



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

EURÍDICE EM FUGA E OS FRACASSOS DE ORFEU: UMA LEITURA DE  
SOPHIA DE MELLO BREYNER

Letícia Nery Tomei

Rio de Janeiro.

2022

LETÍCIA NERY TOMEI

EURÍDICE EM FUGA E OS FRACASSOS DE ORFEU: UMA LEITURA DE  
SOPHIA DE MELLO BREYNER

Monografia submetida à Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação  
Português/ (curso).

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Genelhu Fagundes

RIO DE JANEIRO

2022

### CIP - Catalogação na Publicação

T456e Tomei, Leticia Nery  
Eurídice em fuga e os fracassos de Orfeu: uma  
leitura de Sophia de Mello Breyner / Leticia Nery  
Tomei. -- Rio de Janeiro, 2022.  
43 f.

Orientadora: Mônica Genelhu Fagundes.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
de Letras, Licenciado em Letras: Português -  
Literaturas, 2022.

1. Poesia Portuguesa do século XX. 2. Sophia de  
Mello Breyner Andresen. 3. Orfeu e Eurídice. 4.  
Fracasso. 5. Ninfa. I. Fagundes, Mônica Genelhu,  
orient. II. Título.

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

LETÍCIA NERY TOMEI

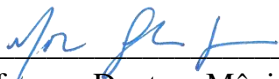
DRE: 118163481

EURÍDICE EM FUGA E OS FRACASSOS DE ORFEU: UMA LEITURA DE  
SOPHIA DE MELLO BREYNER

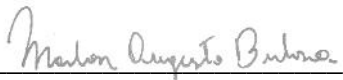
Monografia submetida à  
Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, como requisito parcial  
para obtenção do título de  
Licenciado em Letras na  
habilitação Português/ Literaturas.

Data de avaliação: 08 / 08 / 2022

Banca Examinadora:


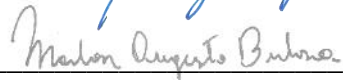
  
\_\_\_\_\_  
Professora Doutora Mônica Genelhu Fagundes (UFRJ)

NOTA: **10,0**

  
\_\_\_\_\_  
Doutor Marlon Augusto Barbosa (UFRJ)

NOTA: **10,0**

MÉDIA: **10,0**

Assinaturas dos avaliadores:   
\_\_\_\_\_  
  
\_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

À minha tão querida orientadora, Mônica Fagundes Genelhu. Por todas as trocas de orientação, mas também as conversas, que me ajudaram a ir muito mais longe.

Ao Programa de Monitoria da UFRJ, que me fez encontrar esse novo caminho dentro da poesia.

Ao Setor de Literatura Portuguesa da UFRJ, pelos ensinamentos.

Ao corpo docente da UFRJ, por tudo que eu aprendi. Ao professor Marcelo Melo, que nunca deixou de me incentivar – fosse na literatura, fosse na linguística. Aos professores Marlon Augusto Barbosa e Maria Silva Prado Lessa, que em muito contribuíram para a tentativa de captura do pássaro do real – e também me mostraram que eu não precisava me preocupar em capturar nada.

Aos meus pais, Laura e Carlos, sempre. Pelo amor, pelo colo e por todos os livros. Obrigada por nunca deixarem que eu ficasse sem palavras.

À minha tia, Madalena, que faz parte de todas as coisas.

Aos meus amigos – todos – de perto e de longe. Afonso, por sempre estar do meu lado, aonde quer que estivéssemos. Dandara, por não ter deixado de estar presente em nenhum dia da minha graduação, e Marina, um pouco depois, que também nunca se deixou ficar longe – o carinho delas foi essencial. À Duda e ao João Pedro, por ser impossível fazer qualquer coisa sem eles. E, por fim, à Cathy, Maiara e Maria Clara, que trazem música e alegria para os meus dias.

*Por entre clamor e vozes oiço atenta*

*A voz da flauta na penumbra fina*

*E ao longe sob a copa dos pinheiros*

*Com leves pés que nem as ervas dobram*

*Intensa absorta – sem se virar para trás –*

*E já separada – Eurydice caminha*

(“Eurydice em Roma”, Sophia de Mello Breyner Andresen)

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – “O Nascimento de São João Batista”, de Domenico Ghirlandaio.....	31
Figura 2 – “O Nascimento de São João Batista”, de Domenico Ghirlandaio (recorte).....	32
Figura 3 – “O Nascimento de Vênus”, de Sandro Botticelli.....	33
Figura 4 – “Primavera”, de Sandro Botticelli.....	34

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. OS FRACASSOS DE ORFEU.....	10
2.1. Eurídice personificada .....	10
2.2. Eurídice e a metáfora .....	19
2.3. Eurídice: e se ela cantasse? .....	22
3. EURÍDICE FUGIDIA - A NINFA BREYNERIANA.....	27
3.1. Alguns apontamentos sobre Aby Warburg .....	27
3.2. Eurídice fugaz .....	36
4. CONCLUSÃO.....	40
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	42



## 1. INTRODUÇÃO

*Escrever o poema como o boi que lavra o  
campo]  
Sem que tropece no metro do pensamento  
Sem que nada seja reduzido ou exilado  
Sem que nada separe o homem do vivido.*

(“Homero”, Sophia de Mello Breyner Andresen)

O universo poético de Sophia de Mello Breyner Andresen é envolto por uma complexa simplicidade. “Foi desde a precoce aparição da poeta em um mundo de masculinos e altos combates poéticos” (LOURENÇO, 2019, p. 155), como já indicava Eduardo Lourenço, no ensaio “Para um retrato de Sophia”, que “[a poeta] encarnou essa vocação da simplicidade original recusada aos que se debruçam sem fim sobre o poço íntimo, onde se a verdade se esconde nunca volve à superfície senão envolta na túnica mortal de Narciso” (LOURENÇO, 2019, p. 155). Não à toa, Sophia indica que

[s]e o poeta diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’ é porque estas palavras nomeiam a sua visão de mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. E é da obstinação sem tréguas que a poesia se exige que nasce o ‘obstinado rigor’ do poema. O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si (ANDRESEN, 2018, p. 363).

Já aqui vemos a tentativa de uma relação que se estabelece entre mundo e poesia: uma tentativa de perseguição do real. O poema não como captura, mas como “(...) um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (ANDRESEN, 2018, p. 364) e, por isso, como aponta Silvana Rodrigues Lopes,

[n]ão há na poesia de Sophia a produção de um ‘efeito de real’, próprio de uma poética realista. Pelo contrário, as coisas, sendo chamadas a comparecer no poema, desfazem-se do mundo, no qual se encontram sujeitas ao desgaste do tempo e no qual desaparecem no seu uso, e é-lhes dado outro mundo, o do poema, que, como construção da linguagem, se repete diferindo eternamente (2003, p. 53).

Como indica em sua *Arte poética III*, sua poesia parte dessa busca atenta pelo real, uma vez que “[q]uem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é

necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem” (ANDRESEN, 2019, pp. 364-365). A busca pela justiça converte-se também em uma busca pela totalidade – “[a]quele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno” (ANDRESEN, 2019, p. 35) –, que se apresenta através das diversas citações da poeta aos temas e personagens helênicos.

Paola Poma escreve que “[p]ensar na poesia de [Sophia] é, de algum modo, ser guiado por palavras e por imagens nascidas do mundo grego. É neste universo tão distante do nosso que a poeta buscará o fundamento de grande parte de sua matéria poética” (2019, p. 176). A autora explica mais adiante que

[a] aproximação cuidadosa em torno da cultura helênica e o esforço intelectual de pensá-la ecoam no ensaio *O nu na antiguidade clássica*<sup>1</sup> que dialoga, intensamente, com a obra poética de Sophia. Daí a necessidade de investigar não só a densidade com que a poeta penetrou no imaginário grego, mas, principalmente, como o incorporou, tornando-se uma espécie de viga, coluna e arquitetura poética. (POMA, 2019, p. 177)

A partir de suas concepções acerca da Grécia Antiga, como se vê em seus diversos poemas sobre o tema, como também no ensaio citado por Poma, Sophia revela uma tensão entre o passado ideal – que tem suas bases na Idade do Ouro – e um presente real e imperfeito (POMA, 2019, p. 196). Presente este, no entanto, que se abre para novas possibilidades de leitura para seus poemas e para as personagens que nele aparecem.

Em sua *Arte poética I*, Sophia conta sobre uma visita a uma loja de cerâmica em Creta, na Grécia – numa pequena rua, do outro lado da praça, depois da taberna e da “oficina escura do ferreiro” (ANDRESEN, 2018, p. 359). Nela, a poeta viu ânforas feitas de barro, “(...) que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar numa medida humana. Formas que através dos séculos vêm de mão em mão” (ANDRESEN, 2018, p. 359). Sophia compra a ânfora e percebe que a peça é a sua união com o mundo: este jarro é o companheiro mortal da eternidade, capaz de reestabelecer a aliança com as coisas. A ânfora sobreviveu aos séculos, unindo-os. É também, e não menos importante, em sua ampla realidade, um jarro de água. Aquilo que permanece em significado e forma concreta.

---

<sup>1</sup> Coletânea de ensaios, nos quais Sophia elabora sua visão acerca da Grécia, sobre seus aspectos culturais e artísticos, e sobre a realidade, de forma geral. “E esta visão inteligível se traduz para ela no termo ἀλήθεια, a verdade” (SERRA, 2019, p. 12).

De forma similar, como veremos à frente, Sophia retoma a imagem de Eurídice em sua poética, como personagem frequente e símbolo importante. Tanto como poesia, quanto como mulher, essa figura aparece em seus poemas como um tema recorrente, que irrompe pelos versos e pelos séculos. Aqui nesta monografia, que surgiu de um trabalho feito para a disciplina de Poesia Portuguesa II, do professor Marlon Augusto Barbosa, tentaremos perceber as várias formas com que Eurídice pode ser lida nos poemas de Sophia dentro da perspectiva de uma construção dialética dessa personagem: no seu sentido metafórico e mitológico, e numa compreensão personificada – como denominamos aqui a abordagem que explora uma leitura de Eurídice que rompe com seu sentido cristalizado, que veremos mais detalhadamente adiante. A compreensão da figura de Eurídice, nos leva também simultaneamente – e, quem sabe, conseqüentemente – a uma leitura de Orfeu.

O que pretendemos investigar são algumas das imagens de Eurídice que convivem na poesia de Sophia e os sentidos decorrentes dessa releitura que tanto se desvia do mito, como para ele converge. A apreensão de uma Eurídice personificada, que a desliga de seu sentido cristalizado, indica o fracasso de Orfeu por não ser capaz de reter a mulher que ama e obsessivamente persegue, encenando uma libertação. Já sua elaboração metafórica representa um fracasso do poeta em sua busca pela poesia, que não é conquistada pelo poeta como totalidade, mas resulta no próprio poema como uma encenação de perda e de um esforço do poeta.

