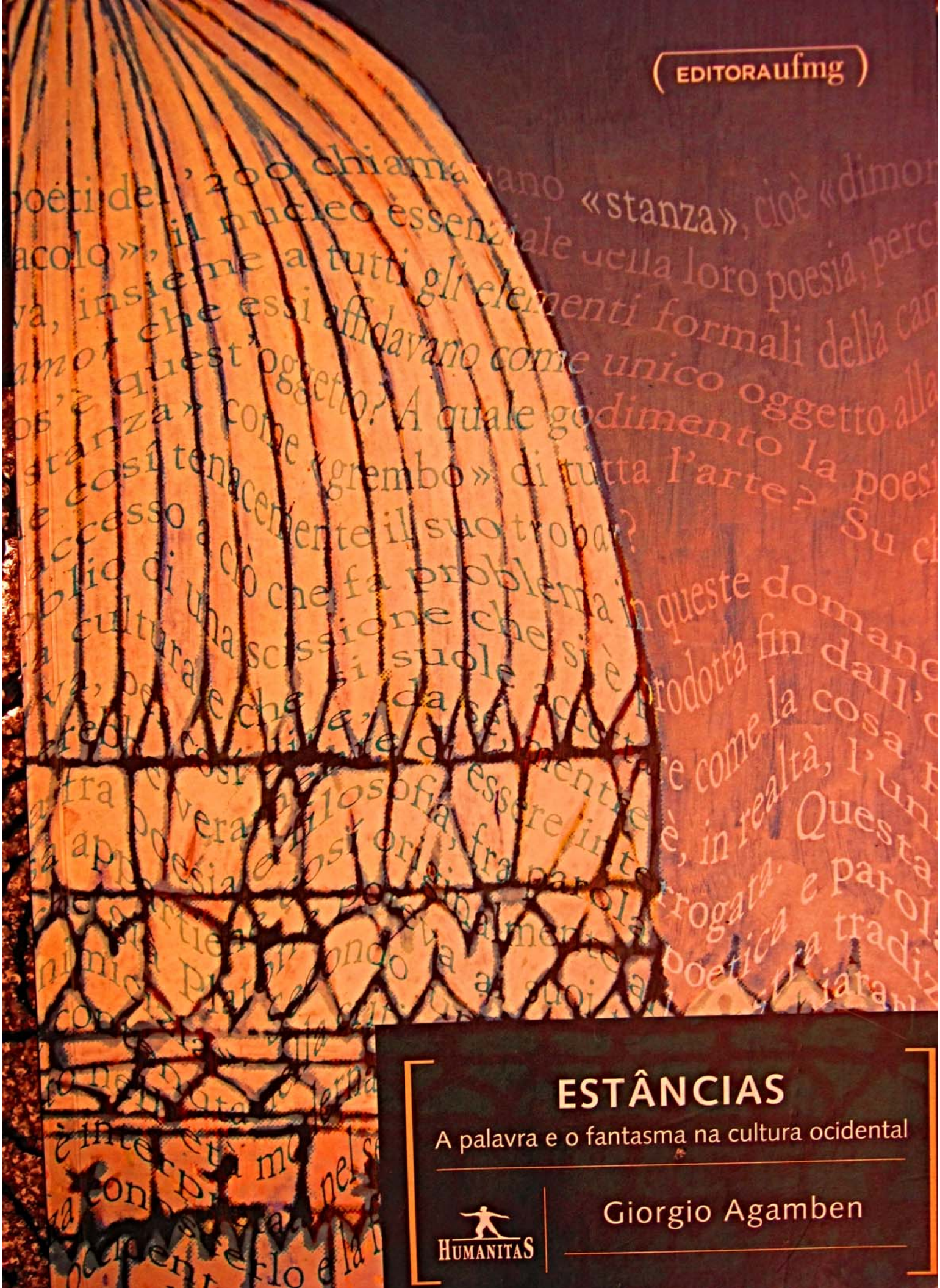


EDITORA ufmg

ESTÂNCIAS

A palavra e o fantasma na cultura ocidental

Giorgio Agamben

HUMANITAS

Livro sobre o encontro entre o fantasma e a palavra, *Estâncias* propõe um mapa de migrações teóricas que vão do século XII ao XX, entrecruzado por leituras que se movimentam entre as artes, a literatura e a filosofia.

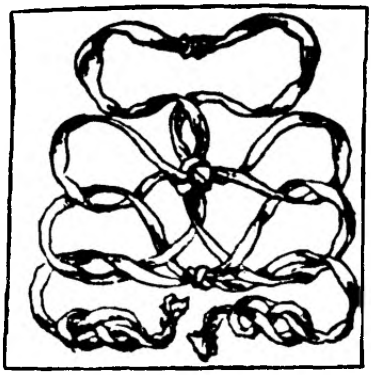
Se inicialmente os temas expostos são tratados em capítulos apartados pelo jovem Agamben (a primeira edição desta obra data de 1977), uma coesa argumentação sobre o melancólico, o fetichista e a esfinge nos conduz a uma teoria sobre o amor em sua dimensão espectral e inapreensível, que tem origem, segundo o autor, na lírica medieval, nas cantigas endereçadas ao amor ausente e a *dame sans merci*, como também a uma defesa do pensamento crítico como exercício da negatividade.

No decorrer da leitura apreendemos vários sentidos que o título desta obra, *Stanze*, nos oferece: mais que estrofe de uma canção, Agamben reclama aqui a definição da poesia como abrigo, cômodo que é capaz de guardar, pela falta e impossibilidade que constitui a palavra, a fugaz alegria do amor.

A referência a Heidegger é nítida. Mas outros escritores saturninos que discorreram sobre os fantasmas de Eros na modernidade, como Freud, Marx, Baudelaire,

ESTÂNCIAS

A PALAVRA E O FANTASMA NA CULTURA OCIDENTAL



O amor (de Ori Apollinis Niliaci, *De sacris Aegyptiorum notis*, Parisiis, 1574)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Reitor: Romulo Tadeu Pena
Vice-Reitora: Heloisa Maria Murgel Starling

EDITORA UFMG
Diretor: Wander Melo Miranda
Vice-Diretora: Silvana Cobert

CONSELHO EDITORIAL
Wander Melo Miranda (presidente)
Carlos Antonio Leite Brandão
Juarez Rocha Guimarães
Marco Gomes Soares
Maria das Graças Santa Bárbara
Maria Helena Damasceno e Silva Megale
Paulo Sergio Lacerda Beirão
Silvana Cobert

GIORGIO AGAMBEN

ESTÂNCIAS

A PALAVRA E O FANTASMA NA CULTURA OCIDENTAL

Tradução
SELVINO JOSÉ ASSMANN

Belo Horizonte
Editora UFMG
2007

© 1977 e 1993 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino
© 2007, da tradução brasileira, Editora UFMG
Título original: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

A259s. Pa Agamben, Giorgio, 1942-
Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental / Giorgio Agamben ; tradução de Selvino José Assmann. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
263 p. il. – (Humanitas)

Inclui referências.
ISBN: 978-85-7041-573-8

1. Filosofia. I. Título. II. Série.

CDD: 100
CDU: 1

Elaborada pela Central de Controle de Qualidade da Catalogação da Biblioteca Universitária - UFMG

DIRETORA DA COLEÇÃO Heloisa Maria Murgel Starling
EDITORAÇÃO DE TEXTOS Ana Maria de Moraes
REVISÃO DE PROVAS Michel Gannam e Priscilla Iacomini Felipe
REVISÃO TÉCNICA DO GREGO Maria Olívia de Quadros Saraiva
PROJETO GRÁFICO Cássio Ribeiro, a partir de Glória Campos - *Mangá*
FORMATAÇÃO E CAPA Cássio Ribeiro
PRODUÇÃO GRÁFICA Warren Marilac

EDITORA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 Ala direita da Biblioteca Central Térreo
Campus Pampulha 31270-901 Belo Horizonte/MG
Tel (31) 3499-4650 Fax (31) 3499-4768
www.editora.ufmg.br editora@ufmg.br

SUMÁRIO

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES 7

PREFÁCIO 9

Primeira Parte
OS FANTASMAS DE EROS

CAPÍTULO PRIMEIRO
O demônio meridiano 21
CAPÍTULO SEGUNDO
Melencolia I 33
CAPÍTULO TERCEIRO
Eros melancólico 39
CAPÍTULO QUARTO
O objeto perdido 43
CAPÍTULO QUINTO
Os fantasmas de Eros 48

Segunda Parte
NO MUNDO DE ODRADEK
A OBRA DE ARTE FRENTE À MERCADORIA

CAPÍTULO PRIMEIRO
Freud ou o objeto ausente 59
CAPÍTULO SEGUNDO
Marx ou a Exposição Universal 66
CAPÍTULO TERCEIRO
Baudelaire ou a mercadoria absoluta 73

CAPÍTULO QUARTO
Beau Brummell ou a apropriação da irrealidade 81
CAPÍTULO QUINTO
Mme. Panckoucke ou a Fada do brinquedo 94

Terceira Parte
A PALAVRA E O FANTASMA
A TEORIA DO FANTASMA NA POESIA
DE AMOR DO SÉCULO XIII

CAPÍTULO PRIMEIRO
Narciso e Pigmaleão 119
CAPÍTULO SEGUNDO
Eros ao espelho 131
CAPÍTULO TERCEIRO
"Spiritus phantasticus" 156
CAPÍTULO QUARTO
Espíritos de amor 174
CAPÍTULO QUINTO
Entre Narciso e Pigmaleão 185
CAPÍTULO SEXTO
A "gioi che mai non fina" 204

Quarta Parte
A IMAGEM PERVERSA
A SEMIOLOGIA DO PONTO DE VISTA DA ESFINGE

CAPÍTULO PRIMEIRO
Édipo e a Esfinge 217
CAPÍTULO SEGUNDO
O próprio e o impróprio 225
CAPÍTULO TERCEIRO
A barreira e a dobra 240

APOSTILA 251

NOTA 254

ÍNDICE ONOMÁSTICO 255

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

1 Dürer, *Melencolia I*

2 *Vespertilio [Morcego]* (em Ori Apollinis Niliaci, *De sacris Aegyptiorum notis, op. cit.*)

3 Rubens, *Heráclito como melancólico.* Madrid, Prado

4-5 Ornamentos e Livraria (do *Catálogo ilustrado* da Exposição Universal de Londres, 1851)

6-7 Grandville, ilustrações de *Un autre monde*

8 Grandville, *Système de Fourier* (Ilustrações de *Un autre monde*)

9 Grandville, ilustrações de *Petites misères de la vie humaine [Pequenas misérias da vida humana]*

10 *Beau Brummell*

11-12 Figuras em miniatura em tumba chinesa arcaica

13 *O amante junto à fonte de Narciso* (Ms. fr. 12595, folha 12 *r*) Paris, Bibliothèque Nationale

14 *Narciso* (Ms. fr. 12595, folha 12 *r*) Paris, Bibliothèque Nationale

15 *Pigmaleão como idólatra* (Ms. Douce 195, folha 149 *v*)
Oxford, Bodleian Library

16 *Pigmaleão e a imagem* (Ms. Douce 195, folha 150 *r*)
Oxford, Bodleian Library

17 *Histórias de Pigmaleão* (Ms. fr. 12592, folha 62 *v*)
Paris, Bibliothèque Nationale

18 *O amante e a imagem* (Ms. 387, folha 146 *v*)
Valência

19 *Vênus e a imagem* (Ms. 387, folha 144 *r*)
Valência

20 *Vênus e a imagem* (Ms. fr. 380, folha 135 *v*)
Paris, Bibliothèque Nationale

21 *O amante, a imagem e a rosa* (Ms. 387, folha 146 *v*)
Valência

22 "Fol amour" [louco amor] como idolatria (detalhe do lado esquerdo do portal central da catedral de Notre-Dâme)
Paris

23 *Os amantes como idólatras* (bandeja para o parto atribuída ao Mestre de São Martinho)
Paris, Louvre

24 *O homem laborioso* (de Ori Apollinis Niliaci, *De sacris Aegytiorum notis, loc. cit.*)

25 *A obra futura* (de Ori Apollinis Niliaci, *De sacris Aegytiorum notis, loc. cit.*)

26 *O que é grave, deleita* (de J. Catz, *Proteus*, Rotterdam, 1627)

27 *O amor é pai da elegância* (de Catz, *Proteus*, Rotterdam, 1627)

verdade – uma ilha inacessível, da qual só temos acesso ao percurso tempestuoso que se lança dela, mesmo sabendo, que só ilhas o lançar-se à busca, nunca um ponto de repouso, um fim (a ilha desejada)

PREFÁCIO

De um romance é possível aceitar, em último caso, que não seja contada a história que nele devia ser contada; mas de uma obra crítica, pelo contrário, costuma-se esperar resultados ou, no mínimo, teses a demonstrar e, como se diz, hipóteses de trabalho. Em todo caso, quando a palavra começa a aparecer no vocabulário da filosofia ocidental, crítica significa sobretudo investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender. Se a crítica, enquanto define as suas fronteiras, abre ao olhar "o país da verdade", como "uma ilha que a natureza fecha em fronteiras imutáveis", ela deve, contudo, continuar exposta ao fascínio do "oceano vasto e tempestuoso", que atrai "sem cessar o navegador para aventuras a que ele não consegue recusar e que, no entanto, nunca consegue levar a termo". No grupo de Jena, que se propôs a abolir, no projeto de uma "poesia universal progressiva", a distinção entre poesia e disciplinas crítico-filológicas, uma obra que merecesse ser qualificada como crítica só podia ser aquela que incluísse em si mesma a própria negação e cujo conteúdo essencial fosse assim exatamente aquilo que nela não se encontrava. O ensaísmo europeu deste século não é rico em obras desse gênero: a rigor, ao lado de uma obra que, enquanto ausente, será sempre "mais que completa" – como é o caso de *celui que silence [aquele que silencia]*, [1]

---

[1] Toda vez que usamos colchetes, no texto ou nas notas, estamos sinalizando que o Autor não fez a versão destas passagens para o italiano, mas que a tradução é iniciativa do Tradutor. Isso acontece sobretudo no caso de textos transcritos em latim e em italiano medieval (como o de Dante),

Félix Fénéon – talvez só um livro mereça, nesse sentido, o nome de crítico: trata-se de *Ursprung des deutschen Trauerspiel [Origem do drama barroco alemão]*, de Walter Benjamin.

Certamente é indício da decadência dessa tradição de pensamento o fato de haver hoje, entre aqueles que nela mais ou menos conscientemente buscam autorização, muitos que reivindicam o caráter "criativo" da crítica, precisamente quando há tempo a arte já renunciou a toda pretensão de criatividade. Se a fórmula que na Antigüidade se encontra aplicada pela primeira vez a um poeta e filólogo alexandrino, Filita (ποιητὴς ἅμα καὶ κριτικὸς – "ao mesmo tempo poeta e crítico"), pode hoje voltar a valer como definição exemplar do artista moderno, se a crítica se identifica hoje de fato com a obra de arte, isso não acontece por ela também ser "criativa", mas sim por ela também ser negatividade. Ela não é senão o processo da sua irônica autonegação: precisamente um "nada que se autonega", ou "um deus que se autodestrói", segundo a profética, embora malévola, definição de Hegel. A objeção de Hegel ao "senhor Friedrich von Schlegel", a Solger, a Novalis e aos outros teóricos da ironia, segundo a qual eles teriam ficado presos à "infinita negatividade absoluta" e teriam acabado por fazer do menos artístico "o verdadeiro princípio da arte", fazendo passar "o inexpresso pela coisa melhor", deixa escapar o essencial, a saber, que a negatividade da ironia não é aquela provisória da dialética, que a varinha mágica da *Aufhebung* estaria sempre já transformando em algo positivo, mas é uma negatividade absoluta e sem recuperação, que no entanto não renuncia por esse motivo ao conhecimento. Ainda precisa ser investigado, na perspectiva de uma fundação crítica das ciências humanas, que da ironia romântica, exatamente com os Schlegel, tenha podido brotar uma atitude autenticamente filológica e científica (que deu, entre outras coisas, um impulso essencial à lingüística européia). Se nas ciências do homem sujeito e objeto necessariamente se identificam, então a idéia de uma ciência

além de passagens em francês. Quando, por sua vez, as traduções não trazem colchetes, trata-se de textos que o próprio Autor verteu para o italiano. [N. do T.]

sem objeto não é um paradoxo jocoso, mas talvez a tarefa mais séria que, em nosso tempo, continua confiada ao pensamento. O que o perpétuo afiar de facas de uma metodologia que nada mais tem a cortar busca hoje, cada vez mais freqüentemente, dissimular, ou seja, a consciência de que o objeto que devia ser aprendido frustrou, no final, o conhecimento, acaba reivindicado pela crítica como o seu caráter específico próprio. A iluminação profana, a que ela dirige a sua intenção mais profunda, não possui o seu objeto. Assim como toda autêntica *quête* [*busca*], a *quête* da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade.

Os poetas do século XIII chamavam "estância"[2] [*stanza*], ou seja, "morada capaz e receptáculo", o núcleo essencial da sua poesia, porque ele conservava, junto a todos os elementos formais da canção, aquela *joi d'amor*,[3] em que eles confiavam como único objeto da poesia. Mas o que é esse objeto? Para que gozo a poesia dispõe a sua "estância" como "ventre" de toda arte? Sobre o que se recolhe tão tenazmente o seu *trobar*?[4]

---

[2] Preferimos traduzir *stanza* como "estância". Como se poderá observar, o Autor mesmo apresenta o significado de *stanza*, lembrando o seu sentido de "receptáculo", ou melhor de "cômodo" (casa *di cinque stanze*: casa de "cinco cômodos"), de lugar de estar, além do seu significado, na literatura: "estância", como estrofe de uma canção, ou como oitava de uma composição poética. [N. do T.]

[3] *Joi d'amor* é a expressão usada pelos trovadores para expressar a alegria da paixão amorosa, a "alegria do amor", o "gozo do amor". Trata-se de um amor integral, de todos os sentidos, da razão e do corpo, expresso, por exemplo, pelo trovador Bernard de Ventadorn: *Per so es mos chantars cabaus / qu'en joi d'amor ai et enten / la boch'e.ls ls olhs e.l cor e.l sem (Por isso é meu cantar perfeito, pois no gozo do amor eu tenho e emprego a boca, os olhos, o coração e a inteligência).* [N. do T.]

[4] *Trobar*, na *langue d'oc*, vem de "trouver", aquele que encontra palavras e música. *Trobador* é, ao mesmo tempo, o criador, o compositor e o cantor de poesia e música; sobretudo um cantor do amor, da alegria e da juventude, com humor e cortesia, que animou, com sua *art de trobar*, durante cerca de dois séculos, a vida intelectual. Para entender bem este universo criativo e

O acesso ao que se torna problemático nessas perguntas é impedido pelo esquecimento de uma cisão que se produziu desde a origem em nossa cultura e que se costuma aceitar como a realidade mais natural e que cai, por assim dizer, por si mesmo, quando realmente é a única coisa que de fato mereceria ser interrogada. Trata-se da cisão entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante, e pertence tão originalmente à nossa tradição cultural que já no seu tempo Platão podia declará-la "uma velha inimizade". De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir. A palavra ocidental está, assim, dividida entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar.

A cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento (pois o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem). Na nossa cultura, o conhecimento (segundo uma antinomia que Aby Warburg acabou diagnosticando como a "esquizofrenia" do homem ocidental) está cindido entre um pólo estático-inspirado e um pólo racional-consciente, sem que nenhum dos dois nunca consiga reduzir integralmente o outro. Na medida em que aceitam passivamente tal cisão, a filosofia deixou de elaborar uma linguagem própria, como se pudesse existir um "caminho régio" para a verdade que prescindisse do problema da

---

elegante, importa ler entre as linhas e caminhar no "emaranhado" métrico e melódico dos cantos. Este *entrebescamen (emaranhamento?)* é artístico e amoroso ao mesmo tempo. Obviamente é a mulher (*la domna*) que está no centro dessa criação lírica. [N. do T.]

sua representação, e a poesia não se deu nem um método nem sequer uma consciência de si. O que dessa forma acaba sendo suprimido é que toda autêntica intenção poética se volta para o conhecimento, assim como todo verdadeiro filosofar está sempre voltado para a alegria. O nome de Hölderin (ou seja, de um poeta para o qual a poesia antes de tudo se transformou em problema e que tinha expresso a esperança de que ela fosse elevada ao grau da μηχανή dos antigos, de modo que o seu procedimento pudesse ser calculado e ensinado) e o diálogo que, com o seu dizer, manteve um pensador que já não designa a própria meditação com o termo "filosofia", são aqui chamados a testemunhar a urgência para que a nossa cultura volte a encontrar a unidade da própria palavra despedaçada.

A crítica nasce no momento em que a cisão alcança o seu ponto extremo. Ela situa-se no descolamento da palavra ocidental e sinaliza, para além ou para aquém dela, para um estatuto unitário do dizer. Exteriormente, esta situação da crítica pode ser expressa na fórmula segundo a qual ela não representa nem conhece, mas conhece a representação. À apropriação sem consciência e à consciência sem gozo, a crítica contrapõe o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado. Dessa maneira, ela interpreta o preceito de Gargântua: "science sans conscience n'est que ruine de l'âme" ["ciência sem consciência não é senão ruína da alma"]. O que fica fechado na "estância" da crítica é nada, mas esse nada contém a inapreensibilidade como o seu bem mais precioso.

Nas páginas que se seguem, busca-se, pois, o modelo do conhecimento nessas operações, como o desespero do melancólico ou a *Verleugnung* [*renegação*] do fetichista, em que o desejo nega e, ao mesmo tempo, afirma o seu objeto e, desse modo, consegue entrar em relação com algo que não poderia ser nem apropriado, nem gozado de outra maneira. Tal modelo forneceu o campo, tanto para um exame da transfiguração dos objetos humanos, realizada pela mercadoria, quanto para a tentativa de voltar a encontrar, através da análise da forma emblemática e do αἶνος da Esfinge,

um modelo do significar que escapasse da posição primordial do significante e do significado que domina toda reflexão ocidental sobre o signo. É nessa perspectiva que alcança seu sentido próprio a reconstrução, que ocupa o lugar central na investigação, da teoria do fantasma subtendida no projeto poético que a lírica trovadoresca-estilo-novista deixou em herança para a cultura européia e na qual, através do denso *entrebescamen* textual de fantasma, desejo e palavra, a poesia construía a própria autoridade, convertendo-se ela mesma na "estância" oferecida à *gioi che mai non fina [alegria que nunca acaba]* da experiência amorosa.

Cada ensaio aqui reunido apresenta, portanto, no seu círculo hermenêutico, uma topologia do *gaudium*, da "estância" através da qual o espírito humano responde à impossível tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, continuar inapreensível. A vereda de dança do labirinto, que leva ao coração do que mantém à distância, é o modelo do espaço simbólico da cultura humana e da sua ὁδὸς βασιληίη a uma meta a que só o *détour [desvio]* é adequado. O discurso que, nessa perspectiva, sabe que "manter firmemente o que está morto é o que exige a maior força" e não queira arrogar-se "o poder mágico que transforma o negativo em ser", deve necessariamente garantir a inapreensibilidade do seu objeto. E dado que ele não se comporta com relação a isso nem como o senhor que simplesmente o nega no ato do gozo, nem como o escravo que o elabora e transforma na procrastinação do próprio desejo, a sua é a operação soberana de um *fin'amors*[5] que, ao mesmo tempo, goza e procrastina, nega e afirma, assume e recusa, e cuja única realidade é a irrealidade de uma palavra *qu'amas [a] l'aura | e chatz [a] la lebre ab lo bou | e nad [a] contra suberna*.[6]

---

[5] *Fin'Amors* equivale ao ideal de amor cortês que aparece no início do século XII: amor puro do cavaleiro que enfrenta perigos para atrair a atenção da mulher amada que já é casada. Por isso, em geral este amor não se realiza, por mais que perdure e seja forte. [N. do T.]

[6] [*Que ama o vento / e caça a lebre com o boi / e nada contra a corrente*: versos de Artaud Daniel, poeta trovadoresco do século XII - N. do T.]

Nessa perspectiva é que se pode falar de uma "topologia do irreal". Talvez o *tópos*, essa coisa, segundo Aristóteles, "tão difícil de apreender", mas cujo poder "é maravilhoso e anterior a qualquer outro", e que Platão, no *Timeu*, concebe até mesmo como um "terceiro gênero" do ser, não é necessariamente algo "real" e, neste sentido, aqui se procurou levar a sério a pergunta que o filósofo formula no livro IV da *Física*: "ποῦ γάρ ἐστι τραγέλαφος ἡ σφίγξ" – "onde está o *capricerro*, onde está a esfinge?" Em nenhum lugar, certamente, mas, talvez, porque eles mesmos sejam *topoi*. Ainda devemos habituar-nos a pensar o "lugar" não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com que "algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja". Só uma topologia filosófica, semelhante àquela que na matemática é definida como *analysis situs* [*análise da posição*], em oposição à *analysis magnitudinis* [*análise das grandezas mensuráveis*], seria adequada ao *tópos outopos* [*lugar não-lugar*] cujo "nó borromeu" aqui se procurou configurar. Assim, a exploração topológica está constantemente orientada sob a luz da utopia. Se uma convicção sustenta tematicamente essa indagação no vazio em que a sua intenção crítica a obriga a ficar, é precisamente porque só se formos capazes de entrar em relação com a irrealidade e com o inapreensível como tais, será possível apropriarmo-nos da realidade e do positivo. Assim, as páginas que se seguem pretendem apresentar-se como uma primeira e insuficiente tentativa, nas pegadas do projeto que Musil havia confiado ao seu romance incompleto e que, alguns anos antes, a palavra de um poeta havia expresso na fórmula segundo a qual "quem apreende a máxima irrealidade, plasmará a máxima realidade".

Martin Heidegger
in memoriam

ESTÂNCIAS

Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia – hoc est mansio capax sive receptaculum – totius artis. Nam, quemadmodum cantio est gremium totius sententiae, sic stantia totam artem ingremiat...[1]

Dante. *De vulgari eloquentia*, II 9

[1] ["A respeito disso é preciso saber que este vocábulo foi criado somente em consideração da arte, isto é, de modo tal que aquilo em que estivesse contida toda a arte da canção fosse chamado de *stantia* – o que significa residência capaz ou também receptáculo – de toda a arte. Pois, do mesmo modo que a canção é como o regaço de toda a sentença, assim a *stantia* recolhe no seu regaço toda a arte." DANTE. *De vulgari eloquentia*, II 9.] [Para a tradução portuguesa de boa parte dos textos que na edição original aparecem somente em latim, contamos com a colaboração de Mariano Barthe. N. do T.]

Primeira Parte

OS FANTASMAS DE EROS

Agora a perda, por mais cruel que seja, nada pode contra a posse: completa-a, se quiserdes, afirma-a: não é, no fundo, senão uma segunda aquisição – desta vez totalmente interior – mas igualmente intensa.

Rilke

Muitos buscaram em vão dizer alegremente o mais alegre; aqui, finalmente, ele se expressa no luto.

Hölderlin

CAPÍTULO PRIMEIRO

O DEMÔNIO MERIDIANO

Durante toda a Idade Média, um flagelo pior do que a peste que infesta os castelos, as vilas e os palácios das cidades do mundo, abate-se sobre as moradas da vida espiritual, penetra nas celas e nos claustros dos mosteiros, nas tebaidas dos eremitas, nas abadias trapistas dos enclausurados. *Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia* são os nomes que os Padres da Igreja dão à morte que isso instila na alma; e, mesmo que nos elencos das *Summae virtutum et vitiorum [Suma das virtudes e dos vícios]*, nas miniaturas dos manuscritos e nas representações populares dos sete pecados capitais,[2] a sua desolada efígie apareça em quinto lugar, uma tradição hermenêutica antiga torna-o o mais mortal dos vícios, o único para o qual não há nenhum perdão possível.

---

[2] Na mais antiga tradição patrística, os pecados capitais não são sete, mas oito. Na lista de Cassiano, são os seguintes: *Gastrimargia* "gula", *Fornicatio* "luxúria", *Philargyria* "avareza", *Ira*, *Tristitia*, *Acedia*, *Cenodoxia* "vanglória", *Superbia*. Na tradição ocidental, a partir de São Gregório, a *tristitia* funde-se com a *acedia*, e os sete pecados assumem a ordem que se encontra nas ilustrações populares e nas representações alegóricas do fim da Idade Média e que se tornou familiar para nós através dos afrescos de Giotto em Pádua, da tela circular de Bosch no Museu do Prado ou das gravações de Brueghel. Quando, no texto, se fala de acídia, sempre há referência ao conjunto resultante dessa fusão, que mais precisamente deveria denominar-se *tristitia-acedia*.

Os Padres lançam-se com fervor especial contra os perigos desse "demônio meridiano",[3] que elege as suas vítimas entre os *homines religiosi* e os assalta quando o sol culmina no horizonte; e talvez não seja por nenhuma outra tentação da alma que os seus escritos dão mostras de uma penetração psicológica tão cruel e de uma fenomenologia tão teimosa e horrível:

> O olhar do acidioso pousa obsessivamente sobre a janela e, com a fantasia, finge ser a imagem de alguém que vem visitá-lo; ao rangido da porta, ergue-se em pé; ouve uma voz, e corre para pôr-se à janela para olhar; contudo não desce para a estrada, mas volta a sentar-se onde estava antes, entorpecido e quase empalidecido. Se lê, interrompe inquieto e, um minuto depois, cai no sono; esfrega o rosto com as mãos, estica os dedos e, tirados os olhos do livro, fixa-os sobre a parede; de novo os volta para o livro, vai em frente por mais algumas linhas, balbuciando o final de cada palavra que lê; e enquanto enche a cabeça com cálculos ociosos, conta o número das páginas e das folhas dos cadernos; e as letras e as belas miniaturas que têm diante dos olhos se

---

[3] "Maxime circa horam sextam monachum inquietans... Denique nonnulli senum hunc esse pronuntiant meridianum daemonem, qui in psalmo nonagesimo nuncupatur" ["Precisamente perto do meio-dia o monge se inquieta... Assim, alguns mais idosos anunciam o demônio meridiano, que é citado no salmo noventa"]. (JOANNIS CASSIANI. *De institutis coenobiorum*, I, X, cap. I, em: *Patrologia latina*, 49.) De modo semelhante, João Clímaco (*Scala Paradisi*, gr. XIII, em: *Patrologia graeca*, 88) escreve: "mane primum languentes medicus visitat, acedia vero monachos circa meridiem" ["de manhã, o médico visita os mais débeis, a acídia realmente só visita os monges por volta do meio-dia"]. Não é, pois, casual que, na gravura de Brueghel que representa a acídia, na parte do alto, à esquerda, apareça um enorme quadrante sobre o qual, em lugar de ponteiros, uma mão indica "circa meridiem". Sobre o demônio meridiano, veja-se também o que Leopardi escreve no seu *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, cap. VII. A referência ao "salmo noventa" em Cassiano está, para ser preciso, no v. 6, e o termo hebraico correspondente é *Keteb*. Segundo Rohde, o demônio meridiano dos autores cristãos é simplesmente uma reencarnação de Empusa, uma das figuras de ogra do séqüito espectral de Hécate, que aparece precisamente ao meio-dia (cf. E. ROHDE. *Psyche*. Freiburg im Breisgau, 1890-94, trad. it. Bari, 1970, apêndice II).

tornam odiosas até que, por fim, fecha o livro e o usa como travesseiro para a sua cabeça, caindo num sono breve e não profundo, do qual é despertado por um senso de privação e de fome que deve saciar.[4]

Basta que este demónio comece a obsediar a mente de algum desventurado, que ele insinua nela um horror ao lugar em que se encontra, um incómodo com relação à própria cela e um nojo dos irmãos que vivem com ele, que agora lhe parecem ser negligentes e grosseiros. Faz que se torne inerte para qualquer atividade que se desenrola entre as paredes de sua cela, impedindo-o de continuar em paz e de prestar atenção à sua leitura; eis que o infeliz começa a lamentar que não tira nenhum proveito da vida conventual, e suspira e geme que o seu espírito não produzirá fruto algum enquanto ficar onde está; queixando-se, proclama-se incapaz de enfrentar qualquer tarefa do espírito e aflige-se por ficar aí vazio e imóvel, sempre no mesmo lugar, ele que poderia ter sido útil para os outros e guiá-los, e pelo contrário nada realizou nem ajudou a quem quer que fosse. Prodigaliza-se em exagerados elogios de mosteiros ausentes e longínquos e lembra os lugares em que poderia estar são e feliz; descreve cenóbios suaves de irmãos e flagrantes de conversação espiritual; e, em contraposição, tudo o que está ao alcance da mão lhe parece áspero e difícil, os seus irmãos sem qualquer qualidade, e até mesmo não parece ser capaz de procurar a alimentação sem uma grande fadiga. No final, fica convencido de que nunca poderá estar bem enquanto não abandonar a sua cela e que, se ali permanecesse, encontraria a morte. Depois, perto da quinta ou sexta hora, é tomado por uma languidez do corpo e uma raivosa fome de comida, como se estivesse extenuado devido a uma longa viagem ou a um trabalho duro, ou então houvesse jejuado por dois ou três dias. Então começa a olhar ao seu redor, aqui e ali, entra e sai mais vezes da cela e fixa os olhos no sol como se pudesse atrasar o seu ocaso; e, ao final, desce sobre a mente uma enlouquecida confusão,

---

[4] SANCTI NILI. *De octo spiritibus malitiae*, cap. XIV.

semelhante à calota que envolve a terra, e o deixe inerte e como se tivesse ficado vazio.[5]

Mas é com a lembrança do cortejo infernal das *filiae acediae*,[6] que a mentalidade alegorizante dos Padres da Igreja plasmou magistralmente a alucinada constelação da acídia. Ela gera em

---

[5] JOANNIS CASSIANI. *De institutis coenobiorum*, *op. cit.*, I, X, cap. II. A descrição patrística do acidioso não perdeu, à distância de tantos séculos, nada da sua exemplaridade e da sua atualidade e parece, pelo contrário, ter oferecido o modelo para a literatura moderna às voltas com o seu *mal du siècle*. Assim, o cavaleiro d'Albert, protagonista daquela bíblia *ante litteram* do decadentismo que é *Mademoiselle de Maupin*, é apresentado por Gautier com palavras que lembram de perto a fenomenologia medieval da acídia. Ainda mais próxima do modelo patrístico está a descrição dos estados de espírito de Des Esseintes (o qual não esconde a sua predileção pelas obras dos Padres da Igreja), no *À rebours*, de Huysmans. Traços semelhantes há também, embora obviamente de segunda mão, na figura de Giorgio Aurispa, do *Trionfo della morte*. Sob muitos aspectos, também as anotações baudelairianas em *Mon coeur mis à nu* e nas *Fusées* mostram uma proximidade singular com a fenomenologia da acídia. Além disso, na poesia que abre *Les fleurs du mal*, Baudelaire põe a sua obra poética sob o signo da acídia (que aqui aparece como *ennui - tédio*). Toda a poesia de Baudelaire pode ser entendida, nessa perspectiva, como uma luta mortal com a acídia e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de invertê-la em algo positivo. Convém observar que o *dandy*, que representa, segundo Baudelaire, o tipo perfeito do poeta, pode ser considerado, em certo sentido, como reencarnação do acidioso. Se é verdade que a essência do dandismo consiste em uma religião do prescindível ou em uma arte da incúria (ou seja, no encarregar-se de cuidar da própria incúria), então se apresenta como uma paradoxal revalorização da acídia, cujo significado etimológico (de ἀ-χήδομαι) é, precisamente, in-cúria.

[6] Segundo Gregório, as filhas da acídia são seis (*malitia, rancor, pusillanimitas, desperatio, torpor circa praecepta, evagatio mentis*). Isidoro cita sete (*otiositas, somnolentia, importunitas mentis, inquietudo corporis, instabilitas, verbositas, curiositas*), mas, conforme observa Santo Tomás, elas podem ser reduzidas àquelas nomeadas por Gregório; com efeito, "otiositas et somnolentia reducuntur ad torporem circa praecepta... omnia autem alia quinque, quae possint oriri ex acedia, pertinent ad evagationem mentis circa illicita" ["ociosidade e sonolência reduzem-se à indolência no tocante aos mandamentos... também todos os outros cinco (vícios), que podem nascer da acídia, têm a ver com a divagação da mente pelo ilícito"]. Em *Aurora*, o primeiro romance de um dos mais perspicazes e "acidiosos" escritores franceses vivos, Michel Leiris, é possível encontrar uma lista bem farta de *filiae acediae* (sessenta e oito); mas é fácil constatar que elas podem ser quase todas subsumidas nas categorias patrísticas.

primeiro lugar *malitia*, o ambíguo e irrefreável ódio-amor pelo bem como tal, e *rancor*, a revolta da má consciência contra os que exortam ao bem; *pusillanimitas*, o "ânimo pequeno" e o escrúpulo que se retrai assustado diante da dificuldade e do empenho da existência espiritual; *desperatio*, a obscura e presunçosa certeza de estar já condenado antecipadamente e o complacente aprofundamento na própria ruína, como se nada, nem sequer a graça divina, pudesse salvar-nos; *torpor*, o obtuso e sonolento estupor que paralisa qualquer gesto que nos pudesse curar; e, por fim, *evagatio mentis*, a fuga do ânimo diante de si e o inquieto discorrer de fantasia em fantasia[7] que se manifesta na *verbositas*, a tagarelice que gira inutilmente sobre si mesma, na *curiositas*, a insaciável sede de ver por ver que se perde em possibilidades sempre novas, na *instabilitas loci vel propositi [instabilidade de lugar ou de propósito]* e na *importunitas mentis,* a petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento.

A psicologia moderna esvaziou de tal forma o termo *acedia* do seu significado original, transformando-a em um pecado contra a ética capitalista do trabalho, que se torna difícil reconhecer, na espetacular personificação medieval do

---

7 A incapacidade de controlar o incessante discurso (a *co-agitatio*) dos fantasmas interiores está entre os traços essenciais da caracterização patrística da acídia. Todas as *Vitae patrum* (*Patrologia latina*, 73) ecoam o grito dos monges e dos anacoretas que a solidão confronta com o monstruoso e proliferante discurso da fantasia: "Domine, salvari desidero, sed cogitationes variae non permittunt" ["Senhor, desejo a salvação, mas fantasias várias não o permitem"]; "Quid faciam, pater, quoniam nulla opera facio monachi, sed in negligentia constitutus comedo et bibo et dormio, et de hora in horam transgredior de cogitatione in cogitationem..." ["O que farei, pai, pois não realizo obra alguma de monge, mas tomado pela negligência, como e bebo e durmo, e, de hora em hora, passo de fantasia em fantasia"]. Convém esclarecer que *cogitatio*, na linguagem medieval, sempre se refere à fantasia e ao seu discurso fantasmático; só com o ocaso da concepção grega e medieval do intelecto soberano, *cogitatio* começa a designar a atividade intelectual. Veremos depois que tal hipertrofia da imaginação é uma das características que aproxima a acídia dos Padres à síndrome melancólica e ao

demônio meridiano e das suas *filiae,* a inocente mistura de preguiça e de desleixo que estamos acostumados a associar à imagem do acidioso.[8] Contudo, como acontece com freqüência, o mal-entendido e a minimização de um fenômeno, longe de significar que isso nos é remoto e estranho, pelo contrário são indícios de uma proximidade tão intolerável a ponto de a devermos camuflar e reprimir. Isso é tão verdadeiro que poucos se terão dado conta de que na evocação patrística das *filiae acediae* aparecem as mesmas categorias de que se serve Heidegger na sua famosa análise da banalidade cotidiana e da caída na dimensão anônima e inautêntica do "a gente", que acabou inspirando (na verdade nem sempre propositadamente) numerosas caracterizações sociológicas da nossa existência nas

---

amor-enfermidade da medicina humoral; assim como estas, a preguiça poderia ser definida como *vitium corruptae imaginationis [vício da imaginação corrupta].*
Sob o efeito da depressão melancólica, de uma doença ou de uma droga, qualquer um que tenha provado essa desordem da fantasia sabe que o fluxo incontrolável das imagens interiores é, para a consciência, uma das provas mais árduas e arriscadas. Flaubert, tendo sofrido por toda a juventude de uma desordem atroz da imaginação, representou na sua obra mais pretensiosa a condição de uma alma às voltas com as "tentações" da fantasia. A descoberta, familiar à mística de qualquer localidade, de uma possível polaridade positiva implícita na convivência habitual com os fantasmas foi, como veremos, um acontecimento de grande importância na história da cultura ocidental.
Uma das raríssimas tentativas modernas de se construir algo correspondente à fantasmologia medieval deve-se àquela singular mescla de genialidade e de idiotismo que foi Léon Daudet (autor muito caro a Walter Benjamin), cuja análise dos fantasmas interiores (definidos *personimages*) proporciona uma verdadeira teoria biológica do espírito humano como "sistema de imagens e de figuras congênitas", que mereceria ser desenvolvida. Sob essa perspectiva, é de grande interesse a leitura dos seus *Le monde des images* (1919) e *Le rêve éveillé* (1926), obras que já não se encontram mais.

