhecem o drama dos contrastes [...]. Daí a triste e dolorosa força do seu livro. É a luta com o Demônio que continua, como já se manifestava naquele primeiro rolo de versos malucos que há oito anos eu recebia de um empregado de banco anônimo, e nos quais estava contida a mensagem ainda cifrada do futuro poeta da “poesia em pânico”, expressão de uma alma cristã, que sente ao vivo a realidade mística da Igreja, a divindade do Cristo e o “timor Dei”, e luta em gritos poderosos e lancinantes contra o assalto da Tentação do Amor e da Morte espiritual. (ATHAYDE, 1939, p. 6).

Tristão de Athayde reconhece na “poesia em pânico” de Murilo Mendes um “drama dos contrastes”, o qual aparece, na sua obra, na luta entre a “alma cristã” e o “assalto da Tentação do Amor e da Morte”. Murilo Mendes, então, produz uma “literatura cristã” que não está preocupada, necessariamente, com a comunhão dos contrários num equilíbrio homogêneo, mas,

sim, com a eterna luta dos opostos, o paradoxo de uma alma que busca a glória no sacrifício atrelado ao sofrimento amoroso.

Essa mesma ideia percorre a resenha de Lúcio Cardoso no mesmo jornal, também em 1939, na qual reconhece em Murilo Mendes, “um poeta de tão grande fibra católica, um tal sopro de morte e de desespero” (CARDOSO, 1939, p. 1). O autor da resenha identifica, n’*A poesia em pânico*, “forças tumultuosas que dividem o poeta em duas partes que sangram” (CARDOSO, 1939, p. 1):

É o “Sinal de Deus” que fixa o poeta na sua verdadeira órbita e adormece na “A Poesia em Pânico” o seu caráter de revolta permanente. Ele é quem dá o encadeamento lógico a este último e empresta à poesia de Murilo Mendes este aspecto de uma grande onda que vem se erichando lentamente até romper numa golfada de espuma para deixar após si o silêncio — o grande silêncio onde decerto o poeta reerguerá o seu mundo perdido, a sua consciência mutilada. (CARDOSO, 1939, p. 1).

As palavras-chave na resenha de Cardoso são “consciência mutilada”, e trazem ecos daquela mesma consciência dividida do poeta vítima do poder erótico, que aparecia na lírica clássica. Essa consciência mutilada é a motivação por trás da luta entre o divino e o “assalto da Tentação do Amor e da Morte” de que Tristão de Athayde falava no texto anterior: é o poder do desejo de aproximar e ao mesmo tempo afastar o indivíduo, prometer a glória e, ao mesmo tempo, oferecer a ameaça da morte.

Ainda, Lúcio Cardoso reconhece n’*A poesia em pânico* os mesmos temas citados por Tristão de Athayde: “duas bocas que rugem sob o agulhão da mesma fome, o amor ou a morte” (CARDOSO, 1939, p. 1) — ou seja, o amor associado ao divino e a morte associada à “Tentação” ou ao desejo, a fome — e, ao considerar a poética muriliana, dirige-se aos “bons católicos”:

Que dirão eles quando dos seus redutos tranquilos descobrirem que a razão está com o poeta — e que o Cristo é Aquele que sangra e não o que dorme? Talvez não compreendam que a fê é um contínuo despojamento e que esta alma varrida pelos ventos das paixões rebela-se exatamente contra a impossibilidade de libertar-se da carne, do mundo que a aprisiona. E não tenhamos dúvida um só momento: o Deus de Murilo Mendes não é o da serenidade, é antes um Deus oriundo do passado bíblico, trovejante, cheio de cólera e de grandeza [...]. Porque se o poeta vacila e explode tantas vezes em inúteis impérios é que sente a necessidade de uma entrega absoluta, de uma submissão inequívoca e imediata à sombra dessa “túnica vermelha da paixão de Deus” que já cobre os seus dias como um sombrio crepúsculo. Se ao longo dessas páginas ele clama tantas vezes por um inferno melhor do que o céu, é porque tem nítida consciência de que não poderá se acolher à sombra dos “dois estandartes” e que — infeliz dele — a túnica negra de Berenice é como uma noite permanente na sua alma. (CARDOSO, 1939, p. 2).

O “Cristo que sangra e não o que dorme” aponta precisamente para aquela necessidade que Murilo Mendes possui de expor o paradoxo da fé, e não a sua síntese harmônica. O modo como esse paradoxo aparece na sua obra é através dos aspectos contrastantes do desejo (a dor *versus* o dom). Quando Cardoso menciona a vontade de “entrega absoluta, de uma submissão inequívoca”, está se referindo precisamente à entrega do poeta à figura divina da mulher, ou seja, à “túnica vermelha da paixão de Deus” que, por ser *paixão*, por ser *passio*, é também a túnica “negra de Berenice”, a “noite permanente na sua alma”. O “inferno melhor do que o céu” é, precisamente, aquela dor que leva ao dom.

Esses pontos continuam a ser desenvolvidos nos poemas seguintes; por exemplo, em “O amor sem consolo”:

1
 Não quero me livrar de ti
 Só não te perdôo porque não me dás a amargura absoluta
 Não tens o poder de me extinguir com um gesto, um olhar
 E a minha esperança e o meu desespero
 Não estão fundados em ti.
 Antes de eu te conhecer Deus já me havia marcado
 Não és o meu punhal nem meu bálsamo
 Não sou mais que um rejeitado de Deus, de ti — e de mim.
 Talvez eu ame em ti o que tens parecido comigo.

2
 Berenice, Berenice,
 Existes realmente? És uma criação da minha insônia, da minha febre,
 Ou a criadora da minha insônia, da minha febre?
 Berenice, Berenice,
 Por que não terminas tua crueldade, dando-me a palavra de vida,
 Ou por que não comesas tua ternura, impelindo-me ao suicídio?

3
 Minha amiga cruel e necessária, Berenice,
 Deixa-me descansar a cabeça no teu seio
 E sonhar um instante que não existo,
 Que não existes, que não existe Deus,
 Nem o mundo, nem o demônio, nem a vida, nem a morte.

4
 Eu te acompanho em teus anseios e em teu tédio.
 Eu te olho com o olhar de quem herdou a solidão
 Porque nunca estás em mim e comigo.
 A natureza nos separou
 Somente o sobrenatural poderá nos unir.
 (MENDES, 1994, p. 294–295).

O “amor sem consolo” conduz a poesia pela questão da aproximação e da distância: na segunda estrofe, o poeta pergunta-se sobre a real existência da mulher divina, Berenice, e sobre a forma como o poder emanado dela se manifesta em sua consciência. Se Berenice é uma

criação do furor amoroso ou se, pelo contrário, ela é a *responsável* pelo furor amoroso, essa é uma questão de sua manifestação como ausência ou como presença. Essa ideia ecoa ainda pelas estrofes finais, como no verso em que, ainda se dirigindo à mulher, o poeta confessa que sua solidão se explica “Porque nunca estás em mim e comigo”.

Pode-se também, de certa maneira, associar “o sobrenatural que reúne aquilo que a natureza separou” com a lacuna entre os olhares e as mãos das cenas iconográficas de *Noli me tangere*: aquilo que a natureza separou através da distância — ou seja, Cristo elevado e Maria terrena — só pode se reunir a partir do sobrenatural, através do olhar que transforma a ausência em presença, que toca o que não pode ser tocado.

O poema, como um hino a Berenice, envolve-a em diversos paradoxos, não apenas aquele que indaga sobre a possibilidade ou impossibilidade da sua existência, mas também aquele que mostra a indecisão do papel do poeta diante da mulher. Se na primeira estrofe apreende-se um tom de intransigência (“Não tens o poder de me extinguir com um gesto”), a progressão do poema vai gradativamente apassivando a atitude do interlocutor (“Deixa-me descansar a cabeça no teu seio”), que culmina na caracterização de Berenice como “amiga cruel e necessária”.

No entanto, talvez o problema da aproximação e da distância associado à intangibilidade da mulher divina e à cesura da consciência do desejante apareça com mais força ainda em “Enigma do Amor”:

Olho-te fixamente para que permaneças em mim.
Toda esta ternura é feita de elementos opostos
Que eu concilio na síntese da poesia.