Essas duas concepções serão apresentadas a partir da análise de dois poemas, numa perspectiva pouco explorada na poesia de Sophia: um viés da erotização. Para isso, serão mobilizados conceitos de Maurice Blanchot, como o fracasso de Orfeu – exposto em *O espaço literário* (1987) – e o *corpse poem* de Diana Fuss, descrito em *Dying modern. A meditation on elegy*. A abordagem escolhida revelou mais uma possível leitura de Eurídice, da qual emergem dois conceitos de Aby Warburg, a *Ninfa* e a *Nachleben* – ou *sobrevivência*. Tendo como fio condutor a discussão de Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben sobre a obra de Warburg, procuramos nos poemas já analisados a *Ninfa* warburguiana escondida nos versos de Sophia.

## 2. OS FRACASSOS DE ORFEU

### VII

*At least I have the flowers of myself,  
and my thoughts, no god  
can take that;  
I have the fervour of myself for a presence  
and my own spirit for light;*

*and my spirit with its loss  
knows this;  
though small against the black,  
small against the formless rocks,  
hell must break before I am lost;*

*before I am lost,  
hell must open like a red rose  
for the dead to pass.<sup>2</sup>*

(Hilda Doolittle)

### 2.1. Eurídice personificada

O *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* define “personificação” – *personification* – como “um dispositivo que traz à vida, na forma de uma figura humana, algo abstrato, coletivo, inanimado, morto, sem razão ou sintetizado” (GREENE, 2012, p.

---

<sup>2</sup> “VII/ Pelos menos eu tenho as minhas próprias flores,/ e meus pensamentos, nenhum deus/ pode tirar isso;/ Eu tenho meu fervor como presença/ e meu próprio espírito como luz./ e meu espírito com sua perda/ sabe disso;/ embora pequena contra o negro,/ pequena contra as rochas desformes,/ o inferno deve quebrar antes que eu me perca./ Antes que eu me perca,/ o inferno deve se abrir como uma rosa vermelha/ para que os mortos passem.” (DOOLITTLE, Hilda. Tradução nossa)

1025)<sup>3</sup>. Aqui, entretanto, a personificação não corresponde inteiramente à figura de linguagem homônima. A primeira leitura proposta para a compreensão de Eurídice difere, assim, da prosopopeia. O termo personificação evoca, nesse trabalho, um sentido mais literal do que aquele ao que é, em geral, associado e, por isso, tentaremos mobilizar uma categoria interpretativa diferente desta, que se aproxima de uma personalização, ou mesmo uma humanização, dessa figura literária. Consideraremos, portanto, a personificação como um processo de leitura humanizada das personagens – matizando sua compreensão unicamente mítica ou metafórica. Situamos Orfeu e Eurídice para além da metáfora – que exploraremos mais adiante – como personagens dentro de um enredo, dentro de uma relação amorosa. Eurídice, então, é uma mulher, um corpo amado e perdido, e Orfeu, por sua vez, um homem que amara e perdera seu amor.

Antes de qualquer coisa, faz-se necessária uma breve exposição sobre o mito grego de Orfeu e Eurídice e sobre a função social do mito de forma geral. O mito de Orfeu e Eurídice pretende ensinar a amar e a perder. Ainda hoje, é uma das grandes representações do amor romântico difundidas na cultura ocidental. Contar o mito é também incorporar-se à busca por um amor tão belo quanto o primeiro de todos. O mito força uma retomada à origem, uma volta ao exemplar, como aponta Mircea Eliade (1972, p. 19), uma vez que sua função “consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte e a sabedoria” (1972, p. 13). Saber a origem dos objetos, sua origem mítica, é também ter domínio sobre eles, ter um certo “(...) poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los e reproduzi-los à vontade” (ELIADE, 1972, p. 19).

Aqui, vamos multiplicar o próprio mito. Mais do que uma determinação específica sobre qual versão do mito será usada, é importante que se compreenda o que há de comum em todas as suas versões: uma estrutura que envolve a perda, a busca e, novamente, a perda. Assim, optamos por um breve resumo, baseado na versão das *Metamorfoses* de Ovídio.

O mito narra a tentativa de Orfeu de resgatar Eurídice que, ao ser mordida por uma cobra, morre no dia do seu casamento. Orfeu viaja para o mundo inferior para

---

<sup>3</sup> “A device that brings to life, in a human figure, something abstract, collective, inanimate, dead, nonreasoning, or epitomizing” (GREENE, 2012, p. 1025)

recuperar sua amada, suplicando a Hades e Perséfone que lhe deem Eurídice de volta ou que, caso não a devolvessem, levassem a ele também, pois Orfeu nunca poderia viver sem sua noiva.

Enquanto ele cantava essas palavras à música de sua lira, os fantasmas sem sangue caíram em lágrimas: Tântalo não fez esforço para alcançar as águas que sempre lhe escaparam, a roda de Íxion parou de girar maravilhada, os abutres cessaram de roer o fígado de Tício, as filhas de Dánao descansaram de seus cântaros e Sísifo sentou ocioso em sua pedra. Então, pela primeira vez, eles dizem, as faces das Fúrias estavam molhadas com lágrimas, dominadas pelo seu canto (OVÍDIO, 1977, p. 226, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Emocionados com a música e o amor de Orfeu, os deuses deixaram que Eurídice fosse levada de volta, sob a condição de que o jovem não devesse voltar-se e vê-la até que tivessem chegado ao mundo dos vivos. Ao longo do caminho, contudo, preocupado com sua noiva e ansioso por olhá-la, Orfeu desobedece às ordens divinas, vira-se para trás e perde para sempre Eurídice, que desaparece no Reino de Hades.

À luz dessa breve descrição, selecionamos dois poemas da obra de Sophia que contam com a figura de Eurídice. O primeiro deles, “II. Eurydice”, segue abaixo.

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido

Para que cercada sejas minha

Este é o canto do amor em que te falo

Para que escutando sejas minha

Este é o poema – engano do teu rosto

No qual eu busco a abolição da morte (ANDRESEN, 2018, p. 102)

O poema traz, evidentemente, o *topos* da mulher amada e perdida, que alude a outras figuras da tradição literária, como as musas italianas Laura e Beatriz, e, mais do que isso, permite perceber a primeira camada de leitura aqui proposta: a da personificação. Nesta perspectiva, Orfeu pode ser compreendido como um enamorado

---

<sup>4</sup> “As he sang these words to the music of his lyre, the bloodless ghosts were in tears: Tantalus made no effort to reach the Waters that ever shrank away, Ixion’s wheel stood still in wonder, the vultures cease to gnaw Tityus’ liver, the daughters of Danaus rested from their pitchers, and Sisyphus sat idle on his rock. Then, for the first time, they say, the cheeks of the Furies were wet with tears, for they were overcome by his singing” (OVÍDIO, 1977, p. 226).

que perdeu seu objeto do desejo – enquanto Eurídice seria essa mulher-objeto tão desejada.

O poema, dividido em três estrofes, mostra uma gradação no processo da posse que não se concretiza. Para esse viés de leitura, a marca principal é a noção do amor como captura: a mulher amada torna-se cativa do eu lírico que se diz apaixonado. O título evoca o mito de Orfeu e Eurídice, servindo como representação do amor perdido – e permite, assim, que o eu lírico possa ser compreendido como Orfeu e a mulher a qual se refere, como Eurídice. Ao nomear a mulher amada, no entanto, Sophia separa o referencial de seu referente, tornando-a não mais *a* Eurídice, mas *uma* Eurídice: um corpo que fora amado e, agora, perdido. O mesmo processo funciona com o sujeito poético, não mais *o* Orfeu, mas *um* Orfeu.

Já no primeiro verso, o eu lírico demonstra consciência do fazer poético e do ato da escrita, fazendo uma referência metapoética: *este é o traço*. O contato com o *teu corpo amado e perdido* se dá por intermédio desse traço. Aqui, o uso do pronome *teu* associa-se com a posse do eu lírico sobre a pessoa amada, fazendo um movimento semelhante ao que Mônica Genelhu Fagundes descreve no Ciclo à Dinamene, ao analisar a poesia camoniana: o uso desse pronome serve como “[u]m vestígio sintático seu que resta no poema e conserva ainda a relação daquele objeto perdido com o sujeito que o ama (...)” (2017, p. 106). No poema, Eurídice fora um *tu* para o eu lírico, que não consegue libertar o objeto do amor e busca prendê-lo no seu traço. A ideia da prisão é reforçada no verso seguinte, no momento em que o eu lírico afirma que o traço é feito *para que cercada seja minha*. O amor, aqui, não é liberdade, mas prisão. Assim, a função dessa escrita pode ser compreendida como uma tentativa de preservação – ou mesmo de aprisionamento – do objeto perdido, usando a palavra e o traço gráfico como meio de apreensão do corpo.

Na segunda estrofe, o fazer poético ainda é mencionado – *este é o canto do amor* – mas estaria polarizado em relação à figura de um Orfeu mítico. Enquanto no mito haveria um canto *de* amor, o poema fala de um canto *do* amor. Essa diferença sutil indica uma valorização não do cantar, mas sim de quem está cantando, o que mostra que o sentimento amoroso é menos importante do que o autor do canto – que faz uso do canto para, ele mesmo, imortalizar-se. O eu lírico faz uso da palavra – *em que te falo* – para aproximar a amada perdida, mas falha, na medida em que impede a agência dela. A repetição do *para que* – não só nessa estrofe, como na anterior – marca um desejo quase obsessivo do eu lírico pela posse de sua Eurídice. Essa mesma repetição aparece no poema

como uma estratégia retórica desse Orfeu para justificar as suas ações: ele a cerca para que ela seja dele, ele canta para que ela seja dele.

Na última estrofe, contudo, nota-se que o objetivo do eu lírico não foi atingido. O primeiro verso começa com a anáfora do esquema *este é o* – neste caso, *o poema*. O texto finalmente se concretiza em sua forma: não é apenas *o traço*, nem *o canto*, mas *o poema*. A materialidade do poema se opõe, no entanto, ao *engano* do rosto. O eu lírico busca prender essa Eurídice através da arte, mas não consegue: o rosto da sua amada perdida não é verdadeiro, mas apenas uma representação entendida como engano. Nesse verso também se completaria o movimento de apreensão da mulher, em que o traço passou pelo corpo, pelo ouvido – ao afirmar que ela o escuta, na segunda estrofe – e, por fim, no rosto. Movimento falho, para o desespero do eu lírico. Ao completar o traçado, ao invés de chegar ao rosto, chegou ao *engano do teu rosto*. O último verso evidencia a ânsia do eu lírico de reter a imagem da mulher amada. Da forma que lemos aqui, o objetivo do poema de buscar a *abolição da morte* – tentar chegar ao fim do fim, recuperar o que se perdeu – não se concretiza, uma vez que ele não conseguiu recuperar o *corpo amado e perdido*, o corpo fugidio de Eurídice.