[8] Para uma interpretação da acídia remetendo-a ao seu significado original, ver PIEPER. *Sulla speranza.* (trad. it., Brescia, 1953).
Não é certamente mera coincidência se, paralelamente ao disfarce burguês da acídia como preguiça, a preguiça (junto com a esterilidade, que se cristaliza no ideal da mulher lésbica) se converte aos poucos em

assim chamadas sociedades de massa. No entanto, a concordância é até mesmo terminológica. *Evagatio mentis* torna-se a fuga e o di-vertimento em relação às possibilidades mais autênticas do ser-aí; *verbositas* é o "bate-papo" que em todo lugar e sem cessar dissimula o que deveria desvelar, mantendo assim o ser-aí no equívoco; *curiositas* é a "curiosidade", que "busca o que é novo só para saltar mais uma vez para o que é ainda mais novo" e, sendo incapaz de cuidar de fato do que se lhe apresenta, procura, através dessa "impossibilidade de parar" (a *instabilitas* dos Padres), a constante disponibilidade da distração.

A ressurreição da sabedoria psicológica que a Idade Média havia cristalizado na tipologia do acidioso corre o risco de ser algo mais do que um exercício acadêmico e, vista de perto, a máscara repugnante do demônio meridiano revela traços que nos são mais familiares do que poderíamos presumir.

Se examinarmos a interpretação que os doutores da Igreja dão sobre a essência da acídia, veremos que ela não é posta sob o signo da preguiça, mas sim sob o da angustiada tristeza e do desespero. Segundo Santo Tomás, que, em síntese rigorosa e

---

emblema que os artistas opõem à ética capitalista da produtividade e do útil. A poesia de Baudelaire está dominada do início ao fim pela idéia da *paresse* como sinal da beleza. Um dos efeitos fundamentais que Moreau buscava realizar na sua pintura era "la belle inertie". A obsessiva presença, na sua obra, de uma emblemática figura feminina (marcada especialmente através do gesto hierático da sua Salomé) não pode ser entendida se prescindirmos da sua concepção da feminilidade como criptografia do tédio improdutivo e da inércia: "Cette femme ennuyée, fantasque" – escreve ele – "à nature animale, se donnant le plaisir, très peu vif pour elle, de voir son ennemi à terre, tant elle est dégoûtée de toute satisfaction de ses désirs. Cette femme se promenant nonchalamment d'une façon végétale..." ["Esta mulher aborrecida, esquisita" – escreve ele – "de natureza animal, dando-se o prazer, muito pouco vivo para ela, de ver seu inimigo por terra, tanto ela está enjoada com qualquer satisfação de seus desejos. Esta mulher caminhando indolentemente, de uma maneira vegetal..."]. Observe-se que, na grande tela incompleta *Les chimères*, na qual Moreau queria representar todos os pecados e todas as tentações do homem, pode-se perceber uma figura que corresponde especificamente à tradicional representação da acídia-melancolia.

exaustiva, reuniu na *Summa theologica* as observações dos Padres, ela é, precisamente, uma *species tristitiae*, e mais exatamente, a tristeza com relação aos bens espirituais essenciais ao homem, a saber, relativas à dignidade espiritual especial que lhe foi conferida por Deus. O que preocupa o acidioso não é, pois, a consciência de um mal, e sim, pelo contrário, o fato de ter em conta o mais elevado dos bens: acídia é o vertiginoso e assustado retrair-se (*recessus*) frente ao compromisso da estação do homem diante de Deus.[9] Por isso, por ser a fuga horrorizada diante daquilo que não pode ser evitado de modo algum, a acídia é um mal mortal; ela é, até mesmo, a doença mortal por excelência, cuja imagem transtornada Kierkegaard consagrou na descrição do mais temível dos seus filhos: "o desespero que está consciente de ser desespero, consciente, portanto, de ter um eu no qual há algo de eterno, e agora desesperadamente não quer ser ele mesmo, ou desesperadamente quer ser ele mesmo".

O sentido desse *recessus a bono divino [afastamento do bem divino]*, dessa fuga do homem frente à riqueza das próprias possibilidades espirituais, traz em si uma ambigüidade fundamental, cuja identificação está entre os mais surpreendentes resultados da ciência psicológica medieval. O fato de o acidioso retrair-se diante do seu fim divino não equivale, realmente, a que ele consiga esquecê-lo ou que deixe de o desejar. Se, em termos teológicos,

---

[9] "Acedia non est recessus mentalis a quocumque spirituali bono, sed a bono divino, cui oportet mentem inhaerere ex necessitate" ["A acídia não é um afastamento mental de algum bem espiritual, mas de um bem divino, ao qual a mente deve prestar necessariamente sua adesão"] (*Summa theologica*, II, 2.35). De acordo com a descrição feita por Guilherme de Auvérnia, o acidioso tem náusea do próprio Deus: "Deum igitur ipsum fontem omnium suavitatem [suavitatum? – N. do T.] in primis fastidit acidiosus..." ["Portanto, o acidioso sente fastio antes de mais nada por Deus, fonte de toda suavidade"] (GUILHELMI PARISIENSIS. *Opera Omnia*. Venetiis, 1591, p. 168). A imagem do *recessus*, do retrair-se, freqüente na caracterização patrística da acídia, aparece também, conforme veremos adiante, na descrição médica da melancolia, desde a medicina humoral até Freud.

o que deixa de alcançar não é a salvação, e sim o *caminho* que leva à mesma, em termos psicológicos, a retração do acidioso não delata um eclipse do desejo, mas sim o fato de tornar-se inatingível o seu objeto: *trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo.*

Santo Tomás capta perfeitamente a ambígua relação entre o desespero e o próprio desejo: "o que não desejamos intensamente" – afirma – "não pode ser objeto nem da nossa esperança nem do nosso desespero"; e se deve à sua equívoca constelação erótica o fato de que, na *Summa theologica*, a acídia não apareça oposta à *sollicitudo*, ou seja, ao desejo e ao cuidado, mas ao *gaudium*, a saber, à satisfação do espírito em Deus.[10]

É essa persistência e exaltação do desejo, frente a um objeto que ele mesmo tornou inatingível para si, que a ingênua caracterização popular da acídia feita por Jacopone de Benevento expressa, dizendo que "a acídia quer ter todas as coisas, mas não quer cansar-se" e que Pascásio Radberto suspeita em uma

---

[10] "Ergo acedia nihil aliud est quam pigritia, quod videtur esse falsum; nam pigritia sollicitudini opponitur, acediae autem gaudium" ["Portanto, a acídia nada mais é que preguiça, o que parece ser falso; pois a preguiça opõe-se ao zelo, e a satisfação espiritual opõe-se a acídia"] (*Summa theologica* II, 2.35). Também Alcuino insiste na exacerbação do desejo como marca essencial da acídia: o acidioso "torpescit in desideriis carnalibus, nec in opere gaudet spirituali, nec in desiderio animae suae laetatur, nec in adjutorio fraterni laboris hilarescit; sed tantum concupiscit et desiderat, et otiosa mens per omnia discurrit" [o acidioso "embaraça-se com desejos carnais, e não se deleita com a obra espiritual, nem se contenta com o desejo da sua alma, nem se satisfaz com a ajuda ao irmão em dificuldade; muito pelo contrário, ele só sente concupiscência e desejo, e sua mente, ociosa, vagueia de objeto em objeto"]. A vinculação entre acídia e desejo, entre acídia e amor, é uma das mais geniais intuições da psicologia medieval e é decisiva para se compreender a natureza deste pecado; isso explica por que motivo Dante (Purgatorio XVII, 124) entende a acídia como forma de amor e, precisamente, como o amor "che corre al ben con ordine corrotto" ["que concorre para o bem em ordem corrompida"].

das etimologias fantásticas[11] a que os pensadores medievais confiavam as mais audazes intuições especulativas: "desperatio dicta est, eo quod desit illi *pes* in via, quae Christus est, gradiendi" ("o desespero é chamado assim porque a ele falta *o pé* para andar no caminho que é Cristo"). Preso à escandalosa contemplação de uma meta que se manifesta a ele no próprio ato em que é vedada e que é tanto mais obsessiva quanto mais se torna inatingível para ele, o acidioso encontra-se em situação paradoxal: assim como acontece no aforismo de Kafka, "existe um ponto de chegada, mas nenhum caminho", e da qual não há escapatória, porque não se pode fugir daquilo que nem sequer se pode alcançar.

Esse desesperado aprofundar-se no abismo que se abre entre o desejo e o seu inapreensível objeto foi plasmado pela iconografia medieval no tipo de acídia, representado como uma mulher que desoladamente deixa cair por terra o olhar e solta a cabeça sustentada pela mão, ou então como um burguês ou um religioso que confia o próprio desconforto ao travesseiro que o diabo lhe oferece.[12] O que a intenção mnemotécnica da

---

[11] O modelo não superado dessa ciência fantástica dos étimos está no *Crátilo* de Platão, cuja riqueza como ciência da linguagem está longe de ter sido explorada completamente. Entre as muitas etimologias jocosas propostas por Platão (que, no entanto, não devem ser apenas tomadas como brincadeira), merecem pelos menos ser lembradas aqui as seguintes: ὄνομα, "nome", proveniente de ὂν οὗ μάσμα ἐστίν, "o ser de que há uma busca intensa"; ἱστορία, "história", proveniente de ὅτι ἵστησι τὸν ῥοῦν, "porque pára o fluxo do tempo"; e ἀλήθεια, "verdade", proveniente de θεῖα ἄλη, "corrida divina".

[12] Panofsky e Saxl, ao investigarem a genealogia da *Melencolia* de Dürer (*Dürers "Melencolia I". Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig-Berlin, 1923), entendem mal a concepção medieval da acídia, que é vista simplesmente como o sono culpado do preguiçoso. A *somnolentia* (como aspecto do *torpor circa praecepta*) é apenas uma das conseqüências da acídia e não caracteriza de modo algum a sua essência. O refúgio fácil do sono não é senão um "travesseiro" que o diabo oferece ao acidioso para lhe tirar qualquer possibilidade de resistir ao pecado. O gesto de deixar cair a cabeça sobre uma mão está significando o desespero e não o sono. E é exatamente a este gesto emblemático que se refere o antigo equivalente alemão do termo "acídia", *trurichcit*, de *trûren – den Blick, das Haupt gesenkt halten* – "deixar cair por terra o olhar, a cabeça". Só tardiamente a essência da acídia acaba se tornando

Idade Média oferecia para a edificação de quem contemplava não era uma representação naturalista do "sono culpado" do preguiçoso, mas o gesto exemplar de deixar cair a cabeça e o olhar como emblema da desesperada paralisia do ânimo diante da sua situação sem saída. Contudo, é precisamente por essa contradição fundamental que não corresponde à acídia apenas uma polaridade negativa. Com sua intuição a respeito da capacidade de inversão dialética, que é própria das categorias da vida espiritual, os Padres colocam, ao lado da *tristitia mortifera* (ou *diabolica*, ou *tristitia saeculi*), uma *tristitia salutifera* (ou *utilis*, ou *secundum deum*), que é realizadora de salvação e "estímulo áureo da alma" e, como tal, "não deve ser considerada vício, mas virtude".[13] Na estática ascensão da *Scala Paradisi*, de João

---

opaca e se confundindo com a preguiça. É possível que o motivo para essa conversão tenha sido a assimilação do demônio meridiano da acídia com o *somnus meridianus*, que o *Regimen sanitatis* [*Administração da saúde*] de Salerno recomenda que se evite, por ser causa de muito males: "Sit brevis aut nullus tibi somnus meridianus. | Febris, pigritiies, capitis dolor atque catarrhus | haec tibi proveniunt ex somno meridiano" ["Que seja breve, ou nem ocorra, o sono do meio-dia. | Febre, preguiça, dor de cabeça e catarro | estas coisas provêm do sono do meio-dia"].

[13] Em obra atribuída a Santo Agostinho (*Liber de conflictu vitiorum et virtutum*, em: *Patrologia latina*, 46) a *tristitia* já aparece definida como *gemina*: "Geminam esse tristitiam novi, imo duo esse tristitias novi: unam scilicet quae salutem, alteram vero quae pernicem operatur; unam quae ad poenitentiam trahit, alteram quae ad desperationem ducit" ["Conheci que a tristeza tem duas naturezas, ou melhor ainda, conheci que existem duas tristezas: uma que realiza a salvação, e a outra, pelo contrário, a perdição; uma que leva à penitência e outra que conduz ao desespero"]. Da mesma forma também Alcuíno: "Tristitiae duo sunt genera: unum salutiferum, alterum pestiferum" ["As tristezas são de dois tipos: uma traz saúde, a outra, a peste"] (*Liber de virtutis*, c. 33). E Jonas de Orleans: "Tristitia autem cum duobus modis fiat, id est aliquando salubriter, aliquando lethaliter; quando salubriter fit, non est vitium computanda, sed virtus" ["A tristeza, por sua vez, dá-se de dois modos, ou seja, às vezes saudavelmente, outras vezes, letalmente; quando se dá saudavelmente, não deve ser considerada vício, mas virtude"]. A *acedia* aparece também em dupla polaridade na terminologia dos alquimistas. Em *Clavis totius philosophiae*, de Dorn (em: *Theatrum chemicum*, Argentorati, 1622, v. I), o forno da alquimia

Clímaco, o sétimo degrau está ocupado pelo "luto que gera alegria", definido como "uma tristeza da alma e uma aflição do coração que procura sempre aquilo de que tem ardente sede; e, enquanto não o alcança, ansiosamente o procura, correndo ao seu encalço com gritos e lamentações enquanto lhe escapa".

É assim que a ambígua polaridade negativa da acídia se torna o fermento dialético capaz de transformar a privação em posse. Já que o seu desejo continua preso àquilo que se tornou inacessível, a acídia não constitui apenas uma *fuga de...*, mas também uma *fuga para...*, que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência. Assim como acontece com as figuras ilusórias que podem ser interpretadas ora de um, ora de outro modo, assim também cada traço seu desenha, na sua concavidade, a plenitude daquilo de que se afasta, enquanto cada gesto realizado por ela na sua fuga testifica a manutenção do vínculo que a liga a ele.

Ao mesmo tempo em que a sua tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las foram dadas metas a alcançar. Tão dialética é a natureza do seu "demônio meridiano": assim como se pode dizer da doença mortal, que traz em si a possibilidade da própria cura, também daquela se pode afirmar que "a maior desgraça é nunca tê-la tido".

é denominado *acedia* pela sua lentidão, que no entanto aparece como qualidade necessária ("Nunc furnum habemus completum, quem acediam solemus appellare, tum quia tardus est in operando, propter lentum ignem...") ["Agora o forno, que costumamos chamar acídia, está completo, também por ser vagaroso no modo de agir, devido ao fogo lento..."].

CAPÍTULO SEGUNDO

MELENCOLIA I

Um aforismo do *Regimen sanitatis* de Salerno condensa em três versos a série dos quatro humores do corpo humano:

> Quatuor humores in humano corpore constant:
> Sanguis cum cholera, phlegma, melancholia.
> Terra melancholia, acqua phlegma, aer sanguis,
> cholera ignis.[14]

A melancolia,[15] ou bílis negra (μέλαινα χόλη), é aquela cuja desordem pode provocar as conseqüências mais nefastas. Na cosmologia humoral medieval, aparece associada tradicionalmente à terra, ao outono (ou ao inverno), ao elemento seco, ao frio, à tramontana, à cor preta, à velhice (ou à maturidade), e o seu planeta é Saturno, entre cujos filhos o melancólico encontra lugar ao lado do enforcado, do coxo, do camponês, do jogador de azar, do religioso e do porqueiro. A síndrome fisiológica da *abbundantia melancholiae* inclui o enegrecimento da pele, do sangue

---

[14] ["Há quatro humores no corpo humano: sangue, além de cólera, fleuma, melancolia. Terra melancolia, água fleuma, ar sangue, cólera fogo".]

[15] A investigação mais ampla sobre a melancolia continua sendo a de KLIBANSKY, PANOFSKY e SAXL, *Saturn and Melancholy* (London, 1964), a respeito da qual estão aqui assinaladas, em cada caso, as lacunas e os pontos duvidosos.

e da urina, o enrijecimento do pulso, a ardência do estômago, a flatulência, o arroto ácido, o zumbido na orelha esquerda,[16] a prisão de ventre ou o excesso de fezes, os sonhos macabros e, entre as enfermidades que podem provocar, figuram a histeria, a demência, a epilepsia, a lepra, as hemorróidas, a sarna e a mania suicida. Conseqüentemente, o temperamento que deriva da sua prevalência no corpo humano é apresentado sob uma luz sinistra: o melancólico é *pexime complexionatus*, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso.

Contudo, uma antiga tradição associava exatamente ao humor mais miserável o exercício da poesia, da filosofia e das artes. "Por que" – conforme reza um dos mais extravagantes *problemata* aristotélicos – "todos os homens que foram excepcionais na filosofia, na vida pública, na poesia e nas artes são melancólicos, alguns a ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bílis negra?" A resposta que Aristóteles deu a essa interrogação marca o ponto de partida de um processo dialético no transcurso do qual a doutrina do gênio se costura indissoluvelmente com a do humor melancólico na fascinação de um conjunto simbólico, cujo emblema foi plasmado ambiguamente na figura do anjo alado da *Melencolia* de Dürer:

> Aqueles nos quais a bílis é abundante e fria tornam-se torpes e estranhos; outros, nos quais ela é abundante e quente, tornam-se maníacos e alegres, muito amorosos e facilmente dados à paixão... E muitos, porque o calor da bílis está perto

---

[16] É provavelmente a esse sintoma (e não à sonolência acidiosa, conforme parece pensar Panofsky, ainda mais que a autoridade de Aristóteles – *De somno et vigilia*, 457*a* – afirmava que os melancólicos não são amantes do sono) que se deve a atitude de se apoiar a cabeça com a mão esquerda, tão característica das representações do temperamento melancólico (nas representações mais antigas, o melancólico aparece freqüentemente em pé, no ato de comprimir-se a orelha esquerda com a mão). Provavelmente tal atitude pôde ser posteriormente entendida erradamente como sinal de sonolência e aproximada às representações da acídia; o trâmite para esta convergência pode ser encontrado na teoria médica dos efeitos nocivos do *somnus meridianus*, relacionado com o demônio meridiano da acídia.

da sede da inteligência, são tomados pelo furor ou pelo entusiasmo, como acontece com as Sibilas e as Bacantes, e com todos os que são inspirados pelos deuses, que são feitos assim não por uma enfermidade, mas por uma mistura natural. Por isso Marakós, o Siracusano, nunca era tão poeta como quando estava fora de si. E aqueles nos quais o calor aflui para o meio, também eles são melancólicos, porém mais sensatos e menos excêntricos, e se destacam em relação aos outros homens em muitas coisas, uns nas letras, outros nas artes, outros na vida pública.[17]

Esta dupla polaridade da bílis negra e sua vinculação com a platônica "mania divina" foram reunidas e desenvolvidas com especial entusiasmo pela curiosa mistura de seita mística e de cenáculo de vanguarda que, na Florença de Lourenço, o Magnífico, se reunia à volta de Marsílio Ficino. No pensamento de Ficino, que se reconhecia de temperamento melancólico e cujo horóscopo mostrava "Saturnum in Aquario ascendentem", a reabilitação da melancolia acompanhava passo a passo o enobrecimento da influência de Saturno,[18] que a tradição astrológica associava ao temperamento melancólico como

---

[17] Uma atualização da lista de melancólicos, citados por Aristóteles no Problema XXX (Héracles, Belerofonte, Heráclito, Demócrito, Marakós), correria o risco de ser muito extensa. Após um primeiro reaparecimento entre os poetas de amor do século XIII, o grande retorno da melancolia inicia-se a partir do Humanismo. Entre os artistas, são exemplares os casos de Miguel Ângelo, Dürer, Pontorno. Uma segunda epidemia acontece na Inglaterra elisabetiana (cf. L. BABB, *The Elizabethan Malady*, Lansing, 1951): exemplar é o caso de J. Donne. A terceira idade da melancolia acontece no século XIX. Entre as vítimas aparecem Baudelaire, Nerval, De Quincey, Coleridge, Strindberg, Huysmans. Em todas as três épocas, a melancolia, com uma polarização audaz, foi interpretada como algo ao mesmo tempo positivo e negativo.

[18] A redescoberta da importância da teoria astrológica das influências de Saturno para a interpretação da *Melencolia* dureriana deve-se a K. Giellow (*Dürers Stich "Melencholia I" und der maximilianische Humanistenkreis*, Wien, 1903) e a A. Warburg (*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und*

o planeta mais maligno, na intuição de uma polaridade dos extremos em que coexistiam, uma ao lado da outra, a ruinosa experiência da opacidade e a estática ascensão para a contemplação divina. Nessa perspectiva, a influência elementar da terra e aquela astral de Saturno se juntavam para conferir ao melancólico uma propensão natural ao recolhimento interior e ao conhecimento contemplativo:

> A natureza do humor melancólico segue a qualidade da terra, que não se disperde nunca tanto quanto os outros elementos, mas se concentra mais estreitamente em si mesma... tal é também a natureza de Mercúrio e de Saturno, em virtude da qual os espíritos, reunindo-se no centro, dirigem a ponta da alma do que lhe é estranho para o que lhe é próprio, fixando-a na contemplação e dispondo-a para que penetre no centro das coisas.[19]

Assim, o deus canibal e castrado, que a *imagerie* medieval representava coxo e empunhando a foice ceifadora da morte, transformava-se agora no signo, sob cuja equívoca dominação a mais nobre espécie de homens, a dos "religiosos contemplativos", destinada à investigação dos mistérios supremos, encontrava o seu lugar junto ao pelotão "todo rude e material" dos infelizes filhos de Saturno.

Não é fácil estabelecer em que momento a doutrina moral do demônio meridiano sai dos claustros para juntar-se com a antiga síndrome médica do temperamento atrabiliário.

Bild zu Luthers Zeiten, em: *Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften,* vol. XXVI, Heidelberg, 1920), cuja interpretação da imagem de Dürer como "página de conforto humanístico contra o temor de Saturno", que transforma a efígie do demônio planetário na encarnação plástica do homem contemplativo, determinou amplamente as conclusões do citado estudo de Panofsky e Saxl.

[19] M. FICINO. *Theologia platonica de animarum immortalitate.* Edição crítica de R. Marcel. Paris, 1964, l. XIII, cap. II.

Certamente, quando o tipo iconográfico do acidioso e o do melancólico aparecem fundidos nas ilustrações dos calendários e dos almanaques populares no final da Idade Média, já deveria ter iniciado há tempo o processo, e só o mal-entendido da acídia, identificada com o seu tardio disfarce como "sono culpado" do preguiçoso, pode explicar a pouca importância atribuída por Panofsky e Saxl à literatura patrística sobre o "demônio meridiano", na sua tentativa de reconstruírem a genealogia da *Melencolia* düreriana. Atribua-se também a esse mal-entendido a errônea opinião (repetida tradicionalmente por todos os que se ocuparam desse problema),[20] segundo a qual a acídia tinha na Idade Média uma avaliação puramente negativa. Pode-se supor, pelo contrário, que foi precisamente a descoberta patrística da dupla polaridade de *tristitia-acedia* que contribuiu para preparar o terreno para uma revalorização renascimental do temperamento atrabiliário, no âmbito de uma visão em que o demônio meridiano, como tentação do religioso, e o humor negro, como doença específica do tipo humano contemplativo, deviam aparecer assimiláveis, e em que a melancolia, submetida a um processo gradual de moralização, se apresentava, por assim dizer, como herdeira laica da tristeza claustral.[21]

---

[20] O erro é também repetido por um estudioso atento como E. Wind (*Pagan Mysteries in the Renaissance*, 3. ed. Harmondsworth, 1967, p. 69) e por Wittkower.

[21] A prova da convergência precoce entre melancolia e *tristitia-acedia*, que aparecem até como dois aspectos da mesma realidade, está em uma carta de São Jerônimo: "Sunt qui humore cellarum, immoderatisque jejuniis, taedio solitudinis ac nimia lectione, dum diebus ac noctibus auribus suis personant, vertuntur in melancholiam et Hippocratus magis fomentis quam nostris monitis indigent" ["Há aqueles que, devido à umidade das celas, aos imoderados jejuns, ao tédio da solidão e à exagerada leitura, no entanto de dia e de noite (outros monges) cantam alto nos seus ouvidos, acabam na melancolia e precisam mais dos calmantes de Hipócrates que de nossos conselhos"] (ep. IV).

Em *A Medicina da alma*, de Hugo de São Vítor, o processo de transfiguração alegórica da teoria dos humores parece alcançar sua realização. Se em Hildegard von Bingen a polaridade negativa da melancolia ainda era interpretada como o sinal da queda original, em Hugo o humor negro já se identifica com a *tristitia utilis*, em uma perspectiva na qual a patologia dos humores se torna o veículo corpóreo do mecanismo soteriológico:

> A alma humana usa quatro humores: como sangue, usa a doçura, como bílis vermelha, a amargura, como bílis negra, a tristeza... A bílis negra é fria e seca, mas gelo e secura podem ser interpretados ora em um sentido bom, ora em sentido mau... Ela torna os homens ora sonolentos, ora vigilantes, ou seja, ora cheios de angústia, ora vigilantes e voltados para os desejos celestes... Tiveste através do sangue a doçura da caridade, tem agora, através da bílis negra, ou melancolia, a tristeza pelos pecados.[22]

Só se torna compreensível porque, nos escritos do chefe da escola médica salernitana, Constantino Africano, aparece como uma das causas importantes da melancolia a "ânsia de ver o sumo bem" por parte dos religiosos, e porque, por outro lado, um teólogo como Guilherme de Auvérnia chega mesmo a afirmar que no seu tempo "muitos homens piedosíssimos e religiosíssimos desejavam ardentemente a enfermidade melancólica",[23] se o vermos relacionado com essa recíproca compenetração entre acídia e melancolia, que mantinha intacta a sua dupla polaridade na idéia de um risco mortal inscrito na mais nobre das intenções humanas ou de uma possibilidade de salvação escondida no perigo mais extremo. Na insistente vocação contemplativa do temperamento saturnino, continua vivo o Eros perverso do acidioso, que mantém o próprio desejo fixo no inacessível.

---

[22] O autor de fato é Hugo de Folieto (*Patrologia latina*, 176, 1183 *et seq.*).

[23] GUILIELMI PARISIENSIS. *De universo* I, 3.7 (em: *Opera omnia*, *op. cit.*).

CAPÍTULO TERCEIRO

EROS MELANCÓLICO

A mesma tradição que associa o temperamento melancólico à poesia, à filosofia e à arte, atribui-lhe uma exasperada inclinação para o Eros. Aristóteles, depois de ter afirmado a vocação genial dos melancólicos, apresenta a luxúria entre as suas características essenciais:

> O temperamento da bílis negra – escreve – tem a natureza do sopro... Disso provém que, em geral, os melancólicos sejam depravados, pois até o ato venéreo tem a natureza de um sopro. A prova é que o membro viril se incha improvisamente porque se enche de vento.

A partir desse momento, o desregramento erótico aparece entre os atributos tradicionais do humor negro;[24] e se, analogamente, também o acidioso é representado nos tratados medievais sobre os vícios como "φιλήδονος", e Alcuíno pode afirmar dele que "se entorpece nos desejos carnais", na interpretação fortemente moralizada da teoria dos humores de Hildegard von Bingen, o Eros abnorme do melancólico assume até mesmo o aspecto de um transtorno sádico e selvagem:

---

[24] A associação entre melancolia, perversão sexual e eretismo ainda aparece como sintoma da melancolia em textos psiquiátricos modernos, mostrando a curiosa invariabilidade da síndrome atrabiliária através dos tempos.

> (os melancólicos) têm ossos grandes que contêm pouco tutano, que, porém, arde com tanta força que eles são, como víboras, desenfreados com as mulheres... são excessivos na libido e, como os asnos, sem medida com as mulheres, de tal forma que, se cessassem dessa depravação, facilmente se tornariam loucos... o seu abraço é odioso, tortuoso e mortífero como o dos lobos rapaces... mantêm comércio com as mulheres, e na mesma medida as odeiam.[25]

Mas o nexo entre amor e melancolia já havia encontrado há tempo o seu fundamento teórico em uma tradição médica que considera, com freqüência, doenças afins, senão idênticas, o amor e a melancolia. Nessa tradição, que já surge completamente desenvolvida no *Viaticum* do médico árabe Haly Abbas (o qual, através da tradução de Constantino Africano, influenciou profundamente a medicina européia medieval), o amor, que comparece com o nome *amor hereos* ou *amor heroycus*, e a melancolia estão catalogados na lista das doenças da mente em rubricas contígüas[26] e às vezes, como ocorre no *Speculum doctrinale*, de Vicente de Beauvais, aparecem sob a mesma rubrica: "de melancolia nigra et canina et de amore qui ereos dicitur" ["sobre a melancolia negra e canina e sobre o amor que se denomina 'ereos'"]. Essa proximidade substancial entre a patologia erótica e a melancólica encontra expressão no *De amore* de Ficino. O próprio processo do enamoramento converte-se nesse caso no mecanismo que abala e subverte o equilíbrio humoral, enquanto, inversamente, a empedernida inclinação contemplativa do melancólico o empurra fatalmente para a paixão amorosa. A obstinada síntese figurativa que daí

---

[25] *Causae et curae*. Ed. Kaiser: Leipzig, 1903, p. 73, 20 *et seq.*

[26] Arnaldo de Villanova (*Liber de parte operativa*, em: *Opera*, Lugduni, 1532, fls. 123-50) distingue cinco espécies de *alienatio*; a terceira é a melancolia, a quarta é "alienatio quam concomitatur immensa concupiscentia et irrationalis: et graece dicitur heroys... et vulgariter amor, et a medicis amor heroycus" ["alienação, acompanhada de imensa e irracional concupiscência: no grego chama-se *heroys*, na nossa língua (latim) *amor*, e pelos médicos, *amor heroycus*"].

resulta e que leva Eros a assumir os obscuros traços saturninos do temperamento mais sinistro continuaria presente durante séculos na imagem popular do enamorado melancólico, cuja mirrada e ambígua caricatura por um bom tempo reaparece entre os emblemas do humor negro no frontispício dos tratados do século XVII sobre a melancolia:

> Para onde quer que se dirija a intenção assídua da alma, para lá afluem também os espíritos, que são o veículo ou os instrumentos da alma. Os espíritos são produzidos no coração com a parte mais sutil do sangue. A alma do amante é arrastada para a imagem do amado inscrita na fantasia e para o próprio amado. Para lá também são atraídos os espíritos e, no seu obsessivo vôo, acabam aí. Por isso é necessário um reabastecimento constante de sangue puro a fim de recriar os espíritos consumidos, ali onde as partículas mais delicadas e mais transparentes do sangue exalam todo dia a fim de regenerar os espíritos. Por causa disso o sangue puro e claro se dilui e não sobra senão o sangue impuro, espesso, árido e escuro. Assim, o corpo se disseca e deteriora, e os amantes tornam-se melancólicos. É, portanto, um sangue seco, espesso e escuro que produz a melancolia ou bílis negra, que enche a cabeça com os seus vapores, seca o cérebro e oprime a alma, sem descanso, dia e noite, com tétricas e apavorantes visões... É por terem observado tal fenômeno que os médicos da Antigüidade afirmaram que o amor é uma paixão próxima da enfermidade melancólica. O médico Rasis prescreve, por este motivo, para a cura, o coito, o jejum, a embriaguez, a marcha...[2]

Na mesma passagem, o caráter próprio do Eros melancólico acaba identificado por Ficino com um deslocamento e um abuso: "Isso sói acontecer" – escreve ele – "com aqueles que, abusando do amor, transformam o que compete à contemplação em desejo de abraço." A intenção erótica que desencadeia a desordem melancólica apresenta-se aqui como

---

[2] M. FICINO. *De amore*. Edição crítica de R. Marcel. Paris, 1956, VI 9.

aquela que pretende possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, e a trágica insanidade do temperamento saturnino encontra assim a sua raiz na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível. Nessa perspectiva, deve ser interpretada a passagem de Henrique de Gand que Panofsky relaciona com a imagem düreriana, e segundo a qual os melancólicos "não podem conceber o incorpóreo" como tal, pois não sabem "estender sua inteligência para além do espaço e da grandeza". Não se trata simplesmente, conforme se pensou, de um limite estático da estrutura mental dos melancólicos que os exclua da esfera metafísica, mas sim de um limite dialético que adquire seu sentido na relação com o impulso erótico de transgressão, que transforma a intenção contemplativa em "concupiscência de abraço". A incapacidade de conceber o incorpóreo e o desejo de o tornar objeto de abraço são as duas faces do mesmo processo, no transcurso do qual a tradicional vocação contemplativa do melancólico se revela exposta a um transtorno do desejo que a ameaça de dentro.[28]

É curioso que esta constelação erótica da melancolia tenha tão tenazmente passado despercebida aos estudiosos que procuraram delinear a genealogia e os significados da *Melencolia* düreriana. Toda interpretação que prescinda da fundamental pertinência do humor negro à esfera do desejo erótico, por mais que possa decifrar uma a uma as figuras inscritas à sua volta, está condenada a passar ao largo do mistério que se plasmou emblematicamente nessa imagem. Só se compreendermos que se situa sob o signo de Eros, podemos conservar e, ao mesmo tempo, revelar seu segredo, cuja intenção alegórica está inteiramente subentendida no espaço entre Eros e seus fantasmas.

---

[28] Nessa perspectiva, a "melancholia illa heroica", atribuída por Melanchton a Dürer, em passagem do *De anima*, que não escapou da atenção de Warburg, contém verossimilmente uma referência àquele *amor heroycus* que, segundo a tradição médica repetida por Ficino, era exatamente uma espécie de melancolia. Tal proximidade entre amor e melancolia, segundo a medicina medieval, explica também o ingresso de *Dame Merencolie* na poesia amorosa dos séculos XIII e XIV.

CAPÍTULO QUARTO

O OBJETO PERDIDO

Em 1917, apareceu, em *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* (vol. IV), o ensaio intitulado "Luto e melancolia", um dos raros textos em que Freud enfrenta tematicamente a interpretação psicanalítica do antigo complexo humoral saturnino. A distância que separa a psicanálise dos últimos resquícios do século XVII da medicina humoral coincide com o nascimento e o desenvolvimento da moderna ciência psiquiátrica, que classifica a melancolia entre as formas graves de doença mental; não é, pois, sem alguma surpresa que encontramos na análise freudiana do mecanismo da melancolia, traduzidos naturalmente para a linguagem da libido, dois elementos que apareciam tradicionalmente nas descrições patrísticas da acídia e na fenomenologia do temperamento atrabiliário, e cuja persistência no texto freudiano testemunha a extraordinária fixidez no tempo da constelação melancólica: o recesso do objeto e a retração em si mesma da intenção contemplativa.

Segundo Freud, o mecanismo dinâmico da melancolia em parte toma emprestadas as suas características essenciais do luto e em parte da regressão narcisista. Assim como, no luto, a libido reage diante da prova da realidade que mostra que a pessoa amada deixou de existir, fixando-se em toda lembrança e em todo objeto que se encontravam relacionadas com ela, assim também a melancolia é uma reação diante da perda de

um objeto de amor, ao que não se segue, porém, conforme se poderia esperar, uma transferência da libido para um novo objeto, mas sim o seu retrair-se no eu, narcisisticamente identificado com o objeto perdido. De acordo com uma fórmula concisa de Abraham, em estudo sobre a melancolia, publicado cinco anos antes, e cujas conclusões servem de base para a investigação de Freud: "depois de se ter retirado do objeto, o investimento libidinoso volta para o eu e, simultaneamente, o objeto é incorporado ao eu".

Contudo, com relação ao processo genético do luto, a melancolia apresenta em sua origem uma circunstância especialmente difícil de explicar. Freud não esconde o seu embaraço diante da irrefutável constatação de que, enquanto o luto sucede a uma perda realmente acontecida, na melancolia não só falta clareza a respeito do que foi perdido, mas nem sequer sabemos se podemos de fato falar de uma perda. "Deve-se admitir" – escreve ele com certo desapontamento – "que se produziu uma perda, mas sem que se consiga saber o que foi perdido". Além disso, procurando suavizar as contradições a partir das quais haveria uma perda, mas não um objeto perdido, ele fala logo depois de uma "perda desconhecida", ou de uma "perda objetual que escapa à consciência". O exame do mecanismo da melancolia, tal como é descrito por Freud e por Abraham, mostra que o recesso da libido é o dado original, para além do qual não é possível remontar; assim, querendo conservar a analogia com o luto, dever-se-ia afirmar que a melancolia apresenta o paradoxo de uma intenção lutuosa que precede e antecipa a perda do objeto. A psicanálise parece ter chegado aqui a conclusões bem parecidas àquelas alcançadas pela intuição psicológica dos Padres da Igreja, que concebiam a acídia como recesso frente a um bem que não foi perdido e interpretavam o mais terrível dos seus filhos, o desespero, como antecipação do não-cumprimento e da condenação. Dado que o recesso do acidioso não nasce de um defeito, mas de uma excitada exacerbação do desejo, que torna inacessível o próprio objeto na

desesperada tentativa de proteger-se dessa forma em relação à sua perda e de aderir a ele pelo menos na sua ausência, assim se poderia dizer que a retração da libido melancólica não visa senão tornar possível uma apropriação em uma situação em que posse alguma é, realmente, possível. Sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível. Se a libido se comporta *como se* tivesse acontecido uma perda, embora *nada* tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido. Nesta altura, torna-se compreensível a ambição específica do ambíguo projeto melancólico, que a analogia com o mecanismo exemplar do luto havia desfigurado parcialmente e tornado irreconhecível, e que justamente a antiga teoria humoral identificava na vontade de transformar em objeto de abraço o que teria podido ser apenas objeto de contemplação. Cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar.

Se isso for verdade, se a melancolia conseguir apropriar-se do próprio objeto só na medida em que afirma a sua perda, compreender-se-á então porque Freud ficou tão impressionado pela ambivalência da intenção melancólica, a ponto de a transformar em uma de suas características essenciais. A dura batalha que o ódio e o amor travam em torno do objeto, "um para separar dele a libido, o outro para defender do ataque esta posição da libido", coexistem na melancolia e se traduzem em um dos compromissos que são possíveis unicamente sob

o domínio das leis do inconsciente e cuja identificação é uma das conquistas mais fecundas que a psicanálise deixou como herança para todas as ciências do espírito.

Assim como na *Verleugnung* fetichista, no conflito entre a percepção da realidade, que o obriga a renunciar ao seu fantasma, e o seu desejo, que o obriga a negar a percepção, o menino não faz nem uma nem outra coisa, ou melhor, faz simultaneamente as duas coisas, desmentindo, por um lado, a evidência da sua percepção e, por outro, reconhecendo a realidade mediante o ato de assumir um sintoma perverso, assim também, na melancolia, o objeto não é nem apropriado nem perdido, mas as duas coisas acontecem ao mesmo tempo.[29] E assim como o fetiche é, ao mesmo tempo, o sinal de algo e da sua ausência, e deve a tal contradição o próprio estatuto fantasmático, assim o objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado. Por isso, não causa surpresa que Freud tenha podido falar, a respeito da melancolia, de um "triunfo do objeto sobre o eu", precisando que "o objeto foi, sim, suprimido, mas se mostrou mais forte que o eu". Trata-se de um triunfo curioso, que consiste em triunfar através da própria supressão; e é, contudo, precisamente no gesto em que fica abolido que o melancólico manifesta a sua fidelidade extrema ao objeto.