O conhecimento que tenho de ti
É um dos meus complexos castigos.
Adivinho através do véu que te cobre
O canto de amor sufocado,
O choque ante a palavra divina, a antecipação da morte.

Minha nostalgia do infinito cresce
Na razão direita do afastamento em que estou do teu corpo.
(MENDES, 1994, p. 298).

O primeiro verso do poema introduz o contato entre os olhares e a “permanência” da imagem da pessoa desejada na memória do desejante. Se “toda esta ternura é feita de elementos opostos” é porque é na paixão, característica do desejo, que se encontra o já conhecido paradoxo entre a dor e o dom. E é a esse dom que o eu-poético muriliano faz referência quando menciona o “choque ante a palavra divina” seguido da “antecipação da morte”: o choque é o mesmo

arrebatamento do sujeito à purificação operada pelo olhar divino, aquele que se viu tanto na iconografia de *Noli me tangere* quanto na poesia de Dante e Petrarca. O entregar-se ao poder da mulher — aquela “entrega total” que já apareceu em “Ecclesia” —, de certa forma, é a antecipação da morte: a transformação a partir dessa entrega pressupõe a destruição e a renovação da consciência do indivíduo.

É essa mesma transformação que aparece nos dois primeiros versos da segunda estrofe: o conhecimento que o poeta possui da mulher — ou seja, aquilo que apreende através do olhar — é qualificado como “um complexo castigo”. Ora, o caminho da dor à glória, como bem mostrou Dante, é repleto de castigos, e quem guia esse trajeto tortuoso é, precisamente, a esperança do contato com o plano divino.

É curioso, no entanto, quando o poeta afirma conciliar os “elementos opostos” de uma “ternura complexa” em uma “síntese”. Sabendo que a crítica de Mário de Andrade a Murilo Mendes se devia, principalmente, à impossibilidade deste de universalizar o que se propõe universal, e sabendo também que aquilo que o poeta tenta conciliar é precisamente o inconciliável — ou seja, a complexidade do desejo, cujo paradoxo é inerente —, a afirmação se torna ainda mais nebulosa. A última palavra do verso, no entanto, parece explicar: o poeta diz conciliar os opostos na síntese da *poesia*, que é ela mesma a própria inconciliabilidade, a impossibilidade de síntese. Assim como o próprio desejo, a poesia é anti-síntese, o choque eterno da contradição.

Mais ainda, a contradição implícita no tom hagiográfico com o qual o poeta se refere a Berenice aparece como outra pista desse jogo. A hagiografia muriliana se anula à medida em que o poeta insiste na condição terrena da mulher, da mesma forma como Dante, na *Vita Nuova* investe a personagem de Beatriz de uma carga de sacralidade mesmo que o comportamento da personagem não seja análogo ao da moral religiosa. Sobre essa coexistência entre a Beatriz santificada e a Beatriz terrena, Marco Santagata explica, em *Il poeta innamorato*:

Umano e divino, benché possano assumere l'uno tratti realistici perfino crudi, l'altro configurazioni emblematico-metaforiche, vivono a stretto contatto, si toccano, scivolano l'uno nell'altro. Una convivenza problematica che conferisce alla narrazione uno statuto di incertezza e ambiguità, una connotazione ‘anti-realistica’ che però, paradossalmente, ha nella presenza di tratti realistici un ingrediente necessario. Allo stesso modo: davvero la Beatrice del miracolo sarebbe quel personaggio vivo che è, se accanto alla donna di perfezione non esistesse la dama mondana, se l'angelo che ispira pace e umiltà in chi lo vede non fosse la stessa persona che può prendersi crudelmente gioco del suo innamorato? (SANTAGATA, 2017, p. 64–65).

A Beatriz miraculosa não poderia existir sem a sua contraparte terrena, porque o desejo de Dante é, ele mesmo, paradoxal. Se o objeto da obra dantesca é, de certa maneira, aquele desejo sempre inapreensível — ou, em outras palavras, a *paixão*, a coexistência entre o prazer e a dor —, isso se reflete, também, no choque entre os opostos, na incerteza e na ambiguidade da narrativa. Da mesma forma, é por esse motivo que a Berenice muriliana não é apenas a personagem capaz de apaziguar o sofrimento do poeta, mas também a personagem capaz de infligi-lo.

O “catolicismo desmoralizador” que Mário de Andrade enxergava na poesia muriliana se manifesta — vide o exemplo muito específico que o autor modernista utilizou, “Eros Christus” — na mistura entre o sagrado e o profano ou, em outras palavras, no culto do profano segundo os métodos do sagrado. O poema citado por Mário de Andrade, “Poema católico”, foi removido das edições tardias de *A poesia em pânico*, mas pode ser consultado nas “Notas e variantes” da sua *Poesia completa e prosa*:

Eros!
 Eros Cristus!
 Eros Cristina!
 Kyrie!
 Kyrie Eleison!
 Cristina
 Tu me amparas me abandonas
 Violada e intacta
 Virgem e prostituta
 Maldita e abençoada do Pai.

Eros eu sou tua vitima
 Eu sou tua vitima Cristina
 Sou o bem-aventurado do inferno
 Encerro em mim
 Amores retrospectivos presentes e futuros
 Eros Cristus Amor
 Tu me conservas e me destroes
 Por pensamentos palavras atos e omissões
 Eu quero aumentar meu martirio
 Afim de beneficiar os poetas futuros
 [...]
 Sequemos o sangue em nossas veias
 Fiquemos fascinados
 Imantados
 Inuteis diante de Cristina
 Diante da eucarística e misteriosa Cristina
 Que se reparte com todos e não é de nenhum
 Que é una com Eros e com a morte
 Una e trina

Meiga cruel indecifrável
 Voluptuosa bela e fria
 Simétrica e desordenada
 Que se alimenta de nós e nos alimenta [...]
 (MENDES, 1994, p. 1643–1644).

O caráter oximorônico do texto é evidente, mas esse oxímoro se deve, particularmente, a uma união contrastiva entre elementos profanos e elementos sagrados. Nesse poema, Berenice é substituída por Cristina, deixando a inspiração dantesca e privilegiando mais claramente o amálgama entre Cristo e Mulher. No entanto, esse Cristo não responde à tradição cristã, mas à tradição clássica, pagã: Cristo é Eros: não a figura conciliadora, mas, pelo contrário, a figura cujo modo de operação é a violência e a força.

Isso fica claro pelo emprego de *topoi* longamente associados à atividade erótica: o poeta declara-se vítima de Cristina, admite que ela “o conserva e o destrói” através de “pensamentos palavras atos e omissões” e, ainda, declara que a mesma mulher “se alimenta de nós e nos alimenta”. Cristina é uma figura tão elevada quanto Cristo na tradição católica, mas o seu culto é realizado não conforme a doutrina cristã, e sim conforme a tradição poética de Eros.

Isso acontece porque apesar de o poeta cantar a mulher desejada nos padrões cristãos, não é a figura universal de Cristo que melhor se associa à manifestação do seu próprio desejo. O fato de o poeta colocar lado a lado o sagrado (Cristo, virgem, abençoada) e o profano (Eros, prostituta, maldita) é, na verdade, uma tentativa de descrever sua própria percepção da *paixão*, daquilo que une, sob o signo do desejo, a angústia da intangibilidade e o êxtase da entrega.

De acordo com Roger Caillois, em *O homem e o sagrado*, dentre os caracteres principais do sagrado está o fato de que

o objecto consagrado suscita sentimentos de pavor e de veneração, apresenta-se como “interdito”. O seu contacto tornou-se arriscado. Um castigo automático e imediato atingiria o imprudente tão infalivelmente como a chama queima a mão que a toca: o sagrado é sempre mais ou menos “aquilo de que não nos aproximamos sem morrer”. (CAILLOIS, 1998, p. 21).

O objeto sagrado equivale, portanto, ao objeto interdito, ou seja, ao *intangível*. E é na sua própria qualidade de sagrado que está o paradoxo envolvido na angústia concomitante. Aquilo que é sagrado é inapreensível, e é essa própria inapreensão a responsável pela angústia do devoto.