De forma similar, e com título quase idêntico, “Eurydice” também se mostra como uma tentativa de posse do eu lírico – aqui, novamente, pensado como Orfeu – da sua musa amada:

A noite é o seu manto que ela arrasta  
Sobre a triste poeira do meu ser  
Quando escuto o cantar do seu morrer  
Em que meu coração todo se gasta.

Voam no firmamento os seus cabelos  
Nas suas mãos a voz do mar ecoa  
Usa as estrelas como uma coroa  
E atravessa sorrindo os pesadelos.

Veio com ar de alguém que não existe,  
Falava-me de tudo quanto morre  
E devagar no ar quebrou-se, triste  
De ser aparição, água que escorre. (ANDRESEN, 2018, p. 74)



De forma semelhante, o título do poema faz o movimento de separação entre referencial e referente – *uma* Eurídice, *um* Orfeu. O poema é também dividido em três estrofes, que correspondem, respectivamente à chegada da aparição, à descrição da mulher amada e, por fim, o contato e a partida. A primeira estrofe estabelece a ambientação noturna, o que parece indicar que o encontro entre o eu lírico e sua amada é feito em sonho. Ao afirmar que a noite é o *manto que ela arrasta*, vinda de fora, com sua veste em movimento, o eu lírico estabelece que é ela quem traz a noite: um momento de contemplação e solidão – e por isso ela não o cobre com a noite, mas a *arrasta* sobre ele. Este é, contudo, o único momento no qual podem se encontrar. O “manto da noite” pode ser, ainda, uma metáfora para a morte – elemento que remonta à imagem e o mito de Eurídice.

O uso do pronome *ela*, nesse mesmo verso, cria também um distanciamento entre o sujeito poético e o objeto amado. Ao arrastar o manto da noite *sobre a triste poeira do meu ser* o eu lírico se coloca no lugar do “enamorado melancólico” (AGAMBEN, 2007, p. 41), imagem popular que se desdobrou, para Giorgio Agamben, da relação entre a patologia erótica e a melancolia, mantendo-se presente durante séculos nessa figura (2007, p. 40). Ainda nesse verso, o sujeito poético se coloca como matéria desfeita: *poeira do meu ser*. O sentimento de tristeza e de melancolia o impede de ser uma pessoa completa, transformando seu ser em fisicalidade que se esvai, sempre em movimento e, de certa forma, deslocada do mundo material.

O verso seguinte indica uma escuta da parte do eu lírico – *quando escuto o cantar do seu morrer* – e uma insinuação de agência da parte de Eurídice. Essa escuta funciona tanto como uma referência à prova de amor realizada por Orfeu que, com sua música, parou todo o Hades para salvar sua Eurídice, quanto como uma reiteração da posição de perda de sua amada: o canto não é qualquer canto, mas o *do seu morrer*. No mito, quem canta é quem pode salvar seu amor e quem tem a vida. A partir de nossa interpretação, o movimento do poema é outro: o eu lírico abre espaço para a sua própria salvação através do que ele diz ser a voz da mulher. A fim de reforçar o poder da amada e a não-vida do eu lírico, há a associação por meio da rima entre o *ser* e o *morrer*: o ser do poeta é um ser morto, por ter perdido uma parte de si em sua amada. É também nesse canto que o coração do eu lírico *todo se gasta*, mostrando sua completa devoção por ela.

Na estrofe seguinte, a descrição da mulher associa a sua imagem com os elementos naturais, o céu, o mar e as estrelas. A relação dela com a natureza aciona uma chave

importante para a leitura do poema: a do erotismo. O primeiro verso descreve seus cabelos, os quais *voam no firmamento*, movidos, talvez, pelo vento, elemento que será fundamental adiante, conferindo-lhe a dimensão etérea que se relaciona com a cena onírica proposta no poema. A menção dos cabelos também inicia a erotização do corpo perdido. O verso seguinte, por sua vez, traz as *mãos* dessa mulher amada, que ecoariam a *voz do mar*. A relação estabelecida entre as mãos e a voz do mar – operando tanto como símbolo fálico, como nas canções galego-portuguesas, quanto como representação da água e do molhado – aproxima a imagem ao ato masturbatório<sup>5</sup>. A construção erótica do poema, então, associa o luto<sup>6</sup> e a libido<sup>7</sup> (FREUD, 1974). Há aqui uma tentativa de aproximar-se da pessoa perdida através do erotismo. A partir desse momento, o sonho deixa de ser somente visão para tornar-se também toque, fisicalidade – opondo-se à forma imaterial e pueril de Orfeu.

O uso das *estrelas como uma coroa* reforça a morte da amada, mas confere-lhe uma posição de superioridade, vinculando sua imagem à de uma rainha. Dá-lhe também a impressão de ter a capacidade de apropriar-se dos elementos da natureza para si, mostrando que não seria somente receptora da ação, mas agente. Ao afirmar que ela *atravessa sorrindo os pesadelos*, ao mesmo tempo que reforça o cenário de sonho – sendo Eurídice a única parte do sono inquieto do eu lírico que sorri –, também retoma o mito

---

<sup>5</sup> Podemos pensar, então, na cantiga de Mendinho, *Sedia-m'eu na ermida de San Simion*, que indica uma cena de masturbação feminina que comporta os elementos citados do poema de Sophia, como o mar: “Sedia-m'eu na ermida de San Simion/ e cercarom-mi as ondas, que grandes som!/ Eu atendendo meu amig', eu atendendo./ Estando na ermida ant'o altar/ e cercarom-mi as ondas grandes do mar./ Eu atendendo meu amig', eu atendendo./ E cercarom-mi as ondas, que grandes som!/ Nom hei eu i barqueiro nem remador./ Eu atendendo meu amig', eu atendendo./ E cercarom-mi as ondas do alto mar;/ nom hei eu i barqueiro nem sei remar./ Eu atendendo meu amig', eu atendendo./ Nom hei eu i barqueiro nem remador/ e morrerei freamosa no mar maior./ Eu atendendo meu amig', eu atendendo./ Nom hei eu i barqueiro nem sei remar/ e morrerei freamosa no alto mar/ Eu atendendo meu amig', eu atendendo.” (RECKERT & MACEDO, 1996, pp. 145-146).

<sup>6</sup> Para Sigmund Freud, “(...) luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (1974, s.p.).

<sup>7</sup> A libido, por sua vez, estabelece uma relação com o luto, de acordo com Freud, que discorre sobre essa relação em *Luto e melancolia*: “Existem, num dado momento, uma escolha objetal, uma ligação da libido a uma pessoa particular; então, devido a uma real desconsideração ou desapontamento proveniente da pessoa amada, a relação objetal foi destroçada. O resultado não foi o normal — uma retirada da libido desse objeto e um deslocamento da mesma para um novo —, mas algo diferente, para cuja ocorrência várias condições parecem ser necessárias. A catexia objetal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidada. Mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto; foi retirada para o ego. Ali, contudo, não foi empregada de maneira não especificada, mas serviu para estabelecer uma identificação do ego com o objeto abandonado. Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, o objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objetal se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação” (FREUD, 1974, s.p.).

clássico, por lembrar sua passagem pelo mundo inferior. Essa estrofe associa, por meio da rima, os *cabelos* e os *pesadelos*, relacionando a travessia do mito com o despentear dos cabelos, algo tão natural que a amada pode fazê-lo sorrindo. O sujeito poético constrói uma imagem de Eurídice forte e atuante.

A última estrofe se abre com uma marcação da agência da mulher amada, indicando que foi ela que *veio*. Cria-se uma ambiguidade: como pode ser ela quem faz a aproximação se a única forma do encontro ocorrer é durante os sonhos do eu lírico? A tensão entre o material e o imaterial se encontra aqui. O próprio eu lírico reforça esse lugar de não-existência dela quando afirma que sua vinda é com ar de *alguém que não existe*. É pela matéria invisível – *ar* – e pela ausência – *alguém que não existe* – que se faz a presença de sua Eurídice – uma presença que sobrevive na sua imagem criada pelo eu lírico. Orfeu promove um diálogo e dá voz à Eurídice, que fala de *tudo quanto morre*. O interessante desse verso é que o diálogo, diferente da mulher amada e da compreensão do eu lírico sobre si mesmo, é marcado pela vida: tudo quanto morre é também tudo o que vive. O erotismo da cena se renova pela menção da vida, que possibilita o ato erótico que se insinua pelo poema – e sugere quase uma esperança no encontro desses dois amantes.

Os dois últimos versos descrevem a partida da mulher amada. Assim como ela chega com ar de quem não existe, ela vagorosamente se quebra no ar. A rima entre *triste* e *existe* mostra que a tristeza não é apenas do eu lírico – como anunciado no segundo verso do poema – mas também é intrínseca à existência dessa mulher. O *enjambement* completa o entendimento semântico do termo *triste*, ao revelar a consciência da própria mulher amada de sua condição: ela se entende, triste, como *aparição*, e se esvai, enfim, como *água que escorre*. A caracterização como *água que escorre* retoma a ideia do erotismo, na medida em que pode estar associada com o orgasmo. A mulher vai embora quando o sonho erótico atinge seu ápice e, triste por não ser material e não poder sentir prazer, toma consciência de sua condição fantasmagórica, partindo e encerrando o encontro.

Entre os poemas há uma cisão fundamental dos dois sujeitos poéticos, no que diz respeito às construções imagéticas e relacionais criadas. No primeiro, Eurídice se vê presa, sem possibilidade de ação. A frustração do eu lírico em não conseguir capturar inteiramente sua amada vem de sua própria ineficiência e de uma expectativa frustrada, mas, como insinua o poema, não de uma tentativa de fuga da própria Eurídice. No

segundo, vemos Eurídice como sujeito de sua agência, capaz ela mesma de ir até seu Orfeu. É colocada numa posição elevada – como de rainha – e ainda se mantém consciente de seu lugar como aparição. O erotismo do poema também parece mostrar camadas diversas dessa mulher perdida, que, para além de fantasma, ainda tem uma certa corporalidade.

Apesar de parecerem radicalmente diferentes, os Orfeus ainda mantêm uma semelhança fundamental: a posse sobre Eurídice. Essa *uma* Eurídice, verdadeiramente, pouco importa para o eu lírico: faz-se o jogo cruel da prisão nos dois momentos. De forma explícita, o primeiro poema mostra um sujeito poético que pretende enclausurar o *corpo amado e perdido* a fim de que nunca deixe de ser dele. Sua tentativa, como se viu, é feita por meio da escrita. De certa forma, percebe-se que não há necessariamente o amor, mas apenas um desejo, ou mesmo uma necessidade, de posse dessa figura feminina. No segundo poema, hipócrita ou inconscientemente, o eu lírico sugere um diálogo com sua amada e até atribui certa agência da parte dela. Esse diálogo, contudo, nunca é ouvido e as ações da amada são mediadas através do eu lírico. A única voz que se ouve é a de Orfeu, que esconde a agência de Eurídice a todo custo. Sua insinuação de atividade é feita através da voz do outro e não de si mesma. Eurídice – ou sua imagem – serve apenas para satisfazer os prazeres do sujeito poético, não podendo ela própria sentir o prazer.