Nessa perspectiva, compreende-se também como devem ser entendidas tanto a correlação que Freud (inspirado por Abraham) estabelece entre a melancolia e a "fase oral ou canibalesca da evolução da libido", em que o eu aspira a incorporar o próprio objeto devorando-o, quanto a obstinação especial com que a psiquiatria legal do século XIX classifica como formas de melancolia os casos de canibalismo que enchem de horror as crônicas criminais da época. A ambigüidade da relação melancólica com o objeto era assim comparada com o ato de

[29] A respeito dessa característica do fetiche, segundo Freud, veja mais adiante, Segunda Parte, Capítulo Primeiro.

comer canibalesco que destrói e, ao mesmo tempo, incorpora o objeto da libido; e, por trás dos "ogros melancólicos" dos arquivos legais do século XIX, volta a estender-se a sombra sinistra do deus que devora seus filhos, o Cronos-Saturno cuja associação tradicional com a melancolia encontra aqui mais um fundamento para a identificação da incorporação fantasmática da libido melancólica com a refeição homofágica do deposto monarca da idade de ouro.[30]

[30] A respeito da vinculação entre canibalismo e melancolia, ver *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, VI, 1972, sobre o tema "Destins du cannibalisme".

CAPÍTULO QUINTO

OS FANTASMAS DE EROS

No seu ensaio sobre *Luto e melancolia*, Freud acena apenas ao eventual caráter fantasmático do processo melancólico, observando que a revolta contra a perda do objeto de amor "pode chegar a tal ponto que o sujeito se esquiva da realidade e se apega ao objeto perdido graças a uma psicose alucinatória do desejo". Importa, portanto, remeter-se ao *Complemento metapsicológico à doutrina dos sonhos* (que iria fazer parte, com o ensaio sobre a melancolia, junto com o qual foi publicado, do projetado volume de *Preparação para uma metapsicologia*) para encontrar esboçada, paralelamente a uma análise do mecanismo do sonho, uma investigação sobre o processo mediante o qual os fantasmas do desejo conseguem enganar a instituição fundamental do eu, que é a prova da realidade, e a penetrar na consciência. Segundo Freud, no desenvolvimento da vida psíquica, o eu passa por um estágio inicial, em que não dispõe ainda de uma faculdade que lhe permita diferenciar as percepções reais das imaginárias:

> No início da nossa vida psíquica – escreve Freud – toda vez que provávamos a necessidade de um objeto capaz de nos satisfazer, uma alucinação nos fazia crer que de fato estava presente. Mas, nesse caso, não ocorria depois a esperada satisfação, e o insucesso teve que levar-nos bem cedo a criar uma organização capaz de permitir que distinguíssemos

> semelhante percepção de desejo da realidade verdadeira e própria, e de, em seguida, nos tornar capazes de a evitar. Por outros termos, abandonamos precocemente a satisfação alucinatória do desejo e construímos uma espécie de *prova da realidade*.

Em certos casos, a prova da realidade pode ser evitada ou posta temporariamente fora de jogo. É isso que acontece nas psicoses alucinatórias do desejo, que se apresentam como reação diante de uma perda que a realidade afirma, mas que o eu deve negar por não poder suportá-la:

> O eu rompe, assim, o seu vínculo com a realidade e retira do sistema consciente das percepções o próprio investimento. É através desta esquiva do real que a prova da realidade acaba evitada e os fantasmas do desejo, não removidos, mas perfeitamente conscientes, podem penetrar na consciência e vir a ser aceitos como realidades melhores.

Freud, que em nenhum de seus escritos elaborou uma verdadeira teoria orgânica do fantasma, não define precisamente que papel o mesmo desempenha na dinâmica da introjeção melancólica. Contudo, uma tradição antiga e persistente considerava a síndrome do humor negro intimamente vinculada a uma hipertrofia mórbida da faculdade fantástica, a ponto de se poder afirmar que só se a pusermos no contexto do fundo complexo da teoria medieval do fantasma será possível entender perfeitamente todos os seus aspectos. É provável que a psicanálise contemporânea, que resgatou o papel do fantasma nos processos psíquicos e parece ter até a pretensão de se considerar, cada vez mais explicitamente, como teoria geral do fantasma, encontraria um ponto de referência útil em uma doutrina que, com antecedência de muitos séculos, havia concebido o Eros como processo essencialmente fantasmático e havia atribuído lugar importante ao fantasma na vida do espírito. A fantasmologia medieval surgia de uma

convergência da teoria da imaginação, de origem aristotélica, com a doutrina platônica do pneuma como veículo da alma, a teoria mágica da fascinação e aquela médica, das influências entre espírito e corpo. Segundo esse multiforme conjunto doutrinal, que se encontra já enunciado de diversas maneiras na *Teologia* pseudo-aristotélica, no *Liber de spiritu et anima*, de Alquero, e no *De insomniis*, de Sinésio, a fantasia (φανταστικὸν πνεῦμα – *spiritus phantasticus*) é concebida como uma espécie de corpo sutil da alma que, situado na ponta extrema da alma sensitiva, recebe as imagens dos objetos, forma os fantasmas dos sonhos e, em determinadas circunstâncias, pode separar-se do corpo para estabelecer contatos e visões sobrenaturais; além disso, ela é a sede das influências astrais, o veículo dos influxos mágicos e, como *quid medium* entre corpóreo e incorpóreo, permite dar conta de uma série de fenômenos que sem isso seriam inexplicáveis, como a ação dos desejos maternos sobre a "matéria mole" do feto, a aparição dos demônios e o efeito dos fantasmas de acasalamento sobre o membro genital. A mesma teoria permitia também que se explicasse a gênese do amor; e não é possível, especialmente, compreender o cerimonial amoroso que a lírica trovadoresca e os poetas do *dolce stil novo* deixaram em herança para a poesia ocidental moderna, se não se considerar o fato de que ele se apresenta, desde a origem, como um processo fantasmático. Não é um corpo externo, mas uma imagem interior, ou melhor, o fantasma impresso, através do olhar, nos espíritos fantásticos, que é a origem e o objeto do enamoramento; mas só a elaboração atenta e a descomedida contemplação desse fantasmático simulacro mental eram consideradas capazes de gerar uma autêntica paixão amorosa. Andrea Capellano, cujo *De amore* é considerado a teorização exemplar do amor cortês, define o amor como "immoderata cogitatio" do fantasma interior, acrescentando que "ex sola cogitatione... passio illa procedit" ["aquela paixão provém exclusivamente da fantasia"].

Desta maneira, dada a fundamental pertença do humor negro ao processo erótico, não causará surpresa que a síndrome melancólica seja desde a origem tradicionalmente vinculada à prática fantasmática. As "imaginationes malae" ["imaginações más"] aparecem por algum tempo em tanta evidência na literatura médica entre os "signa melancoliae" ["sinais da melancolia"], que se pode afirmar que a doença atrabiliária se configura essencialmente, segundo a expressão do médico paduano Girolamo Mercuriale, como um "vitium corruptae imaginationis" ["vício da imaginação corrompida"].[31] Lullo, por sua vez, menciona a afinidade entre a melancolia e a faculdade imaginativa, sublinhando que os saturninos "a longo accipiunt per ymaginacionem, quae cum melancolia maiorem habet concordiam quam cum alia compleccione" ["de longe percebem pela imaginação, a qual concorda mais com a melancolia do que com qualquer outro modo de compreensão"]; e em Alberto Magno encontra-se escrito que os melancólicos "multa phantasmata inveniunt" ["descobrem muitos fantasmas"], porque o vapor seco retém mais firmemente as imagens. Mas é, mais uma vez, em Ficino e no neoplatonismo florentino que a capacidade da bílis negra de reter e fixar os fantasmas é afirmada no interior de uma teoria médico-mágico-filosófica, que identifica explicitamente a contemplação amorosa do fantasma com a melancolia, cuja participação no processo erótico encontra assim a própria razão de ser em uma excepcional disposição fantasmática. Se na *Teologia platônica* se pode ler que os melancólicos "por causa do humor térreo, fixam com os seus desejos a fantasia de forma mais estável e mais eficaz", na passagem do *De amore* de Ficino, citada anteriormente, é a obsessiva e desfibrante presença dos espíritos vitais à volta do fantasma impresso nos espíritos fantásticos o que caracteriza, conjuntamente, o processo erótico e o desencadeamento da síndrome atrabiliária. Nessa perspectiva, a melancolia

[31] Cf. G. TANFANI. "Il concetto di melancolia nel '500'" (*Rivista di Storia delle Scienze Mediche e Naturali*, Florença, jul./dez. 1948).

surge essencialmente como processo erótico envolvido em um comércio ambíguo com os fantasmas; e tanto a funesta propensão dos melancólicos à fascinação negromântica, quanto a sua inclinação para a iluminação estática devem-se à dúplice polaridade, demônico-mágica e angélico-contemplativa, da natureza do fantasma.

A influência dessa concepção, que vinculava indissoluvelmente o temperamento saturnino à convivência com o fantasma, estende-se bem cedo para além do seu âmbito original, e ainda aparece evidenciada em passagem do *Trattato della nobiltà della pittura*, de Romano Alberti, que foi muitas vezes citada na história do conceito de melancolia, sem que se ressaltasse que, mais de quatro séculos antes da psicanálise, já lançava as bases de uma teoria da arte entendida como operação fantasmática:

> Os pintores tornam-se melancólicos – escreve Romano Alberti – porque, querendo eles imitar, importa que mantenham os fantasmas presos no intelecto, e que os expressem da mesma maneira como antes os tinham visto presentes; e isso não só uma vez, mas continuamente, sendo esse o seu exercício; é por manterem de tal modo a mente abstrata e separada da matéria que surge a melancolia, que, porém, segundo Aristóteles, significa engenho e prudência, porque, conforme diz o mesmo, quase todos os engenhosos e prudentes foram melancólicos.[32]

A associação tradicional da melancolia com a atividade artística encontra a sua justificação precisamente na exacerbada prática fantasmática, que constitui a sua característica comum. Ambas põem-se sob o signo do *Spiritus phantasticus*, o corpo sutil que não apenas proporciona o veículo dos sonhos, do amor e dos influxos mágicos, mas aparece também íntima e

---

[32] A teoria maneirista do "desenho interno" deve ser situada no contexto dessa doutrina psicológica, único âmbito no qual se torna plenamente inteligível.

enigmaticamente ligado às mais nobres criações da cultura humana. Se isso for verdade, não será uma circunstância sem significado que um dos textos em que Freud se detém mais longamente na análise dos fantasmas do desejo seja exatamente o ensaio sobre a *Criação literária e o sonho de olhos abertos*, no qual ele procura esboçar uma teoria psicanalítica da criação artística e formula a hipótese segundo a qual a obra de arte seria, de algum modo, continuação do jogo infantil e da inconfessada mas nunca abandonada prática fantasmática do adulto.

Nesta altura começa a tornar-se visível a região a cuja configuração espiritual estava destinado um itinerário que, tendo se iniciado nas pegadas do demônio meridiano e do seu cortejo infernal, nos levou até o gênio alado da melancolia dureriana e em cujo âmbito a antiga tradição, que se consolidou com este emblema, talvez poderá encontrar um novo fundamento. A perda imaginária que se apodera tão obsessivamente da intenção melancólica não tem objeto real algum, porque sua fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma. O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real. Se, por um lado, o mundo externo é narcisisticamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental. Não sendo mais fantasma e ainda não sendo signo, o objeto irreal da introjeção melancólica abre um espaço que não é nem a alucinada cena onírica dos fantasmas, nem sequer o mundo indiferente dos objetos naturais. Mas é nesse lugar epifânico intermediário, situado na terra de ninguém, entre o amor narcisista de si e a escolha objetual externa, que um dia poderão ser colocadas as criações da cultura humana, o *entrebescar* das formas simbólicas e das práticas textuais, através das quais o ser humano entra em contato com um mundo que

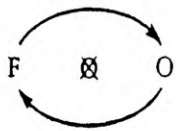
lhe é mais próximo do que qualquer outro e do qual dependem, mais diretamente do que da natureza física, a sua felicidade e a sua infelicidade. O *locus severus* da melancolia, "que, porém, segundo Aristóteles, significa engenho e prudência" é, também, o *lusus severus* da palavra e das formas simbólicas, mediante as quais, de acordo com as palavras de Freud, o homem consegue "gozar dos próprios fantasmas sem escrúpulo nem vergonha"; e a topologia do irreal que ela delineia na sua imóvel dialética é, ao mesmo tempo, uma topologia da cultura.[33]

Não nos surpreende, nessa perspectiva, que a melancolia tenha sido identificada pelos alquimistas com *Nigredo*, o primeiro estágio da Grande Obra que consistia, segundo a antiga máxima espagírica, em dar um corpo ao incorpóreo e em tornar incorpóreo o corpóreo.[34] É do espaço aberto pela sua obstinada intenção fantasmagórica que toma impulso a incessante fadiga alquimista da cultura humana, a fim de se apropriar do negativo e da morte, e de plasmar a máxima realidade apreendendo a máxima irrealidade.

Por isso, se agora voltarmos os olhos para a gravura de Dürer, condiz muito bem com a figura alada imóvel atenta aos próprios

---

[33] A operação topológica da melancolia pode ser representada com o seguinte esquema:



Fantasma (F), Objeto externo (O), Objeto irreal (⊗): o espaço que eles delimitam é o tópos simbólico melancólico.

[34] Ilustração do primeiro Ripley Scrowle, pintada em Lübeck (Alemanha) em 1588 (Ms. Add. Sloane 5025, British Museum), mostra o alquimista como melancólico para representar a primeira fase da obra.

fantasmas e ao lado da qual está sentado *Spiritus phantasticus*,[35] representado em forma de anjinho, que os instrumentos da vida ativa fiquem abandonados ao solo, transformando-se em cifra de uma sabedoria enigmática. O estranhamento inquietante dos objetos mais familiares é o preço pago pelo melancólico às potências que fazem guarda ao inacessível. O anjo que medita não é, segundo uma interpretação já tradicional, o símbolo da impossibilidade da Geometria, e das artes que nela se fundamentam, de alcançar o incorpóreo mundo metafísico, mas, pelo contrário, é o emblema da tentativa do homem, no limite de um risco psíquico essencial, de dar corpo aos próprios fantasmas e de tornar predominante, em uma prática artística, aquilo que, do contrário, não poderia ser captado nem conhecido. O compasso, a esfera, a mola, o martelo, a balança, a régua, que a intenção melancólica esvaziou de seu sentido habitual e transformou em emblemas do próprio luto, já não significam nada mais que o espaço que eles tecem para a epifania do inapreensível. Dado que a sua lição consiste em que só se pode apreender o que é inapreensível, o melancólico só se sente bem entre esses ambíguos despojos emblemáticos. Como

---

[35] Uma revisão sistemática da clássica interpretação iconográfica de Panofsky e Saxl não estava entre os objetivos temáticos desse ensaio; contudo não é possível deixar de salientar quais os pontos da interpretação saxl-panofskyana que foram pouco a pouco fortemente atingidos no curso de uma pesquisa que encontrava seu espaço e sua medida precisamente num incessante confronto com o emblema düreriano. A novidade mais importante consiste em ter reposto a síndrome melancólica no âmbito da teoria medieval e renascimentista do *spiritus phantasticus* (a melancolia, em sentido próprio, nada mais era que uma desordem da atividade fantasmática, um *vitium corruptae immaginationis*), e em tê-la conseqüentemente remetido para o campo da teoria do amor (pois o fantasma era, ao mesmo tempo, o objeto e o veículo do enamoramento, e o próprio amor era uma forma de *solicitudo melancolica*). A afinidade entre imaginação e temperamento melancólico havia sido registrada por Panofsky e Saxl, por ter sido explicitamente afirmada no texto de Agripa, no qual se baseava a sua interpretação, mas de algum modo não havia sido aprofundada.

relíquias de um passado no qual está escrita a cifra edênica da infância, eles capturaram para sempre uma vaga idéia do que só pode ser possuído se estiver perdido para sempre.

A primeira conseqüência que, no aspecto iconográfico, deriva da vinculação entre a imagem düreriana e a teoria do fantasma reside no fato de que o anjinho alado não pode mais ser identificado com *Brauch*, "a Prática". Klein, que via no anjinho escritor uma personificação do desenho ("Saturne: croyances et symboles", em: *Mercure de France*, p. 588-594, 1964; reeditado em: *La forme et l'intelligible*. Paris, 1970, p. 224-230), já havia percebido a incongruência entre a pequena figura alada e a Prática, que deveria, conforme a lógica, ser representada como cega e sem asas. O anjinho pode ser convenientemente identificado com *Spiritus phantasticus*, efigiado no ato de imprimir o fantasma na fantasia. Isso explica o motivo pelo qual o anjinho düreriano faz parte, sem dúvida alguma, do tipo iconográfico dos ἔρωτες: *spiritus phantasticus* é, pois, conforme vimos, o veículo mágico do amor e pertence à mesma família dos "duendes de amor" da lírica estilo-novista.

A rotação semântica que a perspectiva fantasmológica efetua na interpretação da imagem düreriana, desde um limite estático (a incapacidade da geometria para alcançar a metafísica) até um limite dialético (a tentativa da fantasia de se apropriar do inapropriável), permite também que se entenda corretamente o significado do morcego que sustenta a cártula com a escrita "Melencolia I", e que pode ser considerada um verdadeiro emblema menor que contém a chave do emblema maior no qual está contido. Nos *Hieroglyphica* de Orapollo, o morcego volante é interpretado como representação da tentativa do homem de superar com audácia a miséria da sua condição, ousando o impossível ("Imbecillum hominem lascivientem, tamen et audacius aliquid molientem, cum monstrare voluerint, vespertilionem pingunt. Haec enim etsi alas non habeat volare tamen conatur") ["Quando querem representar o homem debilitado pela lascívia, mas que medita com muita audácia em algo, eles pintam um morcego. É que ele, mesmo não tendo asas, contudo tenta voar"].

Outra novidade importante surgida durante esta investigação é a reconsideração do papel da teorização patrística sobre a *tristitia-acedia* (que Panofsky interpreta simplesmente como o "sono culpado do preguiçoso"), na gênese da doutrina renascimental da melancolia. Conforme já vimos, *tristitia-acedia* não se identifica apenas no pensamento dos Padres com a acídia, mas traz a mesma polaridade ambígua (*tristitia salutifera* – *tristitia mortifera*) que marca a concepção renascimental da melancolia.

Segunda Parte

NO MUNDO DE ODRADEK

A OBRA DE ARTE FRENTE À MERCADORIA

CAPÍTULO PRIMEIRO

FREUD OU O OBJETO AUSENTE

Em 1927, apareceu na *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* (vol. XIII) um pequeno artigo intitulado "Fetichismus". Trata-se de um dos raros textos em que Freud enfrenta tematicamente o problema dos indivíduos "cuja escolha objetual está dominada por um fetiche"(1). Os resultados proporcionados pela análise dos casos por ele observados lhe pareceram tão concordes e inequívocos que o levaram a concluir que todos os casos de fetichismo poderiam ser remetidos a uma única explicação. Segundo Freud, a fixação fetichista nasce da recusa do menino em tomar consciência da ausência do pênis na mulher (na mãe). Diante da percepção dessa ausência, o menino se recusa (Freud usa o termo *Verleugnung* – "renegação, negação") a admitir sua realidade, pois isso faria pesar uma ameaça de castração sobre o próprio pênis. O fetiche não é, portanto, senão "o substituto do pênis da mulher (da mãe), em cuja existência o menino acreditou e a que agora, e nós sabemos por que motivo, não quer renunciar".

Contudo, segundo Freud, o sentido desta *Verleugnung* não é tão simples como poderia parecer e até implica uma ambigüidade essencial. No conflito entre a percepção da realidade, que o leva a renunciar ao seu fantasma, e o contradesejo, que o leva a negar a sua percepção, o menino não faz nem uma coisa nem outra,

ou melhor, faz simultaneamente as duas coisas, chegando a um dos compromissos que unicamente são possíveis sob o domínio das leis do inconsciente. Por um lado, com o auxílio de um mecanismo particular, desmente a evidência da sua percepção; por outro, reconhece a sua realidade e, por meio de um sintoma perverso, assume sobre si a angústia frente a ela. O fetiche, seja ele parte do corpo, seja objeto inorgânico, é, portanto, ao mesmo tempo, a presença do nada que é o pênis materno e o sinal da sua ausência; símbolo de algo e, contemporaneamente, símbolo da sua negação, pode manter-se unicamente às custas de uma laceração essencial, na qual as duas reações contrárias constituem o núcleo de uma verdadeira cisão do Eu (*Ichspaltung*).

É curioso observar que um processo mental do tipo fetichista está implícito em um dos tropos mais comuns da linguagem poética: a sinédoque (e na sua parente próxima, a metonímia). No fetichismo, à substituição da parte pelo todo que ela efetua (ou de um objeto contíguo por outro) corresponde a substituição de uma parte do corpo (ou de um objeto anexado) pelo parceiro sexual completo. Prova-se assim que não se trata apenas de uma analogia superficial pelo fato de que a substituição metonímica não se esgota na pura e simples substituição de um termo por outro; o termo substituído é, pelo contrário, ao mesmo tempo negado e lembrado pelo substituto, com um procedimento cuja ambigüidade lembra de perto a *Verleugnung* freudiana, e é justamente dessa espécie de "referência negativa" que nasce o potencial poético particular de que fica investida a palavra. O caráter fetichista do fenômeno torna-se evidente no tipo particular de procedimento metonímico que, desde a época em que Vasari e Condivi apresentaram o seu primeiro reconhecimento crítico relativo às esculturas "incompletas" de Miguel Ângelo, se converteu em instrumento estilístico essencial da arte moderna: o não-acabado(2). Gilpin, que impulsionou de tal forma o gosto pré-romântico pelo inacabado a ponto de propor a destruição da metade das vilas de Palladio, a fim de as transformarem em ruínas artificiais, já se havia dado conta

de que o que ele denominava "laconismo do gênio" consistia exatamente em "dar uma parte pelo todo". Schlegel, a quem se deve a profética afirmação de que "muitas obras dos antigos transformaram-se em fragmentos, enquanto muitas obras dos modernos o são ao nascerem", pensava, como Novalis, que toda obra acabada estivesse necessariamente sujeita a um limite de que só o fragmento poderia escapar. É supérfluo lembrar que, nesse sentido, quase todas as poesias modernas, de Mallarmé em diante, são fragmentos, porquanto remetem a algo (o poema absoluto) que nunca pode ser evocado integralmente, mas só se torna presente mediante a sua negação(3). A diferença em relação à metonímia lingüística normal reside aqui no fato de o objeto substituído (o "todo" a que o fragmento remete) ser, como o pênis materno, inexistente ou já não existente, e assim o não-acabado se revela como um perfeito e pontual *pendant* da *Verleugnung* fetichista.

Considerações parecidas podem ser feitas a respeito da metáfora que Ortega y Gasset, em livro muito citado, porém pouco lido, considerava "el más radical instrumento de deshumanización" da arte moderna. Conforme observava Ortega, a metáfora substitui uma coisa por outra, não tanto para chegar a esta, quanto para fugir daquela, e se é verdade, como se sustentou, que ela é originalmente um nome substitutivo para um objeto que não deve ser nomeado, a analogia com o fetichismo é ainda mais evidente do que na metonímia(4). Dado que Freud procurava simplesmente reconduzir o fenômeno do fetichismo aos processos inconscientes que constituíam a sua origem, não causa surpresa que ele não se tenha preocupado demasiadamente com as conseqüências que a ambigüidade da *Verleugnung* infantil pudesse acarretar para o estatuto do objeto-fetiche, nem tenha pensado em colocar este último em relação com os outros objetos que constituem o mundo da cultura humana enquanto atividade criadora de objetos(5).

Sob esse ponto de vista, o fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal. Como presença,

o objeto-fetiche é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente.

Essa ambigüidade essencial do estatuto do fetiche explica perfeitamente um fato que há muito foi revelado pela observação, a saber, que o fetichista tende infalivelmente a colecionar e a multiplicar os seus fetiches(6). Independente do fato de o objeto de sua perversão ser uma peça de roupa íntima de um certo tipo, ou uma botinha de couro ou então uma cabeleira feminina, o sujeito perverso ficará igualmente satisfeito (ou, caso se quiser, igualmente insatisfeito) com todos os objetos que apresentem as mesmas características. Precisamente por ser negação e sinal de uma ausência, o fetiche não é um *unicum* irrepetível, mas, pelo contrário, é algo substituível ao infinito, sem que nenhuma das suas sucessivas encarnações possa algum dia esgotar completamente o nada de que é a cifra. Por mais que o fetichista multiplique as provas da sua presença e acumule um harém de objetos, o fetiche lhe foge fatalmente entre as mãos e, em cada uma de suas aparições, celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica.

O fetiche revela assim um novo e inquietante modo de ser dos objetos, dos *facticia*(7) fabricados pelo homem; mas, por menor que seja a consideração pelo fenômeno, nos daremos conta de que ele nos é mais familiar do que à primeira vista havíamos imaginado.

Escólios

Nascimento do fetichismo

1. O primeiro a usar o termo fetichismo para indicar uma perversão sexual foi Albert Binet, cujo estudo sobre *Le fétichisme dans l'amour* (Paris, 1888) foi lido atentamente por Freud na época em que escrevia os *Três ensaios sobre a teoria sexual* (1905). "Este substituto" – escreve ele, tendo em mente as palavras de Binet – "é comparado, não sem razão, ao fetiche no qual o selvagem vê encarnado o seu

deus". O sentido psicológico do termo nos é atualmente mais familiar do que o significado religioso originário, que aparece pela primeira vez no escrito de De Brosses, *Du culte des dieux fétiches, ou parallèle de l'ancienne religion de l'Egypte avec la religion actuelle de Nigritie* (1760). Nem Restif (cujo *Pied de Fanchette ou le soulier couleur de rose*, focalizando o fetichismo do calçado, surgiu apenas nove anos após o estudo de De Brosses), nem Sade, ambos mencionando nas suas obras numerosos casos de "fetichismo" sexual, tiveram a idéia de utilizar o termo. Nem mesmo Fourier que, no capítulo sobre as manias amorosas do seu *Le nouveau monde amoureux*, fala várias vezes do caso de um fetichista do calcanhar (de acordo com ele, "mania" realmente digna da "idade de ouro"), usa a palavra "fetiche". Observe-se que, à medida que se expande o uso psicanalítico do termo, os antropólogos, que haviam acolhido o termo proposto por De Brosses, pouco a pouco o abandonaram, após as severas críticas de Mauss, segundo o qual "la notion de fetiche doit disparaître définitivement de la science" ["a noção de fetiche deve desaparecer definitivamente da ciência"].

O não-acabado

2. Vasari, ao falar da Virgem da Capela dos Medici, escreve que "mesmo que não tenham completado as suas partes, conhece-se... na imperfeição do esboço, a perfeição da obra"; e Condivi, a respeito das esculturas da Sacristia nova, diz: "nem o esboço impede a perfeição e a beleza da obra" (cf. R. BONELLI, "Il non-finito di Michelangiolo"; e P. SANPAOLESI, "Michelangiolo e il non finito", em: *Atti del Convegno di studi michelangiolescbi*, 1964). Sobre o não-acabado na arte e na literatura, veja-se também a coletânea intitulada *Das Unvollendete als künstlerische Form* (1959), e as perspicazes observações de E. WIND em *Art and Anarchy* (1963).

Poesia absoluta

3. "Mas, de que falo propriamente, quando a partir *desta* direção, *nesta* direção, com estas palavras, falo de uma poesia – não, *da* poesia? Eu falo, sim, da poesia, que não existe!
"A poesia absoluta – não, certamente não existe, não pode existir!
"Mas existe, sim, em cada poesia existente, existe, em cada poesia despretensiosa, esta pergunta que não se pode evitar, esta pretensão inaudita" (P. CELAN. "Der Meridian", em: *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt am Main, 1970).

Metáfora e perversão

4. A definição de Ortega ("es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta, como por el empeño de rehuir aquélla") poderia referir-se perfeitamente à *Verleugnung* fetichista. A teoria da metáfora como "nome substitutivo" para um tabu está presente em WERNER. *Ursprung der Metapher* (1919). A analogia entre perversões sexuais e metáfora havia sido assinalada, com sua agudeza habitual, por Kraus: "Mesmo na linguagem erótica há metáforas. O analfabeto chama-as de perversões."

Objetos do fetichismo

5. Ainda recentemente, no número da *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (II, 1970), que tem por título "Objets du fétichisme", só dois psicanalistas entre os que colaboraram parecem dar-se conta, mesmo que seja de passagem, das possíveis implicações do estatuto fantasmático do objeto-fetiche, caracterizado sugestivamente como *objet de perspective* ou *objet de manque* (G. ROSOLATO. *Le fétichisme dont se dérobe l'objet*) ou cuja proximidade com o espaço da criação cultural é intuída (V. N. SMIRNOFF. *La transaction fétichique*).

O colecionador

6. Na casa dos "cortadores de tranças" ou dos fetichistas do sapato de que fala Kraft-Ebing, foram encontrados verdadeiros depósitos de tranças e de calçados. Neste sentido, o fetichista revela muitas analogias com uma figura que, em geral, não se costuma incluir na lista dos perversos, a saber, o colecionador. O que o colecionador procura no objeto é algo absolutamente impalpável para o não-colecionador, embora também use ou possua o objeto, assim como o fetiche não coincide de modo algum com o objeto em sua materialidade.

Etimologia

7. A palavra portuguesa *feitiço* (a partir da qual foi cunhado o termo fetiche) não deriva diretamente, como acreditava De Brosses, da raiz latina *fatum, fari, fanum* (no sentido, portanto, de coisa fadada, encantada), mas do latim *facticius*, "artificial", da mesma raiz de *facere* (Santo Agostinho fala até, a propósito dos ídolos pagãos, de um *genius facticiorum deorum*, onde o termo *facticius* antecipa, sem dúvida, o significado moderno). Contudo, a raiz indo-européia **dhē-*, de *facere*, está realmente ligada à de *fas, fanum, feria*, e tem originalmente um valor religioso que ainda transparece no sentido arcaico de *facere*, "fazer um sacrifício" (cf. A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, s. v. "facio" e "feriae"). Neste sentido, tudo o que é *facticio* pertence por direito à esfera religiosa, e o espanto de De Brosses diante dos fetiches não só não tem razão de existir, mas inclusive revela o esquecimento do estatuto originário dos objetos.

CAPÍTULO SEGUNDO

MARX OU A EXPOSIÇÃO UNIVERSAL

Dois anos antes da publicação do artigo de Freud sobre o fetichismo, Rilke, em carta a Witold von Hulewicz (que é sobremaneira importante porque nela procura explicar o que havia expresso poeticamente nas *Elegias de Duíno)*, manifesta seu temor perante uma mudança que se produziu, segundo ele, no estatuto das coisas:

> Para os pais de nossos pais – escreve ele – uma casa, uma fonte, uma torre desconhecida, até mesmo seu próprio vestido, seu manto, ainda eram infinitamente mais, infinitamente mais familiares; quase cada coisa um vaso, no qual já encontravam o humano e acumulavam ainda mais do humano. Agora chegam da América coisas vazias e indiferentes, aparências de coisas, *simulacros de vida...* Uma casa na acepção norte-americana, uma maçã norte-americana ou uma videira de lá nada têm em comum com a casa, a fruta e o cacho em que haviam penetrado a esperança e a meditação dos nossos antepassados... As coisas animadas, vividas, admitidas em nossa confiança, vão declinando e já não podem ser substituídas. Talvez sejamos nós os últimos que ainda tenhamos conhecido tais coisas...(1)

Na quarta parte do capítulo primeiro de *O capital*, que se intitula "O caráter fetichista da mercadoria e o seu segredo", Marx ocupa-se explicitamente dessa transformação dos produtos do trabalho humano em "aparências de coisas", em uma "fantasmagoria... que recai e ao mesmo tempo não recai sob os sentidos":

> Uma mercadoria – afirma ele – à primeira vista parece algo trivial e perfeitamente compreensível... Como valor de uso, nela nada há de misterioso, seja que satisfaça as necessidades humanas com as suas propriedades naturais, seja que tais propriedades tenham sido produzidas pelo trabalho humano. É evidente que a atividade do homem transforma as matérias-primas fornecidas pela natureza de modo a torná-las úteis. A forma da madeira, por exemplo, muda quando se faz dela uma mesa. Contudo, a mesa continua sendo madeira, ou seja, um objeto comum que recai sob os sentidos. Mas ao se apresentar como mercadoria, a questão é totalmente diferente. Ao mesmo tempo apreensível e inapreensível, já não lhe basta pousar os pés em terra; ela se endireita, por assim dizer, sobre sua cabeça de madeira diante das outras mercadorias e se abandona aos caprichos mais estranhos como se se pusesse a dançar.

Esse "caráter místico", que o produto do trabalho adquire logo depois que assume a forma de mercadoria, depende, segundo Marx, de um desdobramento essencial na relação com o objeto, pelo qual ele já não representa apenas um valor de uso (ou seja, a sua aptidão para satisfazer uma determinada necessidade humana), mas tal valor de uso é, ao mesmo tempo, o suporte material de algo diferente que é seu valor de troca. Enquanto se apresenta sob essa dupla forma de objeto de uso e de porta-valor, a mercadoria é um bem essencialmente imaterial e abstrato, cujo gozo concreto só é possível através da acumulação e da troca:

> Em um contraste evidente – escreve Marx – com a materialidade do corpo da mercadoria, não há nela um só átomo de matéria que penetre no seu valor... Metamorfoseados em

> sublimados idênticos, mostras de um mesmo trabalho indeterminado, todos os objetos já não manifestam mais do que uma coisa, a saber, de que na sua produção foi consumida uma certa força de trabalho. Como cristais dessa substância social comum, eles são considerados valores.

O que Marx denomina de "caráter fetichista" da mercadoria consiste neste desdobramento do produto do trabalho, mediante o qual ele volta ao homem ora uma face, ora outra, sem que nunca seja possível ver a ambas no mesmo instante. Isso apresenta mais do que uma simples analogia terminológica com os fetiches que são objeto da perversão. À sobreposição do valor de troca sobre o valor de uso corresponde, no fetichismo, a sobreposição de um valor simbólico particular sobre o uso normal do objeto. E assim como o fetichista nunca consegue possuir integralmente o seu fetiche, por ser o signo de duas realidades contraditórias, assim o possuidor da mercadoria nunca poderá gozar dela contemporaneamente enquanto objeto de uso e enquanto valor; ele poderá manipular de todas as maneiras possíveis o corpo material em que ela se manifesta, poderá até alterá-lo materialmente chegando a destruí-lo, mas, nesse desaparecimento, a mercadoria voltará a afirmar mais uma vez a sua inapreensibilidade.

A fetichização do objeto efetivada pela mercadoria evidencia-se nas Exposições Universais, que Benjamin define como "lugares de peregrinação ao fetiche-mercadoria". Marx encontrava-se em Londres quando, em 1851, foi inaugurada, com enorme estardalhaço, a primeira Exposição Universal no Hyde Park, e é provável que a lembrança da impressão deixada naquela ocasião tenha contribuído para suas considerações sobre o caráter de fetiche da mercadoria. A "fantasmagoria" de que fala, quando se refere à mercadoria, reaparece nas intenções dos organizadores, que optaram, entre os diferentes projetos apresentados, por aquele de Paxton, o de um imenso palácio construído inteiramente de cristal. O *Guia* da Exposição de Paris de 1867 reconfirma a supremacia desse caráter fantasmagórico. "Il faut au publique" – lê-se nele

– "une conception grandiose qui frappe son imagination; il faut que son esprit s'arrête étonné devant les merveilles de l'industrie. Il veut contempler *un coup d'œil féerique* et non pas des produits similaires et uniformement groupés".[1] Os cartões-postais da época intensificam ainda mais o efeito, envolvendo os edifícios da Exposição em uma auréola luminosa.

A transfiguração da mercadoria em *objet féerique* é o sinal de que o valor de troca já está começando a eclipsar, na mercadoria, o valor de uso. Nas galerias e nos pavilhões do seu místico palácio de cristal, em que desde o início também se dá espaço às obras de arte, a mercadoria fica exposta para ser gozada unicamente através do olhar no *coup d'œil féerique*.

Com a Exposição Universal, celebra-se, portanto, pela primeira vez, o mistério que hoje se tornou familiar a qualquer um que tenha entrado em supermercado ou tenha ficado exposto à manipulação da *réclame*: a epifania do inapreensível(2).

Escólios

Rilke e as coisas

1. Em carta de 1912, Rilke fala da mudança que ocorreu nas coisas em termos que lembram de perto a análise marxiana do caráter fetichista da mercadoria. "O mundo restringe-se" – escreve ele – "porque, por sua vez, também as coisas fazem o mesmo, enquanto deslocam cada vez mais a sua existência para a vibração do dinheiro, desenvolvendo aí uma espécie de espiritualidade que ultrapassa desde então a sua realidade tangível. Na época de que me ocupo (século XIV), o dinheiro era ainda ouro, metal, uma coisa bonita e a mais manuseável, a mais inteligível entre todas." Em Rilke, a saber, em um poeta que certamente

[1] ["O público necessita de uma concepção grandiosa que arrebate sua imaginação: é preciso que seu espírito pare estupefato frente às maravilhas da indústria. Ele quer contemplar um *golpe de vista feérico*, e não produtos similares e uniformemente agrupados."]

não tem fama de ser revolucionário, volta a encontrar-se a mesma nostalgia do valor de uso que caracteriza a crítica de Marx à mercadoria. Frente à impossibilidade de uma volta ao passado, tal nostalgia acaba traduzida em Rilke no programa de uma transformação do mundo das coisas visíveis no invisível. "A terra" – continua a citada carta a Hulewicz – "não tem outra saída senão tornar-se invisível: em nós, que, com parte de nosso ser, participamos do invisível, temos (pelo menos) cédulas de participação dele e podemos aumentar a nossa posse de invisibilidade durante a nossa permanência aqui – em nós somente pode-se realizar esta íntima e duradoura metamorfose do visível em invisível... O anjo das Elegias é a criatura na qual aparece já perfeita a transformação do visível no invisível que estamos realizando." A partir desse ponto de vista, o anjo de Rilke é o símbolo da superação invisível do objeto mercantilizado, ou seja, a chave de uma relação com as coisas que vai não só além do valor de uso, mas também do valor de troca. Assim como é, ele é a figura metafísica que sucede ao mercador, conforme diz uma das poesias tardias: "Quando das mãos do mercador | a balança passa | ao Anjo que no céu | a aplaca e emparelha com o espaço...".

A Exposição Universal

2. Os organizadores da Exposição de Londres em 1851 estavam totalmente conscientes do caráter fantasmagórico do Palácio de Paxton. Em um ensaio sobre *The Armony of Colours as Exemplified in the Exibition,* que acompanha o catálogo da Exposição, Merrifield escreve que o Palácio de Cristal "seja talvez o único edifício do mundo em que a *atmosfera* é perceptível; e o bem apropriado estilo de decoração escolhido pelo senhor Owen Jones aumenta sensivelmente o efeito geral do edifício. A um espectador situado na galeria na extremidade oriental ou ocidental, que olhe diretamente à sua frente, as partes mais afastadas do edifício aparecem envoltas em um aura celeste...".

Um olhar, mesmo apressado, para as ilustrações do catálogo produz uma indefinida sensação de mal-estar que, aos poucos, se revela ter sido causada pela monstruosa hipertrofia do ornamento, que transforma os objetos mais simples em criaturas fantasmas. Muitos objetos são de tal modo devorados pelo ornamento que Warnum (cujo ensaio, que encerra o catálogo, sobre *The Exhibition as a Lesson in Taste,* constitui uma peroração sobre a necessidade do ornamento) considerou seu dever alertar o público contra a arbitrária substituição do ornamento pelo objeto. Em um ecletismo incrível, todos os estilos e todas as épocas assim são convidadas a banquetear no templo extratemporal das mercadorias, sobre os restos mortais do objeto. Tal como "a aura celeste" que envolve o Palácio de Cristal não passa de uma visualização da aura que circunda o fetiche-objeto, também a elefantíase do ornamento trai o novo caráter dos objetos mercantilizados. Se a confrontarmos com o espetáculo da Exposição, a teoria marxiana do caráter fetichista da mercadoria, que para alguns leitores modernos incautos apareceu como "influência hegeliana flagrante e extremamente prejudicial" (a infeliz expressão é de Althusser), não tem necessidade nem de explicação, nem de referências filosóficas.