Caillois afirma que é necessário “proteger o sagrado de todo o comércio com o profano”, uma vez que este “altera o seu ser, faz-lhe perder as suas qualidades específicas” (CAILLOIS, 1998, p. 21). Na poesia de Murilo Mendes, a mistura entre o sagrado e profano não altera a

qualidade do sagrado precisamente porque o sagrado, nesse contexto, é a própria contradição inerente ao desejo: o culto muriliano não tem como objeto a pureza divina, mas o sacrifício através do qual o poeta alcança um tipo de transformação, o caminho tortuoso que o leva à consagração da mulher; é por isso, portanto, que a *dor*, o *inferno*, a *destruição*, todos os elementos opostos à harmonia cristã, são celebrados.

Se esse contato entre os opostos é, segundo Caillois, “uma operação perigosa que tende a trazer confusão e desordem, que se arrisca em especial a baralhar qualidades que convém manter separadas” (CAILLOIS, 1998, p. 26), a mistura entre o sagrado e o profano é análoga ao próprio desejo, que é, por sua vez, análogo à própria poesia.

A insistência do eu-poético muriliano na desposseção, na intangibilidade, na perda daquilo que lhe é inerente (que aparece, no poema, sob a forma da destruição, do abandono, da violação) é a insistência no *sacrifício*, naquilo que qualifica e justifica o desejo: de acordo, ainda, com Caillois, ao consagrar, o homem está “introduzindo à sua custa no domínio do sagrado algo que lhe pertence e que ele abandona, ou que se encontrava à sua disposição e em relação ao qual ele renuncia a qualquer direito” (CAILLOIS, 1998, p. 27–28). Ao renunciar a si próprio ao poder divino da mulher, o desejante espera que “as potências sagradas, que não podem recusar esta oferta usurária, [tornem-se] devedoras do donatário, [fiquem] ligadas pelo que receberam e, para não continuarem em dívida, [concedam] o que se lhes pede” (CAILLOIS, 1998, p. 28). A essa lógica se deve, portanto, o verso final do trecho do poema: Cristina é quem “Que se alimenta de nós e nos alimenta”, quem recebe o sacrifício e, a partir dele, concede o êxtase, o arrebatamento, ao poeta.

Sabe-se que Murilo Mendes usava da contradição inerente da poesia para manifestar a contradição inerente do desejo. No entanto, um tipo de *comunhão* é possível na obra muriliana; a mesma comunhão possibilitada por aquele contato através da *lacuna* nas representações de *Noli me tangere*, que tornava possível, concomitantemente, a presença e a ausência.

Na cena bíblica do *Evangelho segundo João* interpretada por Santo Agostinho, o *toque* de Jesus significava a disseminação, no coração de Maria Madalena, de uma semente metafórica, descrita como a *semente de si*, capaz de infundir, no outro, através do êxtase divino, a fé necessária para que o indivíduo desejante alcance a glória. Em “Viver morrendo”, Murilo Mendes também usa da metáfora da semente:

Eu preciso da paciência dos prisioneiros
 Que há vinte anos olham o azul através das grades.
 Preciso da esperança de Maria
 Sentindo no seio a germinação do Salvador do mundo.
 Preciso me revestir da estabilidade da pedra
 Para ver o movimento imóvel, o deserto sem cardo...
 (MENDES, 1994, p. 302).

O poeta coloca, lado a lado, transfiguradamente, Jesus e Maria: daquele, recupera o poder da germinação; daquela, recupera o olhar de esperança. É a mesma esperança que a iconografia do século XV–XVI desenhava no rosto de Maria: os olhos em uma expressão de clemência, o corpo ao chão e os braços suspensos num toque impossível. É a partir dessa “germinação do Salvador do mundo” que o poeta pode, finalmente “ver o movimento imóvel”: é na suspensão do tempo que o desejo opera. A partir desse último verso, convém lembrar daquela estrofe de Dante quando, na transição entre o Purgatório e o Paraíso, finalmente dirigiu o olhar para Beatriz:

Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
 quando vedea la cosa in sé star queta,
 e ne l'idolo suo si trasmutava.

Vê, leitor, como eu me maravilhava,
 vendo que a coisa em si nem se movesse,
 e como a imagem sua se transmutava.
 (ALIGHIERI, 2019a, p. 205).

No “ver o movimento imóvel” Murilo Mendes ecoa a mesma *transmutação* do poeta da *Commedia*. Essa transmutação que permite ver móvel o que não se move acontece precisamente depois da germinação, depois da figura divina depositar, no poeta, a fé necessária. A transmutação, além de permitir o ingresso do poeta ao Céu, também é capaz de suprimir a oposição ausência/presença.

Nesse sentido, pode-se propor que a própria disposição dos poemas no livro de Murilo Mendes retoma o percurso que parte da paixão (o sofrimento da privação associado ao êxtase do sujeito desejante) para a germinação (o reconhecimento da mulher como manifestação do divino) e, finalmente, para a transformação do poeta. Se os primeiros poemas priorizaram expressar a *passio* do poeta, ou seja, a sua constante afetação por aquilo que destrói (o fogo, a tempestade, o sacrifício), os poemas seguintes dão destaque aos efeitos extáticos que o poeta sofre no momento em que a imagem da mulher se revela para ele (“O choque ante a palavra divina, a antecipação da morte”). Os últimos, em oposição, concentram um tom glorificador e

dão destaque, ainda mais, para a transformação do poeta, a sua passagem, mediada por Berenice, do terreno ao divino.

O último poema de *A poesia em pânico* em que Murilo Mendes menciona o nome de Berenice é “Futura visão”:

Apresentam-me o livro da tua vida
Escrito por dentro e por fora:
Sou digno de romper os sete selos.
Logo na primeira página
Paro três anos em êxtase
Diante da tua fotografia.
A lua e o mar adormecem a meus pés.
Tudo o que evoco vai nascendo ao gritar teu nome
Berenice! Berenice!
E choro muito
Porque não existe ninguém digno de te olhar.

Alguém me segura à beira do abismo,
Contém minha impaciência e me desarma o braço:
Deverei assistir ao que se descreve no livro.
Terás que parar fisicamente e espiritualmente na desgraça,
Beberás o cálice da injúria e das abominações,
Vestida de púrpura serás sentada no trono da solidão.

Eu devoro o livro, que amarga minhas entranhas.
Glorificai-a! Glorificai-a!
Esta é minha súplica de sempre.

O Princípio vem sobre as nuvens em fogo
E clama para mim e para todo o universo:
Tudo será perdoado aos que amaram muito.
(MENDES, 1994, p. 308).

É evidente que a menção do poeta ao êxtase diante da fotografia — ou seja, o êxtase através da ação de olhar —, traz ecos daquela germinação possibilitada pelo olhar de Jesus na cena bíblica. É, finalmente, a convocação de Berenice que permite a origem das coisas: a transmutação não é a simples metamorfose, mas a transformação a partir da destruição — e é essa destruição a que o poeta se refere em “Terás que parar fisicamente e espiritualmente na desgraça”: como se viu, a glória demanda o sacrifício. No entanto, é logo depois de determinar o sofrimento das desgraças e das abominações que o poeta glorifica a mulher: “Esta é minha súplica de sempre”. Essas estrofes, ainda, não deixam de evocar aquela transição do poeta da *Commedia* entre o Purgatório e o Paraíso: somente depois da confissão de Dante é que Beatriz possibilitou a sua purificação (“Alguém me segura à beira do abismo,/ Contém minha impaciência e me desarma o braço”).

A última estrofe do poema, que também é a última estrofe do livro dirigida a Berenice, parece marcar com mais intensidade esse percurso da paixão à glorificação, e também conclui

a própria transformação do indivíduo: o perdão será concedido “aos que amaram muito”, como uma forma de justificar a dor do caminho em direção ao Céu, ou até mesmo para justificar a própria busca pelo divino — afinal, era a lembrança de Beatriz que motivava o poeta, na *Commedia*, a chegar ao Paraíso.

Por isso, parece tão significativo o poema que sucede “Futura visão”, no qual o eu-poético expressa ainda mais claramente a satisfação em tolerar a dor do sacrifício em nome da mulher a quem canta:

Eu te respiro por todos os poros:
 Mulher, estás em todos os lugares.
 Prefiro me danar a um dia te perder de vista.
 Teu vestido desdobrado esconde a Cruz.
 Se este sortilégio acabasse eu me mataria.