Nos dois poemas, não se espera perder o estatuto fantasmagórico de Eurídice, porque a importância do objeto amado é apenas trazer valor à vida do próprio eu lírico. Não há porque querer a volta dessa mulher, já que “(...) só se pode ser possuído se estiver perdido para sempre” (AGAMBEN, 2007, p. 56). Orfeus não desejam Eurídices livres: desejam-nas eternamente para si. A polarização entre os dois poemas já mencionada, assim, mostra-se como os dois extremos de uma seta. Poema de amor e poema de prisão, aqui, não se distinguem. Isso fica claro nestes poemas de Sophia: é a crueldade – escondida ou explícita – dos cantares de amor.

Para esta leitura personificada, o entendimento de fracasso desdobra-se de duas maneiras. O primeiro *fracasso*, para utilizar um termo de Maurice Blanchot, vivido por Orfeu, diz respeito ao posicionamento do poeta, que se coloca de maneira cruel diante do relacionamento amoroso. Esta falha, portanto, implica um entendimento do amor que não permite o desejo pela posse e pela prisão, mas possibilite o diálogo e a abertura para a liberdade do outro – no caso, a mulher amada. Em uma segunda maneira, o fracasso está associado ao que escreve Blanchot, em *O espaço literário*. O autor reserva um capítulo

especialmente para falar sobre essa figura mitológica: “O olhar de Orfeu” é uma elaboração acerca do mito e da ação órfica, que, como explica o autor, necessariamente exige o fracasso para que possa ocorrer.

O primeiro fracasso apontado pelo autor – segundo que abordaremos aqui – refere-se a algo bastante evidente no mito: Orfeu não consegue salvar Eurídice do Hades perdendo-a para sempre. O cantor, cuja missão, ou *obra*, como indica Blanchot, consiste em trazer sua amada de volta ao dia e “(...) dar-lhe no dia forma, rosto e realidade” (1987, p. 171), “(...) ao voltar-se para Eurídice, (...) arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra.” (BLANCHOT, 1987, p. 172).

Virar-se para trás é, portanto, necessariamente, falhar em seu objetivo de trazer o corpo de Eurídice de volta para o mundo dos vivos. Orfeu não é capaz de cumprir sua missão e, assim, busca eternamente capturá-la da forma que pode – encenando tanto a perda de Eurídice, na medida em que não consegue salvá-la, como uma libertação para ela, que, de alguma forma, parece ser capaz de sair de uma relação obsessiva regida por Orfeu. Nessa visão personificada das personagens, o cantar de amor feito por Orfeu não se distingue de um cantar de aprisionamento, uma vez que a posse se manifesta tão fortemente quanto a vontade de amar.

Contudo, seria impossível – e isto Blanchot também indica – não ler Orfeu e Eurídice em sua perspectiva metafórica: também como *o poeta e a poesia*, respectivamente. O que nos leva, assim, à segunda proposta de leitura dessas personagens: a metáfora.

## 2.2. Eurídice e a metáfora

Para considerarmos a segunda leitura aqui proposta, a metáfora, nos debruçaremos sobre o ensaio “O olhar de Orfeu”, de Blanchot. Nele, o autor aponta que o mito é da ordem do inevitável: ele deve e vai acontecer de determinada maneira. No canto, Eurídice só – e já – existe perdida: “[é] inevitável que Orfeu desobedeça à lei que lhe interdita ‘voltar-se para trás’, pois ele violou-a desde os seus primeiros passos em direção às sombras” (BLANCHOT, 1987, 172). Como metáforas do poeta e da poesia, o mito de

Orfeu deve ocorrer como ocorre, pois a poesia só existe porque a perda existe também.

Blanchot indica que Orfeu

(...) esquece a obra que deve cumprir, e esquece-a necessariamente, porque a exigência última do seu movimento não é que haja obra mas que alguém se coloque em face desse 'ponto', lhe capte a essência, onde essa essência aprece, onde é essencial e essencialmente aparência: no coração da noite. (BLANCHOT, 1987, p. 172).

O ponto sobre o qual escreve é o momento exato em que Orfeu se vira e vê Eurídice se perder para sempre. Portanto,

(...) não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver mas ter viva nela a plenitude de sua morte (BLANCHOT, 1987, p. 172).

Orfeu, então, possui Eurídice na “[p]resença de sua ausência infinita” (BLANCHOT, 1987, p. 173). Só pode tê-la em sua falta, em sua morte – nunca em vida.

Contudo, Blanchot aponta para uma dependência de Orfeu em relação ao canto, uma vez que

[e]le só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio do hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz de Orfeu uma sombra e não o liberta, vivo e soberano, senão no espaço da medida órfica. (...) somente no canto Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas, também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o ‘infinitamente morto’ que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perdeu Eurídice e perde-se em si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna (BLANCHOT, 1987, p. 173).

A perda, assim, se mostra inevitável. Sem ela, o canto não existe e o mito, necessariamente, exige o canto. Nesse sentido, é necessário perder Eurídice e sempre se perderá Eurídice.

A virada de Orfeu, na qual vê e perde Eurídice, é um momento de impaciência, para Blanchot, mas que representa, ao mesmo tempo, a inspiração do poeta “(...) e é, portanto, um movimento correto: nela começa o que virá a ser a sua própria paixão, sua mais alta paciência, sua morada infinita na morte” (1987, p. 173). “Olhar Eurídice, sem se preocupar com o canto, na impaciência e na imprudência do desejo que esquece a lei, é isso mesmo, a inspiração” (BLANCHOT, 1987, p. 174).

Assim, apesar do mito contar a missão de Orfeu para trazer de volta à vida a mulher que ama, o que podemos observar é um mito também sobre o fazer poético, que, aqui, se mostra inevitável ao próprio poeta. Podemos entender, então, que o poema surge da falha, do não cumprimento de sua missão, que é fundamental para que o poema aconteça.

O olhar de Orfeu é, assim, o momento extremo de liberdade, momento em que ele se liberta de si mesmo e, evento ainda mais importante, liberta a obra de sua preocupação, liberta o sagrado contido na obra, dá o sagrado a si mesmo, à liberdade de sua essência, à sua essência que é liberdade (a inspiração é, para isso, o dom por excelência)” (BLANCHOT, 1987, p. 176)

Seu terceiro fracasso, portanto, representa um fracasso do poeta em sua busca pela poesia, que não pode ser alcançada como plenitude ideal – dado que, para conseguir a poesia, ele deve necessariamente perder algo – e se reverte no próprio poema: encenação de esforço e de perda. O poema é perda, o poema é Eurídice e Eurídice, portanto, sempre vai ser a perda. O que Blanchot parece indicar, então, é que o poeta perde um pouco de si no poema, dando ao canto uma certa lógica sacrificial: o poema exige a perda de ambos. É retomada, então, a questão da inevitabilidade da perda, tão fundamental ao mito e ao próprio fazer poético.

Retomando os poemas, o que podemos perceber é uma tentativa de apreensão desse ponto – aquele em que se vê desaparecer Eurídice –, mas também a impossibilidade necessária de não se capturar nunca esse ponto. Talvez não em uma tentativa falha mas numa falha prevista, o eu lírico é capaz de apenas encenar a apreensão do rosto de Eurídice – o *engano de teu rosto*. A encenação desse aprisionamento, que observamos de forma mais aprofundada no capítulo anterior, parece ser, na verdade, uma encenação da tristeza do poeta, que tem consciência da importância da perda para o seu fazer poético. Impõe-se, ao mesmo tempo, uma dimensão de pura linguagem, na qual o poeta tenta capturar a representação – o *engano*, mas não a Eurídice verdadeira. Aqui, Eurídice escapa da prisão de Orfeu tanto como personagem, quanto como símbolo da própria linguagem: ela como poesia que não é capturada, mas permanece no traço escrito do poeta.

O Orfeu de Blanchot compreende que o traço que descreve ao redor do corpo *amado e perdido* de Eurídice não passa de uma ação falha que nunca vai se concretizar. Assim como falar dela em um *canto do amor* no qual, escutando, Eurídice será dele, nunca será realmente uma recuperação de sua amada. Da mesma forma, em “Eurydice”,

Orfeu goza da imaterialidade de Eurídice, a qual só pode ter em sua ausência. Orfeu falha e, em sua falha, possibilita a existência do canto. “Escrever começa com o olhar de Orfeu e esse olhar é o movimento do desejo que quebra o destino e a preocupação do canto e, nessa decisão inspirada e despreocupada, atinge a origem, consagra o canto” (BLANCHOT, 1987, p. 176). Na metáfora, assim, a poesia se constitui necessariamente de uma fuga, do fracasso de Orfeu ao tentar realizar sua missão.

### 2.3. Eurídice: e se ela cantasse?

Até certo ponto, as duas leituras – personificação e metáfora – parecem antagônicas. Enquanto a primeira aponta para um Orfeu que fracassa na recuperação de seu amor, um amor que se apresenta submisso e calado, a segunda indica uma perda do próprio Orfeu e sua falha como poeta no ato da escrita. Para entender de que forma essas duas perspectivas se relacionam – mais: dependem dialeticamente uma da outra –, é produtivo considerar o conceito de *corpse poem* – ou, *poema cadáver* – descrito por Diana Fuss em *Dying modern: a meditation on elegy*. De acordo com a autora, o poema cadáver

(...) é um enunciado poético em primeira pessoa, escrito na conjugação do presente ou do pretérito e dita na voz dos falecidos. No centro de todo poema cadáver há um cadáver que fala, uma figura inanimada dotada de poder de fala. Por poema cadáver eu quero dizer a poesia que não é feita sobre os mortos, mas dita por eles, enunciados líricos que não são feitos no além túmulo, mas de dentro dele. Abandonando a convenção literária do epitáfio, uma forma de escrita que só pode ser lida de fora da sepultura, o poema cadáver se compromete a nos levar para dentro do túmulo, onde o discurso sobrevive à finitude da escrita (FUSS, 2013, pp. 44-45, tradução nossa)<sup>8</sup>

E explica, mais adiante, que

A principal função cultural e literária do poema cadáver moderno é fazer com que morrer seja, novamente, “morrer”. (...) O poema cadáver não é um substituto para a perda, mas um veículo para ela; não uma restituição para a perda, mas um meio de alcançá-la. (...) Enquanto a elegia tradicional pode ser considerada uma “arte do salvamento” e a elegia moderna uma “arte da perda”, o poema cadáver não constitui nem uma simples arte de salvar, nem de perder,

---

<sup>8</sup> “(...) is a first person poetic utterance, written in the present or past tense and spoken in the voice of the deceased. At the center of every corpse poem is a speaking cadaver, an insensate figure endowed with the power of speech. By corpse poem I mean poetry not about the dead but spoken by the dead, lyric utterances not from beyond the grave but from inside it. Abandoning the literary convention of the epitaph, a form of writing that can be read only from outside the tomb, the corpse poem undertakes to bring us inside the tomb, where speech survives the finitude of writing” (FUSS, 2013, pp. 44-45).



mas uma complexa arte de salvar a perda em si. (FUSS, 2013, p. 71, tradução nossa)<sup>9</sup>

O *corpse poem* constitui-se, portanto, como um meio de restituir a morte e salvar a perda, não de compensá-la de alguma forma. Assim, Fuss aponta para uma recusa do poema cadáver em relação a elegia, mas não aos mortos em si, que, nesta “forma poética renegada” (FUSS, 2013, p. 69, tradução minha), ganham a agência da voz do poeta.