Pode ser interessante observar que as primeiras reações dos intelectuais e dos artistas frente às Exposições Universais foram, em geral, de dissimulado desgosto e de aversão. As reações de Ruskin à Exposição de 1851, decididamente desfavoráveis, são sintomáticas a respeito. Uma intenção de rivalizar com a Exposição pode ser percebida na decisão de Courbet, em 1855, de expor as suas obras em pavilhão situado com vistas para os locais da Exposição. O exemplo foi seguido mais tarde por Manet e, em 1889, por Gauguin, que organizou uma mostra das próprias obras em café não afastado da Exposição. Os organizadores das Exposições, por sua vez, não se cansaram de convidar os artistas a não menosprezarem

"le voisinage des produits industriels qu'ils ont si souvent enrichis et où ils peuvent puiser encore des nouveaux éléments d'inspiration et de travail".[2]

Em 1889, por ocasião da quinta Exposição Universal, a construção da Torre Eiffel, cujo perfil elegante parece hoje inseparável de Paris, suscitou os protestos de um significativo número de artistas, entre os quais se achavam personalidades como Zola, Meissonier, Maupassant e Bonnat. Provavelmente eles haviam intuído o que o fato consumado hoje nos impede de perceber, a saber, que a torre, além de desferir um tiro mortal no caráter labiríntico da velha Paris, estabelecendo um ponto de referência visível em todos os lugares, transformava, em um lance de olhos, a cidade inteira em mercadoria consumível. A mercadoria mais preciosa em mostra na Exposição de 1889 era a própria cidade.

---

[2] ["a vizinhança dos produtos industriais que eles enriqueceram tantas vezes e onde eles podem ainda ir buscar novos elementos de inspiração e de trabalho".]

CAPÍTULO TERCEIRO

BAUDELAIRE OU A MERCADORIA ABSOLUTA

A respeito da Exposição Universal de Paris de 1855 temos um testemunho excepcional. Baudelaire, que a visitou, deixou-nos as suas impressões em três artigos que apareceram, a breve distância de tempo um do outro, em dois jornais parisienses. É verdade que Baudelaire se limita a falar das belas artes e que seus artigos não são aparentemente diferentes das muitas crônicas escritas por ele para os *Salons* de 1845 e 1846; contudo, observando melhor, não haviam passado desapercebidas à sua prodigiosa sensibilidade a novidade e a importância do desafio que a mercadoria estava propondo para a obra de arte.

No primeiro artigo da série (que traz o título significativo *De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux arts*), descreve a sensação que o espetáculo de uma mercadoria exótica provoca em um visitante inteligente, além de mostrar-se consciente de que a mercadoria exige do espectador uma atenção de um novo tipo. "Que dirait un Winckelmann moderne" – pergunta-se ele – "en face d'un produt chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelque fois délicat jusqu'à l'évanouissement?" "Cependant" – responde ele – "c'est un échantillon de la beauté universelle; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même

une transformation qui tient du mystère..."[3] Não é por acaso que a idéia na qual se fundamenta o soneto sobre as *Correspondances* (que em geral é interpretado como a quintessência do exoterismo baudelairiano) tenha sido enunciada justamente no início do artigo sobre a Exposição Universal de 1855. Assim como Bosch, no limiar do capitalismo, havia tirado do espetáculo dos primeiros grandes mercados internacionais de Flandres os símbolos para ilustrar a sua concepção mística adamítica do Reino milenário, também Baudelaire, no início da segunda revolução industrial, tira da transfiguração da mercadoria presente na Exposição Universal a atmosfera emocional e os elementos simbólicos da sua poética(1). A grande novidade, que a Exposição já havia tornado evidente para um olhar atento como o seu, era que o mercado tinha deixado de ser um objeto inocente, cujo gozo e cujo sentido se esgotavam no seu uso prático, para carregar-se da inquietante ambigüidade a que Marx aludiria doze anos mais tarde, falando do seu "caráter fetichista", das suas "sutilezas metafísicas" e das suas "argúcias teológicas". Uma vez que a mercadoria tivesse libertado os objetos de uso da escravidão de serem úteis, a fronteira que separava desses últimos a obra de arte e que os artistas, a partir do Renascimento, tinham trabalhado incansavelmente para edificar, estabelecendo a supremacia da criação artística sobre o "fazer" do artesão e do operário, tornar-se-ia extremamente precária.

Frente à *féerie* da Exposição, que começa a fazer convergir para a mercadoria o tipo de interesse tradicionalmente reservado à obra de arte, Baudelaire aceita o desafio e leva o combate diretamente para o próprio terreno da mercadoria. Conforme admitiu implicitamente ao falar do produto exótico como se fosse uma "amostra da beleza universal", ele aprova as novas características

---

[3] ["O que diria um Winckelmann moderno" – pergunta-se ele – "frente a um produto chinês, produto estrangeiro, bizarro, contornado em sua forma, intenso por sua cor, e às vezes delicado a ponto de desvanecer?" "Contudo" – responde ele – "é uma amostra da beleza universal; mas importa, para que ele seja compreendido, que o crítico, o espectador efetue nele mesmo uma transformação que tem algo de misterioso..."]

que a mercadorização imprime no objeto e está consciente do poder de atração que os mesmos deveriam exercer fatalmente sobre a obra de arte; mas, ao mesmo tempo, quer subtraí-los à tirania do econômico e à ideologia do progresso. A grandeza de Baudelaire diante da intromissão da mercadoria residiu no fato de ter respondido a essa intromissão, transformando em mercadoria e em fetiche a própria obra de arte. Ele separou, também na obra de arte, o valor de uso do valor de troca, a sua autoridade tradicional da sua autenticidade. A partir daí, tem-se a sua implacável polêmica contra toda interpretação utilitarista da obra de arte e a insistência com que proclama que a poesia não tem outro fim senão ela mesma. A partir daí também, a sua insistência no caráter inapreensível da experiência estética e a sua teorização do belo como epifania instantânea e impenetrável. A aura de uma intocabilidade gélida, que começa a partir desse momento a envolver a obra de arte, é o equivalente do caráter fetichista que o valor de troca imprime à mercadoria(2).

Mas o que confere à sua descoberta um caráter propriamente revolucionário é que Baudelaire não se limitou a reproduzir na obra de arte a cesura entre valor de uso e valor de troca, mas se propôs a criar uma mercadoria na qual a forma de valor se identificasse totalmente com o valor de uso, uma mercadoria, por assim dizer, *absoluta*, na qual o processo de fetichização fosse levado até o extremo de anular a própria realidade da mercadoria enquanto tal. Uma mercadoria em que valor de uso e valor de troca se anulariam mutuamente, e cujo valor residiria, por esse motivo, na inutilidade, e cujo uso, na sua intocabilidade, não é mais uma mercadoria: a mercadorização absoluta da obra de arte é também a abolição mais radical da mercadoria. A partir daí, tem-se a desenvoltura com que Baudelaire põe a experiência do *choc* no centro do próprio trabalho artístico. O *choc* é o potencial de estranhamento de que se carregam os objetos quando perdem a autoridade que deriva do seu valor de uso e que garante a sua inteligibilidade tradicional, a fim de assumirem a máscara enigmática da mercadoria. Baudelaire compreendeu que, se a arte

quisesse sobreviver na civilização industrial, o artista deveria procurar reproduzir na sua obra a destruição do valor de uso e da inteligibilidade tradicional, que estava na raiz da experiência do *choc*: desta maneira, ele teria conseguido fazer da obra o próprio veículo do inapreensível e restaurar na própria inapreensibilidade um novo valor e uma nova autoridade. Isso significava, porém, que a arte deveria renunciar às garantias que lhe provinham da sua inserção em uma tradição, pela qual os artistas construíam os lugares e os objetos nos quais se realizava a incessante soldagem entre passado e presente, entre velho e novo, a fim de fazer da própria autonegação a sua única possibilidade de sobrevivência. Como Hegel já havia entendido, ao definir como um "nada que se auto-anula" as experiências mais avançadas dos poetas românticos, a autodissolução é o preço que a obra de arte deve pagar à modernidade. Por isso, Baudelaire parece atribuir ao poeta uma tarefa paradoxal: "celui qui ne sait pas saisir l'intangible" – escreve ele no ensaio sobre Poe – "n'est pas poète"; e define a experiência da criação como um duelo de morte "où l'artiste crie de frayer avant d'être vaincu".[4]

Foi sorte que o fundador da poesia moderna tenha sido um fetichista!(3) Sem a sua paixão pelo vestuário e pela cabeleira feminina, pelas jóias e o *maquillage* (paixão expressa sem reticências no ensaio sobre *Le peintre de la vie moderne* e à qual esperava consagrar um minucioso catálogo do vestuário humano que nunca levou à execução), dificilmente Baudelaire teria podido sair vitorioso do seu confronto com a mercadoria. Sem a experiência pessoal da milagrosa capacidade do objeto-fetiche de tornar presente o ausente, através da sua própria negação, talvez ele não tivesse ousado atribuir à arte a tarefa mais ambiciosa que jamais um ser humano confiou a uma criação sua: a apropriação mesma da irrealidade.

---

[4] ["Quem não sabe captar o intangível" – escreve ele no ensaio sobre Poe – "não é poeta"; e define a experiência da criação como um duelo de morte "no qual o artista grita de pavor antes de ser vencido".]

Escólios

As Correspondances *e a mercadoria*

1. Todo o soneto sobre as *Correspondances* pode ser lido como uma transcrição das impressões de estranhamento produzidas por uma visita à Exposição Universal. No citado artigo, Baudelaire, a propósito das impressões do visitante frente à mercadoria exótica, evoca "ces odeurs qui ne sont plus celles du boudoir, ces fleurs mystérieuses dont la couleur profonde entre dans l'oeil despotiquement, pendant que leur forme taquine le régard, ces fruits dont le goût trompe et déplace les sens, et revèle au palais des idées qui appartiennent à l'odorat, tout ce monde d'harmonies nouvelles entrera lentement en lui, le pénètrera patiemment... tout cette vitalité inconnue sera ajoutée à sa vitalitè propre; quelques milliers d'idées et de sensations enrichiront son dictionnaire de mortel...".[5] Além disso, fala com o desprezo do pedante que, frente a tal espetáculo, é incapaz de "courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances* ["correr agilmente sobre o imenso teclado das *correspondências*"].

Em certo sentido, também o *Jardim das delícias* de Bosch pode ser visto como imagem do universo transfigurado pela mercadoria. Assim como Grandville fará quatro séculos depois (e como, contemporaneamente, os autores dos numerosos livros de emblemas e *blasons domestiques* que, frente à primeira aparição maciça da mercadoria, representam os objetos alienando-os do seu contexto), Bosch transforma a natureza em "especialidade", enquanto a mistura entre orgânico e inorgânico das suas criaturas

---

[5] ["estes cheiros que já não são os do toucador, estas flores misteriosas cuja cor profunda entra no olho despoticamente, enquanto sua forma irrita o olhar, estes frutos cujo gosto engana e desloca os sentidos, e revela ao palácio das idéias que pertencem ao olfato, todo este mundo de harmonias novas entrará lentamente nele, penetrá-lo-á pacientemente... toda esta vitalidade desconhecida será acrescentada à sua própria vitalidade; alguns milhares de idéias e de sensações enriquecerão seu dicionário de mortal".]

e arquiteturas fantásticas parece curiosamente antecipar a *féerie* da mercadoria na Exposição Universal. As teorias adamíticas que Bosch queria expressar simbolicamente nos seus quadros, segundo a interpretação de W. Fraenger (*Das tausendjahrige Reich*, 1947), guardam nessa perspectiva, como místico país das maravilhas, alguma analogia com a utopia erótico-industrial de Fourier. Grandville, em *Un autre monde*, deixou-nos algumas das mais extraordinárias transcrições em chave irônica (e nem se diga que uma intenção irônica fosse estranha a Bosch a respeito das doutrinas adamíticas) das profecias de Fourier (a aurora boreal e as sete luas artificiais como meninas esvoaçantes no céu, a natureza transformada em país das maravilhas e os seres humanos alados pertencentes à paixão revoluteante).

Benjamin e a aura

2. Benjamin, embora tenha percebido o fenômeno através do qual a autoridade e o valor tradicional da obra de arte começavam a vacilar, não se deu conta de que a "decadência da aura", com a qual ele sintetizava este processo, não tinha, de modo algum, como conseqüência a "liberação do objeto de sua bainha cultual" e a sua fundamentação, a partir daquele momento, na práxis política, mas sim a reconstituição de uma nova "aura", mediante a qual o objeto, recriando e até exaltando ao máximo, noutro plano, a sua autenticidade, se carregava de um novo valor, perfeitamente análogo ao valor de troca que a mercadoria acresce ao objeto.

Convém observar que, por uma vez, Benjamin não tinha pescado o conceito de "aura" – um de seus conceitos mais típicos – apenas em textos místico-esotéricos, mas também em um escritor francês, hoje injustamente esquecido, cuja insólita inteligência ele admirava, mesmo desconfiando, naturalmente, das suas bisonhas idéias políticas: Léon Daudet. O seu livro *Mélancholie* (1928) traz uma meditação sobre a aura (que aparece também com o nome de *ambiance*) que mereceria uma exumação não provisória. É o caso, em especial, da definição que Daudet

oferece de Baudelaire como "poète de l'aura", e que quase certamente constitui a fonte de um dos motivos centrais do grande estudo benjaminiano sobre Baudelaire. Igualmente encontra-se numa intuição de Daudet a antecipação das considerações de Benjamin sobre o cheiro: "o olfato é o nosso sentido mais próximo da aura e o mais adequado para dar-nos uma idéia ou uma representação sobre ela. As alucinações do olfato são, entre todas, as mais raras e as mais profundas..." Além disso, a passagem da *Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, na qual se fala das antigas fotografias como meios de captação da aura, encontra precedente nas considerações de Daudet sobre a fotografia e sobre o cinema como "transmissores de aura". Convém recordar que as idéias sobre a aura do médico-escritor Léon Daudet tinham sido salientadas com interesse por um psicanalista como E. Minkowski, que as cita amplamente no capítulo sobre o olfato do seu *Vers une cosmologie* (1936).

Baudelaire fetichista

3. Uma catalogação dos motivos fetichistas em Baudelaire deveria incluir, pelo menos, além da célebre poesia sobre *Les bijoux* ("La très-chère était nue, et, connaissant mon coeur | elle n'avait gardé que ses bijoux sonores..." – "a amada estava nua, e, por ser eu seu amante | das jóias só guardara as que o bulício inquieta"), o poema em prosa "Un hémisphère dans une chevelure", cuja frase conclusiva contém mais ensinamentos sobre o fetichismo que um inteiro tratado de psicologia ("Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs" – "Quando mordisco os teus cabelos elásticos e rebeldes, tenho a impressão de estar comendo recordações"). No referido ensaio sobre Constantin Guys, que é a *summa* da poética baudelairiana, Baudelaire fala da maquilagem nos seguintes termos: "La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit un espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme;

idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature... L'énumération en serait innombrable; mais, pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage*, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est à dire d'un être divin et supérieur..."[6]

---

[6] ["A mulher tem todo o direito, e até cumpre uma espécie de dever esforçando-se por parecer mágica e sobrenatural; importa que ela impressione, que ela encante; ídolo, ela deve dourar-se para ser adorada. Ela deve, pois, pedir emprestado a todas as artes os meios para se elevar para além da natureza... A enumeração seria assim inumerável; mas, para nos restringirmos ao que nosso tempo denomina vulgarmente de *maquiagem*, quem não vê senão o pó-de-arroz, tão simploriamente anatematizado pelos filósofos cândidos, tem por objetivo e por resultado fazer desaparecer da tez todas as tarefas que a natureza ultrajantemente nela semeou, e criar uma unidade abstrata no sinal e na cor da pele, unidade que, assim como aquela produzida pelo maiô, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, ou seja, de um ser divino e superior..."]

CAPÍTULO QUARTO

BEAU BRUMMELL OU A APROPRIAÇÃO DA IRREALIDADE

Em 1843, Grandville publica, sobre um texto do seu amigo Forgues, as *Pequenas misérias da vida humana*. Em uma série de ilustrações genialmente perversas, Grandville nos oferece uma das primeiras representações de um fenômeno que viria a tornar-se cada vez mais familiar ao homem moderno: a má consciência com relação aos objetos. Em uma torneira que perde água e não se consegue fechar, em um guarda-chuva que se vira ao avesso, em uma bota que não se deixa nem calçar inteiramente, nem descalçar e fica obstinadamente presa ao pé, nas folhas de papel espalhadas por uma corrente de ar, em uma tampa que não fecha, em uma calça que se rasga, o olhar profético de Grandville vislumbra, para além do simples incidente fortuito, a cifra de uma nova relação entre os homens e as coisas. Ninguém melhor do que ele representou o mal-estar do homem frente à inquietante metamorfose dos objetos mais familiares. Sob a sua pena, os objetos perdem a sua inocência e se rebelam ao homem com uma espécie de perfídia deliberada. Eles procuram subtrair-se ao seu uso, animam-se de sentimentos e intenções humanas, tornam-se preguiçosos e descontentes, e o olho não se espanta de os apanhar em atitudes licenciosas.

Rilke, que havia descrito o mesmo fenômeno acerca do episódio da tampa que cai, nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, observa, com

uma expressão reveladora, que as "relações dos homens com as coisas criaram confusão nestas últimas". É a má consciência do homem com respeito aos objetos mercadorizados que se expressa na encenação dessa fantasmagórica conspiração. A degeneração implícita na transformação do objeto artesanal em artigo de massa manifesta-se diariamente, para o homem moderno, na perda da desenvoltura na relação com as coisas. Ao aviltamento dos objetos corresponde a inabilidade do homem, ou seja, o temor da possível vingança por parte dos mesmos, a que Grandville empresta sua pena(1).

Torna-se perfeitamente compreensível que o *dandy*, ou seja, o homem que nunca se sente incomodado, fosse o ideal de uma sociedade que começava a ter má consciência com relação aos objetos. O que obrigou os mais belos nomes da Inglaterra e o próprio regente a depender dos lábios de Beau Brummell era o fato de que este se apresentava como detentor de uma ciência que esses já não podiam dispensar. A homens que haviam perdido a desenvoltura, o *dandy*, que transforma a elegância e o supérfluo na própria razão de viver, ensina a possibilidade de uma nova relação com as coisas, que ultrapassa tanto o gozo do valor de uso quanto aquele da acumulação do valor de troca. Ele é o redentor das coisas, aquele que elimina, com a sua elegância, o seu pecado original: a mercadoria(2).

Baudelaire, a quem os objetos animados de Grandville até causavam medo e que pensava que o dandismo fosse uma espécie de religião, compreendeu que o poeta (a saber, aquele que, segundo as suas próprias palavras, deveria saber "manejar o intangível") podia ter, a esse propósito, algo a aprender do *dandy*.

A análise marxiana do caráter fetichista da mercadoria fundamenta-se na idéia de que "nenhum objeto poderá ter um valor se não for uma coisa útil. Se for inútil, o trabalho que ele traz consigo foi gasto inutilmente e, portanto, não criará um valor." Segundo Marx, "a própria produção, em todo o seu desenvolvimento, está voltada para o valor de uso, e não para o valor de troca, e é, por conseguinte, só por causa da excedência sobre a medida em que os

valores de uso são reclamados para o consumo que eles deixarão de ser valores de uso e se tornam meios de troca, mercadorias". Coerente com tais premissas, Marx opõe o gozo do valor de uso à acumulação do valor de troca, como algo natural a algo aberrante, e se pode afirmar que toda a sua crítica do capitalismo é feita em nome da concretude do objeto de uso contra a abstração do valor de troca(3). Marx lembra com certa nostalgia os casos de Robinson Crusoé e das comunidades autárquicas, nas quais o valor de troca é desconhecido, e nas quais, por isso, as relações entre os produtores e as coisas são simples e transparentes. É por isso que ele escreve em *O capital* que "o capitalismo será suprimido desde os fundamentos se postularmos que o gozo, e não a acumulação dos bens, seja o seu motivo propulsor". O limite da crítica de Marx reside no fato de que ele não consegue superar a ideologia utilitarista, segundo a qual o gozo do valor de uso é a relação originária e natural do homem com os objetos, escapando-lhe por conseguinte a possibilidade de uma relação com as coisas que vá além tanto do gozo do valor de uso, quanto daquele da acumulação do valor de troca(4).

A etnografia moderna desmentiu o preconceito marxiano, de acordo com o qual "nenhum objeto poderá ter um valor se não for uma coisa útil", e a idéia na qual ele se baseava, a de que o motivo psicológico da vida econômica seria o princípio utilitário. O exame das formas arcaicas da economia mostrou que a atividade humana não é redutível à produção, à conservação e ao consumo, e que o homem arcaico, pelo contrário, parece dominado, em toda a sua ação, por algo que pôde ser definido, embora talvez com algum exagero, como princípio da perda e do gasto improdutivo(5).

Os estudos de Mauss sobre o *potlach* e sobre a prodigalidade ritual não revelam apenas (o que Marx ignorava) que o dom, e não a permuta, é a forma originária do intercâmbio, mas põem em evidência uma série de comportamentos (que vão desde o dom ritual até à destruição dos bens mais preciosos) que, do ponto de vista do utilitarismo econômico, aparecem inexplicáveis, e em base aos quais se diria que o homem primitivo só pode atingir

a condição a que aspira mediante a destruição ou a negação da riqueza. O homem arcaico também doa porque quer perder; e sua relação com os objetos não é regida pelo princípio da utilidade, mas por aquele do sacrifício. Por outro lado, as pesquisas de Mauss mostram que, nas sociedades primitivas, a "coisa" nunca é simplesmente objeto de uso, mas, dotada de um poder, de um *mana*, como acontece com os seres vivos, está profundamente enredada na esfera religiosa. Onde a coisa foi subtraída à sua ordem sagrada originária, são sempre o dom e o sacrifício que intervêm para restituí-la à mesma. Tal exigência predomina de forma tão universal que um etnógrafo pôde afirmar que, nas culturas primitivas, os deuses existem apenas para proporcionar uma estrutura à necessidade humana de sacrifício e de alienação.

Baudelaire referia-se talvez a comportamentos dessa espécie quando falava de "um tipo de *dandy* encontrado pelos viajantes nas florestas da América do Norte". O que é certo é que ele odiava demais a "repugnante utilidade", para pensar que o mundo da mercadoria pudesse ser abolido através de um simples retorno ao valor de uso. Para Baudelaire, assim como para o *dandy*, a fruição utilitária já é uma relação alienada com o objeto, parecida com a mercadorização. A lição que deixou em legado à poesia moderna é que o único modo de superar a mercadoria consistia em levar ao extremo suas contradições, a ponto de ela acabar abolida enquanto mercadoria, com o objetivo de devolver o objeto à sua verdade. Assim como o sacrifício restitui ao mundo sagrado o que o uso servil degradou e tornou profano, assim também, através da transfiguração poética, o objeto é arrancado tanto da fruição quanto da acumulação, e restituído ao seu estatuto original. Por esse motivo, Baudelaire via uma clara analogia entre a atividade poética e o sacrifício, entre *l'homme qui chante* e *l'homme qui sacrifie*, e projetava escrever uma "teoria do sacrifício" de que as anotações das *Fusées* são simples fragmentos. Se é só através da destruição que o sacrifício consagra, assim também é só através do estranhamento que a torna inapreensível, e através da dissolução da inteligibilidade e da autoridade tradicionais, que a mentira da

mercadoria se transforma em verdade. Esse é o sentido da teoria da *art pour l'art*, o que de modo algum significa *gozo* da arte por si mesma, mas *destruição* da arte por obra da arte.

A redenção que o *dandy* e o poeta levam às coisas é a sua evocação no instante imponderável em que se efetua a epifania estética, e a reprodução da dissolução da transmissibilidade da cultura na experiência do *choc* torna-se assim a última fonte possível de sentido e de valor para as próprias coisas. À acumulação capitalista do valor de troca e ao gozo do valor de uso do marxismo e dos teóricos da libertação, o *dandy* e a poesia contrapõem a possibilidade de uma nova relação com as coisas: a apropriação da irrealidade.

A condição para o sucesso dessa tarefa sacrifical consiste em que o artista leve às suas últimas conseqüências o princípio da perda e do desapossamento de si. A exclamação programática de Rimbaud – "je est un autre" ["eu é um outro"] – deve ser tomada ao pé da letra: a redenção das coisas só é possível sob a condição de tornar-se coisa. Da mesma maneira que a obra de arte deve destruir e alienar a si própria para se tornar uma mercadoria absoluta, também o artista-*dandy* deve transformar-se em cadáver vivo, tendendo constantemente para um *outro*, uma criatura essencialmente não-humana e anti-humana(6).

Balzac, em seu *Traité de la vie élégante*, escreve que "fazendo-se *dandy*, o homem se torna um móvel de *boudoir*, um manequim muito engenhoso". Observação semelhante é feita por Barbey d'Aurevilly, ao afirmar a respeito de George Brummell: "ele alcançou a dignidade de uma coisa". E Baudelaire compara o dandismo (que, para ele, constitui uma só coisa com o exercício da poesia) com a "regra monástica mais severa, a ordem irresistível do Velho da Montanha, que comandava o suicídio aos seus adeptos".

A atividade criadora e o próprio criador não podem ser poupados pelo processo de alienação. A emergência, no primeiro plano, do processo criativo na poesia moderna, e o fato de se impor como valor autônomo independentemente da obra produzida (Valéry:

"pourquoi ne concevrait-on pas la production d'une oeuvre d'art comme une oeuvre d'art elle-même?" – "por que não se concebería a produção de uma obra de arte como uma obra de arte ela própria?") são, antes de tudo, uma tentativa de reificar o não-reificável(7). Depois de ter transformado a obra em mercadoria, o artista joga agora também sobre si a máscara desumana da mercadoria e abandona a imagem tradicional do humano. O que os críticos reacionários da arte moderna esquecem, quando denunciam sua desumanização, é que o centro de gravidade da arte nunca residia, no caso das grandes épocas artísticas, na esfera humana(8). O que há de novo na poesia moderna é que, diante de um mundo que glorifica o homem na mesma proporção em que o reduz a objeto, ela desmascara a ideologia humanitária, tornando rigorosamente sua a *boutade* que Balzac põe nos lábios de George Brummell: "rien ne ressemble à l'homme moins que l'homme" ["nada se parece menos com um homem do que um homem"]. Apollinaire formulou de modo perfeito tal propósito, escrevendo, em *Les peintres cubistes*, que "avant tout les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains" ["antes de mais nada, os artistas são homens que querem tornar-se inumanos"]. O anti-humanismo de Baudelaire, o "se faire l'âme monstrueuse" ["tornar a alma monstruosa"] de Rimbaud, a marionete de Kleist, o "c'est un homme ou une pierre ou un arbre" ["é um homem ou uma pedra ou uma árvore"] de Lautréamont, o "je suis véritablement décomposé" ["eu estou realmente decomposto"] de Mallarmé, o arabesco de Matisse, que confunde figura humana e tapeçaria, o "meu ardor é sobretudo da ordem dos mortos e dos não-nascidos" (Klee), "nada a ver com o humano" de Benn, até ao "traço madreperolado de um caracol" de Montale, e a "cabeça de medusa e o Automa" de Celan, expressam todos a mesma exigência: "ainda há figuras para além do humano"!

Qualquer que seja o nome que ela dê do objeto da sua pesquisa, toda a *quête* da poesia moderna sinaliza para essa região inquietante, na qual já não existem nem homens nem deuses, e onde, como um ídolo primitivo, só se eleva incompreensivelmente além de si

mesma uma presença que é, ao mesmo tempo, sagrada e miserável, fascinante e tremenda, uma presença que carrega consigo, contemporaneamente, a fixa materialidade do corpo morto e a fantasmática inapreensibilidade do ser vivo. Fetiche ou Graal, lugar de uma epifania e de um desaparecimento, ela se mostra, e cada vez de novo volta a dissolver-se no próprio simulacro de palavras, até que se cumpra definitivamente o programa de alienação e de conhecimento, de redenção e de desapossamento, que, há mais de cem anos, os seus primeiros e lúcidos adoradores haviam confiado à poesia.

Escólios

Grandvilliana ou no mundo de Odradek

1. Como de costume, Poe foi um dos primeiros a registrar esta nova relação entre o homem e os objetos. Em um conto, traduzido por Baudelaire com o título *L'ange du bizarre*, ele faz aparecer uma figura improvável de causar pesadelo, antepassado do carretel Odradek de Kafka, cujo corpo é feito de utensílios reunidos de maneira vagamente antropomórfica (uma garrafinha de vinho, duas garrafas, um funil, uma espécie de caixa de rapé, dois barris) e que se apresenta como "o gênio que preside aos contratempos e aos mais bizarros incidentes da humanidade". Por ter-se negado a acreditar na sua existência, o protagonista do conto é levado por uma série de "incidentes insignificantes" quase até a beira do túmulo.

O mal-estar do homem com relação aos objetos, que ele mesmo reduziu a "simulacros de coisas", traduz-se, como já acontecia no tempo de Bosch, na suspeita de uma possível "animação do inorgânico" e na relembrança duvidosa do elo que une cada coisa à sua própria forma, cada criatura ao seu ambiente familiar. São estes dois procedimentos estilísticos que fazem resplandecer o gênio profético de Grandville. Eles confundem-se e somam-se

em um efeito inquietante único nas "flores animadas", nas decorações militares transformadas em plantas marinhas, nos instrumentos musicais personificados, nos "animais heraldicos", nos olhos separados das órbitas e nas angustiantes metamorfoses em cadeia que povoam o seu "outro mundo".

Baudelaire, que estava fascinado e apavorado pelos "cruzamentos ilegítimos" de Grandville e que via nos desenhos deste "a natureza transformada em apocalipse", fala dele com um temor reverencial. "Há gente superficial" – escreve ele em *Quelques caricaturistes français* – "que Grandville diverte. Quanto a mim, ele me apavora."

Nesse momento nasce, como artigo de massa, o gênero literário "inquietante", que conta com o mal-estar e com os temores inconfessados dos leitores. O tema do retrato que se anima, antecipado por Grandville no *Louvre des marionnettes*, é desenvolvido por Gautier através de um conto que viria a ser imitado com inúmeras variações. Não surpreende assim que Offenbach tenha escolhido como libreto de uma das suas mais famosas operetas *Os contos de Hoffmann*, em que aparece Olímpia, a gélida boneca animada do *Sandmann* de Hoffmann. Na "utopia irônica de um domínio permanente do capital" (que é a opereta de acordo com Benjamin), surge a presença ameaçadora do objeto animado, destinado a ter uma segunda vida na idade do maquinismo avançado.

É precisamente ao inquietante (*Das Unheimliche*, a respeito do qual entrevê exemplos importantes em dois temas caros a Grandville: o olho extirpado e o boneco animado, que ele encontra nos romances de Hoffmann) que Freud dedica um amplo estudo, publicado no quinto volume de *Imago*, cujas conclusões são realmente significativas. Ele vê no inquietante (*Unheimliche*) o familiar (*Heimliche*) removido. "Esse inquietante não é, de fato, nada de novo, de estranho, mas sim algo que desde sempre é familiar à psique, e que só o processo de remoção tornou outro." A recusa de tomar consciência da degradação dos *facticia* mercadorizados expressa-se criptograficamente na

aura ameaçadora que envolve as coisas mais familiares, com as quais não é mais possível sentir-se seguro.

O estilo *liberty*, que transforma o material morto em criatura orgânica, consagra esse mal-estar como princípio estilístico ("um lavabo de Pankok" – escreveu em 1905 um crítico benevolente do novo estilo – "com seus membros cartilaginosos e inchados, nos parece um organismo vivo. Quando Hermann Obrist desenha uma poltrona, os braços parecem braços musculosos que agarram e imobilizam"), ao mesmo tempo em que, decênios mais tarde, o surrealismo transformará o estranhamento no caráter fundamental da obra de arte. Grandville é reivindicado pelos surrealistas como seu precursor: "un nouveau monde est né, que Grandville soit loué" – "um novo mundo nasceu, louvado seja Grandville" – lê-se em litografia de Max Ernst.

Brummelliana

2. Um dos ditos mais célebres de Beau Brummell ("do you call this thing a coat?" – "você chama isso de paletó?" – referida também em sua variante "What are these things on your feet?" – "o que são estas coisas sobre seus pés?") baseia-se na aceitação de uma diferença radical entre uma peça de vestuário e uma "coisa", graças à qual um objeto de uso, aparentemente tão comum, como um paleto, é elevado à altura de uma essência inefável.

Os contemporâneos (mesmo os mais perspicazes, como Hazlitt, que foi um dos primeiros a examinar o mecanismo do *wit* de Beau Brummell, por ele definido "minimalismo": "Ele chegou ao *mínimo* do *wit*, conseguindo levá-lo, com felicidade ou dor, a um ponto quase invisível. Todos os seus *bons mots* fundam-se em uma única circunstância, a exageração dos mais puros disparates em negócios importantes... o seu significado é tão atenuado que 'nada vive' entre estes e o não-sentido: estes ficam suspensos à beira do vazio, e na sua sombreada composição estão muito perto da nulidade... A sua arte consiste de fato em escavar algo do nada") não podiam dar-se conta de que o fundamento último no qual repousava a possibilidade do fenômeno

Brummell era a mercadorização do real. O paletó de Beau Brummell opõe-se à "coisa", assim como a mercadoria ao objeto de uso; além disso, porém, ao suprimir toda sobrevivência ambígua do valor de uso, ela desce do seu pedestal para a própria mercadoria, e torna, por assim dizer, transparente seu caráter de fetiche, eliminando-o, em uma espécie de *Aufhebung* dialética. Ao mesmo tempo, com sua exageração do irrelevante, o *dandy* reinventa um valor de uso de tipo especial, que não pode ser nem apreendido nem definido em termos utilitaristas.

É a ausência de toda má consciência com relação aos objetos que, durante um período que era marcado hipocritamente pela elefantíase do ornamento, explica a sobriedade quase ascética do vestuário de Beau e o fato de fundar o critério da elegância sobre *nuances* inapreensíveis, como as dobras casuais de uma gravata. A técnica para vestir a gravata inventada por Beau Brummell, realmente digna de um mestre zen, era tão rigorosa na eliminação de qualquer intencionalidade, que se narra que seu camareiro Robinson podia ser visto sair toda noite do quarto de toalete com os braços carregados de lenços de pescoço apenas dobrados. "São os nossos fracassos" – explicava. Beau, que alguns dos grandes poetas da Idade Moderna não desdenharam em chamar de seu mestre, pode, sob este ponto de vista, reivindicar como sua a introdução do acaso na obra de arte, tão difundida na arte contemporânea.

Na abolição de todo vestígio de subjetividade da própria pessoa, ninguém jamais alcançou o radicalismo de Beau Brummell. Com um ascetismo que se compara às técnicas místicas mais mortificantes, ele cancela constantemente de si todo vestígio de personalidade. Este é o sentido, muito sério, de algumas *boutades* suas como: "Robinson, which of the lakes do I prefer?" ["Robinson, qual dos lagos eu prefiro?"].

Assim, não deixou de ser percebido pelos contemporâneos mais inteligentes que, em Beau Brummell, se tivesse revelado algo muito significativo para o espírito do tempo. Byron disse certa vez de si que teria preferido

ser Brummell, e não Napoleão (o espírito do mundo no *boudoir* contra o espírito do mundo a cavalo – o que certamente não é louvor de pouca conta), e Bulwer-Lytton, no seu romance *Peelham, or the Adventure of a Gentleman* (cujo protagonista é uma reencarnação de Beau), escreveu a respeito dos "disparates" do *dandy*: "Flores não podem ser apenas trançadas em uma ociosa grinalda, mas, como acontece com o tirso dos antigos, também em um instrumento sagrado" e "nas dobras de um colete, pode haver mais *pathos* do que pensam os bobos."

Marx e o valor de uso

3. Na realidade, a posição de Marx sobre este assunto não é clara e se modificou com o passar do tempo. Nos *Manuscritos de 1844*, ele ainda parece considerar o próprio valor de uso como inatural da mesma forma como o valor de troca. "A propriedade privada" – afirma – "tornou-nos tão obtusos e unilaterais, que um objeto é considerado nosso unicamente quando o temos e, portanto, existe para nós como capital ou é por nós imediatamente possuído, comido, bebido, trazido em nosso corpo, habitado, etc., quando é por nós *usado*".

Necessidades naturais e inaturais

4. É curioso observar que Brown e os outros teóricos da "liberação", que reconhecem que Marx nunca explicou o que se deve entender por "excedente dos valores de uso" e desconheceu a origem sagrada do dinheiro, voltem, contudo, a apelar para o senso comum para afirmarem a necessidade de se fazer a distinção entre necessidades naturais e necessidades inaturais, entre o necessário e o supérfluo. Eles substituem dessa forma a repressão burguesa do "natural" por uma repressão moralista do supérfluo. O que a arte moderna apresenta de mais revolucionário em comparação com os teóricos da liberação é que ela compreendeu desde o princípio que, só levando ao limite extremo a "necessidade inatural" e a "perversão", o homem poderia reencontrar a si mesmo e vencer a repressão.

Bataille e os gastos improdutivos

5. A tentativa mais rigorosa para definir esse princípio e para fundamentar nele uma ciência da economia encontra-se no ensaio de Bataille sobre "La notion de dépense" (*La Critique Sociale,* n. 7, janeiro de 1933), retomado e desenvolvido mais tarde em *La part maudite* (1949). De fato, Mauss, cujo magistral "Essai sur le don" (*L'année sociologique*, 1923-1924) está na raiz das idéias de Bataille, não contrapunha simplesmente a prodigalidade ritual e o *potlach* ao princípio utilitarista, mas, com maior sabedoria, mostrava a inadequação desta oposição para compreender os comportamentos sociais.

Genealogia do anti-herói

6. Em uma imaginária árvore heráldica dos personagens (ou melhor, dos antipersonagens) na qual os artistas modernos representaram a si mesmos (Igitur – Docteur Faustroll – Monsieur Croche – Stephen Dedalus – Monsieur le Vivisecteur – Plume – Loplop, supérieur des oiseaux – Werf Ronne – Adrian Leverkuhn) são evidentes os traços anti-humanistas.

Eclipse da ópera

7. Benn comenta justamente, no seu ensaio sobre os *Problemi del lirismo* (1951), que todos os poetas modernos, desde Poe, passando por Mallarmé, até Valéry e Pound, parecem atribuir ao processo da criação o mesmo interesse que eles atribuem à própria obra. Preocupação semelhante observa-se em um dos mestres da nova poesia norte-americana, William Carlos Williams (cujo *Patterson* é, talvez, com *The Age of Anxiety*, de Auden, a mais bem-sucedida tentativa de poema longo na poesia contemporânea): "The writing is nothing, the being | in a position to write... is nine tenths | of the difficulty."[7] É interessante observar

[7] ["O escrever é nada, o estar | na posição para escrever... é nove décimos | da dificuldade."]

que a reificação do processo criativo nasce precisamente da recusa da reificação implícita em toda obra de arte. Assim, Dada, que procura constantemente negar o objeto artístico e abolir a própria idéia de "obra", acaba mercadorizando paradoxalmente a própria atividade espiritual (cf. TZARA. *Essai sur la situation de poésie* [1931]). O mesmo pode ser dito dos situacionistas que, na tentativa de abolir a arte realizando-a, acabam pelo contrário dilatando-a para a existência humana inteira. A origem desse fenômeno encontra-se provavelmente nas teorias de Schlegel e de Solger sobre a chamada "ironia romântica", que se baseava precisamente sobre o fato de se assumir a superioridade do artista (ou seja, do processo criativo) com respeito à sua obra, e levava a uma espécie de referência negativa constante entre a expressão e o não-expresso, comparável a uma reserva mental.

Anti-humanismo, não anti-humano

8. Ortega, no seu escrito sobre *La deshumanización del arte* (1925) tinha perfeita consciência desse fato, e é curioso que se tenha podido apelar à sua autoridade para criticar o anti-humanismo da arte moderna. A polêmica da arte moderna não está voltada contra o homem, mas contra a sua falsificação ideológica: não é anti-humana, mas anti-humanista. De resto, conforme observa perspicazmente Edgar Wind, os historiadores da arte estão longe de ficar imunes diante do processo de desumanização: a elaboração do método formal na segunda metade do século XIX (que se pode resumir na famosa *boutade* de Wolfflin, segundo a qual a essência do estilo gótico é tão evidente em um sapato pontiagudo quanto em uma catedral) é uma evidente prova disso.