Tua existência é a justificação do mundo:
 Para que vale o sol
 Senão para dar vida à matéria que te cerca,
 Para que vale a lua
 Senão para aumentar tua palidez,
 Para que valem as flores
 Senão para serem enfeitadas por ti,
 Para que valho eu
 Senão para permanecer teu poeta,
 Para que vale o paraíso
 Se não estiveres ao meu lado?
 (MENDES, 1994, p. 308–309).

A mulher como o princípio e a justificativa de todas as coisas, evidente já nos outros poemas murilianos, reaparece na segunda estrofe: “Tua existência é a justificação do mundo”, afirmação que é corroborada, ainda, pela sua onipresença; essa onipresença se explica não pela multiplicação do corpo da mulher, mas pela imagem que o poeta conserva em sua própria mente: “Prefiro me danar a um dia te perder de vista”. O culto à figura divina — que lembra, na *Vita Nuova* de Dante, os espíritos vitais do poeta sendo substituídos pelos espíritos que partem dos olhos da *donna*, fazendo-o, conseqüentemente, enxergar a vida como que pelos olhos de quem o domina — manifesta-se na dedicação de todas as coisas do mundo ao serviço da sua interlocutora, inclusive o próprio poeta que, nos versos finais, atribui o objetivo da própria vida à cortesia da mulher. Deve-se atenção, portanto, ao fato do eu-poético ter qualificado essa exaltação como “sortilégio”, como que apontando o feitiço na capacidade de sedução da mulher. Nos dois últimos versos, Dante aparece novamente: o caminho ao paraíso só é alcançável se for conduzido pela própria Beatriz.

Esse percurso nos mostrou que aquele *amor* como *passio* que configurou a literatura cortês a partir do tratado de Capelão era, na verdade, uma nova relação que começava a se delinear na produção literária entre o toque e o olhar, e entre a presença e a ausência; uma relação que colocava em jogo, ainda, a compreensão religiosa do sagrado e do profano, do sacrifício e do êxtase, aspectos indissociáveis do discurso do desejo a partir do século XIV. A necessidade de se estabelecer um culto à mulher, cujas motivações, inclusive, já se encontravam na relação vassalo–suserano no discurso erótico dos poetas feudais, responde a uma compreensão renovada da *paixão* como algo situado entre a dor e o dom, como aquilo que, através do sacrifício e da angústia, pode levar o indivíduo a um autodesenvolvimento que culmina na sua purificação e ascensão ao plano divino; ou seja, começa a se elaborar outra justificativa poética — com base religiosa — para aquele velho paradoxo inseparável do discurso erótico: o *doce-amargo*, o prazer e a dor.

Essa configuração afetou a produção dantesca, que fez da intangibilidade de Beatriz o mote para a sua própria busca, através dos caminhos do inferno e do purgatório, pelo divino. Ainda, na própria atribuição de um *nome* a essa figura que se pretende universal, desenvolveu um tipo de discurso que colocou em xeque os limites — ou a ausência de limites — entre o terreno e o celeste, cristalizando os paradoxos de algo que é capaz de destruir e beatificar ao mesmo tempo, que está ausente e presente ao mesmo tempo, que obriga o poeta a se reconhecer impotente dentro de uma hierarquia para, posteriormente, e sob o seu controle, levá-lo à glória a partir de uma *transmutação*.

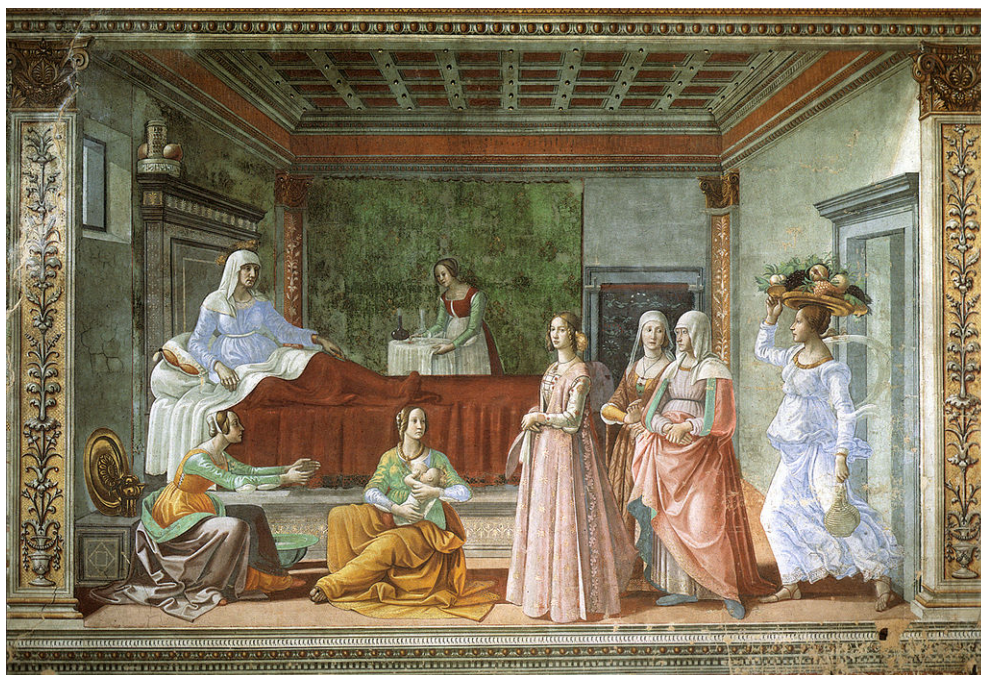
É essa mesma sucessão de paradoxos que encontramos na poesia de Murilo Mendes. Ao incorporar, na sua obra, um *catolicismo desmoralizador*, como afirmou Mário de Andrade, o poeta desvirtua — como o fez Dante — as fronteiras entre o terreno e o divino, transformando a figura todo-poderosa de deus, os símbolos sagrados da religião e o discurso eclesiástico em elementos associados à mulher, e dando a ela o mesmo poder de purificação e de condução ao divino que Dante deu a Beatriz. Murilo Mendes condensa, na sua obra, tanto as ressignificações da *paixão* que os cristãos imprimiram em *passio* quanto o próprio percurso do indivíduo desejante, desde a sua percepção como alguém condenado a suportar a angústia do intangível e os males da busca pela apreensão daquilo que está sempre ausente, até o êxtase próprio do *Noli me tangere* segundo João, aquele que o poeta experimenta no momento em que a mulher, categoria celestial, purifica-o e o encaminha, através da fé inabalável do indivíduo desejante em sua divindade, ao Paraíso.

A poesia de Murilo Mendes mostra a contradição que há naquilo que se pretende uniforme, o desequilíbrio naquilo que se associa à perfeição. Se o desejo é, em seu mais profundo núcleo, a própria contradição, o *doce-amargo*, aquilo que submete o indivíduo a um papel de submissão, passividade e angústia mas que, para poder *durar*, para não culminar na destruição do próprio deseante, opera a partir de uma cisão de consciência, por meio da qual o sujeito consegue perceber o prazer na própria dor, não há melhor forma de expressá-lo poeticamente do que através do ritual religioso, em cuja espinha dorsal se situa a polaridade sagrado–profano mediada pelo sacrifício e pela consagração. Se o desejo é contraditório, ele só pode ser exteriorizado através da sua própria contradição, através da *desmoralização do catolicismo*, da corrupção do sagrado, da desonra do divino, da união eternamente conflituosa dos elementos mais díspares.

Se o desejo é contraditório, é porque tudo aquilo que *afeta* — o amor, o ódio, a inspiração e a poesia — também o é.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 7 — Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista* (1486-90)



Fonte: Opera per Santa Maria Novella. Disponível em <https://www.smn.it/it/opere/cappella-tornabuoni-o-cappella-maggiore/>.

Figura 8 — Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista* (1486-90) (detalhe)



Fonte: Opera per Santa Maria Novella. Disponível em <https://www.smn.it/it/opere/cappella-tornabuoni-o-cappella-maggiore/>.