Os mortos vivem através da voz do poeta, criando a contradição central e insolúvel do poema cadáver. Pela prosopopeia, os poetas reanimam os mortos para instruir os vivos a não reanimá-los. Essas “vozes fantasmas” recusam uma reanimação *através* da reanimação. (FUSS, 2013, pp. 69-70, tradução nossa)<sup>10</sup>

O conceito de poema cadáver, portanto, entra em tensão com a elegia. Podemos pensar que esta se define, de maneira geral, como “um poema de perda ou de luto” (GREENE, 2012, p. 397, tradução nossa)<sup>11</sup>. É, então, e isso Fuss também indica, um poema voltado para os vivos – principalmente porque “[o] luto é uma obrigação dos vivos, não dos mortos” (FUSS, 2013, p. 69, tradução nossa)<sup>12</sup>. Assim, apesar de compartilharem alguns aspectos comuns, como a certeza da morte e uma certa esperança no poder da linguagem (tanto para tentar reaproximar os mortos, quanto para usá-la como uma pedido por liberdade), as duas formas poéticas se diferenciam, principalmente, porque

o poema do cadáver raramente presume consolar os vivos por perdas tão profundas que transcendem as compensações ou o luto. O poema do cadáver rejeita a poética de apóstrofe da elegia, um tropo retórico que, ao tratar os mortos, inevitavelmente chama a atenção de volta aos vivos. A apóstrofe ao manter uma distância clara entre os vivos e os mortos, entre o “eu” que fala e o “você” que permanece em silêncio, opera como simplesmente outro meio mais sutil de obscurecer os mortos (FUSS, 2013, pp. 68-69, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Enquanto Orfeu se coloca como representação máxima da voz elegíaca – uma voz órfica por excelência – Eurídice é uma voz frequente nos poemas cadáveres. Fuss apresenta alguns exemplos desses poemas, como “Eurydice”, de Pamela White Hadas (1979), ou “Eurydice in darkness”, de Peter Davison (1966). Este, além de dar voz à

<sup>9</sup> “The main cultural and literary function of the modern corpse poem is to make dying ‘dying’ once again. (...) The corpse poem is not a substitute for loss but a vehicle for it, not a restitution for loss but a means to achieve it. (...) While the traditional elegy may be na ‘art of saving’ and the modern elegy na ‘art of losing’, the corpse poem constitutes neither a simple art of saving nor of losing but a complex art of saving loss itself” (FUSS, 2013, p. 71).

<sup>10</sup> “The dead live through the voice of the poet, creating the central and irresolvable contradiction of the corpse poem. Through prosopopeia, poets reanimate the dead to instruct the living not to reanimate them. These ‘ghost voices’ refuse reanimation through reanimation.” (FUSS, 2013, pp. 69-70).

<sup>11</sup> “A poem of loss or mourning” (GREENE, 2012, p. 397).

<sup>12</sup> “Mourning is a obligation os the living, not the dead” ((FUSS, 2013, P. 69)

<sup>13</sup> “(...) the corpse poem rarely presumes to console the living for losses so profund that they transcend the compensations of mourning. The corpse poem rejects he elegy’s poetics of apostrophe, a rethorical trope that, in adressing the dead, inevitably draws attention back to the living. Apostrophe, in maintining a clear distance between the living and the dead, between the “I” who speaks and the “you” who remains silente, operates as simply another more subtle means of obcuring the dead” (FUSS, 2013, pp. 68-69)

Eurídice, também reconta o mito de outra forma, mostrando Orfeu, o paradigma literário da elegia (FUSS, 2013, p. 70), como um narcisista egocêntrico e auto-piedoso:

*Here far underground I can hear the trees  
 Still moving overhead where he, the poet,  
 Mourns. Let him stir stumps if he chooses.  
 Soon enough he'll sing his courage up  
 To penetrate the Earth, clinging to that lyre  
 As though the world depended on it, and unstring  
 One after the other of my familiars,  
 (The three headed lapdog, the boatman at the river,  
 The gaggle of the furies, my Undertaker himself)  
 With instrument still tangling from the effort.  
 His fingers will be raw, but I'll waiting  
 Dressed to kill and ready with a plan  
 He'll find acceptable.  
 He'll turn his back (Its very flabby muscle I have pinched  
 A thousand times) and clump along the tunnel,  
 Dead certain I shall follow him to sunlight.  
 And so I shall – murmuring at times,  
 Whining that he walks too fast, complaining  
 That he might at least give a look  
 After such absence, brushing my breast against him.  
 Not still the sunlight seeps in overhead  
 Will I tax him: a man not a poet  
 Would have kept the country free of snakes  
 And left off that everlasting mooning and fiddling.  
 He could have prevented all this! And he might, please,  
 Give me a hand here, I'll fall with these sandals.  
 That's it! He turns from the light, his face engorged,  
 With pity and self-pity. He trusts out his hand,  
 And I shall dance away, my laughter dancing  
 Before me every mile of the way back home.<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> Aqui no subterrâneo posso ouvir as árvores/ Ainda se movendo acima onde ele, o poeta,/ Lamenta. Deixe-o agitar os cepos, se ele quiser./ Em breve ele vai cantar sua coragem/ Para penetrar na terra, agarrando-se a essa lira/ Como se o mundo dependesse disso, e desatar/ Um após o outro de meus familiares,/ (O cãozinho de três cabeças, o barqueiro no rio,/ O tagarelar das fúrias, o meu próprio agente funerário)/ Com o

Sobre o poema, Fuss ainda indica que “lutando arduamente para preservar sua morte e apropriar-se dela, a Eurídice de Davison engana Orfeu para que ele a olhe (e, assim, liberte-a) a partir de sua triste canção, mandando-a, rindo e girando, de volta para o Hades”<sup>15</sup> (2013, p. 70, tradução nossa).

Os poemas de Sophia, claramente, não se encaixam na definição de poema cadáver aqui explorada, já que eles se apresentam na voz elegíaca de Orfeu. Contudo, conhecer poemas em que ouvimos a voz de Eurídice, como são os citados por Fuss, foi essencial para nossa leitura, uma vez que isso possibilitou a junção das duas dimensões de leitura propostas – personificada e metafórica. De novo, é mobilizada a tensão entre poema cadáver e a elegia, uma vez que o conceito proposto por Fuss fortalece a perspectiva proposta de uma personificação de Eurídice. Assim, mais importante do que entender os poemas de Sophia como *corpse poems*, é fundamental compreender de que forma, na poesia da autora, se juntam a perspectiva metafórica e a personificada da representação de Eurídice.

Afinal, personificar Eurídice é também personificar Orfeu. Tirar Eurídice de sua posição rigorosamente simbólica de ser poesia é também tirar Orfeu de sua posição de poeta. Apesar desse afastamento da metáfora, algo ainda se impõe sobre Eurídice: o ponto de vista de Orfeu. Como representação do poeta, Orfeu é o único a quem se permite cantar sua musa – considerada aqui como Eurídice, mas podendo ser pensada, de forma mais ampla, como a própria poesia –, mas também como um homem que chora pela amada que perdera, Orfeu é ainda o único que tem a possibilidade de se expressar, visto que é o único que tem o poder da palavra – que, nos poemas de Sophia, pertencem a quem está vivo. Assim, personificação e metáfora operam dialeticamente formando tanto uma imagem de Eurídice, quanto uma de Orfeu.

---

instrumento ainda se balançando do esforço./ Seus dedos estarão em carne viva, mas eu estarei esperando/  
Vestida para matar e pronta com um plano/ Que ele vai achar aceitável. Ele vai virar as costas/ (São todos os músculos flácidos que belisquei/ mil vezes) e andando de forma barulhenta ao longo do túnel,/ Certo de que o seguirei até a luz do sol./ E assim devo fazer – murmurando por vezes,/ Lamentando que ele anda muito rápido, reclamando/ Que ele possa ao menos me dar uma olhada/ Após tamanha ausência, roçando meus seios contra ele./ Não até que a luz do sol se infiltre em cima dele./ Vou taxá-lo: um homem e não um poeta/ Teria mantido o país livre de cobras/ E deixou de lado aquela lua eterna e a agitação./ Ele poderia ter evitado tudo isso! E ele poderia, por favor,/ Dar-me uma mão aqui, eu vou cair com estas sandálias./ É isso aí! Ele se vira da luz, seu rosto engolido/ Com piedade e autocomiseração. Ele estende sua mão,/ E eu vou dançar, meu riso dançando/ Diante de mim a cada milha do caminho de volta para casa. (DAVISON, 1995, s.p., tradução nossa)

<sup>15</sup> “[f]ighting hard to preserve her death and to make it her own, Davison’s Eurydice tricks the self-important Orpheu into facing her (and thus releasing her) from his sorrow song, sending her laughing and spinning back to Hades” (FUSS, 2013, p. 70)

Retomando “Eurydice”, o que podemos perceber é que não só a voz de Orfeu é a única que escutamos, como também ela oculta a voz de Eurídice, que, apesar de ter um *cantar do seu morrer* e falar-lhe de *tudo quanto morre*, ainda assim não ganha verdadeiramente um poder enunciativo, mas apenas uma alusão a sua própria fala. Tendo como referência a voz do eu lírico e somente ela, é possível pensar que talvez Eurídice não desejasse ser cantada, ou ser objeto do canto. A Eurídice breyneriana, quem sabe, poderia ter o desejo de tantas outras Eurídicés de poder apenas morrer.

Essa leitura se tornou possível, então, a partir do silêncio – ensurdecido – de Eurídice, que é exigido pela metáfora: Eurídice nunca canta, mas sempre é cantada. A hipótese, assim, só pode ser levantada uma vez que não temos o ponto de vista dela para se contrapor ao de Orfeu. O que concluímos, assim, é que a personificação de Eurídice se dá pela metáfora: só somos capazes de imaginar que ela possa querer outras saídas porque a inevitabilidade do mito exige que Eurídice esteja sempre calada, sendo cantada pelo poeta.