CAPÍTULO QUINTO

MME. PANCKOUCKE OU A FADA DO BRINQUEDO

A história da migração semântica do termo "fetiche" esconde conhecimentos instrutivos. O que inicialmente aparece confinado na estranheza de uma cultura "selvagem" como "algo tão absurdo que quase não oferece possibilidade de abordagem para um raciocínio que gostaria de combatê-la" volta primeiro como artigo de massas na esfera econômica e, depois, na intimidade da vida sexual, como escolha do desejo perverso. A proliferação dos casos de fetichismo entre o final do século XIX e o início do século XX (cortadores de tranças, esterqueiros, *renifleurs*, fetichistas do calçado, dos gorrinhos de noite, da tarja de luto, da roupa íntima, das manchas na roupa íntima, das peles, das perucas, dos objetos de couro, dos anéis e até das palavras e dos símbolos) acompanha a mercadorização total dos objetos e, depois a das coisas dotadas de um poder religioso em objetos de uso e dos objetos de uso em mercadorias, anunciando uma nova transformação dos *facticia* produzidos pelo trabalho humano.

O ingresso de um objeto na esfera do fetiche é cada vez o sinal de uma transgressão da regra que confere a cada coisa um uso apropriado. É fácil identificar qual é tal transgressão: para De Brosses, trata-se da transferência de um objeto material para a esfera intangível do divino; para Marx, da violação do valor de uso;

para Binet e Freud, do desvio do desejo de seu objeto próprio. O mapa das migrações do conceito de fetichismo delineia assim em filigrana o sistema das regras que codificam um tipo de repressão do qual os teóricos da liberação ainda não se ocuparam, a saber, aquela que se exerce sobre os objetos, fixando as normas do seu uso. Este sistema de regras é, em nossa cultura, embora aparentemente não sancionado, tão rígido que, tal como o mostra o *ready-made*,[8] a simples transferência de um objeto de uma esfera a outra basta para torná-lo irreconhecível e inquietante. Mas existem objetos que estão desde sempre destinados a um uso tão particular, que se pode afirmar que realmente fogem a qualquer regra de uso. Trata-se dos brinquedos. Mais uma vez, foi Baudelaire quem chamou a atenção para o fato de que, no brinquedo, um artista inteligente podia encontrar assunto de reflexão. Em texto publicado no *Monde Littéraire*, de 17 de abril de 1853, sob o título "Moral do brinquedo", ele narra a visita feita, quando criança, à casa de uma certa Madame Panckoucke:

> Ela tomou-me pela mão e juntos atravessamos muitas habitações; depois abriu a porta de um quarto, que me proporcionou um espetáculo extraordinário e realmente fabuloso. Os muros, por estarem cobertos de brinquedos, já não eram mais visíveis. O teto desaparecia sob a florescência de brinquedos que pendiam como estalactites maravilhosas. O piso deixava apenas pequeno espaço onde pôr os pés... Por causa dessa aventura, é que não posso parar diante de uma loja de brinquedos e percorrer com o olhar a inextricável multidão das suas formas bizarras e das suas cores díspares, sem pensar na senhora vestida de veludo e de pele, que me aparece como a Fada do brinquedo.

---

[8] *Ready-made* é expressão usada pelo dadaísmo para representar uma atitude antiarte, como o faz Duchamp. Trata-se de apropriar-se do que já está feito: a escolha de produtos industriais, realizados com finalidade prática e não artística (roda de bicicleta, pá de lixo, urinol de louça...) elevados à categoria de obra de arte. Assim, La Gioconda, a quem Duchamp acrescenta barbicha e bigode, não seria mais obra de arte do que um urinol. [N. do T.]

A evocação desta lembrança infantil serve de pretexto para que Baudelaire apresente uma classificação dos usos e abusos possíveis do brinquedo. Nas crianças que transformam uma cadeira em uma diligência, naquelas que ordenam meticulosamente seus brinquedos como em um museu sem os tocar, mas sobretudo nas outras que, seguindo "uma primeira tendência metafísica", querem, pelo contrário, "ver a sua alma" e, com esse objetivo, os revolvem entre as mãos, os sacodem, os batem contra a parede e, por fim, os jogam e reduzem a cacos ("mas *onde está a alma?* É aqui que iniciam a imbecilidade e a tristeza"), ele vê a cifra da relação, um misto de alegria impenetrável e de frustração estupefata, que está na raiz quer da criação artística, quer de toda relação entre o homem e os objetos.

Um texto, como o de Rilke sobre as bonecas, prova de modo eloqüente que as crianças mantêm com seus brinquedos uma relação fetichista. Ao desenvolver as observações de Baudelaire sobre o brinquedo, Rilke contrapõe às coisas, tão próximas e cheias de gratidão, as bonecas, como "suportes sem alma" e "sacos vazios":

> Nutridas com alimento fictício, como o *ka*; sujando-se, viciadas, com a realidade, cada vez que se procurava fazer com que a tragasse; impenetráveis e, no estágio extremo de uma gordura precoce, incapazes de absorver, mesmo que fosse apenas uma gota de água em nenhum ponto... Ela (a boneca) deixa-nos quase indignados por causa de sua tremenda falta de memória; o ódio que, inconsciente, sempre constituiu uma parte das nossas relações com ela, irrompe afora, a boneca jaz diante de nós desmascarada, como o horrível corpo estranho sobre o qual dissipamos o nosso calor mais puro; como o cadáver de um afogado pintado em superfície que se deixava alçar e levar pelas inundações da nossa ternura, até que nos secássemos de novo, esquecendo-a em algum matagal... porventura, não somos criaturas singulares, nós que nos deixamos guiar para pôr nossa primeira inclinação ali onde fica sem esperanças?

Em comparação com as coisas, a boneca é, por um lado, infinitamente menos, por estar longe e ser inapreensível ("apenas de ti, alma da boneca, nunca se pode dizer onde realmente estás"), mas, por outro, talvez precisamente por isso, ela é infinitamente mais, por ser o objeto inesgotável do nosso desejo e das nossas fantasias ("nela misturávamos, como em proveta, tudo o que nos acontecia sem que o conhecêssemos, e o víamos lá dentro colorindo-se e fervendo"). Se tivermos presente o que Rilke havia escrito sobre o eclipse das "coisas" autênticas e sobre a tarefa, que pesa sobre o poeta, de transfigurá-las no invisível, a boneca, ao mesmo tempo ausente e presente, aparece então como o emblema – suspenso entre este mundo e o outro – do objeto que perdeu o seu peso nas "mãos do mercador", e ainda não se transformou nas mãos do anjo. Disso nasce o seu caráter inquietante, sobre o qual Rilke projeta a lembrança nunca aplacada de uma terrível frustração infantil. Mas daí nasce também a sua capacidade de nos fornecer informações sobre a essência da coisa transformada em objeto do desejo, que Rilke, com sua mórbida sensibilidade a respeito das relações com as coisas, registra quase inconscientemente.

Se os brinquedos não são, como se vê, algo simples e tranqüilizador, nem sequer a sua situação no mundo dos objetos está definida como parece. Ariès, em capítulo do seu livro *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*, informa-nos que o limite entre brinquedos e objetos para adultos nem sempre foi tão rígido como se poderia acreditar. Até o século XVIII, a Europa adulta procura avidamente os objetos em miniatura, as casas de boneca, os *jouets d'Allemagne* e as *petites besognes d'Italie*. Conforme nos indica o nome (*bimbelot*), os *bibelots* que abarrotam os *intérieurs* do século XIX e povoam hoje em dia o arredamento pequeno-burguês não passam de um resíduo destes brinquedos para adultos. Mas se procurarmos indagar sua origem, os brinquedos nos remetem para mais longe ainda, até o momento em que já não é possível distingui-los das outras coisas:

> Os historiadores dos brinquedos – escreve Ariès –, os colecionadores de bonecas e de objetos em miniatura, encontram sempre muita dificuldade para distinguir as bonecas de brinquedo de todas as outras imagens e estatuetas que os canteiros de escavação restituem em quantidade quase industrial e que tinham, na maioria das vezes, um significado religioso: culto doméstico, culto funerário, ex-voto, etc.

O que nos aparece como brinquedo era inicialmente objeto tão sério, que devia ser depositado no túmulo para acompanhar o defunto na sua morada do outro mundo. E a maior antigüidade dos túmulos que contêm objetos em miniatura em relação aos que contêm objetos reais mostra que a presença dos primeiros, de modo algum, é conseqüência de uma substituição por motivos "econômicos".

Se isso é verdade, o tesouro conservado no quarto de Mme. Panckoucke remete a um estatuto mais original da coisa, sobre o qual os mortos, as crianças e outros fetichistas poderão nos fornecer preciosas informações. As pesquisas de Winnicott sobre as primeiras relações entre as crianças e o mundo exterior levaram assim à identificação de um tipo de objetos, por ele definidos "objetos transicionais", que são as primeiras coisas (pedaço de pano, de tecido ou similar) que a criança isola na realidade exterior e de que se apropria, e cujo lugar fica "na zona de experiência que está entre o polegar e o urso de pelúcia, entre o erotismo oral e a relação objetual verdadeira". Por conseguinte, eles não pertencem propriamente nem à esfera subjetiva interna, nem àquela objetiva externa, mas a algo que Winnicott define como "área da ilusão", em cujo "espaço potencial" poderão, em seguida, ser situados tanto o jogo quanto a experiência cultural. A localização da cultura e do jogo não está nem no homem nem fora dele, mas em uma "terceira área", distinta tanto "da realidade psíquica interior, quanto do mundo efetivo em que o indivíduo vive".

Fetichistas e crianças, "selvagens" e poetas conhecem desde sempre a topologia que se expressa aqui com cuidado na linguagem

da psicologia; e é nessa "terceira área" que uma ciência do homem, que se tivesse liberado de qualquer preconceito do século XIX, deveria situar a sua pesquisa(1). As coisas não estão fora de nós, no espaço exterior mensurável, como objetos neutros (*ob-jecta*) de uso e de troca, mas, pelo contrário, são elas mesmas que nos abrem o *lugar* original, o único a partir do qual se torna possível a experiência do espaço externo mensurável, ou melhor, são elas mesmas presas e com-preendidas desde o início no *topos outopos*, em que se situa a nossa experiência de ser-no-mundo. A pergunta *onde está a coisa?* é inseparável da pergunta *onde está o homem?* Assim como o fetiche, como o brinquedo, as coisas não estão propriamente em lugar nenhum, pois o seu lugar está aquém dos objetos e além do homem, em uma zona que já não é nem objetiva, nem subjetiva, nem pessoal, nem impessoal, nem material, nem imaterial, mas onde nos encontramos improvisamente diante destes *x* aparentemente tão simples: o homem, a coisa.

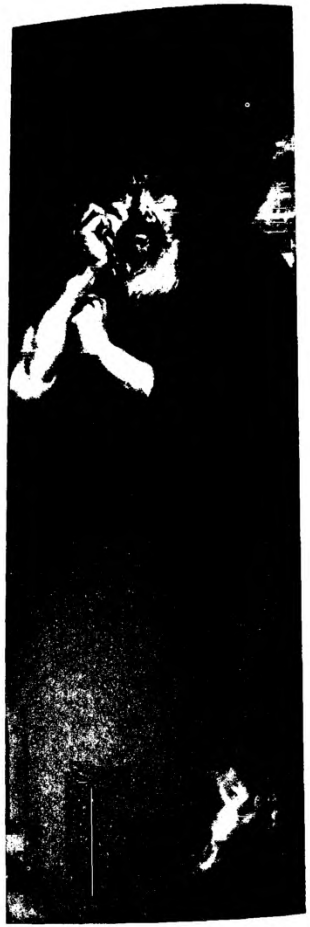
Escólio

Onde está a coisa?

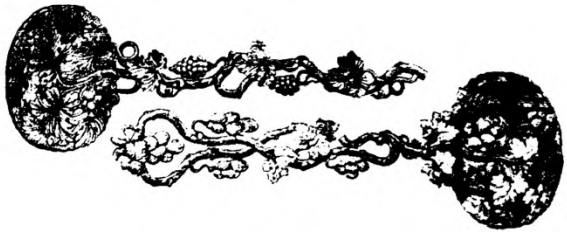
1. A palavra grega ἄγαλμα, que designava as estátuas, expressa muito bem esse estatuto original dos *factícia* humanos. Segundo Kerényi (*Agalma, eikon, eidolon*, em: *Archivio di filosofia*, 1962), "este termo não serve para indicar, entre os gregos, algo sólido e determinado, mas... a fonte perpétua de um acontecimento, de que se supõe que a divindade faça parte da mesma forma como o homem". O significado etimológico de ἄγαλμα (de ἀγάλλομαι) é "alegria, exultação". Wilamowitz cita o caso de estátuas arcaicas que trazem a inscrição Χάρης εἰμί, ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνος, que se deve traduzir assim: "eu sou Chares, estátua e alegria de Apolo". O genitivo é aqui, exatamente na mesma medida, subjetivo e objetivo. Diante das estatuas, é totalmente impossível decidir se nos encontramos frente a "objetos" ou a "sujeitos", porque elas nos olham a partir de um lugar que precede e supera a nossa distinção entre

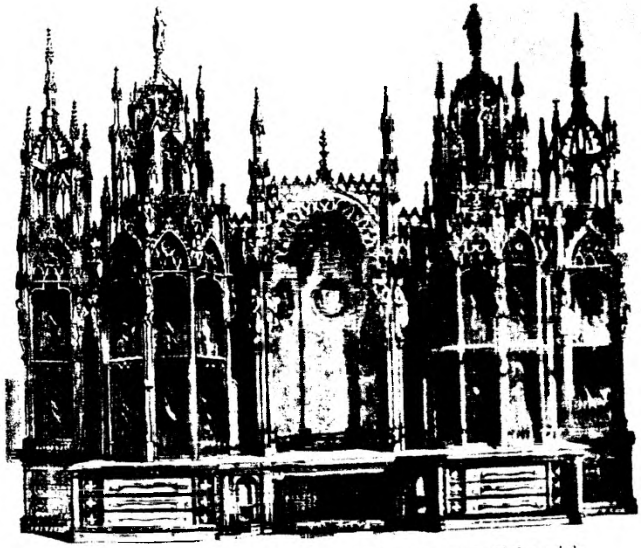
sujeito e objeto. Isso é verdade em medida ainda maior se, ao invés de uma estátua grega, tomarmos qualquer objeto pertencente a alguma cultura primitiva, que está para aquém não só da nossa distinção entre subjetivo e objetivo, mas também daquela entre humano e não-humano; no limite, porém, isso vale para toda criação humana, seja estátua ou poesia. Só nessa perspectiva é que a antropologia futura poderá chegar a definir um estatuto do objeto cultural e localizar no seu *topos* próprio os produtos do "fazer" do homem.

1. Dürer, *Melencolia I*



2. *Vespertilio [Morcego]* (em Ori Apollinis Niliaci, *De sacris Aegyptiorum notis, op.cit.*)
3. Rubens, *Heráclito como melancólico.* Madrid, Prado





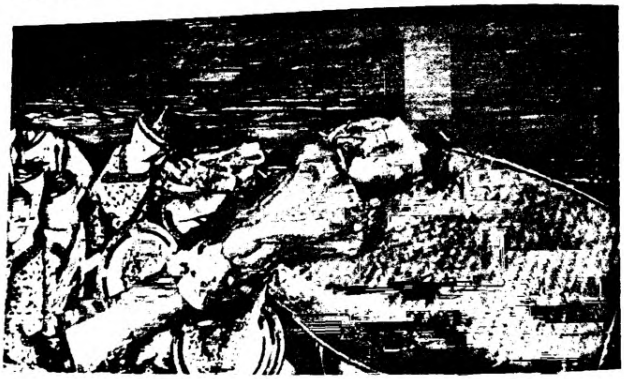
4-5. Ornamentos e Livraria (do *Catálogo ilustrado* da Exposição Universal de Londres, 1851)

6-7. Grandville, ilustrações de *Un autre monde*

8. Grandville, *Système de Fourier* (ilustrações de *Un autre monde*)

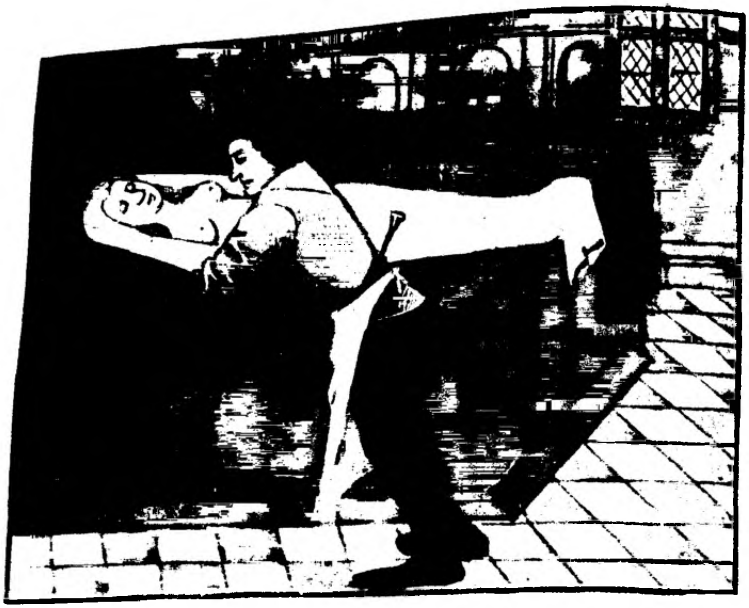
9. Grandville, ilustrações de *Petites misères de la vie humaine [Pequenas misérias da vida humana]*

10. *Beau Brummell*



11-12. Figuras em miniatura em tumba chinesa arcaica

13. *O amante junto à fonte de Narciso* (Ms. fr. 12595, folha 12 *r*). Paris, Bibliothèque Nationale
14. *Narciso* (Ms. fr. 12595, folha 12 *r*). Paris, Bibliothèque Nationale
15. *Pigmaleão como idólatra* (Ms. Douce 195, folha 149 *r*). Oxford, Bodleian Library



16. *Pigmaleão e a imagem* (Ms. Douce 195, folha 150 *r*). Oxford, Bodleian Library
17. *Histórias de Pigmaleão* (Ms. fr. 12592, folha 62 *v*). Paris, Bibliothèque Nationale

18. *O amante e a imagem* (Ms. 387, folha 146 *v*). Valência

19. *Vênus e a imagem* (Ms. 387, folha 144 *r*). Valência
20. *Vênus e a imagem* (Ms. fr. 380, folha 135 *v*). Paris, Bibliothèque Nationale

21. *O amante, a imagem e a rosa* (Ms. 387, folha 146 *r*). Valência
22. "Fol amour"[louco amor] como idolatria (detalhe do lado esquerdo do portal central da catedral de Notre-Dâme). Paris

23. *Os amantes como idólatras* (bandeja para o parto atribuída ao Mestre de São Martinho). Paris, Louvre

24. *O homem laborioso* (de Ori Apollinis Niliaci, *De sacris Aegytiorum notis*, *loc.cit.*)
25. *A obra futura* (de Ori Apollinis Niliaci, *De sacris Aegytiorum notis*, *loc.cit.*)

26. *O que é grave, deleita* (de J. Catz, *Proteus*, Rotterdam, 1627)
27. *O amor é pai da elegância* (de Catz, *Proteus,* Rotterdam, 1627)

Terceira Parte

A PALAVRA E O FANTASMA

A TEORIA DO FANTASMA NA POESIA DE AMOR DO SÉCULO XIII

Manibus Aby Warburg et Robert Klein
"Der liebe Gott steckt im Detail"
geniisque Henry Corbin et Jacques Lacan
"C'est li miroërs perilleurs" [1]

formando di disio nova persona [2]

Guido Cavalcanti

Se lo spirito non diventa immagine,
sarà annientato insieme col mondo.[3]

Simão Mago

Les polissons sont amoureux,
les poètes sont idolâtres[4]

Baudelaire

---

1 [*Pelas mãos de Aby Warburg e Robert Klein* | *"O bom Deus aloja-se no detalhe"* | *E pelos gênios de Henry Corbin e Jacques Lacan* | *"Eis o espelho insidioso"*]
2 [formando de desejo uma nova pessoa]
3 [Se o espírito não se torna imagem, será aniquilado junto com o mundo.]
4 [Os malandros são amorosos, os poetas são idólatras]

CAPÍTULO PRIMEIRO

NARCISO E PIGMALEÃO

Quase no final do *Roman de la Rose*, a companhia de Amor, de que participa o protagonista, depois de ter inutilmente tentado expugnar o castelo no qual se guardava a flor, clama por socorro à deusa Vênus, que os mensageiros, apressadamente enviados, encontram no Monte Citerão enquanto repousa na companhia de Adônis. Sobre seu coche de ouro puxado por pombas e ornado de pérolas, a deusa chega prontamente ao campo de batalha e impõe ameaçadoramente a rendição a Vergonha e a Medo que defendem a cidadela; frente à negativa, Vênus, que o poeta representa com um realismo delicioso, como uma mulher irritada que, na sua fúria, arregaçou a veste sobre os tornozelos ("encurtou a sua roupa" – diz o autor da imitação italiana do *Romance,* conhecida como *Il Fiore,* vertendo quase literalmente o "lors s'est Venus haut secourciee", de Jean de Meung), põe a mão no arco e se prepara para desferir contra o castelo o seu dardo incendiário. Nesse momento decisivo da sua narrativa, Jean de Meung inicia uma digressão que ocupa mais de quinhentos versos, e que a edição do *Roman,* atribuída a Clement Marot, introduz com uma concisa, mas eloqüente legenda: *Ci commence la fiction | de l'ymaige Pigmalion* [*Aqui começa a ficção | da imagem Pigmaleão*]. A história do escultor enamorado da sua estátua deriva, em suas linhas gerais, das *Metamorfoses* de Ovídio; mas Jean lhe dá um tratamento tão rico e tão especial, que se torna lícito pensar que a digressão não seja simplesmente

um recurso retórico para aumentar, contemporizando, a tensão do leitor, antes da feliz conclusão do poema.

Em primeiro lugar, o enamoramento de Pigmaleão é descrito de maneira a lembrar a cada passo o *fol amour* [*louco amor*] dos poetas do amor cortês, que Jean freqüentemente evoca, até literalmente, como acontece quando o escultor infeliz se lamenta de amar "une ymage sourde et mue | qui ne se crole ne se mue",[5] e acrescenta que ela "ne ja de moi merci n'avra", que é quase um estereótipo da lírica trovadoresca (basta lembrar o "Ja n'aura un jor | merci de moi", de Gaucelm Faidit, ou o "celeis don ja pro non aurai", da canção de Bernard de Ventadorn);[6] e enquanto nos versos delicados de Ovídio não há sinal de obscuridade, a paixão de Pigmaleão já é, inequivocamente, a mistura ambígua de esperança não inocente e de desespero turvo que os estilo-novistas denominarão "*dottanza*".[7]

> Ainsinc Pygmalion estrive
> n'an son estrif n'a pes ne trive.
> En un estat point ne demeure:
> or aime, or het, or rit, or pleure,
> or est liez, or est a mesese,
> or se tourmente, or se rapese.[8]

---

[5] "Uma imagem surda e muda | que não se move nem muda" (GUILLAUME DE LORRIS; JEAN DE MEUNG. *Le Roman de la Rose*, aos cuidados de F. Lecoy, Paris 1970-73, v. 20 821-20 822).

[6] "Aquela de quem jamais obterei vantagem" (BERNART DE VENTADORN. *Seine Lieder*, aos cuidados de Carl Appel, Halle 1915, 43, v. 12). O estereótipo volta a encontrar-se nos estilo-novistas (cf. G. CAVALCANTI: "che neente | par che pietate di te voglia udire" ["que nunca | parece que piedade de ti queira escutar"], em: *Rimatori del dolce stil novo*, aos cuidados de L. Di Benedetto, Bari 1939, p. 6).

[7] "Dottanza" pode ser traduzido como "pavor", um misto de medo e dúvida, ou incerteza de sucesso. [N. do T.]

[8] "Assim Pigmaleão luta | e a sua luta não tem trégua. | Em um estado não permanece: | ora ama, ora odeia, ora ri, ora chora. | ora está feliz, ora se sente mal, | ora se atormenta, ora se tranqüiliza" (GUILLAUME DE LORRIS; JEAN DE MEUNG. *Le Roman de la Rose*, *op. cit.*, v. 20 901-6).

Em geral, toda a cena parece ressaltar o caráter mórbido e perverso do amor pela *ymage,* que surge tanto como pecado de luxúria quanto como uma espécie de culto religioso; Pigmaleão, no seu monólogo, equipara-se a Narciso, enamorado da própria figura, que certamente foi ainda mais louco,[9] e descreve cruamente as tentativas e as frustrações de uma paixão *trop horrible*:

car quant je me veull aesier
et d'acoler et de besier,
je truis m'amie autresinc roide
conme est uns pex, et si tres froide
que, quant por lui besier i touche
tout me refredist la bouche.[10]

Ao descrever o ato de vestir a estátua nua, de que Ovídio se desincumbe em apenas três versos, Jean demora-se por mais de setenta, detendo-se tão minuciosamente na cena em que o amante experimenta diferentes peças de vestuário e calça os pés da sua *pucelle* [donzela], que, se não soubéssemos tratar-se mais uma vez, pelo menos neste último caso, de uma referência à lírica trovadoresca,[11] ficaríamos admirados por encontrar aqui episódios de fetichismo que bem melhor caberiam em romance de Restif:

Autre foiz li reprent corage
d'oster tout et de metre guindes
jaunes, vermeilles, verz et indes,

---

[9] *Le Roman de la Rose*, v. 20 843-55.

[10] "Porque quando eu quero dar-me o prazer | de abraçá-la e de beijá-la, | encontro a minha amiga rígida tanto quanto | um poste e tão gélida | que, quando a toco para a beijar, | toda a boca me esfria" (*Le Roman de la Rose*, v. 20 871-76).

[11] "...qu'eu sia per sa comanda | pres de leih, josta l'esponda, | e. lh traya. Is sotlars be chaussans, | a genolhs et umilians, | si. lh platz que sos pes me tenda" – "que eu esteja sob seu comando | junto dela, contra a borda da cama | e lhe tire as suas botinhas bem calçadas | de joelhos, humildemente | se lhe agrada estender-me o pé" (BERNART DE VENTADORN. *Seine Lieder*, 26, v. 31-35).

et treçoers gentez et grelles
de saie et d'or, a menuz pelles;
et desus la crespine estache,
et par desus la crespinete
une courone d'or grellete
ou mout ot precieuses pierres...
Et par grant antante li chauce
en chascun pié soler et chauce,
antailliez jolivetement,
a deus doie du pavemant;
n'est pas de houseaus estrenee
car el n'iert pas de Paris nee;
trop par fust rude chaucemante
a pucele de tel jouvante.[12]

Está carregada de um *páthos* religioso grotesco a cena em que Pigmaleão oferece à sua imagem um anel de ouro e celebra com ela um matrimônio que é uma paródia do sacramento cristão, com "em lugar de missa, canções", e com o acompanhamento de todos os instrumentos da música profana medieval; depois disso, como convém a um marido na primeira noite de núpcias, ele se deita no leito com a mulher apenas esposada:

Puis la rambrace, si la couche
antre ses bras dedanz sa couche,
et la rebese et la racole,
mes ce n'est pas de bone escole

[12] "Outras vezes lhe dá vontade | de tirá-las todas e de pôr franjas | amarelas, vermelhas, verdes e índigo, | e tranças belas e sutis | de seda e de ouro, com miúdas pérolas; | e sob a crista prende | um preciosíssimo laço | e sobre a crista | uma fina coroa de ouro | com muitas pedras preciosas... | E com grande cuidado calça | em cada pé sapato e meia | cinzelada preciosamente | a dois dedos do assoalho; | não a presenteia com botinhas | porque não nasceu em Paris; | calçados rústicos demais | para uma donzela de tamanha graça" (GUILLAUME DE LORRIS; JEAN DE MEUNG. *Le Roman de la Rose*, v. 20 932-68).

quant II persones s'antrebesent
et li besier aus II ne plesent.[13]

Com as ilustrações dos antigos manuscritos do poema, fica confirmado que esse caráter perverso e, ao mesmo tempo, quase cerimonioso do amor de Pigmaleão, da forma como é descrito por Jean, não vem a ser uma impressão do leitor moderno. Aqui (por exemplo, em Oxford, Ms. Douce 195, folha 150 *r*, ou em Valência, Ms. 387, folha 146 *r*), Pigmaleão é representado tanto como o louco amante que acaricia lascivamente a sua imagem nua e se deita com ela, quanto como o fiel ajoelhado em atitude de estática adoração diante da *ymage* (conforme ocorre em Douce 195, folha 149 *v*), ou então (como é o caso em Douce 364, folha 153 *v*) em um interior que muito se parece com uma igreja.[14]

Se, a partir do que dissemos até agora, fica evidente que a história de Pigmaleão tem importância muito especial para Jean, isso também depende, se houvesse necessidade de mais provas, do fato de que ela não é, realmente, uma digressão, mas serve para introduzir e tornar mais aceitável o episódio conclusivo do poema, que segue logo depois dela. Tínhamos apenas visto Vênus preparando-se para lançar o seu dardo; o que, porém, não dissemos é que o alvo para o qual a deusa está mirando é uma espécie de fresta (*une archiere*, "um balestreiro", na já referida versão italiana do *Roman*), que se encontra entre duas pilastras que sustentam

---

[13] "Depois volta a abraçá-la e a põe a deitar | entre os braços no seu leito | e a volta a beijar e de novo a aperta | mas não é certamente prazeroso | quando duas pessoas se abraçam | e os beijos não agradam a ambos" (*Le Roman de la Rose*, v. 21 029-32).

[14] Há tempo a ciência iconológica, nascida a partir do impulso dado por Aby Warburg, recorre a textos literários para a interpretação das imagens. Seria desejável que, na perspectiva de uma aproximação global com a história da cultura, semelhante àquela que agradava a Warburg, também as ciências filológicas começassem a se servir das imagens (especialmente das ilustrações) como instrumento auxiliar para a interpretação dos textos literários. Quem chamou a atenção para a importância das ilustrações na leitura do *Roman de la Rose* foi J. Fleming (*The "Roman de la Rose". A Study in Allegory and Iconography*, Princeton, 1969).

une ymage en leu de chaasse,
qui n'iert trop haut ne trop basse,
trop grosse ou trop grelle, non pas,
mes toute tailliee a conpas
de braz, d'espaules et de mains,
qu'il n'i failloit ne plus ne mains.[15]

E é precisamente quando a flecha incendiária penetra na fresta e ateia o fogo no castelo que tal imagem se revelará inesperadamente como o objeto da amorosa *quête* do protagonista, que, enquanto os defensores fogem por todos os lados, se dirige a ela em vestes de peregrino, com cajado e escarcela. A narração que segue não deixa dúvidas sobre o que está acontecendo: o amante, por mais que isso possa ser repugnante para nossa sensibilidade, depois de ter se ajoelhado, simula um ato de acasalamento com a estátua, servindo-se do bastão em lugar do membro viril.

Mais uma vez os antigos ilustradores do *Roman* representaram a cena sem falsos pudores: a *ymage* (Valência, Ms. 387, folha 144 *r* e 146 *v*) é um busto de mulher nua, cujas colunas fazem o papel de pernas, enquanto a *archiere* se encontra precisamente onde deveria encontrar-se o órgão genital feminino; e o amante, quase acocorado entre as ruínas do castelo de amor junto ao ídolo aterrorizado, empurra o seu bastão para dentro do balestreiro.

Se considerarmos que o poema começou junto à fonte de Narciso e que o enamoramento do protagonista se origina de uma imagem reflexa nesse *miroërs perilleus*,[16] então o amor pela imagem

---

[15] "Uma imagem em lugar de presa | nem alta demais nem baixa demais | nem larga demais nem fina demais | mas toda talhada com tanta harmonia | de braços, ombros e mãos | que nem havia necessidade nem de mais nem de menos" (GUILLAUME DE LORRIS; JEAN DE MEUNG. *Le Roman de la Rose*, v. 20 769-74).

[16] "C'est li miroërs perilleus | ou Narcisus, li orgueilleus, | mira sa face et ses ieuz vers | dont il jut puis morz toz envers. | Qui en ce miroër se mire | ne puet avoir garant ne mire | que il tel chose as ieuz ne voie | qui d'amors l'a mis tost en voie... | Por la graine qui fu semee | fu ceste fontaine apelee | la Fontaine d'Amors par droit..." ["É o espelho insidioso | no qual Narciso,

aparecerá como o verdadeiro motivo condutor do *Roman*. Parecida com a história de Pigmaleão e da sua estátua, com uma simetria que muitos motivos levam a pensar ter sido calculada,[17] é o episódio do *demoisiaus*, enamorado da própria imagem reflexa em um espelho, que, ao mesmo tempo em que inaugura uma tradição que define a típica concepção medieval do amor,[18] é identificado com a fonte de Amor, de tal modo que todo o poema acaba parecendo, nessa perspectiva, um itinerário amoroso que vai do espelho de Narciso ao *atelier* de Pigmaleão, de uma imagem reflexa a uma imagem artisticamente construída, ambas objeto da mesma desenfreada paixão. Mas que significado deveremos atribuir a um amor desse tipo, e o que representa a *ymage*? E por que motivo o objeto de amor é representado por uma imagem inerte, e não por uma mulher de carne e osso, num poema em que, segundo os princípios da alegoria, tudo é animado e personificado?

---

o orgulhoso, | olhou sua face e seus olhos claros | motivo pelo qual depois jazeu morto derrubado. | Quem neste espelho se olha | não pode obter nem proteção nem médico | que o impeçam de ver alguma coisa | que o ponha imediatamente no caminho do amor... | Para a semente que ali foi plantada | esta fonte foi chamada | com razão, a Fonte de Amor..."] (GUILLAUME DE LORRIS; JEAN DE MEUNG. *Le Roman de la Rose*, v. 1569-95).

[17] Que Jean de Meung tenha concebido o episódio de Pigmaleão como um *pendant* frente ao de Narciso fica provado não só pelo fato de que os dois episódios trazem uma situação análoga no interior do *Roman* (um instante antes do enamoramento, o primeiro, um instante antes da união amorosa, o segundo), e, de maneira idêntica, são introduzidos ("Narcisus fu uns demoisiaus", "Pigmalion, ens antaillieres"), mas também pela circunstância segundo a qual o episódio de Pigmaleão, assim como o de Narciso, vem depois da descrição de uma fonte, que é explicitamente contraposta à de Narciso, "que inebria os vivos de morte", enquanto esta "faz reviver os mortos". Por conseguinte, os dois episódios, no início e no fim do *Roman*, aparecem como dois emblemas, semelhantes e opostos, do *fol amour* por uma imagem.

[18] A identificação do "espelho perigoso" de Narciso com a Fonte de Amor parece ser invenção de Guillaume de Lorris. Contudo, é verdade que ela reflete uma concepção amplamente difundida na poesia dos séculos XII e XIII, que tem em Narciso a figura emblemática do amor (tendo, porém, presente, assim como se assinalará em seguida, que a Idade Média não vê no mito de Narciso simplesmente o amor de si, mas sobretudo o amor por uma imagem).

Para dizer a verdade, o tema do amor por uma imagem sem dúvida é freqüente nas literaturas românicas medievais. Encontramo-la, por exemplo, para ficar apenas no campo da língua *d'oïl*[19] em uma das obras mais delicadas da literatura amorosa do século XIII, o pequeno poema que tem por título *Lai de l'ombre*. O autor, Jean Renart, apresenta-nos um cavaleiro, modelo de cortesia e de valentia, que Amor transpassou com suas flechas e tornou mais louco que Tristão por Isolda. Após várias vicissitudes, ele, que foi recebido no castelo onde se acha a sua dama, declara-lhe seu amor, obtendo em resposta uma recusa. Durante o demorado colóquio, que é um verdadeiro embate amoroso, o cavaleiro, aproveitando-se de um momento de distração da mulher, consegue enfiar um anel no dedo; mas, quando ela se dá conta, irritada, faz chamá-lo de volta e exige que ele o retome. Nesta altura, o enamorado, retomando o anel, realiza um ato de tão extraordinária cortesia que a mulher será levada a mudar de opinião e a ceder naquilo a que pouco antes havia recusado. Mas é melhor dar a palavra a Jean Renart, pois a cena é sem dúvida um dos mais bem-sucedidos trechos poéticos do pequeno poema e, talvez, de toda a literatura *d'oïl*:

Au reprendre dist: "Granz merciz!
Por ce n'est pas li ors noirciz –
fet il – s'il vient de cel biau doit".
Cele s'en sozrist, qui couidoit
qu'il le deüst remetre el suen;
mes il fist ainz un mout grant sen,
qu'a grant joie li torna puis.
Il s'est acoutez sor le puis,
qui n'estoit que toise et demie
parfonz, si meschoisi mie
en l'aigue, qui ert bele et clere,
l'ombre de la dame qui ere
la riens el mont que miex amot.
"Sachiez – fet il – tout a un mot,

[19] A *langue d'oïl* é a língua antiga falada no norte da França, enquanto no sul se usava a *langue d'oc*. [N. do T.]

que je n'en reporterai mie,
ainz l'avera ma douce amie,
la riens que j'aim plus aprés vous".
"Diex! – fet ele – ci n'a que nous:
ou l'avrez vous si tost trovee?"
"Par mon chief, tost vous ert moustree
la preus, la gentiz qui l'avra".
"Ou est?" "En non Dieu, vez le la,
vostre bel ombre qui l'atent".
L'anelet prent et vers li tent.
"Tenez – fet il – ma douce amie;
puis que ma dame n'ent veut mie,
vous la prendrez bein sans meslee".
L'aigue s'est un petit troublee
au cheoir que li aniaus fist,
et, quant li ombres se desfit:
"Veez – fet il – dame, or l'a pris".[20]

Para nós não está claro porque este gesto do cavaleiro constitui uma proeza e uma cortesia tão cheia de significado ("un mout gran sen"), a ponto de ser bem-sucedido mesmo quando não valeu nenhum outro motivo; contudo, devemos presumir que isso fosse perfeitamente compreensível ao público de Renart e que a corte feita a uma "sombra" (como não lembrar Pigmaleão

[20] "Ao repreendê-lo disse: – Grande mercê! Certamente o ouro não se enegreceu | se provém daquele dedo formoso! – | Ela sorriu, pois acreditava | que deveria devolvê-lo ao seu; | ele, porém, realizou um ato de grande sabedoria, | que depois se reverteu em grande alegria. | Apoiou-se sobre o poço, | que não era de uma toesa e meia | de profundidade; e não deixou de discernir | na água, clara e límpida, | o reflexo da dama que era | a coisa que sobre todas amava no mundo. | – Sabei – diz – em uma palavra, | que eu não o retomarei comigo, | mas o terá a minha doce amiga, | a coisa que mais amo depois de vós – | – Deus! – responde ela. – Aqui estamos sós; | onde a encontrareis tão depressa? – | – Juro-o, logo vos será mostrada | a valente, a gentil que o terá – | – Onde está? – Por Deus, ei-la, vede | a vossa bela imagem que espera. | A vós – diz – minha doce amiga! | Porque minha senhora não o quer, | o tomareis vós, sem inconveniente – | A água um pouco se turvou, | ao cair nela o anel; e quando | a imagem reflexa se dissolveu: | – Vede, minha senhora! Eis, o tem" (JEAN RENART. *L'immagine riflessa*. Trad. it. de Alberto Limentani. Torino, 1970, v. 871-901).

que oferece o anel à sua imagem?) tivesse um significado que, pelo menos em parte, nos escapa.

Se deixarmos de lado a poesia "occitânica",[21] na qual isso aparece mais vezes e até em formas extravagantes (como na lenda da *domna soiseubuda*, a mulher imaginária feita de partes de outras mulheres postas juntas, que o trovador Bertran de Born compôs para si ao ter sido rejeitado por uma de suas damas), confrontamo-nos de novo com o tema da imagem em uma canção de Giacomo da Lentini, o chefe da escola siciliana que está na origem da poesia italiana vulgar. Aqui não se trata de uma estátua ou de uma imagem reflexa na água, mas de uma figura pintada no próprio coração do enamorado; e este motivo devia ter tanta importância para o "Notaro" (como Dante denomina o escrivão público por antonomásia, em célebre passagem do "Purgatório"), que a "imagem no coração" se tornou lugar-comum entre os rimadores sicilianos e foi por eles transmitido como herança para a sucessiva poesia cortesã italiana. Escutemos Giacomo:

Com'om che pone mente
in altro exemplo pinge
la simile pintura,
cosí, bella, facc'eo,
che 'nfra lo core meo
porto la tua figura.

In cor par ch'eo vi porti
pinta como in parete,
e non pare di fore...