Na introdução desse trabalho, mencionamos as cartas que Aby Warburg trocou com André Jolles sobre o tema da *ninfa*. Convém, nesse exame final, retornar à carta primeira, enviada por Jolles, na qual o autor descreve sua reação ao afresco *O nascimento de São João Batista*, de Domenico Ghirlandaio (figuras 7 e 8), especificamente os efeitos provocados pela “figura fantástica” que encontrou na imagem:

Trata-se de uma figura fantástica, ou melhor: de uma serva, antes, de uma ninfa clássica com um prato de maravilhosos frutos exóticos na cabeça, que entra no quarto tremulando o seu véu. [...] O que significa, então, esse modo de caminhar leve e vivaz e, ao mesmo tempo, muito movimentado, esse enérgico *marchar a passos largos*, enquanto as outras figuras revelam algo de intangibilidade? [...] O chão de minha amada parece, ao contrário, perder a natural característica de imobilidade para assumir uma elasticidade ondeante, como se fosse um prado inundado pelo sol primaveril [...]. De fato, parece-me mesmo algo suspenso no ar. Como se a jovem doméstica, ao invés de seguir os caminhos transitáveis, deslizesse como uma deusa sobre nuvens docemente riscadas, como se com pés alados atravessasse o éter. (WARBURG, 2018, p. 68).

Jolles encontra na *ninfa*, ou seja, na serva que aparece na extremidade direita do afresco de Ghirlandaio, detalhes que a distinguem de todas as outras figuras presentes na pintura: enquanto a ninfa apresenta as impressões do movimento em sua roupa e em sua pose, todas as outras pessoas retratadas aparentam imobilidade; enquanto todas as outras pessoas aparecem congeladas em suas poses, a ninfa parece flutuar em um nível acima de todos os outros indivíduos. A *ninfa* se torna, portanto, um *detalhe produtivo*, porque é dela que partem questões sobre aspectos não apenas do afresco de Ghirlandio, mas de todas as obras nas quais ela inesperadamente surge.

O historiador da arte continua o relato:

Pode ser que eu represente essa figura mais poética do que ela realmente é — mas qual amante não faz isso? Certo é que, quando a vi pela primeira vez, tive a estranha sensação que nos invade às vezes quando observamos uma lúgubre paisagem de montanha, quando lemos os versos de um grande poeta, ou quando estamos apaixonados. Em resumo, perguntei-me: “Onde já a vi?”. Desde o início, tive a sensação de que uma familiaridade nos unia, que existia ali algo de místico — não ria —, como se reconhecesse inesperadamente um amigo querido, como um lugar ao qual tinha sido ligado numa existência anterior. (WARBURG, 2018, p. 69).

Ao observar a serva de Ghirlandaio, que se destaca da pintura, Jolles afirma ter experimentado a sensação de já tê-la visto em outros lugares, pois “uma familiaridade nos unia”. A personagem do pintor renascentista indica um *rastró* que foi deixado não apenas por outras pinturas, mas por uma diversidade de obras de arte que já passaram pelos olhos do espectador. Isso quer dizer que na *ninfa* de Ghirlandaio existem todas as outras *ninfas* que já foram

representadas no percurso histórico das manifestações artísticas: ela é, ao mesmo tempo, única e muitas. Traçar os rastros de um detalhe produtivo para compreender, a partir deles, um contexto maior, é o que se entende, então, como o método da disciplina que Aby Warburg chamou de *iconografia*.

Talvez tenha sido por isso que Giorgio Agamben, no ensaio sobre a disciplina warburgiana, “Aby Warburg e a ciência sem nome” [*Aby Warburg e la scienza senza nome*], tenha comparado o método iconográfico de Warburg ao método filológico-estilístico de Leo Spitzer:

A transfiguração do método iconográfico nas mãos de Warburg faz assim lembrar, muito de perto, a transfiguração súbita do método lexicográfico na “semântica histórica” de Spitzer, em que a história de uma palavra se torna ao mesmo tempo história de uma cultura e configuração de seu problema vital específico [...]. (AGAMBEN, 2015, p. 116).

“A história de uma palavra se torna ao mesmo tempo história de uma cultura”: o método de Spitzer, condensado na introdução ao volume de ensaios intitulado *Linguistics and Literary History*, também parte da identificação de um detalhe produtivo:

[...] we started with a particular historical line, the etymology of a particular word-family, and found therein evidences of a change of historical climate. Then we considered the change of a whole historical climate as expressed in the innovations, linguistic and literary, of writers of two different epochs (the twentieth and the sixteenth), finally to arrive at the point of positing theoretically self-sufficient systems: the great works of art, determined by different historical developments and reflecting in all their outward details, linguistic as well as literary, their respective central “sun”. (SPITZER, 1967, p. 23).

Partir do detalhe (no caso, a etimologia de uma palavra que sugere uma mudança de clima histórico) para chegar, após o confronto entre detalhes de autores e obras diferentes, no sistema teórico autossuficiente — esse que, por sua vez, relaciona-se diretamente com todos os detalhes descobertos — é, como o próprio Spitzer qualifica, buscar o “microscópico” porque nele pode-se enxergar o “microcômico”.

Na introdução de *Língua literária e público na Antiguidade Tardia latina e na Idade Média* [*Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*], Auerbach apresenta um ensaio teórico-metodológico sob o título de “Sobre intenção e método”

[*Über Absicht und Methode*], no qual revisita a sua obra crítica a partir da metodologia — filológica, vale especificar — que desenvolveu: “This method, which will be discussed in greater detail below, is to select, develop, and correlate strictly limited and readily accessible problems in such a way that they will operate as keys to the whole” (AUERBACH, 1993, p. 6–7). Ou seja, *selecionar, desenvolver e correlacionar problemas* de uma forma que permita a eles operar como chaves para um *todo*. Nesse trecho, Auerbach expõe as palavras-chave que sintetizam a sua prática, uma vez que selecionar, desenvolver e correlacionar são etapas do processo de leitura detida, aquela preocupada com as margens e os limiares, com os núcleos e com aquilo que se destaca através de uma intuição baseada na correspondência com leituras passadas. Quando Auerbach se refere a “problemas”, ele está falando daqueles mesmos traços percebidos por André Jolles na *ninfa* de Ghirlandaio: as *áreas férteis*, os *particulares*, os *rastros*. Ao descrever como se desenvolveu o seu trabalho sobre o classicismo francês, o autor explica:

It seemed to me at the time that the section of society which in the seventeenth century constituted the literary public was something new, markedly original, fraught with consequence for the future, and radically different from anything existing in earlier times. [...] I was enabled to come to grips with the problem when my attention was attracted to the phrase *la cour et la ville*, by which contemporaries referred to the social stratum in question. By collecting passages containing this term or similar terms and by interpreting each example in its context, I easily established what *la cour* and what *la ville* meant, how the two groups had arisen, and how they had become associated to form a unity. It was a natural step to follow the subsequent transformations of this social complex and to compare it with similar groupings and developments in other countries. (AUERBACH, 1993, p. 18).

O autor afirma ter encontrado um *ponto de partida*, ou seja, os desdobramentos possíveis que uma expressão como “*la cour et la ville*” poderia oferecer, tanto separadamente, em cada elemento, quanto em conjunto com outras passagens, num movimento de ida e volta, do mais particular ao mais geral. Perceber o detalhe permitiu ao crítico construir relações entre literaturas cronologicamente e territorialmente afastadas entre si; permitiu, além de tudo, enxergar o passado dentro do presente, perceber que aquilo que se pretendia novo era, na verdade, a manifestação de uma memória longínqua. Esse processo, então, serviu de base para outros trabalhos de Auerbach:

Thus I had found a simple, purely philological starting point or impulse that led far beyond the original subject under investigation — “the French public in the seventeenth century.”
Since then I have in similar fashion often made use of characteristic words or phrases as starting points for investigations aiming at historical synthesis. But there are many other possible points of departure — grammatical, rhetorical, stylistic phenomena, or

even events. Anything that is characteristic can serve the purpose. Only one condition must be met: whatever is taken as a starting point must be strictly applicable to the historical material under investigation. A loose analogy will not suffice, and the relationship must be of a suggestive kind. (AUERBACH, 1993, p. 19).

O detalhe produtivo — o ponto de partida filológico, portanto — é uma palavra, uma frase, ou qualquer outro elemento gramatical, retórico ou estilístico que permita a *síntese histórica*. Esse detalhe possui, no entanto, um pré-requisito: deve ser “estritamente aplicável ao material histórico sob investigação”, ou seja, ele deve ser específico e deve estar presente, de fato, no próprio material:

The starting point should not be a category which we ourselves impose on the material, to which the material must be fitted, but a characteristic found in the subject itself, essential to its history, which, when stressed and developed, clarifies the subject matter in its particularity and other topics in relation to it. (AUERBACH, 1993, p. 19).