A metáfora, de certa forma, falha, nesse caso, visto que é ela mesma que possibilita a interpretação de um novo destino para essa personagem. Um destino no qual ela possa cantar e desejar sua liberdade – talvez, quem sabe, sua morte. Não ouvimos o canto de Eurídice, mas seu silêncio é o que confere a possibilidade dessa nova leitura. O traço inevitável do mito, que foi apontado por Blanchot, de forma dialética, exige que, ao mesmo tempo, haja uma posição específica de Orfeu e Eurídice – poeta e poesia –, mas também permite que se faça uma pergunta central – não só para as poesias de Sophia, e nem apenas para Eurídice, mas para muitas outras musas de poetas –: e se *ela* cantasse?

A falha da metáfora, como já mencionado, é inerente ao próprio mito: Orfeu fracassa em sua obra inicial de trazer Eurídice de volta ao dia e só assim faz a poesia. A poesia – e a própria representação de Eurídice como poesia – é, então, uma representação que necessariamente envolve a possibilidade de fracasso. Porque sem essa falha – sem os fracassos de Orfeu – a poesia não se concretizaria.

### 3. EURÍDICE SOBREVIVENTE – A NINFA BREYNERIANA

*um vento contrário  
expunha-lhe a nudez, agitando-lhe as vestes,  
e a brisa para trás impele seus cabelos*

(*Metamorfoses*, Ovídio)

#### 3.1. Alguns apontamentos sobre Aby Warburg

Pensamos novamente nas ânforas de Sophia. “Olho para a ânfora igual a todas as outras ânforas, a ânfora inumeravelmente repetida mas que nenhuma repetição pode aviltar porque nela existe um princípio incorruptível” (ANDRESEN, 2018, p. 360, tradução nossa). A Eurídice de Sophia comporta também um princípio incorruptível. Um princípio que envolve tanto sua compreensão metafórica, quanto a personificada: um princípio de sobrevivência<sup>16</sup>. A composição dessa personagem, que leva em conta suas inúmeras leituras, pode ser compreendida, assim, a partir de uma figura cara à história da arte: a *Ninfa warburguiana*.

Ecoando Agamben, poderíamos, então, nos indagar: “[como] pode uma imagem carregar-se de tempo? Que relação há entre as imagens e o tempo?” (2012). Na tentativa de uma aproximação possível a uma resposta, é essencial compreender algumas ideias de Aby Warburg, historiador da arte alemão, cujo pensamento inspira o questionamento do filósofo italiano. Para isso, acompanhamos a reflexão de Georges Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente: história da arte e o tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013).

Warburg reformulou – ou mesmo, deslocou – a ideia de *história* e de *história da arte*, seguindo um modelo que se desfazia do *método histórico* e de uma concepção linear

---

<sup>16</sup> Como veremos adiante, a relação entre o princípio incorruptível proposto por Sophia e esse princípio no conceito de Warburg divergem, de certa forma. A sobrevivência warburguiana configura uma sobrevivida *apesar de*, com metamorfoses e desvios, que, justamente, implica corruptelas. A corrupção é inerente à sobrevivência, uma vez que o que sobrevive são vestígios, traços. Apesar dessa diferença, a relação entre Sophia e Warburg ainda se estabelece, a despeito dessa divergência.

do tempo. Com ele, a história da arte tem uma mudança profunda, sendo mesmo “transtornada de seu curso” (Didi-Huberman, 2013, p. 27):

Warburg substituiu o modelo dos ciclos de ‘vida e morte’, ‘grandeza e decadência’, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* de história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. (...) Tratava-se, pois, de um *modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25)

Para Warburg, assinala Didi-Huberman, não estamos mais diante da imagem ou diante do tempo quando pensamos na história da arte, mas diante de um tempo complexo que atravessa e é atravessado pelas imagens. Assim, “[a] consequência – ou o desafio – de um ‘alargamento metódico das fronteiras’ não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34). O que isso vai significar para Warburg, como indica o autor francês, é que “(...) *o tempo da imagem não é o tempo da história em geral*” (2013, 34), mas sim um momento energético ou dinâmico, que envolve todos os movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados que a imagem comporta (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34).

Temos agora, então, um outro tempo: um tempo aberto, marcado simultaneamente pela repetição e pela mudança. Uma dinâmica do tempo que Warburg vai chamar de “sobrevivência” [*Nachleben*]. O conceito central em sua obra compõe a expressão warburguiana *Nachleben der Antike*, voltada para o estudo do tema principal de sua pesquisa, o Renascimento na Itália. Essa “sobrevivência da antiguidade” se apresenta, como escreve Leopoldo Waizbort, “(...) como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores. Morta-viva. Sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados” (2015, p. 10).

O conceito da sobrevivência indica, assim, uma nova percepção da história da arte e do próprio tempo, uma vez que

(...) a *Nachleben* só tem sentido ao *tornar complexo o tempo histórico*, ao reconhecer no mundo da cultura temporalidade específicas, não naturais. Basear a história da arte na “seleção natural” – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar futuro sua perfectibilidade e, à

história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55).

A sobrevivência, expressando as múltiplas temporalidades mobilizadas pela imagem, faz irromper a dimensão anacrônica na história. “Impõe um paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69). As imagens, símbolos e, muito importante para Warburg, os gestos mais antigos voltam como fantasmas e desfazem a correlação cronológica da história: “[o] depois quase se liberta do antes, quando se une ao ‘antes do antes’ fantasmático que sobrevive” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 69). Portanto, não é apenas o tempo que se abre, mas também a história, em uma busca pelas permanências e pelas marcas que se conservam.

Em suma, o passado constitui-se a partir do interior do presente – em sua potência intrínseca de *passagem* e não em sua negação por outro presente que o rejeite como morto atrás de si –, assim como o presente constitui-se a partir do interior do passado, em sua potência intrínseca de *sobrevivência* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 150)

Ao pensar na sobrevivência, Warburg aponta a importância das imagens para esse termo, que funcionam como veículo primeiro dessa *Nachleben*. Assim, quando pensamos na imagem, o tempo sobrevivente vai se revelar – ou, se corporificar – através de formas corporais, da representação de gestos. Retomamos gestos exteriores de um passado distante para representar sentimentos interiores do presente. Didi-Huberman indica que “[q]uando procuramos saber se um corpo que jaz está morto ou sobreviveu, se ainda possui um resto de energia animal, é preciso procurar atentar com os olhos para os movimentos: mais para os movimentos do que para os aspectos” (2013, p. 167). E prossegue, explicando que só será capaz de dizer se *há um resto de vida* se o corpo ainda tiver movimento de algum tipo, uma vez que “[t]oda problemática da sobrevivência passa, fenomenologicamente falando, por um problema de movimento orgânico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 167). Essa corporificação, o movimento da sobrevivência, se dá pelas *Pathosformeln*, as formulas de *páthos* ou formulas patéticas.

Ainda nas palavras de Didi-Huberman,

Aby Warburg forjou a noção de *Pathosformel* (...) para dar conta desta sobrevivência dos gestos na longa duração das culturas humanas. Os gestos

inscrevem-se na história: eles formam traços ou *Leitfossilien*, como Warburg gostava de dizer, combinando a permanência do fóssil com a musicalidade, a rítmica do *Leitmotiv*. Os gestos decorrem de uma antropologia dinâmica das formas corporais, pelo que as «fórmulas de *páthos*» seriam uma forma, ao mesmo tempo visual e temporal, de interrogar o trabalho do inconsciente na dança infinita dos nossos movimentos expressivos (2018, p. 26)

## O que significa que

(...) aquilo de que as sobrevivências se lembram não é o significado – que muda a cada momento e em cada contexto, em cada relação de forças em que é incluído –, mas o próprio traço significante. É preciso entender bem: trata-se menos do traço como contorno da figura figurada que do traçado como ato – ato dinâmico e sobrevivente, singular e repetido, ao mesmo tempo – da figura figurante (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 158)

A *Pathosformel* se materializa em uma figura central para toda a pesquisa de Warburg: a *Ninfa* – essencialmente, “(...) a imagem da imagem” (AGAMBEN, 2007, pp. 53-54, tradução nossa)<sup>17</sup>, um “(...) *leitmotiv* warburguiano do corpo em movimento (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 296).

Em uma troca de cartas encenada com André Jolles<sup>18</sup>, no início do século XX, Warburg disserta sobre a *Ninfa*, símbolo máximo de seus estudos e central em sua tese de 1892, *O “Nascimento de Vênus” e a “Primavera” de Sandro Botticelli*. Na primeira carta dessa correspondência fictícia, Jolles se mostra completamente deslumbrado com uma figura que o tem perseguido. Para compreender o motivo, basta, segundo ele, “[c]herchez *la femme*” (JOLLES apud WARBURG, 2018, p. 67), o que faz ao descrever o afresco “O Nascimento de São João Bastista”, de Domenico Ghirlandaio (Figura 1).

<sup>17</sup> “(...) l’immagine dell’immagine” (AGAMBEN, 2007, pp. 53-54).

<sup>18</sup> André Jolles (1874-1946) foi um historiador da arte e da literatura holandês.





Figura 1: Domenico Ghirlandaio. *O Nascimento de São João Batista*. Afresco. 1485-1490. Santa Maria Novella, Florença.

Jolles explica que

(...) próxima à porta, corre, ou melhor, voa, ou melhor, paira o objeto dos meus sonhos, que começa, porém, a assumir dimensões de um fascinante pesadelo. 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 energético *marchar a passos largos*, enquanto as outras figuras revelam algo de *intangibilidade*? (JOLLES apud WARBURG, 2018, p. 68)

Referindo-se à figura no canto direito da cena (Figura 2), Jolles ainda indica, apaixonadamente, que essa mulher não parece percorrer os “caminhos transitáveis” (JOLLES apud WARBURG, 2018, p. 68), mas desliza “(...) como uma deusa sobre nuvens docemente riscadas, como se com pés alados atravessasse o éter” (JOLLES apud WARBURG, 2018, p. 68).



Figura 2: Recorte de *O Nascimento de São João Batista*, de Domenico Ghirlandaio. Afresco. 1485-1490. Santa Maria Novella, Florença.

Essa mulher que perseguia Jolles – ou era perseguida por ele – parecia surgir em todos os lugares, de maneiras diversas e mesmo em espaços em que, antes, nunca a tinha notado.

Ora é Salomé, que chega dançando com fascínio letal diante do silencioso tetrarca, ora é Judite, que, orgulhosa e triunfante, carrega, com passo vivaz, a cabeça do *condottiero* assassinado. Então, parece esconder-se sob a graça infantil do pequeno Tobias, que, corajoso e alegre, vai, com passo audacioso, para sua esposa fatal. Às vezes, avisto-a num serafim, que voa em adoração dirigindo-se a Deus, e depois em Gabriel, que leva a boa-nova. Vejo-a alegre e inocente como donzela no *Matrimônio*, encontro-a nas vestes de uma mãe aterrorizada e em fuga no *Massacre dos inocentes*. (...)E é sempre ela a levar vida e movimento à cena, que, de outro modo, permaneceria serena. Ao contrário, parece mesmo o movimento personificado... (JOLLES apud WARBURG, 2018, p. 70).