Avendo grand disio
dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante,

[21] "Occitânia" é o nome de uma região ao sul da França, entre o Oceano Atlântico (perto de Bordeaux) e Marseille (Mediterrâneo), onde ocorreu, sobretudo no século XII, a experiência histórico-cultural (inclusive a dos trovadores que cantam o amor cortês) que Nietzsche chegou a considerar "a mais bela civilização do mundo cristão medieval". [N. do T.]

e quando voi non vio,
guardo 'n quella figura,
e par ch'eo v'aggia avante...[22]

Também neste exemplo, assim como nos dois anteriores, o tema do amor surge íntima e enigmaticamente vinculado ao da imagem; mas Giacomo dá-nos indicações que consentem que intuamos em que direção deva ser procurado o sentido dessa aproximação. No soneto – que começa com *Or come poté sì gran donna intrare* – Giacomo pergunta-se muito seriamente como é possível que a sua dama, que é tão grande, tenha entrado nele através dos olhos "che sí piccioli sono" ("que são tão pequenos"), respondendo que, assim como a luz passa através do vidro, assim também, através dos olhos, penetra no coração "não a pessoa, mas a sua figura". Noutro famoso soneto, num desafio com Jacopo Mostacci e Pier della Vigna, depois de ter reiterado, segundo a física amorosa comum nos seus tempos, que "li occhi in prima generan l'amore" ["os olhos primeiro geram o amor"], o Escrivão acrescenta que os olhos representam para o coração a forma de toda coisa que vêem,

E lo cor, che di zo è concepitore,
imagina, e li piace quel desio.[23]

---

[22] ["Como quem com a mente | de outro modo pinta | uma similar pintura, | bela, assim, faço eu | que no coração meu | levo tua figura. | No coração parece que eu te leve | pintada tal qual em parede, | e de fora não parece... | Tendo grande desejo | fiz uma pintura, | bela, a ti semelhante, | e quando não te vejo, | olho para aquela figura | e parece estar à minha frente."] GIACOMO DA LENTINI, em: *Poeti del 200*, aos cuidados de G. Contini, Milano-Napoli, 1960, t. I, p. 55-56.
[Observação do Tradutor: Para a tradução, a partir daqui, de várias passagens transcritas pelo Autor em sua versão original italiana dos séculos XII e seguintes, contamos com a colaboração de Giorgia Brazzarola e com a consultoria de Maria Teresa Arrigoni.]

[23] ["E o coração, que isso concebe | imagina, e se apraz com tal desejo."]

Tais afirmações remetem-nos a uma teoria da sensação que é bem conhecida de quem tem familiaridade com a psicologia e a fisiologia medievais, e que, aliás, é exposta por Dante no *Convívio* (III 9) em termos não muito diferentes, ao dizer que "estas coisas visíveis, tanto as próprias como as comuns enquanto são visíveis, vêm para dentro do olho – não digo as coisas, mas as formas delas – pelo meio diáfano, não realmente, mas intencionalmente, quase como em vidro transparente".

Segundo esta teoria – que aqui nos limitamos a antecipar nas suas linhas mais gerais –, 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 do enamoramento ("e lo cor, che di zo è concepitore | imagina, e li piace quel desio" – "e o coração, que isso concebe, | imagina, e se apraz com tal desejo"). Se isso for verdade, então começamos, talvez, a intuir de algum modo, por que motivo a homenagem feita à imagem da amada no pequeno poema de Renart não era de fato um ato tão extravagante, mas, pelo contrário, uma prova de amor muito concreta; e, nessa perspectiva, talvez possa tornar-se mais compreensível porque, no *Roman de la Rose,* o protagonista se enamora olhando para uma imagem reflexa na fonte de Narciso e, no final das suas longas peripécias eróticas, venha a se encontrar, mais uma vez, como Pigmaleão, diante de uma *ymage.* Antes, porém, de arriscar hipóteses que poderiam resultar fantasiosas, é necessário reconstruir a fantasmologia medieval em toda a sua complexidade e buscar, na medida do possível, traçar a genealogia e seguir o seu desenvolvimento. É o que tentaremos fazer nas páginas a seguir.

CAPÍTULO SEGUNDO

EROS AO ESPELHO

SÓCRATES A memória, unida às sensações, e as paixões (παφήματα) que dela dependem, parecem-me quase estar escrevendo palavras nas nossas almas; e quando esta paixão escreve verazmente, se produzem dentro de nós opiniões e discursos verdadeiros; mas quando o escriba interior escreve o falso, o resultado é contrário ao verdadeiro.

PROTARCO Sou inteiramente da tua opinião, e aceito o que acabas de dizer.

SÓCRATES Então aceita também a presença, ao mesmo tempo, em nossa alma, de um outro artista.

PROTARCO Quem?

SÓCRATES Um pintor que, depois do escriba, desenha na alma as imagens das coisas ditas.

PROTARCO Mas, como e quando?

SÓCRATES Quando um homem, após ter recebido da visão ou de qualquer outro sentido os objetos da opinião e dos discursos, vê de algum modo dentro de si as imagens destes objetos. Não é assim que acontece?

Ter como ponto de partida da nossa *quête* do fantasma essa passagem do *Filebo* (39*a*) de Platão não parecerá surpreendente demais para quem tem certa familiaridade com a cultura medieval e suas transformações. As idades marcadas por forte fantasia freqüentemente precisam esconder os próprios impulsos mais

originais e as próprias obsessões criadoras por detrás de formas e figuras emprestadas de outras épocas, enquanto as idades isentas de fantasia são geralmente as menos dispostas a comprometer-se com a reivindicação da própria novidade. Devido a um fenômeno que foi definido, de maneira imprópria, mas sugestiva, como "pseudomorfose",[24] a civilização árabe-medieval olhou para si mesma como se fosse um apêndice ou uma glosa dos textos clássicos e, sob esse ponto de vista, Aristóteles foi, sem qualquer dúvida, o mais importante filósofo medieval. À primeira vista, Platão não ocupa, no pensamento medieval, lugar tão importante, mas certamente há exagero na afirmação tão repetida de que a Idade Média tinha escasso conhecimento de sua obra e de que ele, em qualquer caso, não era de primeira mão. Em primeiro lugar, é pouco sensata a distinção entre um conhecimento de primeira e de segunda mão, para uma cultura da "pseudomorfose" e do comentário, como é o caso da medieval; em segundo lugar, se a publicação do *Plato latinus,* feita por Klibansky para o Warburg Institute, mostra que *Parmênides, Menon, Fédon* e *Timeu* estavam certamente disponíveis em tradução latina, seria por outro lado impossível apresentar uma lista completa das obras de escritores latinos, de Padres orientais e sobretudo de filósofos árabes e neoplatônicos que transmitem direta ou indiretamente o pensamento de Platão.[25] Para a Idade Média, as obras de um autor de fato não ocupam um lugar bem definido no tempo; de maneira

---

[24] O conceito de *pseudomorfose* foi formulado por Spengler a propósito do que ele denominava "civilização mágica": "Denomino pseudomorfoses históricas os casos nos quais uma velha civilização estrangeira pesa tanto sobre um país a ponto de deixar sufocada uma civilização nova, congênita a este país, e não só não alcança formas de expressão próprias e puras, mas nem sequer alcança a perfeita consciência de si mesma. Tudo que emerge da profundidade de uma substância espiritual jovem acaba fluindo com as formas vazias de uma vida estrangeira." (O. SPENGLER. *Il tramonto dell'Occidente.* Trad. it. Milano, 1957, p. 946.)

[25] O comentário de Calcídio sobre o *Timeu* transmite à Idade Média muitos outros aspectos do pensamento de Platão, como, por exemplo, a demonologia do *Epinomis.* Sua vasta difusão na Idade Média não seria explicável de outra maneira.

similar àquela de Proust que descreve os personagens da *Recherche* como prolongados desmedidamente na duração, "pois tocam simultaneamente, como gigantes mergulhados nos anos, épocas tão distantes", elas coincidem com a sua tradição e, por mais que isso possa irritar a nossa sensibilidade filológica, é impossível estabelecer de uma vez por todas a sua consistência: assim como os corpos humanos, segundo Proust, elas são literalmente feitas de tempo. Assim, se é verdade que a Idade Média é dominada por um princípio de autoridade, esta deve, porém, ser entendida em sentido bem específico, que nada tem a ver com o círculo vicioso de autoridade e citação (aquela é a fonte da citação, mas a citação é a fonte da autoridade), tornando impossível o nascimento de uma verdadeira autoridade no mundo moderno (ou, mais precisamente, torna possível apenas a sua falsificação "autoritária"): para a Idade Média, não existe possibilidade alguma de citar um texto no sentido moderno da palavra, pois a obra do *auctor* compreende também a sua citação, de modo que se poderia afirmar, por mais que possa parecer paradoxal, que são os textos medievais que estão contidos no interior dos *antiqui auctores* (o que explica, entre outras coisas, a predileção medieval pela glosa como forma literária).

O artista que desenha na alma as imagens (εἰκόνας) das coisas é, na passagem de Platão, a fantasia, e tais "ícones" são definidos depois como "fantasmas" (φαντάσματα) (40*a*). O tema central do *Filebo* não é, porém, o conhecimento, mas o prazer, e se Platão lembra ali o problema da memória e da fantasia, isso se deve ao fato de estar preocupado em demonstrar que desejo e prazer não são possíveis sem essa "pintura na alma", e que não existe algo parecido com um desejo puramente corpóreo. Desde o início da nossa investigação, graças a uma intuição que antecipa de maneira singular a tese de Lacan, segundo a qual "le phantasme fait le plaisir propre au désir",[26] o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo, e este é um aspecto que não convém esquecer.

[26] A afirmação de Lacan ("o fantasma torna o prazer próprio do desejo") pode ser lida em *Kant avec Sade*, em: *Écrits*. Paris, 1966, p. 773.

Em outro diálogo, Platão explica a metáfora da "pintura interior" com outra metáfora, cuja descendência se tornaria tão fecunda a ponto de ainda ser lícito escutar seu eco na teoria freudiana da impressão mnemônica:

> Suponha que há na nossa alma uma cera impressionável, em alguns mais abundante, em outros menos, mais pura em alguns, mais impura noutros; e em alguns mais dura, e noutros mais mole, e noutras ainda de um jeito intermediário... É um dom, digamos, da mãe das Musas, Mnemósine: tudo que desejamos conservar na memória daquilo que vimos ou ouvimos ou concebemos imprime-se nessa cera que apresentamos às sensações ou às concepções. E do que se imprime em nós, conservamos memória e ciência enquanto durar sua imagem (τὸ εἴδωλον). O que fica cancelado ou não conseguimos imprimir o esquecemos, e disso não temos conhecimento.[27]

A história da psicologia clássica é, em boa parte, a história destas duas metáforas. Ambas estão presentes em Aristóteles, mas são tomadas, de certa forma, ao pé da letra e inseridas em uma teoria psicológica orgânica, em que o fantasma cumpre uma função muito importante, sobre a qual viria a exercer-se com especial vigor o esforço exegético medieval. No *De anima* (*424a*), o processo da sensação é resumido da seguinte forma:

> Em geral, para toda sensação, convém considerar que o sentido é feito para receber as formas sensíveis, sem a matéria, assim como a cera recebe a marca (σημεῖον) do anel sem o ferro ou o ouro... De modo semelhante, todo sentido sofre a ação daquilo que tem cor ou sabor ou som...

No *De memoria* (*450a*), esta marca é definida como um desenho (ζωγράφημα):

---

[27] *Teeteto*, 191*d-e*.

> A paixão produzida pela sensação na alma e na parte do corpo que possui a sensação é algo parecido com um desenho... O movimento que se produz imprime uma espécie de marca da coisa percebida, assim como fazem aqueles que deixam um carimbo com o anel.

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 (*De anima*, 428*a*). Não é fácil determinar o que é essa parte da alma onde os fantasmas têm seu domicílio, e o próprio Aristóteles confessa que se trata de um "problema sem saída",[28] mas certamente Aristóteles é dos primeiros a teorizá-la explicitamente como atividade autônoma: "aquilo através do qual se produz em nós o fantasma" (428*a*). Depois de ter afirmado que ela é diferente da sensação, pois os fantasmas se produzem mesmo na ausência das sensações, assim como ocorre quando mantemos os olhos fechados, e que não é possível identificá-la com as operações que sempre são verdadeiras, como a ciência e a intelecção, pois pode ser igualmente falsa, ele conclui (429*a*):

> Se, pois, nenhuma outra coisa, a não ser a imaginação, dispõe das características listadas, e ela é precisamente aquilo que se disse, então a imaginação será um movimento produzido pela sensação que chegou à realização. E, já que a visão é o sentido por excelência, a imaginação (φαντασία) inclusive emprestou o nome da luz (φάος), pois sem luz não se pode ver. Porque os fantasmas persistem e são semelhantes às sensações, os

[28] πολλὴν ἀπορίαν: *De anima*, 432*b*.

animais realizam muitas ações, pautando-se neles, uns porque não têm intelecto, como os animais selvagens, outros porque o têm às vezes obscurecido por paixões, por doença ou por sono, como acontece com os homens.

Intimamente ligada à fantasia, aparece a memória, que Aristóteles define como "a posse de um fantasma como ícone daquilo de que é fantasma" (definição que permite explicar fenômenos anormais como o *déjà vu* e a paramnésia);[29] e tal nexo é tão vinculante a ponto de não se poder ter memória sem fantasma, mesmo a respeito das coisas de que se tem conhecimento intelectual.

A função do fantasma no processo cognoscitivo é tão fundamental que se pode afirmar que ele é inclusive, em certo sentido, a condição necessária da inteligência: Aristóteles chega até a dizer que o intelecto é uma espécie de fantasia (φαντασία τις), e repete mais vezes o princípio que dominará a teoria medieval do conhecimento e que a escolástica fixará na fórmula: *nihil potest homo intelligere sine phantasmata* [o homem não pode entender nada sem fantasmas].[30]

Contudo, a função do fantasma não se esgota nisso. Ele cumpre papel essencial também no sonho, que Aristóteles define exatamente como φαντάσμα τις, uma espécie de fantasma

---

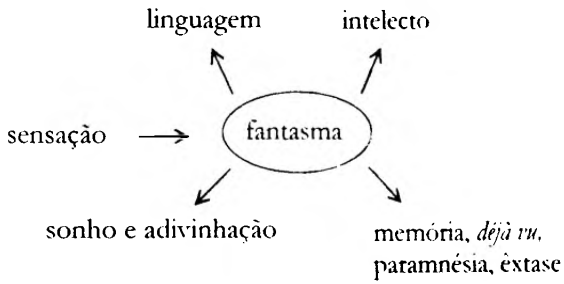
[29] Segundo Aristóteles (*De memoria et reminiscentia,* 451*a*), o *déjà vu* é produzido no momento em que, ao se considerar um fantasma da sensação como realidade e não como ícone de algo, improvisamente, passa-se a considerá-lo ícone de algo diferente. O fenômeno da paramnésia, que no texto é atribuído logo depois a Antiferonte de Oréia e a outros "estáticos" ("acontece também o contrário, conforme ocorria a Antiferonte de Oréia e a outros estáticos: eles falavam de fantasmas como se fossem realidades e, ao mesmo tempo, como se estivessem recordando. Isso acontece quando alguém olha como ícone uma coisa que não é tal"), parece referir-se a uma técnica estático-mnemônica que efetua um intercâmbio intencional entre realidade e recordação.

[30] "Porque nenhum objeto parece poder existir separado das grandezas sensíveis, é nas formas sensíveis que existem os inteligíveis... Quem não tivesse sensação alguma, não compreenderia nem aprenderia nada; e quando o homem contempla, necessariamente contempla ao mesmo tempo algum fantasma." (*De anima*, 432*a*)

que aparece durante o sonho. Os movimentos produzidos pela sensação permanecem, de fato, segundo Aristóteles, nos órgãos dos sentidos não só durante a vigília, mas também durante o sono, assim como o projétil continua se movendo mesmo quando se separou do instrumento que o pôs em movimento.[31] E a adivinhação no sono, tão cara à Antigüidade, explica-se graças aos fantasmas dos sonhos que nos levam a realizar, uma vez despertos, as ações que costumamos associar inconscientemente a eles, ou então, com a maior receptividade da fantasia, durante o sono ou o êxtase, aos movimentos e às emanações externas.[32]

Outro aspecto da teoria aristotélica do fantasma, a que convém acenar nesta altura, é a função que o mesmo cumpre na linguagem. No *De anima* (420*b*), a respeito da fonação, Aristóteles afirma que nem todo som emitido por um animal é voz, mas só aquele que vem acompanhado de algum fantasma (μετὰ φαντασίας τινος), pois a voz é um som significativo. O caráter semântico da linguagem está, pois, indissoluvelmente associado à presença de um fantasma, e veremos mais adiante a importância que tal associação assumirá no pensamento medieval.

No pensamento de Aristóteles, o fantasma aparece assim no centro de uma constelação psíquica, que pode ser resumida graficamente no seguinte esquema:



[31] *De insomniis*, 459*a*.

[32] *De divinatione per somnium*, 463*a*-464*a*.

Nós, modernos, talvez pelo hábito de ressaltarmos o aspecto racional e abstrato dos processos cognoscitivos, há bom tempo deixamos de nos maravilhar com o misterioso poder da imagem interior desse inquieto povo de "mestiços" (conforme o chamará Freud), que anima os nossos sonhos e domina a nossa vigília talvez mais do que estejamos dispostos a admitir. Dessa maneira, não se torna fácil admitirmos imediatamente a obsessiva e quase reverencial atenção que a psicologia medieval reserva à constelação fantasmológica aristotélica que, dramatizada e enriquecida pelas contribuições do estoicismo e do neoplatonismo, ocupa um lugar central no firmamento espiritual da Idade Média. Nesse processo exegético, no qual a Idade Média esconde uma de suas mais originais e criativas intenções, o fantasma polariza-se e se converte em lugar de uma experiência extrema da alma, na qual ela pode elevar-se até ao limite deslumbrante do divino, ou então precipitar no abismo vertiginoso da perdição e do mal. Isso explica por que época alguma foi, ao mesmo tempo, tão "idólatra" e tão "iconoclasta" quanto a que via nos fantasmas "a alta fantasia" a que Dante confia a sua visão suprema e, contemporaneamente, as *cogitationes malae* que, nos escritos patrísticos sobre os pecados capitais, atormentam a alma do acidioso, a mediadora espiritual entre sentido e razão, que exalta o homem, ao longo da escada mística de Jacó, referida por Hugo de São Vítor, e as "vãs imaginações" seduzindo o ânimo para o erro, o que Santo Agostinho reconhece no desvio maniqueu dele mesmo.

Em nosso exame da fantasmologia medieval, partimos de Avicena, não por ter sido o primeiro a nos oferecer uma formulação clara, mas porque a sua meticulosa classificação do "sentimento interior" exerceu influência tão profunda no que foi definido como "a revolução espiritual do século XIII", a ponto de ainda ser possível vislumbrar suas pegadas em pleno humanismo. Além disso, em Avicena que, assim como Averróis, é também, e talvez

sobretudo, um médico[33] (cujo *Canone* foi mantido como texto de medicina em algumas universidades européias pelo menos até o século XVII), aparece já perfeitamente estabelecida a vinculação entre faculdade da alma e anatomia cerebral, motivo pelo qual cada faculdade fica localizada em uma das três câmaras ou cavidades, que uma tradição médica, já perfeitamente elaborada em Galeno, situava no cérebro. Importa lembrar, a este respeito, que, enquanto hoje nos admiraríamos se encontrássemos referências estritamente médicas e anatômicas em um tratado de filosofia, o sistema intelectual da Idade Média é tão compacto que obras, que nos parecem filosóficas ou religiosas, tomaram por objeto minuciosas questões de anatomia cerebral ou de patologia clínica, e vice-versa. Em geral – como ocorre em Avicena e Averróis, e o mesmo se poderia dizer de boa parte dos autores compreendidos nos volumes da *Patrologia* de Migne – é simplesmente impossível distinguir entre o médico e o filósofo. Tal entrelaçamento de motivos explicitamente médicos com temas que consideramos filosófico-literários é perceptível também nos poetas, cuja obra, conforme poderemos verificar, fica muitas vezes totalmente ininteligível sem um bom conhecimento da anatomia do olho, do coração e do cérebro, dos modelos circulatórios e da embriologia medievais, não só porque os poetas se referem diretamente às doutrinas fisiológicas do seu tempo, mas também porque freqüentemente tal referência está costurada com uma intenção alegórica, que se exerce de maneira privilegiada sobre a anatomia e a fisiologia do corpo humano.

Avicena começa dividindo o sentido externo (*vis apprehendendi a foris* – força de apreensão de fora) daquele interno (*vis apprehendendi*

[33] É significativo que Dante (*Inferno* IV 143-44) cite Avicena e Averróis ao lado de Hipócrates e Galeno.

ab intus – força de apreensão de dentro) e articula em seguida o sentido externo em cinco "virtudes".[34]

> A primeira das virtudes apreensivas internas é a *fantasia* ou senso comum, que é uma força situada na primeira cavidade do cérebro, que recebe para si mesma todas as formas que estão impressas nos cinco sentidos e a ela são transmitidos. Depois dela, há a *imaginação*, que é a força situada na extremidade da cavidade anterior do cérebro, aquela que mantém o que o senso comum recebe dos sentidos e que continua nela mesmo depois da remoção dos objetos sensíveis [aqui Avicena explica que a imaginação, à diferença da fantasia, não é apenas receptiva, mas também ativa, e que o "reter" é diferente do simples "receber", como acontece com a água, que tem a faculdade de receber as imagens, mas não a de retê-las]... Depois desta, é a força que se chama *imaginativa* com respeito à alma vital e *cogitativa* com respeito à alma humana; ela está situada na cavidade mediana do cérebro e compõe, segundo a sua vontade, as formas que estão com outras[35] na imaginação. Além disso, há a força *estimativa*, situada na sumidade da cavidade mediana do cérebro, a qual apreende as intenções[36] não sensíveis encontradas em cada um dos objetos sensíveis, assim como a força que permite à ovelha julgar que deve fugir do lobo... Há, depois, a força

---

[34] O autor que aqui nos interessa é o *Avicenna latinus*, ou seja, o que podia ser lido pelos homens cultos do século XIII no Ocidente. A edição consultada é *Avicennae arabum medicorum principis opera ex Gerardi cremonensis versione*, Venetiis, 1545. Para o *De anima*, foi consultado também o texto da edição crítica de van Riet (Leuven-Leid, 1972).

[35] O isolamento da faculdade imaginativa distinta da fantasia passiva (que está na origem não tão longínqua da distinção de Coleridge entre *fancy* e *imagination*) é característica constante da psicologia medieval. Isso permite explicar, entre outras coisas, alguns aspectos do amor *ses vezer*, como a *domna soiseubuda*, a saber, feita de pedaços "tomados de empréstimo" de outras mulheres, do trovador Bertran de Born.

[36] "Intenção" é, no vocabulário da psicologia medieval, "o que a alma apreende de um objeto sensível que não foi já apreendido pelo sentido exterior" (Avicena); esta "não é parte da coisa, como a forma, mas antes a forma do conhecimento da coisa" (Alberto Magno).

memorial e *reminiscível*, situada na cavidade posterior do cérebro e que retém o que a estimativa apreende das intenções não sensíveis de cada um dos objetos. A relação entre essa virtude e a estimativa é semelhante àquela entre a imaginação e o senso comum. E a relação entre ela e as intenções é análoga àquela entre a imaginação e os fantasmas.

Avicena apresenta esta quíntupla gradação do sentido interno como um progressivo "desnudamento" (*denudatio*) do fantasma dos seus acidentes materiais: com relação aos sentidos, que não desnudam a forma sensível, *denudatione perfecta*, a imaginação a põe, por sua vez, a nu, *denudatione vera*, sem, contudo, privá-la dos acidentes materiais, pois os fantasmas da imaginação são "segundo certa quantidade e qualidade e segundo certo lugar", a saber, são – poderíamos afirmar – imagens bem identificadas e não conceitos abstratos. Na parte mais elevada da cavidade mediana do cérebro, a estimativa continua efetuando ulteriormente tal "desnudamento" do fantasma, do qual apreende as intenções não sensíveis, como a bondade ou a malícia, a conveniência ou a incongruência. Só quando o processo do sentido interno se realizou, a alma racional pode ficar informada pelo fantasma completamente desnudado: no ato da intelecção, a forma está nua e, "se já não estivesse nua, de todo modo ficaria, pois a virtude contemplativa a despoja de tal modo que nenhuma afeição material nela continua presente".

Este esquema psicológico, freqüentemente simplificado em uma tripartição correspondente aos três compartimentos do cérebro da tradição médica, encontra-se constantemente nos autores medievais. Assim, na *Philosophia mundi* de Guilherme de Conches, um dos mestres da Escola de Chartres no século XII, o processo psíquico é expresso nos crus termos temperamentais da medicina humoral:

> Na cabeça há três celas... a primeira é quente e seca, sendo chamada de *fantástica*, ou seja, visual ou imaginativa, pois nela existe a capacidade de ver e de imaginar, e precisamente é

> quente e seca para que possa atrair as formas das coisas e as cores. A cela do meio é chamada λογιστικόν, ou seja, racional: nela há a capacidade de discernir. O que a fantástica atrai, passa a esta, e ali a alma discerne. É quente e úmida, para que, ao discernir melhor, se conforme às propriedades das coisas. A terceira cela é denominada *memorial*, porque nela há a capacidade de manter algo na memória.[37]

O procedimento do pensamento medieval pode ser comparado, e não só nesse caso, com as composições musicais que recebem o nome de "variações sobre um tema": trabalha sobre um determinado tema que reproduz e transpõe, mediante pequenas divergências, que podem chegar, em alguns casos, a transformar totalmente o material que serve de ponto de partida. Enquanto o "tema" de Avicena volta a ser encontrado, com algumas variações, em Alberto Magno, em Tomás de Aquino e em Jean de la Rochelle, o esquema tripartite está presente em obras muito distintas, como a *Anatomia* de Ricardus Anglicus, a *Opus maius* de Roger Bacon, os *Documenti d'amore* do poeta Francesco da Barberino, e a *Glossa* de Dino del Garbo, até a canção de Cavalcanti, *Donna mi prega.*

Não nos surpreende, portanto, que um "tema" psicológico análogo – também nesse caso com algumas variações significativas – apareça na obra do pensador que mediou, talvez, mais do que qualquer outro, a leitura de Aristóteles para o século XIII e no qual, com razão, Dante vislumbrou o comentador por excelência do texto aristotélico: "Averroís, che 'l gran comento feo" ["Averróis, que fez o grande comentário"]. Na sua paráfrase do *De senso et sensibilibus*, ele resume o processo que vai da sensação à imaginação, em cuja síntese a psicofisiologia medieval encontra sua expressão exemplar. De toda maneira, encontramos aqui imediatamente a explicação da pergunta que Giacomo da Lentini formula no seu soneto: *Or come pote sí gran donna entrare*:

---

[37] A *Philosophia mundi* está publicada na *Patrologia latina* (172, 39-102) como obra de Honório de Autun.

> A opinião dos que dizem que as formas dos objetos sensíveis se imprimem na alma com uma impressão corporal fica destruída... também pelo fato de que os corpos maiores são compreendidos pela visão através da pupila, por mais que ela seja pequena... por isso, diz-se que estes sentidos não compreendem as intenções dos objetos sensíveis se não forem abstraídos da matéria.[38]

O olho aparece aqui como espelho no qual se refletem os fantasmas, "enquanto neste instrumento predomina a água, que é tersa e diáfana, de tal forma que nela se inscrevem as formas dos objetos sensíveis, como em um espelho". E assim como um espelho, para refletir as imagens, necessita ser iluminado, também o olho não verá se a sua água (ou seja, os humores contidos na complexa articulação de "túnicas" que o compõem, segundo a anatomia medieval) não estiver iluminada através do ar.

> Dizemos, portanto – continua Averróis – que o ar, mediante a luz, recebe por primeiro a forma das coisas, depois a entrega à rede externa do olho, e esta a transmite pouco a pouco até à última rede, depois da qual se encontra o senso comum. No meio, a rede granulada compreende a forma das coisas: ela é como um espelho, cuja natureza fica entre aquela do ar e a da água... Por este motivo, ela recebe as formas do ar, pois é semelhante a um espelho, e as transmite para a água, pois a sua natureza é comum a ambas. A água, de que Aristóteles afirma que se encontra depois do humor granulado, é aquilo que Galeno denomina vítreo e é a porção extrema do olho: é através dela que o senso comum vê a forma. Logo que o senso comum recebe a forma, a transmite para a virtude

[38] Já no livro *De oculis*, atribuído a Galeno, encontrava-se a mesma questão para explicar que a visão não é uma emanação da coisa para o olho: "Si ergo ad visum ex re videnda aliquid dirigitur... quomodo illum angustum foramen intrare poterit?" ["Se, portanto, algo se dirige da coisa a ser vista para o olho... como poderia entrar por uma abertura tão estreita?"] (GALENI. *De oculis liber*, cap. VI, em: *Operum Hippocratis Coi et Galeni pergameni medicorum omnium principium*, Lutetiae, 1679, t. X.)

imaginativa, que a recebe de modo mais espiritual; tal forma pertence, portanto, à terceira ordem. As formas têm três ordens: a primeira é corpórea, a segunda está no senso comum e é espiritual, a terceira encontra-se na imaginação e é mais espiritual. E por ser mais espiritual do que no senso comum, a imaginação, para torná-la presente, não precisa da presença da coisa externa; inversamente, no sentido a imaginação não vê a forma e não consegue abstrair a sua intenção, a não ser depois de uma intuição atenta e prolongada. Portanto, as ordens desta forma nestas virtudes são, segundo Aristóteles, como se um homem tomasse um espelho de duas faces e, olhando para uma delas, voltasse a outra na direção da água. Se agora alguém olhasse na segunda face do espelho, ou seja, naquela voltada para a água, veria aquela mesma forma escrita pela água no espelho. A forma daquele que olha é a coisa sensível, o espelho é o ar mediano, e a água é o olho; a segunda face do espelho é a virtude sensitiva, e o homem que a compreende é a virtude imaginativa. Se, pois, quem olha olhasse agora para este segundo espelho, a forma desapareceria do espelho e da água, e ficaria aquele que olha para a segunda face do espelho imaginando a forma. Assim acontece com a virtude imaginativa com a forma que está no senso comum; e, quando o objeto sensível se ausenta do senso comum, imediatamente fica ausente também a sua forma e fica a imaginação no ato de a imaginar, isso se explica pelo fato de que o senso comum vê a forma mediante o olho, o olho mediante o ar, e a vê no humor aquoso que está no olho...[39]

Se nos detivemos nesta passagem de Averróis, isso se deve ao fato de que todo o processo cognoscitivo aparece concebido como uma especulação em sentido restrito, um refletir-se de fantasmas de espelho em espelho: espelho e água são os olhos e o sentido, que refletem a forma do objeto, mas especulação também é a fantasia, que "imagina" os fantasmas na ausência

[39] O trecho citado está na paráfrase de Averróis ao *De sensu et sensibilibus* aristotélico, em: *Aristotelis stagiritae omnia quae extant opera cum Averrois cordubensis... commentariis* (Venetiis, 1552, v. VI).

do objeto. E conhecer equivale a curvar-se sobre um espelho onde o mundo se reflete, um espiar imagens reverberadas de esfera em esfera: e o homem medieval está sempre frente a um espelho seja quando se olha em volta, seja quando se abandona à própria imaginação. Mas também amar é necessariamente uma especulação, não tanto porque, conforme os poetas repetem, "os olhos geram por primeiro o amor" e porque este, como escreve Cavalcanti na sua canção, "provém da forma vista em que se entende" (ou seja, de uma forma que, segundo o processo que acabamos de descrever, penetra através dos sentidos externos e internos, até tornar-se fantasma ou "intenção" na cela fantástica e na memorial), mas porque a psicologia medieval, com uma invenção que está entre as heranças mais fecundas legadas à cultura ocidental, concebe o amor como um processo essencialmente fantasmático, que implica imaginação e memória, em uma assídua raiva em torno de uma imagem pintada ou refletida no íntimo do homem.[40] Assim, Andrea Cappellano, cujo *De amore* é considerado a teorização exemplar da nova concepção, define o amor como *immoderata cogitatio* de um fantasma interior, e acrescenta que "ex sola cogitatione, quam concipit animus ex eo, quod vidit, passio illa procedit" ["a paixão nasce unicamente do pensamento que o ânimo concebe a partir do que vê"].[41] A descoberta medieval do amor, sobre o qual, e nem sempre de forma devida, tanto se

---

[40] A aproximação entre amor e visão já está presente no *Fedro* platônico (255 *c-d*), onde o amor é comparado a uma "doença dos olhos" (ὀφθαλμία), e tinha levado Plotino (*Enéades* III, v. 3) a sugerir como hipótese uma curiosa etimologia: "Eros, cujo nome provém do fato de ele dever sua existência à visão (ὅρασις)". Nesta perspectiva, a passagem da concepção clássica do amor àquela medieval pode ser eficazmente caracterizada como a passagem de uma "doença da visão" a uma "doença da imaginação" (o amor é definido como "maladie de pensée" no *Roman de la Rose* – cf. v. 4348).

[41] ANDREA CAPPELLANO. *Trattato d'amore*, aos cuidados de S. Battaglia, Roma, 1947, cap. I. "Nam quum aliquis" – continua a passagem citada – "videt aliquam aptam amori et suo formatam arbitrio, statim eam incipit concupiscere corde; postea vero, quotiens de ipsa cogitat, totiens eius magis ardescit amore, quousque ad cogitationem advenit pleniorem. Postmodum mulieris incipit cogitare facturas et eius distinguere membra et suosque

discutiu, é a descoberta da irrealidade do amor, ou seja, do seu caráter fantasmático. E é nesta descoberta, que leva às últimas conseqüências a conexão entre desejo e fantasma, e que a Antigüidade tinha pressentido apenas no *Filebo* platônico, que reside a novidade da concepção medieval de Eros, e não certamente na pretensa ausência de espiritualidade erótica do mundo clássico.

Em todo o mundo clássico não se encontra nada semelhante à concepção do amor como processo fantasmático, mesmo que de modo algum faltem teorizações "elevadas" do amor, que aliás, sempre encontraram em Platão o seu paradigma original. Os únicos exemplos de uma concepção "fantasmática" do amor encontram-se nos neoplatônicos tardios e nos médicos (de maneira segura só a partir do século VIII); em ambos os casos, porém, trata-se de concepções "baixas" do amor, entendido ora como uma intervenção demoníaca, ora até mesmo como doença mental. Só na cultura medieval é que o fantasma emerge ao primeiro plano como origem e objeto de amor, e o lugar próprio de Eros se desloca da visão para a fantasia.

Não nos deve, por isso, surpreender que o lugar amoroso, por excelência, é, para a Idade Média, uma fonte ou um espelho, e

---

actus imaginari eiusque corporis secreta rimari..." ["Por isso quando alguém vê alguma (mulher) que possa amar e que lhe agrade, imediatamente começa a querê-la no seu coração; depois, quanto mais pensa nela, tanto mais arde por amor dela, até chegar ao pensamento mais pleno. Em seguida, começa a pensar nas feições da mulher e a distinguir as partes do seu corpo, e a imaginar o seu jeito de ser, e a esquadrinhar os segredos do seu corpo..."] Dante, na canção *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, descreve minuciosamente o processo fantasmático desta *cogitatio immoderata*: "Io non posso fuggir, ch'ella non vegna | ne l'imagine mia, | se non come il penser che la vi mena. | L'animo folle, ch'al suo mal s'ingegna, | com'ella è bella e ria | cosí dipinge, e forma la sua pena: | poi la riguarda, e quando ella è ben piena | del gran disio che de li occhi le tira, | incontro a sé s'adira, | c'ha fatto il foco ond'ella trista incende" ["Eu não posso impedir que ele venha | em minha imaginação | senão como o pensar que até aí a traz. | A alma tresloucada, que pelo seu mal entende | como ela é bela e má | retrata-a e causa a sua pena; | depois volta a mirá-la, e quando está bem cheia | do grande desejo que dos olhos parte | de encontro a si se lança | que fez o fogo onde ela triste incendeia"] DANTE. *Rime*, n. 53.

se, no *Roman de la Rose*, o deus de amor habita junto a uma fonte, que nada mais é que o *miroërs perilleus* de Narciso. Estamos tão acostumados com a interpretação que a psicologia moderna deu a respeito do mito de Narciso, quando se define como narcisismo o fechar-se e o retrair-se da *libido* no eu, que acabamos esquecendo que, afinal de contas, no mito o jovem não está enamorado diretamente de si, mas da própria imagem refletida na água, e que ele toma por uma criatura real. Diferentemente de nós (e nem poderia ser de outra forma, se considerarmos a importância que o fantasma assume na psicologia medieval), a Idade Média identifica a característica saliente da infeliz história de Narciso, não no fato de ser um amor de si (a *filautia* não é necessariamente reprovável para a mentalidade medieval), mas no fato de ser amor de uma imagem, um "enamorar-se por uma sombra".[42] É este o motivo pelo qual a fábula de Narciso mereceu tão obstinada ênfase na formação da idéia medieval do amor, a ponto de o *miroërs*

---

[42] CHIARO DAVANZATI afirma: "Come Narcissi in sua spera mirando | s'inamorao per ombra a la Fontana" ["Como Narciso, na sua espera mirando | se enamorava da sombra na fonte"] (em: *Poeti del 200*, *op. cit.*, t. I, p. 425). Fica evidente que tal interpretação do mito de Narciso é uma descoberta medieval, entendida em íntima conexão com a teoria poética do caráter fantasmático do processo amoroso, quando confrontamos as versões medievais com o conto de Ovídio (*Metamorfoses* III, 345-510) que constitui a sua fonte. Em Ovídio, o tema da imagem refletida está naturalmente presente, mas não é central na história; a punição em que Narciso incorre por ter rejeitado o amor de Eco é, sem sombra de dúvida, o impossível amor de si, fato de que o jovem tem plena consciência ("iste ego sum! sensi; nec me mea fallit imago, | uror amor mei, flammas moveoque feroque") ["este sou eu!, pensei; e a minha imagem não me engana, | ardo, amor de mim, carrego e levo chamas"]. Exatamente ao contrário, quando Dante pretende levar o leitor a compreender como ele pôde trocar as almas dos bem-aventurados por imagens refletidas ("specchiati sembianti"), a comparação que lhe vem em mente é a de definir o próprio erro como contrário ao de Narciso ("per ch'io dentro a l'error contrario corsi | a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte" - *Paradiso* III, 17-18 – ["o que me fez cair no engano oposto | do que amor acendeu de homem por fonte"] – *Divina Comédia: Paraíso* III, 17-18. Trad. portuguesa de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 26). Aos olhos de um leitor medieval, o erro de Narciso não consistia tanto no amor de si, quanto na troca entre imagem e criatura real.

perilleus ter-se transformado em acessório indispensável do ritual amoroso e a imagem do jovem junto à fonte estar entre os temas preferidos da iconografia erótica medieval; como alegoria de amor, tanto a história de Narciso quanto a de Pigmaleão aludem de modo exemplar ao caráter fantasmático de um processo que está voltado essencialmente para o obsessivo galanteio de uma imagem, segundo um esquema psicológico através do qual todo autêntico enamoramento é sempre um "amar por sombra" ou "por figura",[43] toda intenção erótica profunda está sempre voltada, idolatricamente, para uma *ymage*.

Nessa perspectiva, nada impede que vejamos na cena do enamoramento do protagonista junto à fonte de Eros-Narciso, presente no *Roman de la Rose*, uma alegoria bastante fiel da psicologia fantasmática, descrita na passagem de Averróis que acabamos de examinar: "acqua est oculus" ["a água é o olho"], conforme dizia Averróis (e isso explica por que só quando "o sol, que tudo observa, | lança os seus raios na fonte | e a luz desce até o fundo | então aparecem mais de cem cores | no cristal..."), e o cristal duplo, que reflete ora uma metade, ora a outra do jardim, e nunca ambas ao mesmo tempo, é o da virtude sensitiva e da imaginativa, o que se entende bastante claramente se lembrarmos que, como Averróis mostra com a imagem das duas faces do espelho, nas quais não se pode olhar contemporaneamente, é possível contemplar o fantasma na imaginação (*cogitare*) ou a forma do objeto no sentido, mas nunca ambos ao mesmo tempo.[44]

---

[43] "Vos amador, que amatz per figura" faz parte de uma poesia do trovador Ozil de Cadars (cf. LANGFORS. *Le Troubadour Ozil de Cadars*. Helsinki, 1913).