Nesse sentido, Auerbach entende que não se deve submeter o material literário a uma categoria de análise *externa*, ou seja, adequá-lo para encaixá-lo em uma possível solução; o ponto de partida deve ser encontrado no próprio texto, e a sua solução deve estar precisamente no confronto com materiais distintos.

Um dos resultados desse método é a possibilidade de lidar com intervalos de tempo muito extensos — literaturas muito afastadas cronologicamente — sem permanecer no plano superficial⁴⁶: se é através do detalhe que se pode compreender um contexto mais abrangente, é porque esse contexto mesmo está inserido nesse detalhe, na *potencialidade* desse detalhe. É por isso, então, que Auerbach busca na teoria do conhecimento histórico de Vico o fundamento para a sua própria filologia:

For him the world of the nations [...] embraces not only political history but also the history of thought, of expression [...]. Because all these follow from the cultural state of human society in a given period and consequently must be understood in relation to one another or else cannot be understood at all, an insight into one of these facets of human creativity at a given stage of development must provide a key to all the others at the same stage. [...] there is an “ideal, eternal history” enacted in three stages, a basic, cyclically recurring pattern, no part of which can be understood except in relation to the whole. (AUERBACH, 1993, p. 8).

⁴⁶ Na própria produção de Auerbach, é através desse mesmo método que se pode traçar a “representação da realidade na literatura ocidental” partindo não da definição de conceitos abrangentes como “realidade” e “representação”, mas de um fato retirado do próprio texto que se analisa, como, por exemplo, a cicatriz de Ulisses. Cf. AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

O método de auerbachiano se define, então, como um exercício dialético que está sempre escorregando do mais particular ao mais geral e vice-versa. Analisar o particular é, portanto, olhar através de uma janela para o geral, o qual só pode ser apreendido na constante associação entre os elementos, uma vez que não se pode compreender um detalhe individualmente, desconectado do seu contexto maior, assim como não se pode compreender adequadamente o contexto sem considerá-lo em suas partes, suas derivações, seus produtos e suas conexões.

Em seu estudo sobre o percurso da partícula *δηῶτε* na lírica grega, Sarah Mace sublinha o fato de que a mesma estrutura acompanhou poetas de regiões diferentes que produziram em tempos diferentes: de Lesbos e Samos no Leste grego à Itália no Oeste, e as áreas intermediárias (Esparta, Atenas e Tessália), durante um período que vai do século XVII a.C. ao início do período clássico, aproximadamente no século VI a.C. De forma semelhante, Giorgio Agamben, em *Estâncias*, reconhece, na poesia duecentista e estilovista, traços daquela teoria da alma — a teoria pneumática — aristotélica, desenvolvida no século V a.C. e que, na pena dos poetas do século XIV, veio a se tornar a fantasia geradora do desejo, o “encontro entre Eros e o fantasma”, a mesma que encontraremos, nesse trabalho, tanto na narrativa de *Grande sertão: veredas*, através do neologismo rosiano, quanto no desvirtuamento da tradição católica praticado por Murilo Mendes.

A valorização do detalhe, fato em comum entre esses dois métodos, permite que as obras literárias não sejam entendidas como fenômenos isolados no tempo e no espaço. Quando um elemento mínimo do texto é identificado, o ato de confrontá-lo com outros elementos insere-os em uma série e permite retrair o seu percurso por regiões diferentes e tempos diferentes. É precisamente esse confronto que renova as possibilidades de leitura, uma vez que encontrar o mesmo elemento em outro lugar significa que ele foi interpretado de uma forma diversa, por um povo diverso, em um contexto diverso, e todas essas diferenças se congregam em outras possibilidades de leituras. Se uma palavra está inserida em um texto que, por sua vez, está inserido em uma obra que, por sua vez, está inserida na produção cultural de um povo, isso quer dizer que aquela palavra possui, como estratos que se aderiram com o efeito do tempo, camadas da história desse mesmo povo.

Foi a partir da *ninfa* de Aby Warburg — um detalhe, portanto —, a mesma que Jolles enxergou na pintura de Ghirlandaio, que a elaboração do atlas *Mnemosyne* foi possível, e foi

esse mesmo atlas que mostrou que os rastros, quando reunidos, apresentam-se como numa espécie de rede através da qual se conectam, o que revela que mesmo os fragmentos mais ínfimos da expressão humana contêm a chave para que se compreenda não apenas a produção de um único artista, mas de todo um período histórico.

Esse trabalho se estruturou, utilizando a terminologia auerbachiana supracitada, por seis *pontos de partida* diferentes, divididos em três grupos (o *glukupikron* e o *delém*; o *fluido* e a *flecha*; o *tangere* e a *passio*), em direção a um todo — o discurso do desejo na literatura — e posteriormente de volta aos pontos de partida, como num movimento oscilatório, sem que os elementos menores fossem destituídos de seu contexto maior. Esse método possibilitou não apenas renovar a compreensão mesma do que é o discurso erótico, mas também apontar o valor, em cada obra, de elementos que são muitas vezes desconsiderados ou marginalizados pela sua aparente irrelevância frente a questões já solidificadas na análise literária.

O confronto entre o discurso erótico na lírica grega e o modo como esse mesmo discurso foi tematizado em *Grande sertão: veredas* possibilitou reconhecer, nas diferentes literaturas, o mesmo jogo entre aproximação e afastamento e entre estratos de tempo associados a uma concepção do desejo. O *glukupikron* de Safo, que motivou a busca pelas outras qualificações do desejo enquanto paradoxo entre prazer *versus* dor, bem *versus* mal, permitiu a elaboração de uma ideia que reconhece nesse paradoxo os efeitos do movimento e da transmissão. Esses efeitos aparecem na produção grega e romana através do papel que o sujeito desejante ocupa no discurso literário: a passividade associada ao desejante é consequência da demonstração do poder erótico, exposto através da repetição de uma ação autodestrutiva e da submissão do indivíduo à dominância de Eros ou Cupido.

Aproximar a *freccia* dos poetas sicilianos e estilnovistas ao *fluido* machadiano permitiu retrazar, nos séculos que dividem esses dois momentos, uma permanência: a ideia da transmissão na gênese do desejo atravessa a literatura helenística e romana e chega à Sicília do século XIII na forma da *flecha*, ainda preservando determinadas características que identificávamos na lírica clássica, mas se imbuindo cada vez mais do discurso predominante nos anos antecedentes à Renascença, entre a filosofia aristotélica e a psicologia e fisiologia medievais. Percebemos, também, que a partir da produção cavalcantiana e dantesca, a *flecha* passou a ser substituída pelo *espírito*, uma espécie de fluido responsável por coordenar as faculdades anímicas, e cujo comportamento está sujeito também aos efeitos do desejo no corpo

do indivíduo. Esse fluido que caracteriza o *spirito* retornaria, séculos depois, na narrativa de Machado de Assis, evidenciado pela insistência do narrador em descrever o aspecto e os efeitos do olhar da mulher desejada.

Finalmente, confrontar a narrativa bíblica que tematizava o toque — o *tangere* — com a polaridade sagrado *versus* profano, sacrifício *versus* glória e dor *versus* dom contida em *passio/paixão* permitiu uma análise da poesia de Murilo Mendes capaz de privilegiar o paradoxo e o contraste, sem enclausurá-la em uma busca improdutiva pela síntese. Se o percurso até agora confirmou o fundamento paradoxal do desejo, esse se deve, também, à contaminação do discurso do desejo pelo discurso religioso, o qual começa a ser transfigurado na poesia a partir da obra de Dante e Petrarca e é retomado pelas artes visuais no período da Renascença. O olhar e o toque, elementos cardinais no discurso erótico desde os gregos, são cobertos pela roupagem da interpretação bíblica e passam, agora, a ter um papel muito diferente na literatura que tematiza o desejo. A renúncia e a interdição, que já haviam sido reconhecidas na narrativa rosiana, começam a percorrer o discurso erótico, e a sua conhecida paradoxalidade passa a ser atribuída não a uma divindade universal e homogênea, mas à própria figura ao qual o desejo se direciona: a mulher.