Em resposta, Warburg mostra já conhecer essa “senhorinha de passo ligeiro” (WARBURG, 2018, p. 71), que se apresenta, nas palavras de Didi-Huberman, como “citação crítica”, um contra motivo ou um inconsciente da representação e da história (DIDI-HUBERMAN, 2022, p. 30). Essa mesma figura é encontrada em outros quadros renascentistas, que apresentam motivos diversos ao de Ghirlandaio, como é o caso do

“Nascimento de Vênus” (Figura 3) e “Primavera” (Figura 4)<sup>19</sup>, ambos de Botticelli, entre muitas outras manifestações artísticas.

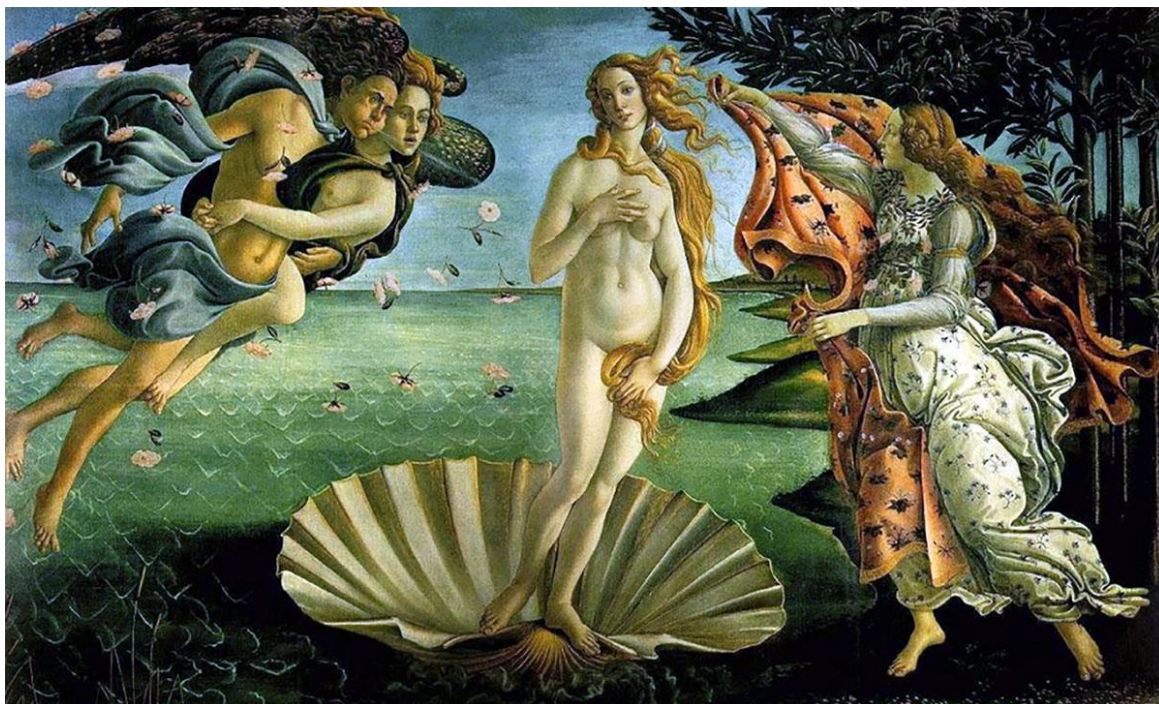


Figura 3: Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus*. Têmpera sobre tela. 1483. Galleria degli Uffizi, Florença.

---

<sup>19</sup> Esses dois quadros são a primeira vez eu Warburg parece encontrar com a Ninfa, como indica em sua tese *O “Nascimento de Vênus” e a “Primavera” de Sandro Botticelli*, de 1892.



Figura 4: Sandro Botticelli, *Primavera*. Pintura. 1482. Galleria degli Uffizi, Florença.

#### A *Ninfa*, escreve Didi-Huberman é

(...) a heroína dos “movimentos efêmeros do cabelo e da roupa” [*die transitorischen Bewegungen in Haar und Gewand*] que a pintura renascentista quis apaixonadamente “fixar” [*festzuhalten*] como indicador deslocado do *páthos* das imagens. Trata-se da heroína *aurática* por excelência: Warburg não apenas associa iconologicamente as *nynphae* e as *aurea*, como também dá a entender que a representação clássica da beleza feminina (Vênus, ninfas) realmente ganha “vida” sob a ação, o sopro (a aura) de uma “causa externa” [*äussere Veranlassung*]: uma estranheza de atmosfera ou de textura. (2013, p. 220)

De maneira geral, a *Ninfa* compreende alguns elementos estéticos que a enquadram nessa categoria teórica. Leon Batista Alberti, arquiteto e teórico da arte renascentista anterior a Botticelli, os descreve em *De pictura*<sup>20</sup>, ressaltando os “(...) movimentos de cabelos” (ALBERTI apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220), que devem ondular no ar, e os tecidos também em movimento. “Assim teremos o efeito gracioso de que os lados dos corpos tocados pelo vento, por serem os tecidos achatados por ele, parecerão quase nus sob o pano”, enquanto, do outro lado do corpo, “(...) os tecidos agitados pelo vento se desdobrarão perfeitamente no ar” (ALBERTI apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220). Além disso, a *Ninfa*, como é de sua natureza, é uma figura

<sup>20</sup> ALBERTI, L. B. *De pictura*. Trad. J. L. Schefer. Paris: Maecula-Dédale, 1992.

estrangeira no quadro – anacrônica e espacialmente – e, portanto, em geral, surge dos cantos da pintura.

A *Ninfa*, portanto, é uma heroína do encontro movente/ comovente: uma “causa externa” suscita um “movimento efêmero” nas bordas do corpo mas um movimento tão organicamente soberano, tão necessário e destinal quanto transitório. A *Ninfa* encarna-se na mulher-vento, na Aura, na deusa Fortuna (...) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220).

É uma personagem que “(...) fornece a articulação possível entre a ‘causa externa’ – a atmosfera, o vento – e a ‘causa interna’, que é, fundamentalmente, o desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 221). A *Ninfa*, portanto, compreende uma dimensão erótica, uma vez que sua aparição “(...) abre um caminho sinuoso para a coreografia do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 226). Um figura que, “(...) com seus cabelos e drapeados em movimento, surge, assim, como um ponto de encontro sempre móvel entre o fora e o dentro, a lei atmosférica do vento e a lei visceral do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 221).

A *Ninfa* de Warburg, como outras *Pathosformeln*, se comporta como um *fóssil em movimento* – e, portanto, desvincula-se do seu sentido trivial –, que desperta e se “(...) põe a dançar, ou até a gritar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 295). O *Leitfossil* (numa tradução literal, o condutor ou índice fóssil) “(...) retorna aqui e ali, de modo errático, mas obstinado, de tal modo que a cada retorno é reconhecido, mesmo que transformado, como uma força soberana da *Nachleben* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 293). O fóssil opera, explica Didi-Huberman, como testemunha das sobrevivências. Esses fósseis fugazes revelam a natureza fantasmática dos gestos, que não passam de *movimentos retornantes* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 296).

A *Ninfa* warburguiana traduz o “*Leitmotiv* do tempo sobrevivente e *Leitfossil* do tempo histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 296), uma vez que “(...) sempre conjugou duas temporalidades contraditórias: persistente como uma ideia fixa e frágil como uma ‘fuga de ideias’; (...) antiga por sua ancoragem formal na estatuária helenística e moderna pelas relações diretas mantidas com a estética do final do século<sup>21</sup>” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 296). A representação visual da *Ninfa*, então, não significa que

---

<sup>21</sup> E aqui podemos pensar facilmente no poema “À une passante”, de Charles Baudelaire, de *Les Fleurs du mal*: “La rue assourdissante autour de moi hurlait./ Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse./ Une femme passa, d’une main fastueuse/ Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;/ Agile et noble, avec sa jambe de statue./ Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,/ Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan./ La douceur qui fascine et le plaisir qui tue./ Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté/ Dont le regard m’a fait soudainement renaître,/ Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?/ Ailleurs, bien loin d’ici!

(...) uma ideia abstrata tenha encontrado sua metáfora visual certa, ou sua ‘imagem literária’. Quer dizer que uma energia ganhou corpo através de sedimentações do tempo, *fossilizou-se*, mas preservou todo o seu poder de se movimentar, de se *transformar*. (...) Assim, olhar uma imagem – compreendida como *Leitfossil* – equivaleria a *ver dançarem juntos todos os tempos* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 308)

Relembrando a figura presente na obra de Ghirlandaio (Figura 2), podemos pensar que ela representa exemplarmente o *Leitfossil*: “a roupa, o ímpeto, a paixão e a força estão *em movimento*. Mas tudo isso continua ‘latente’, como que preso numa ‘semi-mobilidade’ ou cristalizado na pedra dos baixos-relevos antigos: em suma, tudo isso só faz mover-se *como fósfil*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 298).

### 3.2. Eurídice fugaz

Aqui, somos levados a pensar: podemos considerar a Eurídice de Sophia uma *Ninfa*? Eurídice parece se apresentar como um expoente dessa figura na medida em que sua construção dialética – entre a metáfora e a personificação – carrega também o *princípio incorruptível*, em Warbug, de certa forma, corrompido, da sobrevivência. Aqui, examinaremos novamente os poemas já analisados para tentar compreender de que modo a *Ninfa* se esconde nos versos de Sophia.

O primeiro elemento que nos possibilita pensar nessa ninfa breyneriana é a sua posição como estrangeira – tanto no mito, como na poesia. No mito, evidente, Eurídice deixa de pertencer ao mundo dos vivos. Sua morte tira sua possibilidade de estar verdadeiramente adequada a esse mundo e, assim, ela torna-se uma forasteira nesse lugar. No mundo dos mortos tampouco pode se sentir completamente pertencente. Entre ser de outro lugar e ter alguém que sempre a quer tirar de lá – nesse caso, Orfeu –, Eurídice constituirá sempre alguém alóctone a esse lugar. Um outro ponto que reforça essa percepção se encontra na própria poesia. Eurídice, apesar de ser essencial, uma vez que é a própria poesia, aparece nos poemas de Sophia apenas nos títulos. Estando na margem do poema, na sua extremidade, mas nunca no corpo do texto, seu nome evoca a

---

*trop tard!* “jamais” peut-être!// Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,/ Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!” (2019, p. 294)

personagem, mas sem deixá-la entrar propriamente em cena – fazendo com que tenhamos que considerar a personagem dos textos Eurídice apenas pelo seus títulos.