[44] Nenhuma explicação dada até aqui, para a cena da fonte no *Roman de la Rose*, é totalmente convincente. Assim, Lewis (*The Allegory of Love*, Oxford, 1936; trad. it. de *L'allegoria d'amore*, Torino, 1969, p. 123) julga poder afirmar "sem sombra de dúvida", que as duas pedras são os olhos da mulher, baseado na célebre passagem de Bernart de Ventradorn ("Anc non agui de mi poder | Ni no fui meus des l'or' en sai | Que. m laisset en sos ohls vezer | En un mirahl que mout mi plai. | Mirahls, pos me mirei en te | M'an mort li sospir de preon, | Qu'aissi .m perdei cum perdet se | Lo bel Narcissus en la font"). Parece que até agora nunca foi observado que Bernart não diz que os olhos da sua mulher são o espelho, mas que ele olha para eles

A fonte de Amor, que "inebria de morte os vivos", e o espelho de Narciso aludem ambos à imaginação, onde mora o fantasma que é o verdadeiro objeto do amor; e Narciso, que se enamora

---

em um espelho ("en un mirahl"), que, se nossa interpretação fosse correta, poderia ser precisamente o da fantasia. Nem se entende o motivo pelo qual, se as pedras fossem os olhos da mulher, neles deveria refletir-se a Rosa, nem sobretudo porque eles refletem ora uma metade, ora a outra do jardim.

É curioso que, contra toda verossimilhança, se tenha podido interpretar o enamoramento junto à fonte de Narciso como um encontro consigo mesmo e com o próprio destino (assim o lê E. Kohler: "Le regard dans le miroir n'est autre chose que sa rencontre avec sa propre destinée... Les deux cristaux sont au premier lieu le reflet des yeux de celui qui s'y mire, c'est à dire les yeux de Narcisse" ["O olhar no espelho nada mais é que seu encontro com o próprio destino... Os dois cristais são em primeiro lugar o reflexo dos olhos de quem se olha, ou seja, dos olhos de Narciso"]. Cf. RUNGE. *The Narcissus Theme in European Literature*. Lund, 1967, p. 85).

Conforme veremos no capítulo seguinte, a concepção da fantasia como espelho já está presente em Sinésio de Cirene e foi por ele transmitida aos místicos cristãos. Várias passagens provam que o espelho na poesia do século XIII seja uma referência à imaginação. Assim aparece em CINO DA PISTOIA (*Rimatori del dolce stil novo*, *op. cit.*, p. 209): "Fa de la mente tua specchio sovente | se vuoi campar, guardando 'l dolce viso | lo qual so che v'è pinto il suo bel riso, | che fa tornar gioioso'l cor dolente. || Tu sentirai cosí di quella gente, | allor, come non fossi mai diviso; | ma se lo imaginar serà ben fiso, | la bella donna t'apparrà presente." ["Faz da tua mente sempre um espelho | se quiser viver, mirando 'o delicado viso | no qual está pintado só o seu belo sorriso | que torna alegre' o coração dolente. || Tu então sentirás por aquela figura, | como se nunca estivesses diviso, | mas se o imaginar for bem intenso | a bela mulher te aparecerá presente."] Além disso, lembre-se CECCO D'ASCOLI (*L'Acerba*, aos cuidados de Achille Crespi, Ascoli Piceno, 1927, v. 1959-61): "Senza vedere, l'uom può innamorare | formando specchio della nuda mente | veggendo vista sua nel 'maginare" ["Sem ver, o homem pode se enamorar | formando um espelho da mente nua, | mirando a visão dela ao imaginar"]; AMICO DI DANTE (cf. *Poeti del '200*, *op. cit.*, t. II, p. 731) descreve a fantasia com um espelho sustentado por Amor: "Talor credete voi, Amore, ch'i' dorma | che cco lo core i' penso a voi e veglio | mirandomi tuttora ne lo speglio | che 'nnanzi mi tenete e ne la forma" ["Às vezes acreditas, Amor, que eu durma | que com o coração penso em ti e vejo, | mirando-me ainda agora no espelho | que na minha frente seguras e na forma..."]. Esta identificação entre o ato de olhar em um espelho e a imaginação permite também que interpretemos de modo novo a figura de Oiseuse que, no *Roman de la Rose*, introduz o amante no jardim. Como observou corretamente Fleming

de uma imagem, é o paradigma exemplar da *fin'amors*, e, ao mesmo tempo, com uma polaridade que caracteriza a sabedoria psicológica da Idade Média, do *fol amour*, que rompe o círculo fantasmático, na tentativa de se apropriar da imagem como se fosse uma criatura real.

Podemos, por conseguinte, a partir daqui, mesmo que haja ainda muito a esclarecer, considerar suficientemente justificados tanto o aparecimento do tema da *ymage* na poesia amorosa, quanto o encontro de Eros e de Narciso junto à fonte de amor. Ter levado também Eros a gravitar na constelação do fantasma, tê-lo conduzido a espelhar-se no *miroërs perilleus* da imaginação, constitui a grande novidade da psicologia na Idade Média tardia, e talvez seja a contribuição mais original que ela, quase sem que se note, traz à fantasmologia aristotélica.

Antes de deixar Averróis, precisamos deter-nos em um aspecto do seu pensamento que tem importância central para entender as polêmicas entre averroístas e antiaverroístas na filosofia do século XIII, ou seja, a doutrina que torna o fantasma o ponto de união, a "cópula" entre o indivíduo e o único intelecto possível.

Não é este o lugar para reconstruirmos a famosa disputa sobre a unidade ou sobre a multiplicidade do intelecto possível que, originada de uma obscura passagem do *De anima* de

---

(*The "Roman de la Rose", op. cit.*, p. 73), esta mulher com o espelho não é certamente uma personificação do ócio necessário ao amor cortês; mas nem sequer é simplesmente, conforme defende Fleming, personificação da luxúria. Muitas vezes se chamou a atenção para a curiosa contradição segundo a qual uma mulher diante do espelho simboliza, na iconografia medieval, ora a luxúria, ora a prudência. Com notável incoerência, o espelho é apresentado uma vez como objeto real, e outra, como símbolo da contemplação espiritual. A contradição acaba solucionada quando interpretamos o espelho como a imaginação e, tendo presente a polaridade da concepção medieval da fantasia, em um caso como *imaginatio falsa* ou *bestialis*, e no segundo caso como *imaginatio vera* ou *rationalis* (cf. RICARDO DE SÃO VÍTOR. *Beniamin minor*, cap. XVI em: *Patrologia latina*, 196). Isso explica por que é exatamente Oiseuse, ou seja, a imaginação, que introduz o amante no jardim.

Aristóteles, dividiu profundamente a vida intelectual do século XIII. É suficiente lembrar que Averróis, como porta-voz de uma concepção profunda (que hoje se tornou estranha, mas que certamente está incluída entre as mais elevadas expressões do pensamento medieval), que vê na inteligência algo único e supra-individual, de que cada um é simplesmente, para usar a bela imagem de Proust, um "co-inquilino" que se limita a oferecer, com seu ponto de vista, o olhar, sustenta que o intelecto possível é único e separado; incorruptível e eterno, ele se junta (*copulatur*) contudo a cada um dos homens, para que cada um deles possa concretamente exercer de maneira ativa a intelecção, através dos fantasmas que se encontram no sentido interno.[45]

Só o desconhecimento do papel que cabe ao fantasma na lírica estilo-novista pode explicar por que motivo essa situação do fantasma no pensamento de Averróis não foi nem sequer tomada em consideração nos estudos sobre o averroísmo de Cavalcanti.[46] Mas é precisamente a *copulatio* do fantasma e do intelecto possível que acaba oferecendo a Santo Tomás o alvo principal da sua polêmica antiaverroísta. Quando se transforma o intelecto possível em algo único e separado – objeta ele –, torna-se impossível continuar sustentando que cada homem possa concretamente entender, graças à continuação do intelecto possível com os fantasmas,

---

[45] Cf. AVERRÓIS, em: *Aristotelis*, *op. cit.*, p. 165.

[46] Nardi ("L'averroismo del primo amico di Dante", *Studi Danteschi*, XXV, 1940, p. 43-79), que fundamenta o averroísmo de Cavalcanti sobre uma separação rigorosa entre o amor, que se situa na parte sensitiva, e o intelecto possível, simplesmente ignora que o intelecto possível se une a cada indivíduo através do fantasma, que é também a origem e o objeto da experiência amorosa. É evidente que, ao se tomar consciência dessa situação do fantasma no pensamento de Averróis, a interpretação da célebre canção cavalcantiana *Donna mi prega* acaba inteiramente renovada. Também a interpretação de G. Favati ("G. Cavalcanti, Dino del Garbo e l'averroismo di B. Nardi", *Filologia romanza,* 1955), sob muitos aspectos mais perspicaz, deixa de lado esse ponto essencial. A importância do fantasma na doutrina cavalcantiana do amor não deixou de ser notada por Shaw (*Cavalcanti's Theory of Love*, Toronto, 1949), que ignora, porém, a pneumatologia e, conseqüentemente, a complexidade e a riqueza da fantasmologia medieval.

a não ser que se queira dizer que o intelecto possível está unido aos fantasmas assim como o espelho está unido ao homem, cuja imagem nele se reflete. Uma continuação desse tipo não basta, evidentemente, para a continuação do ato: é claro que a ação do espelho, que é a de representar, não pode por isso ser atribuída ao homem; da mesma maneira nem a ação do intelecto possível pode ser, em virtude dessa união, atribuída ao indivíduo Sócrates, de modo que ele possa entender. É evidente que, através da espécie inteligível, se entende algo, enquanto através da potência intelectiva algo entende, assim como através da espécie sensível algo é sentido, e através da potência sensível, algo sente. A parede em que está a cor, cuja espécie sensível está na visão, é vista, mas não vê, enquanto vê o animal que tem a potência visiva, na qual está tal espécie. A união do intelecto possível com o homem no qual se acham os fantasmas, cujas espécies estão no intelecto possível, é semelhante à união da parede na qual está a cor com a vista na qual está a espécie da sua cor. E assim como a parede não vê, mas se vê sua cor, assim também o homem não poderia compreender, mas os seus fantasmas seriam compreendidos pelo intelecto possível. Por conseguinte, é impossível, segundo a posição de Averróis, que o homem singular entenda.[47]

O que Santo Tomás, tornando-se, neste caso, porta-voz do subjetivismo moderno, parece não entender é que, para um autor árabe, uma imagem pode muito bem ser o ponto no qual quem vê se une ao que é visto. Se, para a ótica medieval, o espelho era, por excelência, o lugar em que *oculus videt se ipsum* [o olho vê a si mesmo], e a mesma pessoa é, contemporaneamente, vidente e vista,[48] por outro lado a união com a própria imagem em um espelho perfeitamente lúcido simboliza com freqüência, de acordo com uma tradição mística que influencia profundamente

---

[47] SANCTI THOMAE AQUINATIS. *De unitate intellectus contra Averroistas.* Ed. crítica aos cuidados de L. Keeler. Roma, 1957, p. 42.

[48] Cf. ALEXANDRE DE AFRODISIA. *De sensu communi*, 42.10.

os autores árabes,[49] mas que também é bem familiar à tradição cristã medieval,[50] a união com o supra-sensível. Verificaremos, além disso, no próximo capítulo, que há bons motivos, por assim dizer, "científicos", para tornar o fantasma especialmente idôneo para esta função mediadora. A imagem reflexa no *miroërs perilleus* da fantasia, que constatamos ter cumprido papel tão importante no mecanismo do enamoramento, assume desse modo uma dimensão inesperada. Situada no vértice da alma individual, no limite entre individual e universal, corpóreo e incorpóreo, ela aparece como a única escória de cinzas estragada que a combustão da existência individual abandona no umbral ileso e intransponível do Separado e do Eterno.

Na psicologia fantasmática que procuramos reconstituir neste capítulo, há, contudo, um ponto que não parece coadunar-se com a "imagem no coração" da poesia amorosa. Segundo os textos que citamos, o lugar próprio da imagem não está, realmente, no coração, mas em um dos recintos do cérebro. Tal divergência pode deixar-nos perplexos, se considerarmos que a intenção teorética, tão característica da poesia amorosa medieval, dificilmente teria tolerado uma inexatidão tão vistosa. Uma leitura mais atenta dos textos resolve, porém, e sem sombra de dúvida, a questão. Segundo a fisiologia medieval, o domicílio da vida está no coração, e é a partir do coração que a alma vivifica todo o animal. Por isso, é também o princípio e a origem das virtudes, cuja ação encontra o seu instrumento em outro lugar, como acontece com a virtude

---

[49] Deve-se a H. Corbin (*En Islam iranien*, v. III, Paris, 1972, p. 65-146) a reconstrução modelar do significado que o tema do espelho tem na mística erótica iraniana e árabe. A importância dos estudos de Corbin para a compreensão da lírica estilo-novista constitui a contraprova da necessidade, para as ciências humanas, de se superar a divisão especialista em compartimentos. Só uma "disciplina da interdisciplinaridade" é adequada para a interpretação dos fenômenos humanos.

[50] Cf. SANTO AGOSTINHO. *De Trinitate*, XV, XXIII (*Patrologia latina*, 42, 1901); ISACCO DI STELLA. *Sermo XXV in Sex.* (em: *ibidem*, 176, 91); outros exemplos citados encontram-se em: R. JAVELET. *Image et ressemblance au XII siècle.* Strasbourg, 1967.

nutritiva, que se efetiva no fígado, e as virtudes imaginativa e memorial, que se realizam no cérebro. Avicena explica assim que, embora o princípio das virtudes esteja no coração, "é no cérebro que se aperfeiçoa a têmpera do espírito que faz veicular no corpo a virtude sensitiva". O *Colliget* de Averróis articula perfeitamente esta doutrina, colocando-a sob a autoridade de Aristóteles:

> Não deve ser esquecido que, embora os recintos do cérebro sejam o lugar onde se efetuam as operações destas virtudes, contudo as suas raízes se encontram no coração... Isso se explica considerando que tais virtudes não agem a não ser com o calor interno, e o calor interno não chega a elas a não ser com o calor medido, e já que a virtude dativa e mensurativa está necessariamente no coração, a raiz de tais virtudes está, por conseguinte, no coração. Da mesma forma, dado que a operação da fantasia acontece através do signo que dos objetos sensíveis fica no senso comum, conforme se explica no livro sobre a alma, no qual se lê também que o lugar e a raiz do senso comum estão no coração, conseqüência disso é o lugar da virtude imaginativa estar necessariamente no coração.[51]

A teoria poética da imagem no coração não é, portanto, uma invenção arbitrária de enamorados, mas se fundamenta em uma sólida tradição médica; por isso, nem deveria surpreender-nos se também Dante, sempre tão atento ao rigor doutrinal da própria poesia, faça algumas vezes referência a isso.[52] O mecanismo através do qual uma "virtude" pode ter seu lugar e a sua raiz em uma parte do corpo e desenvolver noutro lugar a sua função própria, não é, contudo, imediatamente evidente. Tanto Avicena quanto Averróis fazem referência a isso falando, o primeiro, conforme assinalamos, de um "espírito" que se aperfeiçoa no cérebro, e o

---

[51] AVERROIS. Cordubensis *Colliget libri VII*, Venetiis, 1552, l. II, cap. XX.

[52] "per man d'Amor là entro pinta sete" ["pintada pelas mãos de Amor aqui no meu coração"] (Canção *La dispietata mente, che pur mira*, v. 22). Outras vezes a imagem está na mente (canção *E m'increse di me sí duramente*, v. 43).

segundo, de um "calor interno" que se origina no coração. Vimos igualmente Averróis salientar a natureza "espiritual" do fantasma da imaginação. Quanto aos poetas, eles falam com freqüência, como se se referissem a realidades bem familiares, de espíritos "sutis", "animais", "gentis", e parecem referir-se outras vezes a um espírito que sai e entra através dos olhos. Remetem assim a uma doutrina pneumática, que até agora nos recusamos a tomar em consideração, mas que a partir de agora deveremos enfrentar, se quisermos de fato reconstruir na sua integralidade a fantasmologia medieval. Ao invés de já termos chegado à conclusão, a nossa investigação está apenas se iniciando.

CAPÍTULO TERCEIRO

"SPIRITUS PHANTASTICUS"

> Naquela altura, em verdade digo que o espírito da vida, que habita a secretíssima câmara do coração, começou a tremer tão fortemente que aparecia de modo horrível nas menores pulsações; e, tremendo, pronunciou estas palavras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi [Eis aqui um deus mais forte do que eu, e quando vem dominará].* Naquela altura, o espírito animal, que habita a alta câmara à qual todos os espíritos sensitivos levam as suas percepções, começou a maravilhar-se muito e, falando especialmente aos espíritos da visão, disse as seguintes palavras: *Apparuit iam beatitudo vestra [Já apareceu a vossa bem-aventurança].* Naquela altura, o espírito natural, que habita a parte onde se ministra a nossa nutrição, começou a chorar e, chorando, disse estas palavras: *Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps! [Ai de mim, miserável, pois de agora em diante freqüentemente ficarei impedido!]*

O fundamento desta famosa passagem em que, no início da *Vita nova*, Dante reflete em uma tríplice alegoria a aparição, vestida de sangüíneo, da "dama da sua mente", foi rastreado com bastante segurança pelos estudiosos, que mostraram como os três espíritos encontram um sólido cotejo na terminologia médica da época;[53]

---

[53] Ver, por todos, G. VITALE. "Ricerche intorno all'elemento filosofico nei poeti del dolce stil nuovo" (*Giornale Dantesco*, XVIII, p. 168-174, 1910), que remete sobretudo a Alberto Magno. Vitale percebe bem que os espíritos não são simples "personificações das potências da alma", mas não se dá

contudo esta reconstrução é, segundo nossa opinião, incompleta, não apenas porque não nos mostra a fisiologia medieval dos espíritos em todas as suas articulações, mas sobretudo porque a doutrina pneumática que se expressa nesta passagem não é, de modo algum, redutível somente ao âmbito médico-fisiológico. Nela se entrelaçam, pelo contrário, todos os aspectos da cultura medieval, da medicina até à cosmologia, da psicologia até à retórica e à soteriologia, e é precisamente sob o seu signo que conseguem fundir-se harmoniosamente no lançamento de um edifício, que talvez seja a mais imponente catedral intelectual construída pelo pensamento da Idade Média tardia. O fato de tal catedral ter ficado até agora parcialmente sepultada faz com que tenhamos olhado para o seu fruto mais perfeito, a lírica amorosa do século XIII, como se fosse uma das estátuas mutiladas que o tempo separou dos frontões dos templos gregos ou dos tímpanos das igrejas românicas, e que agora nos sorriem enigmaticamente nas salas dos museus. Conforme observava Hegel, o destino benevolente que nos oferece estes belos frutos caídos da árvore, contudo não nos devolve, junto com eles, "nem a terra que os nutriu, nem os elementos que formaram a sua substância, nem o clima que fazia a sua individualidade, nem a alternância das estações que regulava o processo do seu devir". E assim como, no capítulo precedente, procuramos reconstruir as linhas gerais da teoria medieval do

---

conta da vinculação entre pneumatologia e teoria da fantasia, e mostra no final acreditar que "os espíritos eram uma das muitas sutilezas entre as sutilezas, uma abstração entre as abstrações, um erro entre os erros". Só o estudo exemplar de ROBERT KLEIN. "Spirito peregrino" (*Revue d'Études Italiennes*, XI, p. 197-236, 1865; agora em R. KLEIN. *La forme et l'intelligible*. Paris, 1970, p. 31-64) pôs as bases de uma reconstrução da pneumo-fantasmologia medieval, evidenciando as conexões entre a teoria da fantasia, a teoria neoplatônica do pneuma-ochema, as teorias mágicas e soteriológicas; contudo, tê-las concebido como "níveis" distintos e só casualmente comunicantes, ao invés de concebidas como articulações de um edifício unitário, impediu que Klein tirasse todas as conseqüências das suas descobertas, sobretudo no que diz respeito à poesia amorosa. Sobre a história da pneumatologia antiga, veja-se VERBEKE. *L'évolution de la doctrine du pneuma du Stoïcisme à St. Augustin*. Paris-Louvain, 1945.

fantasma, são esta "terra" e este "clima" que agora buscaremos evocar na escavação da doutrina pneumática, na qual a fantasmologia se deixa esclarecer sem resíduos.

A origem da doutrina do pneuma deve ser muito antiga. A passagem de Aristóteles a que os escritores medievais sempre se remetem está em *De generatione animalium,* 736*b*:

> Há sempre no esperma aquilo que torna fecundos os espermas, ou seja, o assim chamado calor. Este não é nem o fogo, nem uma potência desta espécie, mas o pneuma armazenado no esperma e na espuma, e a natureza neste pneuma que é semelhante ao elemento astral.

A passagem parece pressupor a existência de uma teoria amplamente articulada e já contém dois elementos característicos da pneumatologia medieval: a natureza astral do pneuma e a sua presença no esperma. É provável que Aristóteles tivesse encontrado tal teoria em textos médicos mais antigos, e que provavelmente também fossem conhecidos dos estóicos, e as menções do pneuma no *corpus* hipocrático parecem confirmar tal suposição.[54] O primeiro médico cuja doutrina pneumática podemos identificar com certa segurança é Diocles de Caristo, que Jaeger[55] situa no início do século III a.C., contemporâneo de Zenão, fundador da Stoa; mas a pneumatologia, cujas linhas principais queremos agora delinear, é patrimônio comum de toda a medicina grega sucessiva, de Erasístrato até Galeno. Nesta teoria, é central a idéia de um pneuma, de um sopro quente que tem origem nas exalações do sangue ou, segundo outros, no ar externo de que é continuamente aspirado (ou em ambos, segundo Galeno). Tal pneuma, único em Diocles de Caristo, freqüentemente aparece distinto (por exemplo, em Erasístrato) em um pneuma vital (ζωτικός), cujo centro está no ventrículo esquerdo do coração, e em um pneuma psíquico

---

[54] Cf. HIPPOCRATIS. *De flatibus,* 3; *De morbo sacro,* 16; *Regimen* I, IX, X.

[55] W. JAEGER. *Diokles von Karystos.* Berlim, 1938.

(ψυχικός), localizado no cérebro. A partir do coração, o pneuma difunde-se pelo corpo, vivificando-o e sensibilizando-o, através de um sistema circulatório próprio que penetra em cada parte do organismo. Os canais desta circulação são as artérias, que não contêm sangue, como as veias, mas só pneuma. Artérias e veias comunicam-se com as extremidades, motivo pelo qual, quando alguém corta uma artéria e o pneuma invisível foge por aí, ele é seguido imediatamente pelo sangue que flui das veias.[56] As alterações da circulação pneumática provocam doenças: se o sangue é abundante demais e invade as artérias, rejeitando o pneuma próximo do coração, tem-se a febre; se, pelo contrário, é rejeitado e fica acumulado na extremidade dos vasos pneumáticos, tem-se a inflamação.

Provavelmente é dessa doutrina médica que os pensadores estóicos deduziram a noção de pneuma, tornando-a o princípio central da sua cosmologia e da sua psicologia. No pensamento de Zenão e de Crisipo, o pneuma é um princípio corpóreo, um corpo sutil (λεπτότερον σῶμα) e luminoso, idêntico ao fogo, que invade o universo e penetra, mais ou menos, em todo ser, e é princípio de crescimento e de sensação. Este fogo "artista" (τεχνικόν) e divino é também a substância do sol e dos outros corpos celestes, de tal modo que se pode afirmar que o princípio vital nas plantas e nos animais tem a mesma natureza dos corpos celestes e que um único princípio vivifica o universo. Este sopro ou fogo está presente em cada homem para lhe comunicar a vida: a alma individual não é senão um fragmento deste princípio divino. O pneuma não é, porém, introduzido no corpo a partir de fora, mas é "conaturado" ao corpo de cada um, o que permite que se explique tanto a reprodução, que acontece através de uma corrente pneumática que alcança os testículos e, no esperma, é transmitida à prole, quanto a percepção sensível, que se efetua mediante uma circulação pneumática que, partindo do coração, se dirige

[56] Segundo Galeno, que critica tal teoria, o pneuma circula nas veias misturado com sangue.

às pupilas (ὁρατικὸν πνεῦμα, o espírito "visivo" da fisiologia medieval), onde entra em contato com a porção de ar situada entre o órgão visivo e o objeto. Tal contato provoca uma tensão no ar, que se propaga segundo um cone, cujo vértice está no olho e cuja base delimita o campo visual. O centro desta circulação reside no coração, sede da parte "hegemônica" da alma, em cuja sutil matéria pneumática se imprimem as imagens da fantasia, assim como os sinais da escritura ficam impressas na tabela de cera. Também a voz é um pneuma, que irradia a partir do hegemônico, e, através da laringe, põe em movimento a língua, de tal forma que a mesma circulação pneumática anima a inteligência, a voz, o esperma e os cinco sentidos. Após a morte, tal pneuma não cessa de existir, mas sobe, por sua leveza, até à região sublunar, onde encontra o seu lugar próprio e, assim como os astros, se nutre dos eflúvios que sobem da terra, imóvel e indestrutível.

No neoplatonismo, o tema estóico do pneuma, seguindo os rastros de uma sugestão do *Timeu*,[57] é concebido como um veículo (ὄχημα) ou corpo sutil, que acompanha a alma no seu romance soteriológico desde os astros até à terra. Assim, em Porfírio, a descida da alma, através das órbitas planetárias até o seu destino terrestre, aparece como o seu revestir-se de uma envoltura etérea, de uma espécie de sutil corpo pneumático, cuja substância é formada pelos corpos celestes e que, no decurso do seu itinerário astral, acaba progressivamente obscurecido e umedecido. Depois da morte do corpo, se a alma soube abster-se do contato com a matéria, ela volta a subir ao céu junto com seu veículo pneumático; se, pelo contrário, não soube separar-se da matéria, o pneuma-ochema torna-se pesado, de tal forma que a mantém sobre a terra como uma ostra retida por suas valvas e a conduz ao lugar do castigo.[58] Durante a vida terrestre, o pneuma é o instrumento

---

[57] 41*e*.

[58] Sobre a teoria do pneuma-ochema no neoplatonismo, ver PROCLUS. *The Elements of Theology*. Aos cuidados de E.R. Dodds. 2. ed. Oxford. 1963, ap. II.

da imaginação e, como tal, é o sujeito dos sonhos, dos influxos astrais e das iluminações divinas na adivinhação (quando, segundo as palavras de Jâmblico, "o veículo etéreo e luminoso circunfuso na alma é iluminado pela luz divina" e "os fantasmas divinos, movidos pela vontade dos numes, se apoderam de nossa imaginação"), e no êxtase, que é explicado por Jâmblico com a descida de um pneuma divino para dentro do corpo.[59] A noção de pneuma intervém igualmente na demonologia neoplatônica: Porfírio, em passagem que certamente está na origem, embora mediada, da concepção dantesca do corpo aéreo das almas do Purgatório, afirma que o corpo aéreo dos demônios altera a sua forma de acordo com as suas fantasias, refletindo-se como se fosse em um espelho no ar circunstante, de tal maneira que eles aparecem em formas sempre diferentes; Jâmblico, por sua vez, fala mais freqüentemente do pneuma luminoso dos demônios, dos heróis e dos arcontes que se manifestam na epopsia.

Se na pneumatologia estóica e neoplatônica pneuma e fantasia aparecem muitas vezes assimilados em uma convergência singular, é no *De insomniis* de Sinésio que eles acabam se fundindo sem resíduos na idéia de um "espírito fantástico" (φανταστικὸν πνεῦμα), sujeito da sensação, dos sonhos, da adivinhação e dos influxos divinos, sob cujo signo se cumpre a exaltação da fantasia como mediadora entre o corpóreo e o incorpóreo, entre o racional e o irracional, entre o humano e o divino. A fantasia é, para Sinésio, "o sentido dos sentidos", e o mais próximo do conhecimento do divino, porque

> o espírito fantástico é o sensório mais comum e o primeiro corpo da alma. Ele esconde-se na interioridade e governa o ser vivo como se o fizesse a partir de uma cidadela. A natureza, realmente, construiu em volta dela toda a fábrica da cabeça. O ouvido e a visão não são de fato sentidos, mas instrumentos do sentido, ministros do senso comum e quase porteiros do ser

[59] JAMBLIQUE. *Les mystères d'Egypte*. Texto crítico e tradução de E. Des Places. Paris, 1966, p. 117.

vivo, que relatam ao senhor o que percebem no exterior... O espírito fantástico é, por sua vez, um sentido perfeito em cada uma de suas partes... sem intermediários, é o mais próximo da alma e certamente o mais divino.[60]

Precisamente por ser, ao mesmo tempo, o sentido mais perfeito e o primeiro veículo da alma, o espírito fantástico é "o intermediário entre racional e irracional, corpóreo e incorpóreo, e quase o termo comum através do qual o divino se comunica com aquilo que está mais longe de si". Neste entrelaçamento cada vez mais carregado de temas soteriológicos e psicológicos, recorrendo a uma imagem feliz que viria a exercer influência duradoura e da qual talvez possamos vislumbrar um eco na "pequena nave do engenho" de Dante, Sinésio compara a fantasia a uma baixela sobre a qual a alma primigênia desce das esferas celestes para unir-se ao mundo corpóreo.[61] Tendo em conta que esse elogio à fantasia está presente em uma obra sobre os sonhos ("na vigília" – escreve Sinésio – "o homem é sábio, mas no sonho é um deus"), convém recordar que, mesmo para Sinésio, o espírito fantástico é, antes de mais nada, o sujeito dos sonhos e o órgão da adivinhação.[62] Nesta função, com uma imagem que viria a ter uma sorte duradoura, ele é comparado a um espelho (o espelho de Narciso é, pois, um espelho pneumático) que recebe os "ídolos" que emanam das coisas e no qual, estando devidamente purificado, será possível discernir no vaticínio as imagens dos acontecimentos futuros. Além disso, de acordo com a tradição neoplatônica, esse espírito, durante a existência terrena, pode ficar mais sutil e tornar-se etéreo, ou então obscurecer-se e ficar pesado; nesse caso, ele se torna o simulacro (εἴδωλον) no qual a alma cumpre seu castigo.

---

[60] *De insomniis* (*Patrologia graeca*, 66, 1290).

[61] *De insomniis* (*Patrologia graeca,* 66, 1294).

[62] Quando Dante (*Convivio* II 8), ao falar das "adivinhações dos nossos sonhos", se pergunta se o órgão que recebe tais revelações era "corpóreo ou incorpóreo" ("e digo corpóreo ou incorpóreo por causa das diferentes opiniões que encontro sobre isso"), ele devia estar-se referindo às disputas sobre a natureza corpórea ou incorpórea do pneuma fantástico.

Se nos detivemos na obra de Sinésio, discípulo da mártir neoplatônica Hipátia e depois convertido ao cristianismo,[63] isso se deve ao fato de já se encontrar formulado, neste pequeno e curioso livro, pelo menos em seus traços essenciais, o conjunto doutrinal que, identificando a imagem interior da fantasmologia aristotélica com o sopro quente, veículo da alma e da vida, da pneumatologia estóico-neoplatônica, alimentará tão fecundamente a ciência, a especulação e a poesia do renascimento intelectual do século XI até o século XIII. A síntese que disso resulta é tão marcante que a cultura européia desse período poderia ser definida com razão como uma pneuma-fantasmologia, em cujo âmbito, que circunscreve ao mesmo tempo uma cosmologia, uma fisiologia, uma psicologia e uma soteriologia, o sopro que anima o universo, circula nas artérias e fecunda o esperma, é o mesmo que, no cérebro e no coração, recebe e forma os fantasmas das coisas que vemos, imaginamos, sonhamos e amamos; como corpo sutil da alma, ele é, além disso, o intermediário entre a alma e a matéria, o divino e o humano, e, como tal, permite que se expliquem todas as influências entre corpóreo e incorpóreo, desde a fascinação mágica até às inclinações astrais.

Na transmissão deste conjunto doutrinal, cabe papel de destaque à medicina. O renascimento da pneumatologia no século XI começa com a tradição em latim, por obra de Constantino Africano, com o *Liber regius* de 'Ali ibn 'Abbas al-Magusi, e alcança um primeiro ápice por volta da metade do século XII, com a tradução do *De differentia animae et spiritus*, do médico árabe Costa ben Luca. Nesse espaço de tempo, a fisiologia pneumática dos médicos exerceu uma influência profunda sobre toda a cultura contemporânea.

> É necessário que o corpo – lê-se no *De motu cordis*, do médico Alfredo o Inglês – cuja matéria é sólida e obtusa, e a alma, que é

[63] Sobre a figura de Sinésio como mediador entre cristianismo e neoplatonismo, veja-se H.-I. MARROU, "Sinesio di Cirece e il neoplatonismo alessandrino", em: *Il conflitto fra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV*. Torino, 1968.

de natureza sutilíssima e incorpórea, estejam reunidos por uma espécie de meio que, participando da natureza de ambos, una, em um único pacto, uma variedade tão discorde. Se tal meio fosse de natureza totalmente incorpórea, não se distinguiria da alma; se estivesse submetido em tudo às leis da matéria, não diferiria da obtusidade do corpo. É, pois, necessário que não seja nem totalmente sensível, nem totalmente incorpóreo... Este vínculo dos extremos e órgão do movimento corpóreo é chamado espírito...[64]

Enquanto, para alguns autores (entre eles, o citado Alfredo e a sua fonte, Costa ben Luca), há duas espécies de espírito, o vital e o animal, para a maioria dos médicos elas são três: o *espírito natural*, que tem origem no fígado ("aquela parte onde se ministra a nossa nutrição", nas palavras de Dante), a partir das exalações do sangue que aí é purificado e digerido; do fígado ele passa, através das veias, para todos os membros do corpo, aumentando o seu vigor natural; o *espírito vital*, que tem origem no coração e se difunde, através das artérias, por todo o corpo, vivificando-o; o *espírito animal*, que nasce nos recintos do cérebro de uma purificação do espírito vital. A partir do tálamo esquerdo do coração, o espírito vital sobe para o cérebro através da artéria, passa através de suas três celas, e ali, "por virtude da fantasia e da memória, se torna mais puro e digerido (*digestior purgatiorque*) e se transforma em espírito animal".[65] A partir do cérebro, o espírito animal enche os nervos e se irradia por todo o corpo, produzindo a sensibilidade e o movimento. A partir da cela fantástica, ramifica-se o nervo ótico, que, ao bifurcar-se, alcança os olhos. Pela cavidade desse nervo passa o espírito animal, que aí se torna ainda mais sutil,[66]

---

[64] *Des Alfred von Sareshel Schrift de motu cordis*. Münster, 1923, p. 37 *et seq.*

[65] *Ibidem*, p. 45.

[66] "...Et cum altior et subtilior sit spiritus qui ad oculos dirigitur..." ["...E sendo o espírito que se dirige aos olhos mais elevado e sutil..."] (JOÃO DE SALISBURY. *De septem septenis*, em: *Patrologia latina*, 199, 952). Este é o espírito sutil dos estilo-novistas (cf. GUIDO CAVALCANTI. "E quel sottile spirito che vede" em: *Rimatori del dolce stil novo*, *op. cit.*, p. 38; "Pegli occhi fere un spirito sottile", em *ibidem*, p. 39.

e, segundo uma teoria, sai dos olhos como espírito visual, se dirige até o objeto através do ar, que para ele cumpre o papel de "suplemento" e, tendo-se informado de sua figura e de sua cor, volta ao olho e daí para a cela fantástica; de acordo com outra teoria,[67] o espírito visual, sem sair do olho, recebe através do ar a marca do objeto e a transmite para o espírito fantástico. Mecanismo análogo vale para o ouvido e para os outros sentidos. Na cela fantástica, o espírito animal ativa as imagens da fantasia, na cela memorial produz a memória e, na logística, a razão.

Todo o processo psicológico descrito no capítulo anterior é traduzido e "espiritualizado" nos termos desta circulação pneumática. E eis como se apresenta a psicologia de Avicena, que expusemos anteriormente em termos puramente estáticos, uma vez que tenha sido recolocada no seu contexto "espiritual" essencial:

> A similitude (da coisa) une-se à parte do espírito que traz consigo a virtude visual... e penetra no espírito que se encontra no primeiro ventrículo do cérebro e se imprime neste espírito, que traz consigo a virtude do senso comum... a partir daí, o senso comum transmite a forma àquela parte do espírito que está próxima do espírito, que o traz consigo e imprime aí essa forma, e a põe assim na virtude formal, que é a imaginativa...

---

[67] O mecanismo da visão e os problemas óticos relacionados com ela, desde as ilusões até a refração nos espelhos, contam-se entre os argumentos mais apaixonadamente discutidos em uma cultura "contemplativa", como é a tardo-antiga e medieval. O modo como a Antigüidade tardia legou o problema à Idade Média aparece resumido no comentário de Calcídio sobre o *Timeu* (*Timaeus Platonis sive de universitate interpretibus M.T. Cicerone et Chalcidio una cum eius docta explanatione,* Lutetiae, 1563, p. 142 *et seq.*), em Galeno (*De Hippocratis et Platonis placitis*, I, VII, cap. IV-V; também *De oculis liber, op. cit.*; ambos em *Operum*, t. V) e em Nemésio (*Nemesii episcopi Premnon physicon a N. Alfano archiepiscopo Salerni in latinum translatum,* recognovit C. Burckardt, Leipzig, 1917, p. 75 *et seq.*). Sem um claro conhecimento dessa teoria pneumática, é simplesmente impossível ler a poesia do século XIII, em especial os estilo-novistas. Assim, por exemplo, o fenômeno do êxtase descrito por DANTE, em *Vita nova*, XIV (os "spiriti del viso" – "espíritos visuais" – que ficam fora de seu instrumento), só se pode entender em relação a essa concepção "espiritual" da visão.

> depois, a forma que está na imaginação penetra no ventrículo posterior e se une com o espírito que traz consigo a virtude estimativa através do espírito, que traz consigo a virtude imaginativa que, nos homens, se chama cogitativa, e a forma que estava na imaginativa imprime-se no espírito da virtude estimativa...[68]

Agora já temos possibilidade de entender, sem dificuldade, a teoria segundo a qual está no coração a sede primeira da sensibilidade e da imaginação, mas estas se atuam no cérebro. O espírito vital realmente tem sua origem no coração, e é este mesmo espírito que, refinado e purificado, sobe até ao cérebro e se converte em espírito animal. Uma única corrente pneumática circula no organismo, e nela unifica-se dinamicamente o que só estaticamente pode ser considerado dividido.

Além disso, o espírito animal é naturalmente inerente ao esperma: irradiando-se pelo corpo, chega aos testículos, converte-se em "suco lácteo e tenaz e, realizado o coito, sai para o exterior",[69] onde, unindo-se ao esperma feminino, forma o embrião e recebe os influxos astrais.

O problema que a fisiologia pneumática dos médicos colocava para a antropologia cristã medieval era o da maneira como deveria ser concebida a relação entre o espírito e a alma. Na sua *Pantechne*, Constantino Africano parece identificar o espírito animal com a intelecção, por excelência uma função da alma racional, e, além disso, menciona a opinião de "certos filósofos que afirmam que este espírito do cérebro é a alma e que ela é corpórea". Se Costa ben Luca já se detém na diferença entre o espírito corpóreo e mortal e a alma incorpórea e imortal, a preocupação em conciliar a pneumatologia dos médicos com a doutrina cristã fica evidente em Guilherme de Saint-Thierry, que condena explicitamente o grave erro dos que identificam o espírito com "aquela parte

---

[68] AVICENA. *De anima*, III, 8.