A hipótese que delineou essa pesquisa — mostrar que existe, de fato, uma sobrevida nas palavras — ilumina-se exatamente nessa continuidade descontínua, nesse retraçar através dos estratos do tempo. Aquilo que se define como original *irrompe* no confronto entre os elementos díspares, na busca das sobrevivências daquilo que se acende no texto, nos pontos férteis das obras que atravessam o tempo e o espaço. Ao trazermos as obras do passado para o presente e ao levarmos as obras do presente para o passado desfazemos, simultaneamente, tanto a estagnação da obra antiga quanto as preconcepções sobre as obras contemporâneas. Nesse sentido, é precisamente no movimento anacrônico do vaivém, nessa mistura de tempos, que a literatura do presente age, retroativamente, na literatura do passado. Relembrando o percurso que traçamos nesse trabalho, foi a partir da coleta dos elementos mínimos dos textos que conseguimos estabelecer uma continuidade — a sobrevivência, portanto — de um outro elemento: há em comum, em todas as aplicações do discurso erótico nas literaturas de tempos e regiões diferentes, algo que se *transmite* entre os indivíduos, seja o derretimento do desejante provocado por Eros na lírica grega, seja o *delém* que atrai o corpo de Riobaldo na obra rosiana, seja a *freccia*, o *dardo* ou a *saetta* que fere os olhos dos poetas duecentistas, seja o *fluido* que ameaça a integridade física do narrador machadiano, seja o *spirito* dos estilonovistas ou a *semente* da literatura bíblica e da poesia moderna muriliana. Todos esses elementos têm em comum o fato de serem substâncias emitidas por um indivíduo e recebidas por outro indivíduo,

que possuem um alvo muito bem definido e cujos efeitos são percebidos e descritos frequentemente na própria literatura. É precisamente na repetição — na insistência do uso desse elemento — que encontramos a diferença — aquilo de que o elemento se contaminou em cada reiteração.

Mesmo havendo a repetição de um *modus operandi*, ou seja, a transmissão de alguma substância associada ao desejo, remetendo ao discurso erótico da lírica clássica, essa substância foi atravessada por outros elementos próprios de cada tempo, de cada região e de cada autor: o *delém* de Rosa não é o mesmo “derretimento” da lírica grega porque a interdição do toque e a primazia do olhar têm conexão, antes de tudo, com a censura provocada pela “lei moral” que regulava as relações entre homens no Sertão brasileiro da década de 50⁴⁷. A flecha duecentista não é o fluido machadiano porque a violência da onda que transmite o fluido se associa, também, às ambiguidades da relação entre Bentinho e Capitu, promovidas por um narrador persuasivo que incorpora outra reflexão moral, dessa vez a das estruturas culturais da sociedade burguesa do século XIX no Brasil⁴⁸. O *spirito* da poesia estilonovista não é a *semente* da poesia muriliana porque o efeito da religião na literatura de Murilo Mendes provoca não a sua legitimação mas, pelo contrário, a sua corrupção⁴⁹.

É nesse movimento de aproximação e distanciamento entre as literaturas — o movimento que condiciona o desejo, e que é, de certa forma, a definição mesma da pesquisa — que encontramos a vida nas palavras e, conseqüentemente, nos textos literários — aquela mesma vida que Aby Warburg tentava recuperar com o conceito de *Nachleben*. Buscar a sobrevivência é também ler aquilo que nunca foi escrito: é penetrar no fluxo de uma memória inconsciente que se transmitiu ao longo do tempo e, através dos fragmentos dessa memória — das ruínas, portanto — reconstruir um caminho possível, uma narrativa possível. Enfatiza-se,

⁴⁷ Em “O homem dos avessos”, ensaio no qual analisa o romance rosiano, Antonio Candido esclarece: “[...] os homens, por sua vez, são produzidos pelo meio físico. O Sertão os encaminha e desencaminha, propiciando um comportamento adequado à sua rudeza. [...] Essas condições fazem da vida uma cartada permanente e obrigam as pessoas a criar uma lei que colide com a da cidade e exprime essas existências em fio-de-navalha”. Cf. CANDIDO, A. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 127.

⁴⁸ No ensaio “Retórica da verossimilhança”, Silviano Santiago também explica: “Machado de Assis — podemos concluir — quis com *Dom Casmurro* desmascarar certos hábitos de raciocínio, certos mecanismos de pensamento, certa benevolência retórica — hábitos, mecanismos e benevolência que estão para sempre enraizados na cultura brasileira, na medida em que foi ela balizada pelo ‘bacharelismo’ [...]”. Cf. SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro, Rocco: 2000, p. 46.

⁴⁹ Em “Notas para uma muriloscopia”, o crítico José Guilherme Merquior trata dessa mesma questão: “O cristianismo de Murilo será resolutamente consubstancial a esse impulso dionisíaco. Sua primeira característica é o seu jeito de *antiteodicéia*, sua recusa de toda justificação do repressivo social ou ideológico. Cristianismo ‘agônico’ (Lúcio Cardoso), o muriliano, assumindo resolutamente a revolta contra o secular ‘jejum de poesia’ a que a civilização tem o mais das vezes submetido a humanidade. E cristianismo sacrílego, que não vacila em ‘boxear com a eternidade’, nem hesita em interpelar o Criador pelo desastre do universo”. Cf. MERQUIOR, J. G. *Notas para uma muriloscopia*. In: MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 14.

então, que a narrativa que condicionou esse trabalho — apenas uma de muitas possíveis — pretende-se isso: possibilidade.

6 REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ALIGHIERI, D. *Vida Nova*. Tradução, introdução e notas de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- _____. *Rime. Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*. Ed. Michele Barbi. Firenze: R. Bemporad, 1921. Disponível em: <https://digitaldante.columbia.edu/text/library/rime-barbi-edition/>. Acesso em 3 de janeiro de 2023.
- _____. *Purgatório*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019a.
- _____. *Paraíso*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019b.
- ALVAR, C. “Li occhi in prima generan l’amore”: consideraciones sobre el concepto de “amor” em la poesia del siglo XIII. *Il Duecento, Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 9–21.
- ALVES, J. P. M. *Elegias de Tibulo: tradução e comentário*. 2014. 293 f. Tese (Doutorado) — Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras. Vitória, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/3174>. Acesso em 14 de dezembro de 2022.
- ANDRADE, M. de. Poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.
- ANTELO, R. *Por que o Nu masculino com o bastão de Eliseu Visconti é uma tela moderna?*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- _____. *A ruinologia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.
- APULEIO. *O asno de ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019.
- ATHAYDE, T. de. Poesia em Deus. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 6, 8 de janeiro de 1939.
- AUERBACH, E. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- _____. *Literary Language & Its Public in Late Latin Antiquity and in Middle Ages*. Translated by Ralph Manheim. Princeton University Press, 1993.

_____. *Passio as Passion*. Translated by Martin Elsky. *Criticism*, vol. 43, n. 3, p. 285–308, summer 2001.

_____. *Gloria passionis*. In: _____. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34,

BAERT, B. *To Touch with the Gaze: Noli Me Tangere and the Iconic Space*. Leuven: Iconology Research Group, 2011.

BARTHES, R. *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974–1976)*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux: inédits*. Paris: Seuil, 2007.

BATTAGLIA, S. (org.). *Grande dizionario della lingua italiana, vol. XIX*. Torito: Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1999.

BENEDETTO, L. di; *Rimatori Del Dolce Stil Novo*. Bari: Laterza, 1939.

BENIVIENI, G. *Canzone e sonetti di Girolamo Benivieni Fiorentino*. Edição crítica a cura di Roberto Leporatti. *Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi*, vol. 27, 2008, p. 144–299.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *La politica e altri scritti*. Frammenti III. A cura di Dario Gentili. Milano: Mimesis Edizioni, 2016.

_____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915–1921)*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

_____. *História da literatura e ciência da literatura*. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. *Teses sobre o conceito de história*. In: LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BÍBLIA, vol. 1. Novo Testamento. Os quatro Evangelhos. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOEHRINGER, S.; CALAME, C. *Sappho and Kypris: 'The Vertigo of Love' (P. Sapph. Obbink 21–29; P. Oxy. 1231, fr. 16)*. In: BIERL, A.; LARDINOIS, A. *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4*. *Studies in Archaic and Classical Greek Song*, vol. 2. Leiden/Boston: Brill, 2016.