Pensando nos aspectos estéticos que compõem a ninfa, notamos em “Eurydice” alguns elementos acessórios presentes no poema que contribuem para a leitura da Eurídice como uma materialização da *Nachleben*. O primeiro indício que encontramos é o manto, que nos conduz diretamente ao tecido em movimento característico da *Ninfa*. Esse movimento do tecido expressa também a força “viva” dessa figura, que é capaz de se locomover pelos tempos e espaços, conseguindo inclusive movimentar todo o cosmos: o manto é a própria noite. Considerando ainda a ambientação noturna, é interessante pensar como esse estado onírico que se estabelece no poema, relaciona-se com a *Ninfa*. Primeiro, ao retomar o modo como Warburg chamava essa figura: um “pesadelo gracioso” [*ein anmutiger Alpdruck*], tendo confessado “(...) vê-la em toda parte, nunca saber quem ela era, jamais compreender exatamente de onde vinha, e com isso perder a razão [*ich verlor meinen Verstand*]” (DIDI-HUBERMAN, 2012, P. 299). Depois, em reforço à relação aqui sugerida, porque Didi-Huberman aponta que

As imagens oníricas – Warburg diria: as imagens sobreviventes em geral – têm de extraordinário o fato de fazerem da “reversão” temporal, como diz Freud na mesma página, um vetor de protensão, e de fazerem da “indestrutibilidade” dos materiais recalcados um vetor de imediatismo, de fugacidade. Em toda imagem sobrevivente, portanto, os *fósseis dançam* (2013, pp. 307-308)

Orfeu, por outro lado, apresenta-se como um vestígio de corpo – *poeira do meu ser* –, podendo ele mesmo, quem sabe, ser um resto vital (DIDI-HUBERMAN, 2013), uma marca que permanece no tempo. Essa poeira, contudo, reforça a presença do ar no poema: o manto da noite agita a poeira, levantando-a, e, dessa forma, possibilita também o movimento do próprio poeta. A *Ninfa* configura um movimento para o poema, mas também para o poeta – que se move por causa de sua passagem.

O elemento do vento se consolida mais diretamente na segunda estrofe, quando o eu lírico aponta que os cabelos dessa Eurídice *voam no firmamento*. Assim, não só o drapeado do seu manto se movimenta, mas também seus cabelos são movidos pelo vento – aqui, representado de forma mais ampla como o céu. Essa estrofe ganha ainda mais força ao pensarmos que a *Ninfa* contribui com a erotização e com a sensualidade da cena, como já apontamos: lembremos da articulação entre o vento (a causa externa) e o desejo (a causa interna).

Ainda na mesma estrofe, a referência ao movimento dessa figura é explicitado no último verso: *E atravessa sorrindo os pesadelos*. Aqui, conseguimos perceber uma evocação tanto do mito de Orfeu e Eurídice, como também a um estado mental do eu lírico, que percebe a tristeza de estar sozinho, sem a sua amada.

A repetição de “ar” na última estrofe também contribui para uma leitura dos elementos que compõem a *Ninfa*. Aqui, curiosamente, o *ar* aparece de formas diversas. Num primeiro momento, aparece como uma expressão da aparência – *com ar de alguém que não existe*. Sobre este verso, inclusive, podemos pensar no anacronismo relacionado à figura da *Ninfa*, que surge como *alguém que não (mais) existe*, mas que permanece latente no curso da história. Em seguida, o ar é o veículo pelo qual Eurídice desaparece – *E devagar no ar quebrou-se*. É importante perceber que relacionar o ar com essa figura aproxima-a também de uma materialidade pouco capturável, fugidia. Eurídice move-se como o ar e é movida por ele, contendo inerentemente o vento e o movimento na sua composição.

Por todo o poema, portanto, Eurídice aparece evidentemente em movimento. Num primeiro momento, aparece em cena arrastando seu manto da noite e movimentando, assim, a cena a sua volta. Depois, além dos cabelos que agitam-se no vento, aparece atravessando os pesadelos – referência tanto ao mito grego ao qual faz referência, quanto ao estado do eu lírico. Por fim, Eurídice desaparece pelo ar, mostrando sua natureza fugidia, própria da *Ninfa* warburguiana.

Menos claramente, a Eurídice de “II. Eurydice” se apresenta como essa imagem sobrevivente. Mas, ainda assim, o poema permite aprofundar a aproximação interpretativa aqui sugerida. Logo no primeiro verso, percebemos que esse corpo feminino não só é *amado*, mas também *perdido*. Desde o início, o corpo é colocado em fuga, em movimento de escape – nunca podendo ser verdadeiramente capturado. O traço, tentativa de cercar esse corpo, desde já é falho, uma vez que não é capaz de reter um corpo que já fugiu. O corpo, já de início, está em movimento e não permite ser aprisionado.

O fracasso da captura do final do poema, já antes mencionado, reforça a fugacidade de Eurídice. O *engano* do rosto, no qual o eu lírico *busca a abolição da morte*, não é mais do que a tentativa frustrada do eu lírico de tentar apreender pra si essa *Ninfa*.



Para “II. Eurydice”, contudo, mais do que os elementos acessórios que compõe a imagem da *Ninfa*, é importante perceber que, considerando a leitura metafórica do poema, Eurídice é a poesia necessariamente fugidia. Uma poesia que não pode ser capturada ou retida, e que, como vimos, precisa dessa falha de captura do poeta para se concretizar. Portanto, a *Ninfa* opera como alegoria teórica para Sophia. Sua poesia, de certa maneira, é uma poesia ninfeia, uma vez que escapa do poeta e deve escapar do poeta para que possa existir. Portanto, não só a personagem Eurídice se apresenta como uma *Ninfa* warburguiana, mas a própria poesia representa essa fugacidade e esse movimento próprios da ninfa.

Na obra de Sophia, portanto, parece ser enriquecedor reconhecer a *Ninfa* para que possamos pensar em uma *ars poetica* para essa poesia: um tipo de definição para sua filosofia poética. Essa arte poética retoma o que a própria autora fala ao relembrar as ânforas e o barro pálido e seu princípio incorruptível, a importância da sobrevivência e da fugacidade. Não devemos nos preocupar em capturar o pássaro do real: abracemos a poesia que se propõe a descrever o círculo em torno desse pássaro.

#### 4. CONCLUSÃO

*Juntos passavam no cair da tarde*

*Jovens luminosos muitos antigos*

(“Orpheu e Eurydice”, Sophia de Mello Breyner Andresen)

Reconhecer Eurídice na obra de Sophia, como vimos, mostrou-se produtivo em diversos aspectos. Como personificação, nos revelou uma personagem que permite levantar questões importantes sobre a ideia do amor ocidental; como este foi, e ainda é, retratado literariamente. Se o amor deve, como ensina o mito, saber perder, por outro lado, aponta para a direção contrária: o desejo pela posse, a necessidade de deter para si a pessoa amada. A partir dessa perspectiva, não construímos apenas uma imagem de Eurídice – a qual queremos, de certa forma, libertar –, mas também de Orfeu, que se mostra agente de uma tentativa constante de aprisionamento desse *corpo amado e perdido*. Esta leitura afasta-nos do sentido cristalizado ao qual essas personagens são frequentemente associadas.

Como metáfora, dentro de sua compreensão mitológica, Eurídice e Orfeu são representantes da poesia e do poeta, respectivamente, mas configuram uma concepção da produção poética muito específica. Como apontou Blanchot, essa produção exige o fracasso de Orfeu, que é incapaz de conquistar a poesia em sua totalidade e, assim, o poema surge como uma encenação da própria perda e do esforço desse poeta.

As duas leituras, apesar de parecerem distantes, dependem dialeticamente uma da outra, como vimos através do conceito de Fuss de *corpse poem* e seu modo de conceder voz à Eurídice. A partir desse ponto, tornou-se possível analisar a personagem de Eurídice através das ideias propostas por Warburg de *sobrevivência* e *Ninfa*, ambas centrais para seus estudos. Essa Eurídice ninfeia e fugidia provou ser essencial na obra de Sophia, não só por ser uma figura recorrente em seus poemas, mas também por configurar símbolo central de uma arte poética breyneriana que aponta para uma tentativa – sempre falha – de captura do “pássaro do real”. Eurídice, em sua metamorfose incorruptível, abre o diálogo entre diversas camadas de leitura, que perpassam a tradição literária, a tradição

mitológica, a história da arte, mas também uma memória coletiva e um desejo para tantas outras personagens: deixemos que elas sejam livres.

Buscamos no poema esse ser estrangeiro e fugidio que Sophia nos mostrou em seus versos. Um ser, ao mesmo tempo, mutável e permanente. Uma Eurídice mulher, mítica e imagética. Procuramos compreender – sem nunca capturar – essa personagem como representante da *Ninfa* de Warburg: atemporal e eterna, correndo pelo poema, em seu passo ligeiro. Como a ânfora para Sophia, Eurídice foi fonte, de “[p]az e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação” (ANDRESEN, 2018, p. 360): o retorno ao mesmo – sempre diverso – que essa imagem nos proporcionou.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFM, 2007.

\_\_\_\_\_, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outro poemas*. Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. e org. Julio Castañon Guimarães. Apêndices J. Barbey d'Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

DAVISON, Peter. *The Poems of Peter Davison, 1957–1995*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_, Georges. *Ao passo ligeiro da serva: saber das imagens, saber excêntrico*. Trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: Ymago, 2022.

\_\_\_\_\_, Georges. *Ninfas fugidias*. Trad. Jorge Leandro Rosa. Lisboa: Ymago, 2018.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972

FAGUNDES, Mônica Genelhu. “Da mágoa sem remédio de perder-te”: o luto como trabalho da linguagem na poesia de Camões. Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 19 volume 1, p. 102-114, Jan-Jun 2017, p. 106.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. *Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1917 [1915]/ 1974.

FUSS, Diana. *Dying modern. A meditation on elegy*. Durham and London: Duke University Press, 2013

GREENE, Roland. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Oxfordshire: Princeton University Press, 2012.

HADAS, Pamela White. *Designing Women*. New York: Alfred A. Knopf, 1979.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003

LOURENÇO, Eduardo. “Para um retrato de Sophia”. In: POMA, Paola (org). *Sophia: singular plural*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

OVÍDIO. *Metamorphoses*. Trad. Mary M. Inne. Londres: Penguin Books, 1977.

POMA, Paola. “Sophia e as formas fraternas”. In: POMA, Paola (org). *Sophia: singular plural*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

RECKERT, Stephen e MACEDO, Helder. *Do Cancioneiro de Amigo*. 3a ed. Lisboa: Assirio e Alvim, 1996.

SERRA, Pedro José. “Prefácio”. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nu na antiguidade clássica. Antologia de poemas sobre a Grécia e Roma*. Porto: Assírio e Alvim, 2019.

WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação”. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Org. Leopoldo Waizbort. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. *A presença do antigo. Escritos inéditos – volume 1*. Org., intro. E trad. Cássio Fernandes. São Paulo: Editora da Unicamp, 2018.