BOLLE, W. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

BRUNHARA, R. Um hino e três canções de lembrança. *Revista Parêntese*, Porto Alegre, v. 25, maio de 2020. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/rafael-brunhara-safo-um-hino-e-tres-cancoes-de-lembranca/>. Acesso em novembro de 2021.

BURIDANT, C. Introdução. In: CAPELÃO, A. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

CAILLOIS, R. *O homem e o sagrado*. Tradução de Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, 1998.

CALAME, C. *Eros na Grécia Antiga*. Tradução de Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPBELL, D. A. (org.) *Greek Lyric, Volume II: Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

CAPELÃO, A. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

CARDOSO, L. A poesia em pânico. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 1–2, 29 de janeiro de 1939.

CARSON, A. *Eros the bittersweet*. Champaign/London: Dalkey Archive Press, 1998.

CONTINI, G. (org.). *Poeti del duecento*, vol. 2. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1960.

D'ANCONA, A.; COMPARETTI, D. *Le antiche rime volgari, secondo la lezione del Codice Vaticano 3793*, vol. III. Bologna: Presso Gaetano Romagnoli, 1884.

DA LENTINI, G. *The Complete Poetry*. Translated by Richard Lansing. Toronto: University of Toronto Press, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*. Paris: Éditions Gallimard, 2015.

_____. Ondas, torrentes e barricadas. *Serrote*, São Paulo, vol. 33, p. 115–143, 2019.

DINI, A. “In guisa d’arcier presto soriano”: Appunti per una metafora d’amore nella poesia italiana del Dugento. *Estudios de filología moderna*, agosto de 2007.

EFAL, A. *Figural Philology. Panofsky and the Science of Things*. London/New York: Bloomsbury Academic, 2016.

EMPÉDOCLES. *The poem of Empedocles: a text and translation with an introduction*. Translated by Brad Inwood. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Hipólito e Fedra*: três tragédias. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *Tragedias*, vol. III: Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia em Áulide, Bacantes, Reso. Introducciones, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

FICINO, M. *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*. Traducción y estudio preliminar Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 1994.

FLORES, G. G. Tradução e apresentação dos poemas de Íbico. In: *modo de usar & co.*: revista de poesia e outras textualidades conscientes, junho de 2016. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2016/06/ibico-seculo-vi-ac.html>. Acesso em dezembro de 2020.

FRATTA, A. Iacopo Mostacci. In: GIROLAMO, C. di. *I poeti della Scuola Siciliana*, volume secondo, poeti della corte di Federico II. Milano: Mondadori, 2008.

FREUD, S. Luto e melancolia. In: _____. *Introdução ao narcisismo*: ensaios de metapsicologia e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GERBER, D. E. (org.) *Greek Iambic Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1999a.

_____. *Greek Elegiac Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1999b.

GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. London: Warburg Institute, 1970.

HAMACHER, W. *Para — la Filología*. Traducción Laura S. Carugatti. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011a.

_____. *95 tesis sobre la Filología*. Traducción Laura S. Carugatti. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011b.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HIGINO. *Fábulas*. Introducción y traducción Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz. Madrid: Editorial Gredos, 2009.

HOLQUIST, M. Forgetting our name, remembering our mother. *PMLA*, vol. 115, n. 7, dezembro de 2000, p. 1975–1977.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

ISRAEL, N. *Spirals: the whirled image in twentieth-century literature and art*. New York: Columbia University Press, 2017.

JAFFE, N. *Tic-tac e blim blem*. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Tic-tac-e-blim-blem/>. Acesso em 30 de dezembro de 2020.

JESUS, C. A. M. de (org.). *Antologia Grega: a Musa dos Rapazes (livro XII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

KLEINBUB, C. K. To Sow the Heart: Touch, Spiritual Anatomy, and Image Theory in Michelangelo's *Noli me tangere*. *Renaissance Quarterly*, n. 66, p. 81–129, 2013.

KRAUSS, R. Grids. *October*, Cambridge, vol. 9, p. 50–64, summer 1979.

LASSERRE, F. *La figure d'Éros dans la poésie grecque*. Lausanne: Imprimeries Réunies, 1946.

LEVEN, P. A. Echo and the Invention of the Lyric Listener. In: BUDELMANN, F.; PHILLIPS, T. *Textual Events: Performance and the Lyric in Early Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.

LOURENÇO, F. *Poesia grega de Alcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia, 2006.

LUCRÉCIO. *Da natureza das coisas*. Tradução, introdução e notas de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. *Sopro*, Florianópolis, n. 20, janeiro de 2010.

MACE, S. Amour, Encore! The Development of $\delta\eta\tilde{\iota}\tau\epsilon$ in Archaic Lyric. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, NC, n. 34, p. 335–364, 1993.

MAGNUS, A. *Opera omnia*, vol. IX. Parisiis: Ludovicum Vivès, Bibliopolam Editorem, 1890.

MARINETTI, F. T. Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà. In: BONINO, G. D. (org.) *Manifesti futuristi*. Milão: Rizzoli Libri, 2009.

MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MUÑOZ, F. “Ἔρως λυσιμελής”: en torno a un motivo literario de la lírica griega. In: 4º. Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica, 1992. *Actas*. Valdepeñas: UNED, 1992, p. 13–20.

NANCY, J.-L. *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*. Paris: Bayard, 2003.

NIETZSCHE, F. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*. Segunda consideração extemporânea. Organização e tradução de André Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017.

_____. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Aurora*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Nosotros los filólogos*. Organização e tradução de José Luis Puertas. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005.

_____. *Fragmentos póstumos, volumen I (1869–1874)*. Tradução de Luis E. de Santiago Guervós. Madri: Tecnos, 2007.

NUNES, B. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In: _____. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

OBBINK, D. The Newest Sappho: Text, Apparatus Criticus, and Translation. In: BIERL, A.; LARDINOIS, A. *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4*. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Leiden/Boston: Brill, 2016.

OTTINGER, D. Spirales. *Cahiers du Musée national d’art moderne*, Paris, n. 58, hiver, p. 131–137.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAGE, D. L. *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

PEREIRA, E. de A. *qvasi*. São Paulo: Editora 34, 2017.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____. *Diálogos. Teeteto e Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2001.

READY, J. L. *Orality, textuality, & the Homeric Epics*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *The devil to pay in the backlands*. Tradução de James L. Taylor e Harriet de Ons. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1963.

_____. *Diadorim*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Éditions Albin Michel, 1965.

_____. *Gran sertón: veredas*. Tradução de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1967.

_____. *Grande Sertão: Roman*. Tradução de Curt Meyer-Clason. Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1964.

SAFO. *Hino a Afrodite e outros poemas*. Organização e tradução de Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. *Fragmentos completos*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

SANTAGATA, M. *Il poeta innamorato: su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*. Milano: Ugo Guanda Editore, 2017.

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SEGAL, C. Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry. In: GREENE, E. *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press, 1996.

SEXTO PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização e tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Editora AutênciA, 2014.

SÓFOCLES. *Antigonick*. Translated by Anne Carson. New York: New Directions Publishing, 2012.

SOUZA, L. F. de. *Platão, Crátilo: estudo e tradução*. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-14062011-133520/publico/2010_LucianoFerreiradeSouza.pdf. Acesso em 14 de dezembro de 2022.

SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SPITZER, L. Linguistics and Literary History. In: _____. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princeton: Princeton University Press, 1967.

STAROBINSKI, J. Sur l'histoire des fluides imaginaires. In: _____. *La relation critique*. Paris: Éditions Gallimard, 1970.

SZONDI, P. *On Textual Understanding and Other Essays*. Translated by Harvey Mendelsohn. Manchester: Manchester University Press, 1986.

UTÉZA, F. *JGR: metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

VIEIRA, T.; ALMEIDA, G. de. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

WARBURG, A. *A presença do antigo*. Escritos inéditos, vol. 1. Tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

WOLTERS, A. M. *Plotinus "On Eros". A detailed exegetical study of Enneads III.5*. Toronto: Wedge Publishing Foundation, 1984.