[69] *Galeno ascriptus liber de compagine membrorum*, cap. XI (em *Operum*, *op. cit.*, p. 332).

eminente do homem que faz dele a imagem do Deus incorruptível e o eleva acima de todos os seres animados, ou seja, a alma racional". "O Autor da natureza" – escreve ele, com uma fórmula que revela exemplarmente a fratura metafísica da presença, que caracteriza a ontologia cristã – "envolveu de mistério a união da alma e do corpo. Inefável, incompreensível é o encontro dessas duas substâncias."[70]

É precisamente este *mysterium ineffabile* que constitui o tema de uma das obras mais singulares do século XII: o *De unione corporis et spiritus*, de Hugo de São Vítor. Também Hugo, assim como Guilherme de Saint-Thierry, desconfia de toda identificação apressada entre corpóreo e incorpóreo, e começa por isso com as palavras do *Evangelho* de João, segundo as quais "o que nasceu da carne é carne e o que nasceu do espírito é espírito". Porém, sobre o abismo que separa as duas substâncias, Hugo põe em ação uma espécie de escada mística de Jacó, ao longo da qual o corpo ascende na direção do espírito, e o espírito desce até o corpo:

> Se não houvesse nada de intermediário entre o espírito e o corpo – escreve ele – nem o espírito teria podido encontrar o corpo, nem o corpo o espírito. É grande a distância entre corpo e espírito: eles estão longe um do outro. Há, portanto, algo através do qual o corpo sobe para aproximar-se do espírito, e algo através do qual, por sua vez, o espírito desce para aproximar-se do corpo... Nem todos os corpos são da mesma qualidade, mas alguns são mais altos, outros inferiores, outros sumos e quase transcendentes em relação à natureza corpórea. De modo semelhante, também entre os espíritos há mais altos, inferiores e ínfimos, quase caídos abaixo da natureza espiritual, porque de tal forma as coisas sumas se unem com as ínfimas... O corpo ascende e o espírito desce; o espírito sobe e Deus

[70] GUILHERME DE SAINT-THIERRY. *De natura corporis et animae* (*Patrologia latina*, 180, 712). Sobre este problema, vejam-se as observações de V. Liccaro, em: HUGO DE SÃO VÍTOR. *I tre giorni dell'invisibile luce. L'unione del corpo e dello spirito*. Firenze, 1974, p. 195-6.

desce... O corpo ascende por meio dos sentidos, o espírito desce através da sensualidade. Pensa na escada de Jacó: estava apoiada na terra e a sua extremidade tocava os céus.[71]

Na busca desta escada de Jacó, inspirando-se na teoria neoplatônica do espírito fantástico como mediador entre corpóreo e incorpóreo, irracional e racional, Hugo procede a uma reavaliação da fantasia, que constitui mudança decisiva na história da cultura medieval:

> Entre os corpos é mais nobre e mais próximo da natureza espiritual aquele que possui por si mesmo um movimento contínuo e nunca pode ser detido a partir de fora; este, enquanto suscita a sensação, imita a vida racional, e enquanto forma a imaginação, imita a sabedoria viva. No corpo, não pode haver nada mais alto e mais próximo da natureza espiritual do que aquilo em que, além da sensação e acima dela, se origina a força da imaginação. Tal realidade é tão sublime que, acima dela, nada pode encontrar-se senão a razão. A força ígnea que recebeu uma forma do exterior se chama sensação; esta mesma forma transportada para o interior é chamada de imaginação. Realmente, quando a forma da coisa sensível, colhida no exterior por meio dos raios da visão, é reconduzida aos olhos por obra da natureza e por estes é acolhida, tem-se a visão. Sucessivamente, passando através das sete membranas dos olhos e dos três humores, finalmente purificada e conduzida para o interior, chega ao cérebro e origina a imaginação. A imaginação, passando da parte anterior da cabeça para aquela central, entra em contato com a mesma substância da alma racional e provoca o discernimento, já tão purificada e tornada sutil a ponto de poder unir-se, sem mediação, com o mesmo espírito... A imaginação é, portanto, uma figura da sensação, situada na parte mais alta do espírito corpóreo e na parte mais baixa do espírito racional... Nos animais irracionais, ela não

---

[71] *De unione corporis et spiritus* (*Patrologia latina*, 177, 285).

transcende a cela fantástica, enquanto nos animais racionais chega até à cela racional, onde entra em contato com a mesma substância incorpórea da alma... Então, a substância racional é uma luz corpórea, a imaginação, enquanto imagem de um corpo, é uma sombra. Por isso, depois que a imaginação subiu até à razão, como sombra que vem à luz e se sobrepõe à luz, enquanto lhe vai ao encontro se torna manifesta e circunscrita, enquanto se sobrepõe a ela, a ofusca, a envolve, a cobre. Se a razão a recebe sobre si só com a contemplação, a imaginação é para ela uma espécie de veste que lhe é exterior e a envolve, de tal forma que se pode facilmente libertar dela e desnudar-se. Se, pelo contrário, a razão aderir a ela com deleite, a imaginação torna-se para ela como uma pele, de modo que não se poderá desvencilhar dela sem dor, por se ter acercado dela com amor... Assim, subindo dos corpos ínfimos e extremos até ao espírito corpóreo, há uma progressão através do sentido e da imaginação, estando ambos no espírito corpóreo. Imediatamente depois do corpo, no espírito incorpóreo há a afeição imaginária que a alma recebe por sua união com o corpo, e, para além dela, a razão que age sobre a imaginação.[72]

Nos Padres, que mais sofrem a influência de Hugo, como Isaac de Stella e Alguero de Claraval, essa função mediadora do espírito fantástico fica reforçada e mais precisa: "A alma que é verdadeiro espírito, e a carne que é verdadeiro corpo, fácil e convenientemente se unem em seu ponto extremo, a saber, no fantástico da alma, que não é um corpo, mas é semelhante ao corpo, e na sensualidade da carne, que é quase espírito..."[73]

Para medir a importância da reavaliação da fantasia que se realiza nesses escritos, convém recordar que, na tradição cristã medieval, a fantasia aparece com muita freqüência sob uma luz decididamente negativa. Não é inoportuno lembrar a propósito

---

[72] *De unione corporis et spiritus* (*Patrologia latina*, 177, 287-88).

[73] ALGUERO DE CLARAVAL. *Liber de spiritu et anima* (*Patrologia latina*, 40, 789).

que as lascivas mulheres seminuas, as criaturas metade humanas e metade feras, os diabos aterrorizantes e todo o acervo de imagens monstruosas e sedutoras que se cristalizaram na iconografia das tentações de Santo Antônio, representam precisamente os fantasmas que o tentador suscitou no espírito fantástico do santo. É justamente esta vertiginosa experiência da alma que, com a intuição polarizante que caracteriza o pensamento medieval, se torna agora o lugar em que se celebra a "união inefável" do corpóreo e do incorpóreo, da luz e da sombra. Se o mediador espiritual dessa união, nas pegadas do pensamento neoplatônico, pôde ser identificado no pneuma fantástico, isso se deve ao fato de que nem sequer nas mais exaltadas teorizações românticas a imaginação foi concebida de maneira tão elevada e, ao mesmo tempo, concreta, como no pensamento desta época, que, bem mais do que a nossa, merece realmente o nome de "civilização da imagem". E se tivermos em conta a íntima ligação entre amor e fantasia, torna-se fácil compreender a influência profunda que tal reavaliação da fantasia viria exercer sobre a teoria do amor. Também porque foi descoberta uma polaridade positiva da fantasia, foi possível, nos modos que assinalaremos, redescobrir uma polaridade positiva e uma "espiritualidade", na doença mortal do espírito fantástico que era o amor.

Outro aspecto da teoria neoplatônica do pneuma fantástico herdado pela cultura medieval é aquele em que ele se apresentava como o veículo e o sujeito dos influxos mágicos. Muitas vezes se perguntou sobre o que se devia entender por fenômenos mágicos, e, por mais que tal termo fosse habitualmente usado com desenvoltura, não está claro se algo como um "fenômeno mágico" é em si definível, sem que se recorra a um jogo de oposições que variam de acordo com a variedade das culturas. Contudo, pelo menos no que diz respeito à época de que aqui nos ocupamos, não podemos afirmar, sem demasiada incerteza, que falar de magia como de uma esfera distinta da pneumatologia não tem muito sentido. Em uma cultura pneumática, ou seja, em uma cultura

baseada na noção de "espírito" como *quid medium* entre corpóreo e incorpóreo, a distinção entre magia e ciência (e até entre magia e religião) não é de nenhuma utilidade. Só o ocaso da pneumatologia e a conseqüente mudança semântica, levando a palavra "espírito" a identificar-se com a vaga noção que nos é familiar e adquire algum sentido só em oposição ao termo "matéria", tornarão possível a dicotomia entre corpóreo e incorpóreo, condição necessária para uma distinção entre ciência e magia. Os chamados textos mágicos da Idade Média (é o caso dos textos astronômicos e alquímicos) têm simplesmente por objeto alguns aspectos da pneumatologia (especialmente, certos influxos entre espírito e espírito, ou entre espírito e corpo) e, sob este aspecto, não se diferenciam essencialmente de textos como as poesias de Cavalcanti ou de Dante, que seria certamente considerado escandaloso definir como "mágicos". Assim, o tratado árabe conhecido no Ocidente sob o nome de *Picatrix*, que tanto influenciou o hermetismo renascimental, define a "chave da sabedoria" como a "perfeita natureza", e esta, por sua vez, como "o pneuma do filósofo que está unido com a sua estrela" (definição que, nesta altura, deveria ser perfeitamente compreensível para nossos leitores) e classifica depois as várias formas de magia, dependendo se elas têm por objeto "espírito por espírito" (magia prática e fantasmagoria), "espírito por corpos" (talismânica), e "corpos por corpos" (alquimia).[74] Em particular, fenômenos que acabamos considerando como mágicos por excelência, tais como a fascinação, deixam-se subsumir perfeitamente na doutrina dos influxos pneumáticos, e, como tais, são explicados pelos autores medievais. E se a fascinação pôde por algum tempo ser comparada com o amor quase como se fosse um modelo paradigmático, isso se deve ao fato de que ambos pertenciam à esfera do pneuma fantástico.[75] A opinião segundo a qual, "com uma certa arte das mulheres e graças ao poder dos demônios,

---

[74] *Picatrix: Das Ziel des Weisens, von Pseudo-Magriti*. Londres, 1962, p. 7 e 205.

[75] A aproximação entre o amor, que nasce do olhar, e a fascinação através dos olhos, já aparece em Plutarco (*Symposiaka problemata*, I, V, p. VII: *de iis qui fascinare dicuntur*: "A vista, que é vaga e maravilhosamente móvel, graças

os homens podem ser transformados em lobos ou jumentos", é explicada por Alguero como ação dos demônios sobre o espírito fantástico que, "enquanto o corpo de um homem está deitado em um lugar, vivo mas com os sentidos pesados mais do que o sono, pode revestir-se da forma de um animal qualquer e aparecer aos sentidos de outros homens", e explicada por Cecco d'Ascoli como uma ilusão demoníaca da fantasia, ou como a assunção de um corpo aéreo por parte de um demônio.[76]

A enucleação, no interior da pneumatologia medieval, de uma esfera e de uma literatura mágica, é obra de uma época que havia perdido suas chaves e não podia (ou não queria) compreender a unidade da doutrina nem o sentido preciso das suas articulações. Este processo começa já com a teologia escolástica que, mesmo aceitando a doutrina médica dos espíritos, se esforça por isolá-la no âmbito da fisiologia corpórea e por eliminar-lhe todas as implicações soteriológicas e cosmológicas que tornavam o pneuma um mediador concreto e real da "união inefável" entre alma e corpo.[77] Neste ponto, inicia-se um declínio, que levará fatalmente a pneumatologia para a sombra dos círculos esotéricos, onde sobreviverá por muito tempo como se fosse o caminho, que já se tornou impraticável, que nossa cultura poderia ter tomado, mas que efetivamente não tomou. Ela continuará visível só na doutrina médica dos espíritos corpóreos, que ainda está viva em

---

ao espírito que emite uma ponta ígnea a partir dos olhos, dissemina uma certa força admirável, sob cujo efeito os mortais cumprem e padecem muitas coisas... Aqueles que tocam ou escutam não são certamente feridos como os que olham e são olhados fixamente... A vista das coisas belas, por mais que fira os olhos de longe, acende no ânimo dos amantes um fogo intestino.")

[76] ALGUERO DE CLARAVAL. *Liber de spiritu et anima* (*Patrologia latina*, 40, 798); CECCO D'ASCOLI, no Comentário à *Sfera di Sacrobosco*, em: *L'acerba, op. cit.*

[77] É assim que Santo Tomás (*De spiritualibus criaturis*, art. VII) responde negativamente à pergunta *Utrum substantia spiritualis corpori aereo uniatur* [*Se a substância espiritual se une ao corpo aéreo*], e que Alberto Magno (*De sp. et resp.* I, I.8) nega que o espírito seja o *medium* da união entre alma e corpo.

Descartes e, com o nome de vapores, ainda aparece na *Encyclopédie,* sabendo que Harvey já havia proporcionado o novo modelo da circulação do sangue. Antes de entrar na sombra, porém, a idéia de pneuma ainda deveria produzir um fruto tardio e esplêndido e, tornando-se "espírito de amor", encontrar a sua expressão mais elevada na lírica estilo-novista.

CAPÍTULO QUARTO

ESPÍRITOS DE AMOR

É neste amplo e movimentado cenário que devemos situar a pneumatologia dantesca e estilo-novista. Os "três espíritos" do princípio da *Vita nova* não são uma aparição isolada a serviço de uma intenção alegórica puramente ornamental, mas, assim como no caso da enunciação de um tema no início da sonata, inserem-se em um contexto no qual deverão tocar todos os registros da doutrina pneumática, desde a fisiologia até à cosmologia, desde a psicologia até à soteriologia. Como Klein o viu muito bem, o soneto *Oltre la spera che piú larga gira*, que termina a *Vita nova,* retoma tais motivos em uma síntese que, sob muitos aspectos, antecipa e sintetiza a viagem extática da *Comédia.* O "espírito peregrino", ao sair do coração (sede, como sabemos do espírito vital), realiza sua viagem celeste "para além da esfera que mais larga gira", é, conforme nos informa Dante, um "pensamento", a saber, uma imaginação, ou seja, conforme poderíamos defini-lo aqui com maior precisão, um espírito fantástico, que pode separar-se, como sabemos, do corpo, recebendo a forma da sua visão de tal modo (*in tale qualitate*) que "o meu intelecto não o pode compreender" (sabemos por meio de Avicena que o intelecto não pode receber o fantasma a não ser abstraído das qualidades sensíveis; mas precisamente tal limite fundamenta a capacidade visionária do espírito fantástico e quase a sua superioridade sobre o intelecto). Esta concepção do espírito fantástico como sede e veículo dos influxos celestes,

que já encontramos em Sinésio, é afirmada explicitamente por Dante no canto XVII do "Purgatório" na famosa invocação à "imaginativa", na qual ele se pergunta sobre o que move a fantasia quando, arrebatada na sua visão, ela não pode ser movida pelo sentido.

> O imaginativa che ne rube
> talvolta sí di fuor, ch'om non s'accorge
> perché dintorno suonin mille tube,
> chi move te, se'l senso non ti porge?
> Moveti lume che nel ciel s'informa
> per sé o per voler che giú lo scorge.[78]

E a solidariedade do tema astral do pneuma-ὄχημα neoplatônico com o psicológico do espírito fantástico está ainda muito viva em Dante, ao escrever, no *Convívio*, que "este espírito vem pelos raios da estrela".[79]

No canto XXV do "Purgatório", Dante expressa, pela boca de Stazio, a teoria pneumática do embrião, que já encontramos na tradição médica, e a do corpo aéreo da alma no além-túmulo, que nos é familiar por a termos encontrado em Porfírio e em Sinésio. O "sangue perfeito que, aliás, não o bebem | as sedentas veias" não é simplesmente o sangue, conforme se repetiu com freqüência, mas o espírito que, como sabemos, se forma da parte mais pura e digesta do sangue, e que, descendo até aos testículos e transformado em sêmen, forma o embrião, unindo-se, "em natural vaso", com o "sangue alheio". E a doutrina da "sombra" das almas no Purgatório não é senão uma descrição singular da idéia neoplatônica do pneuma, como simulacro no qual a alma paga suas penas (que Orígenes, Avicena e, mais tarde, Ficino,

---

[78] ["Ó imaginação, que até nos vetas | de nós mesmos, e da desarmonia | podes nos aportar de mil trombetas, | quem te move, se o senso não te guia? | Move-te um lume que no céu se forma | por si ou por querer que à Terra o envia" – *Divina Comédia*: Purgatório XVII, 13-18. Trad. portuguesa de Ítalo E. Mauro, *op. cit.*, p. 111-112.]

[79] *Convivio*, II 6.9.

desenvolverão no sentido da realidade puramente fantástica das penas infernais), enquanto o "figurar-se" da sombra, "na medida em que nos afligem os desejos | e os outros afetos", não é mais que um eco da teoria porfiriana do "corpo aéreo" dos demônios, tão maleável a ponto de mudar de forma de acordo com os seus fantasmas.

Toda a lírica estilo-novista deve ser situada sob o signo desta constelação pneumática e só no seu âmbito se torna plenamente inteligível. Quando Cavalcanti fala de "espíritos sutis", de "spiritelli" ["espíritos"], de "espíritos de amor", é bom não esquecer que remotas mas coerentes harmônicas devemos escutar ressoando nestas palavras. Não se trata, como se acreditou, de uma doutrina médica à qual, mais ou menos seriamente, e não sem excentricidade, se faz referência por parte de um poeta, mas de um sistema unitário de pensamento em cujo âmbito, conforme verificaremos, a própria poesia, na qualidade de ditado de amor expirante, encontra seu lugar apropriado e seu sentido mais pleno. Assim, por exemplo, um soneto como *Pegli occhi fere un spirito sottile*, tão obsessivamente escandido pela palavra "espírito", muitas vezes foi considerado obscuro e extravagante demais para não conter uma intenção paródica (ou melhor, autoparódica); mesmo assim, uma vez remetido ao contexto pneumatológico que procuramos reconstruir, não só ele aparecerá compreensível, mas até se apresenta como uma descrição rigorosa do mecanismo pneumático de eros e uma verdadeira tradução, em termos pneumáticos, da psicologia fantasmática do amor.

Pegli occhi fere un spirito sottile,
che fa'n la mente spirito destare,
dal qual si move spirito d'amare,
ch'ogn'altro spiritel(lo) fa gentile.

Sentir non pò di lu' spirito vile,
di cotanta vertú spirito appare:
quest'è lo spiritel che fa tremare,
lo spiritel che fa la donna umíle.

E poi da questo spirito si move
un altro dolce spirito soave,
che sieg[u]e un spiritello di mercede:

lo quale spiritel spiriti piove,
ché di ciascuno spirit'ha la chiave,
per forza d'uno spirito che'l vede.[80]

O espírito sutil que penetra através dos olhos é o espírito visivo que, conforme sabemos, é *altior et subtilius*; "ferindo" através dos olhos, ele desperta o espírito que se encontra nas celas do cérebro e o informa com a imagem da dama. E é por meio deste espírito que nasce o amor (o "spirito d'amare"), que enobrece e faz tremer todo outro espírito (isto é, aquele vital e aquele natural). A obsessão pneumática de Guido é tal que ele traduz continuamente o processo psicológico em seus termos "espirituais": as flechas do amor, que Alexandre de Afrodisia já identificava com os olhares dos amantes,[81] tornam-se assim, nos estilo-novistas, uma influência de pneuma para pneuma,[82]

---

[80] ["Pelos olhos traz um espírito sutil, | que faz na mente o espírito despertar, | do qual se move o espírito de amar, | que todo outro espírito faz gentil. | Dele sentir não pode um espírito vil, | de tanta virtude o espírito aparece: | esse é o espírito que nos estremece, | o espírito que torna a mulher humilde. | E depois desse espírito se move | um outro doce espírito suave, | a que sucede um espírito de mercê: | espírito que espíritos chove, | que de cada espírito tem a chave, | pela força de um espírito que o vê."]

[81] "...leva pharetra sagittis referta pluribus, quoniam principio amor per radium oritur unum oculorum; statim quippe ut quis aspexit, amavit; post frequentes ad rem amatam radios mittit, quasi tela jactat..." ["...aljava cheia de muitas setas, porque no começo o amor nasce por um só raio dos olhos, instantaneamente, como quando alguém assim que olha ama, e depois joga para a pessoa amada freqüentes raios, como se lançasse flechas..."] (a passagem consta do livro I dos *Problemi*, de ALEXANDRE DE AFRODISIA, como resposta à pergunta "Cur amantium extremae partes modo frigidae sunt, modo calidae?" ["Por que as partes extremas dos que se amam às vezes estão frias, e outras vezes, quentes?"]; trad. latina de Angelo Poliziano, em: ANGELI POLITIANI. *Opera*. Lugduni, 1537, t. II, p. 263-264*a*).

[82] O mecanismo pneumático do enamoramento, presente em Cavalcanti (em: *Rimatori del dolce stil novo*, *op. cit.*, XI, v. 9-11; XXVIII, v. 4-7), encontra-se também em Dante e nos estilo-novistas.

enquanto a imagem interior, o fantasma, é concebido sempre como um pneuma fantástico, inserido em uma circulação que encontra no movimento amoroso dos espíritos a sua exasperação e o seu cumprimento. Por isso, o fantasma, objeto de amor, é, para Cavalcanti, literalmente "formado de desejo" ("formando di desio nova persona", "fatta di gioco in figure d'amore"[83]). A experiência do círculo pneumático, que vai dos olhos à fantasia, da fantasia à memória, e da memória a todo o corpo, até parece ser a experiência fundamental de Cavalcanti, de tal maneira que a perfeita simetria espírito-fantasma, que se havia condensado na fórmula neoplatônica do pneuma fantástico, sempre aparece pontualmente verificável. Se considerarmos assim a balada a *I'eggio negli occhi de la donna mia*, não fica difícil observar que ela apresenta uma correspondência quase pontual com o mecanismo pneumático do soneto precedente, só que neste caso a gênese do amor é descrita em termos fantasmáticos: ao espírito sutil, que fere através dos olhos e desperta o espírito na mente, corresponde a imagem que parece separar-se do rosto da mulher para imprimir a sua figura na fantasia, e ao fato de os espíritos procederem um de outro corresponde a germinação sucessiva das imagens de "beleza nova":

Veggio negli occhi de la donna mia
un lume pien di spiriti d'amore,
che porta uno piacer novo nel core,
sí che vi desta d'allegrezza vita.

Cosa m'aven, quand'i'le son presente,
ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire:
veder mi par de la sua labbia uscire
una sí bella donna, che la mente
comprender no la può, che 'mmantenente
ne nasce un'altra di bellezza nova,
da la qual par ch'una stella si mova
e dica: "La salute tua è apparita".

---

[83] Cf. *ibidem,* XXIX, v. 17; XXXI, v. 22. ["formando de desejo uma nova pessoa" – "feita de jogo em figuras de amor"]

Là dove questa bella donna appare
s'ode una voce che le vèn davanti
e par che d'umiltà il su' nome canti
sí dolcemente, che, s'i' 'l vo' contare,
sento che 'l su' valor mi fa tremare;
e movonsi nell'anima sospiri
che dicon: "Guarda; se tu coste' miri,
vedra' la sua vertú nel ciel salita".[84]

Talvez jamais a supremacia medieval do imaginário e o seu entrelaçamento "ótico" com o real encontre expressão tão animada e, ao mesmo tempo, tão meticulosa, como nesta poesia: basta a aparição do fantasma na fantasia aparecer fixada na memória para que imediatamente se forme no intelecto, como em jogo de espelhos, uma imagem de "beleza nova" (nova por se desnudar, como sabemos, das afeições materiais), que é portadora de salvação, pois é nela que o intelecto possível – único e separado, segundo Averróis – se une ao indivíduo singular.

E na célebre canção *Donna me prega*, centro do *trobar clus* cavalcantiano, que se ilumina tão singularmente se a remetermos ao conjunto doutrinal que procuramos ressuscitar, o duplo aspecto fantasmático e pneumático de Eros é evocado na dupla gênese de amor, sugerida pelos versos 16-18 e 21-23: ao aspecto pneumático-astral corresponde o "sí formato, – come | diaffan da lume, – d'una scuritate | la qual da Marte – vène, e fa demora" ["assumindo a forma, | de uma obscuridade | que procede de Marte | e aí se estabelece"]; ao aspecto fantasmático-psicológico corresponde o

[84] ["Vejo nos olhos da mulher minha | uma luz plena de espíritos de amor, | que leva um novo prazer ao cor, | tal que nele desperta alegria de viver. | O que me vem, quando lhe estou presente, | que eu não posso ao intelecto dizer: | me parece de seus lábios sair | tão bela mulher, que a mente | compreender não pode, que imediatamente | surge dela outra de beleza nova, | da qual parece que uma estrela se mova | e diga: 'A saúde tua apareceu'. | Lá onde essa bela mulher aparece | se ouve uma voz que vem dela avante | e parece que de humildade o seu nome cante | tão docemente, que, se vou descrever, | sinto que seu valor me faz estremecer; | e se movem n'alma suspiros | que dizem: 'Olha, se a ela tu miras, | verás sua virtude ao céu elevada'."]

"Vèn da veduta forma che s'intende" ["Ele se move da forma vista que se entende"] (aqui "s'intende" não significa, naturalmente, "é entendida", mas corresponde perfeitamente, *a parte obiecti*, à "tragge intenzione" do canto XVIII do "Purgatório"). O caráter rigorosamente fantasmático da experiência amorosa é reafirmado na canção em termos tão extremos, que até mesmo a vista, como origem ocasional do enamoramento, agora acaba sendo excluída como não essencial (cf. verso 65: "e, chi ben aude, – forma non si vede" – "e para quem compreende perfeitamente – a forma não é intuída"), na orgulhosa consciência da auto-suficiência do imaginário: "For di colore, d'essere diviso | affiso – 'n mezzo scuro, luce rade" ["Sem cor, longe da substância, | colocado em um meio obscuro, repele a luz"]. Só o conhecimento da teoria pneumo-fantasmática em todas as suas articulações permite que se resolva a difícil questão entre os defensores de uma interpretação platônico-contemplativa da teoria cavalcantiana do amor, e os que sustentam uma interpretação oposta. Não há *dois amores* (o amor-contemplação e o amor-concupiscência), mas *uma única experiência amorosa*, que é, ao mesmo tempo, contemplação (enquanto é obsessiva *cogitatio* do fantasma interior) e concupiscência (enquanto o desejo tem como origem e objeto imediato o fantasma: "phantasia ea est, quae totum parit desiderium" – "a fantasia é aquela que gera todo desejo" – segundo as palavras de Gerson). O chamado averroísmo de Cavalcanti não consiste, conforme foi afirmado, em uma limitação da experiência amorosa na alma sensitiva, que teria como conseqüência uma concepção pessimista de Eros e uma rigorosa separação do intelecto possível, mas, exatamente o contrário, como vimos acima, no fato de que o fantasma (o pneuma fantástico), origem e objeto de amor, é precisamente aquilo em que, como em um espelho, se efetua a união (*copulatio*) do indivíduo com o intelecto único e separado.[85]

---

[85] Tal situação do fantasma permite também que compreendamos o nexo entre a teoria do amor e a afirmação de Averróis – hoje bem documentada também no ambiente de Cavalcanti (cf. P. O. KRISTELLER. *A Philosophical Treatise from Bologna Dedicated to G. Cavalcanti*, em: *Studi in onore di B. Nardi.*

Nem Dante concebe o amor de forma diferente, ao condensar sua gênese e sua natureza nos quatro exemplares tercetos que põe nos lábios de Virgílio:

> Vostra apprensiva da essere verace
> tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,
> sí che l'animo ad essa volger face;
> e se, rivolto, inver' di lei si piega,
> quel piegare è amor, quell'è natura
> che per piacer di novo in voi si lega.
> Poi, come 'l foco movesi in altura
> per la sua forma ch'è nata a salire
> là dove piú in sua matera dura,
> cosí l'animo preso entra in disire,
> ch'è moto spiritale, e mai non posa
> fin che la cosa amata il fa gioire.[86]

Firenze, 1955, v. I, p. 425-463) – segundo a qual a felicidade humana pode ser alcançada pelo homem nesta vida e consiste na contemplação das sustâncias separadas. Este nexo está dado pelo fato de que, através da contemplação do fantasma objeto de amor, se torna possível em ato a contemplação das substâncias separadas (cf. SANTO TOMÁS. *Summa contra gentiles*, l, III, cap. XLIII, citando a opinião de Averróis: "Oportet igitur quod, quum intellecta speculativa sint nobis copulata per phantasmata, quae sunt quasi quoddam subjectum eorum, etiam intellectus agens continuetur nobiscum, in quantum est forma intellectorum speculativorum... Unde cum ad intellectum agentem pertineat intelligere substantias separatas, intelligemus tunc substantias separatas, sicut nunc intelligimus intellecta speculativa: et hoc erit ultima hominis felicitas, in qua homo erit sicut quidam deus") ["É preciso então que, assim como os objetos especulativos que conhecemos são acoplados a nós por meio de imagens, as quais são praticamente como um sujeito delas, também o intelecto agente continua conosco enquanto é forma dos objetos especulativos do conhecimento... Por conseguinte, como é próprio do intelecto agente conhecer as substâncias separadas, conheceremos então as substâncias separadas, assim como agora conhecemos os objetos especulativos do conhecimento: e esta será a extrema felicidade do homem, na qual o homem será como um deus".]

[86] ["Vosso sentido extrai de todo ser | uma imagem que ao vosso imo destina, | fazendo-lhe o vosso ânimo volver; | que, se volvido, a ela então se inclina, | esse inclinar-se é amor, e é a sua natura | que, inda pelo prazer, convosco afina. | E depois, como o fogo para a altura | pela sua forma é prescrito a se erguer | para onde a sua própria matéria perdura;

Se aqui o processo genético do amor é descrito, nos termos fantasmáticos da psicologia que já nos é familiar, como um dobrar-se e um volver-se, quase como sobre um espelho, da alma em volta do fantasma "entendido" na mente, o amor, por sua vez, é definido como "movimento espiritual" e inscreve-se no movimento da circulação pneumática.

A hipótese sociológica, que vê no amor cortês sobretudo um fenômeno social, dominou tão intensamente as investigações sobre a origem da poesia amorosa, de tal forma que raramente se efetuou uma análise dos seus elementos estruturais tal como resultavam dos próprios textos. Assim como o caráter rigorosamente fantasmático da experiência amorosa, mesmo que os poetas o afirmem explícita e inequivocamente, quase sempre escapou de uma análise coerente, em homenagem ao mal-entendido pressuposto segundo o qual uma experiência fantástica era necessariamente irrelevante para o entendimento de um "fenômeno social", assim também a sua natureza pneumática, mesmo quando foi entendida, acabou sendo enquadrada nos limites de uma teoria médica totalmente secundária, graças à projeção do esquema dualista alma/corpo sobre uma concepção que buscava, precisamente, mediar e superar tal contraposição. Podemos afirmar agora, sem hesitação, que a teoria estilo-novista do amor é, no sentido em que a vimos, uma *pneumo-fantasmologia*, na qual a teoria do fantasma, de origem aristotélica, se funde com a pneumatologia estóico-médico-neoplatônica, em uma experiência que é, ao mesmo tempo e na mesma medida, "movimento espiritual" e processo fantasmático. Só esta complexa herança cultural pode explicar a característica dimensão, contemporaneamente real e irreal, fisiológica e soteriológica, objetiva e subjetiva, que a experiência erótica tem na lírica estilo-novista. O objeto do amor é, com efeito, um fantasma, mas tal fantasma é um "espírito", inserido, como tal, em um círculo pneumático no qual ficam abolidas e confundidas as fronteiras entre o exterior e o interior, o corpóreo e o incorpóreo, o desejo e o seu objeto.

---

assim dispõe-se o ânimo a querer | como espírito, e não desacorçoa | da coisa amada, até lograr prazer." *Divina Comédia*: Purgatório, XVIII, 22-30. Trad. portuguesa de Ítalo E. Mauro, *op. cit.*, p. 118.]

A união entre a fantasmologia e a pneumatologia já se havia efetivado, conforme observamos, na tradição médica e na doutrina neoplatônica do "espírito fantástico", e tinha levado àquela revalorização da fantasia, como mediadora entre corpo e alma e como sede dos influxos mágicos e divinos, que encontra na obra de Hugo de São Vítor o seu modelo exemplar. De que maneira, porém, o "espírito fantástico" se converteu em "espírito de amor"? Se o encontro entre Eros e o fantasma aconteceu junto ao *miroërs perilleus* de Narciso, em que circunstâncias o deus alado e armado de flechas fez seu ingresso na severa doutrina pneumática? E em que medida tal convergência entre amor e pneuma é uma descoberta original dos poetas de amor?

O caráter pneumo-fantasmático de Eros havia sido registrado por uma tradição médica, na qual as paixões do homem estavam firmemente inscritas na circulação dos espíritos. "O ato venéreo tem a natureza do pneuma, a prova disso é que o membro viril se erige porque se incha" – lê-se em passagem dos *Problemata* de Aristóteles, acerca da infeliz inclinação erótica dos melancólicos. Em Galeno, a pneumatologia erótica conserva toda a sua crueza fisiológica, e o "movimento espiritual" do amor é inseparável da ereção do membro e da formação do esperma:

> Quando alguém, através de um dos cinco sentidos, é impelido para o amor, o coração é fortemente sacudido e desta sacudida nascem dois espíritos, quentes e secos. Um deles, o mais sutil, atinge o cérebro; o outro, que é mais denso, difundido por meio dos nervos, atinge imediatamente o membro e, insinuando-se entre os nervos e as membranas que o formam e envolvem, o erige... o primeiro espírito, que havíamos dito que se encontra no cérebro, recebendo dele certa umidade, através da medula espinal atinge os rins... e passando através de dois canais se verte nos testículos...[8]

[8] *Galeno ascriptus liber de compagine membrorum*, *op. cit.*, cap. XII.

Conforme vimos, há muito tempo, no interior da teoria da fascinação, o amor foi considerado como uma penetração pneumática através do olhar, que "acende no ânimo dos amantes um fogo intestino".

É só, porém, nos estilo-novistas que a teoria do pneuma se funde com a do amor, na intuição de uma polaridade em que, como ocorrerá mais tarde com a revalorização humanista da melancolia, a ênfase obsessiva em uma experiência patológica bem conhecida do diagnóstico médico caminha lado a lado com o seu enobrecimento soteriológico, e sob cujo signo, doença mortal e salvação, ofuscamento e iluminação, privação e plenitude aparecem problemática e inextricavelmente conjugados. A prova desta polaridade faz parte de um capítulo de história da medicina no qual o amor assume a sombria máscara saturnina de um estado patológico "semelhante à melancolia", que seca o rosto e os olhos dos amantes e os precipita na demência e na morte. Nos tratados medievais de medicina, tal estado patológico figura sob o nome de *amor hereos*.

CAPÍTULO QUINTO

ENTRE NARCISO E PIGMALEÃO

> O amor seu aqui é totalmente heróico e divino; e, como tal, quero entendê-lo, por mais que por isso se diga dele estar sujeito a tantos martírios; pois cada amante, que está desunido ou separado da coisa amada (à qual, por estar unido ao afeto, gostaria de estar com o efeito) se encontra com pesar e pena, se irrita e se atormenta: não já porque ama, sabendo que digníssima e nobilissimamente sente empregado o amor; mas porque está privado daquela fruição que alcançaria se tivesse chegado ao fim para o qual tende. Não padece pelo desejo, que o aviva, mas pela dificuldade do estudo, que o martiriza. Estimem-no, pois outros em seu lugar infeliz por esta aparência de destino cruel, como se o tivesse condenado a essas penas; porque ele não deixará por isso de reconhecer a obrigação que tem para com o amor, e de lhe dar graças por lhe ter apresentado, perante os olhos da mente, uma espécie inteligível, na qual, nesta vida terrena, encerrado nesta prisão da carne, e atado por estes nervos, e confirmado por estes ossos, lhe seja lícito contemplar mais elevadamente a divindade do que se lhe fosse oferecida outra espécie e semelhança dela.[88]

Não me parece que se tenha perguntado pela origem e pelas implicações da expressão "amor heróico" no texto de Bruno e, em

---

[88] G. BRUNO. *De gli eroici furori*, parte I, diálogo III, em: G. BRUNO. *Opere italiane*. Bari, 1925, v. II, p. 339.

particular, nesta passagem dos *Furori*. A vaga conotação semântica que o adjetivo "heróico" apresenta no uso moderno pareceu ser mais que suficiente para a inteligência do texto, e não se observou que, desta maneira, se deixava escapar precisamente o sentido que a escolha da expressão deveria ter tido para Bruno, que não a havia inventado de modo algum, mas a tinha recebido ou, para dizer melhor, transferido de uma tradição antiga e ainda viva.

A expressão "amor heróico", de fato, traz consigo uma longa história que não nos remete, porém, como se poderia esperar, ao mundo claro e luminoso dos heróis, mas àquele obscuro e sinistro da patologia médica e da demonologia neoplatônica.[89] A reconstrução desta história constitui outra prova do que Aby Warburg já havia demonstrado no caso da história das imagens, a saber, que a cultura ocidental se desenrola e transforma mediante um processo de "polarização" da tradição cultural recebida.[90] Isso não significa que nela não haja momentos criativos e revolucionários (a história da expressão "amor heróico" inclusive ilustra um destes momentos), mas simplesmente que – porque toda cultura é essencialmente processo de transmissão e de *Nachleben* – criação e revolução atuam, em geral, "polarizando" os dados fornecidos pela tradição, até chegar, em certos casos, à sua total inversão

---

[89] Cabe a J. L. Lowes ("The 'Loveres Maladye of Hereos'", em: *Modern Philology*, XI, abr. 1914, p. 491-591) o mérito de ter reconstruído a história semântica da expressão *amor hereos*, a propósito da sua presença no *Knights Tale* de CHAUCER. Infelizmente o estudo de Lowes parece que foi ignorado pelos filólogos romances e dos italianistas. NARDI, que cita o *De amore heroyco*, de ARNALDO DE VILLANOVA, no seu estudo sobre *L'amore e i medici medioevali* (em: *Saggi e note di critica dantesca*. Milano-Napoli, 1964, p. 238-267), nem se pergunta pela origem da expressão e demonstra desconhecimento do estudo de Lowes.

[90] A redescoberta da noção goethiana de polaridade com o objetivo de compreender globalmente a nossa cultura está entre as heranças mais fecundas que Aby Warburg lega à ciência da cultura. Sobre o conceito de polaridade em Warburg, vejam-se as passagens citadas em ERNST H. GOMBRICH. *A. Warburg. An Intellectual Biography*. London, 1970, p. 241 e 248. Sobre o pensamento de Warburg, veja-se G. AGAMBEN. "A. Warburg e la scienza senza nome". *Prospettive Settanta*, jul./set. 1975.

semântica. A cultura européia é, apesar de tudo, conservadora, e é conservadora precisamente na medida em que é progressista e revolucionária.

Quando abrimos um tratado de medicina medieval na seção dedicada à patologia cerebral, após os capítulos dedicados à mania e à melancolia, nos defrontamos quase inevitavelmente com a rubrica *de amore qui hereos dicitur* (ou então, *de amore heroico*). O *Lilium medicinale* de Bernardo Gordonio, professor de Montpellier por volta de 1285, descreve tal enfermidade nos seguintes termos:

> O morbo que é chamado hereos é uma angústia melancólica causada pelo amor de uma mulher.
>
> *Causa.* A causa desta afecção é uma corrupção da faculdade estimativa por meio de uma forma e de uma figura que nela ficou fortemente impressa. Quando alguém é tomado pelo amor de uma mulher, concebe fortemente a sua forma, sua figura e o modo, porque acredita e pensa que seja a mulher mais bonita, a mais venerável, mais extraordinária e mais dotada no corpo e no ânimo; e por isso a deseja ardentemente, sem restrição nem medida, pensando que, se pudesse satisfazer seu desejo, alcançaria a sua beatitude e a sua felicidade. E tão alterado está o juízo da razão que fica imaginando continuamente a forma da mulher e abandona todas as suas atividades, a tal ponto que, se alguém lhe fala, mal e mal consegue entendê-lo. E dado que está em incessante meditação, se define como angústia melancólica. E se denomina *hereos*, porque os senhores e os nobres, devido à abundância de delícias, estavam acostumados a incorrer nesta afecção, e como a felicidade é a perfeição do amor, assim *hereos* é a perfeição do amor.
>
> A virtude estimativa, que é a mais elevada das virtudes sensíveis, governa a imaginativa, e a imaginativa comanda a concupiscível; por sua vez, a concupiscível governa a irascível, e a irascível comanda a virtude que faz mover os músculos: por isso, todo o corpo passa a mover-se sem qualquer ordem racional, e corre noite e dia, de estrada em estrada, ignorando o calor e o frio e todos os perigos...

Sinais. Sinais [desta doença] são, quando omitem o sono, a comida e a bebida, e todo o corpo se enfraquece, com exceção dos olhos. Têm imaginações escondidas e profundas com suspiros lutuosos; e se escutam canções de separações de amor, imediatamente começam a chorar e entristecer-se; se, pelo contrário, escutam de amores reunidos, logo se põem a rir e a cantar. Seu pulso é vário e desordenado; mas torna-se rápido, freqüente e forte quando se nomeia a mulher que amam ou se ela passa diante deles...

Prognóstico. O prognóstico é que, se não forem curados, cairão na mania ou então morrerão.

Cura. O enfermo ou obedece à razão ou não. No primeiro caso, importa tirá-lo daquela falsa imaginação por obra de um homem em relação ao qual sente temor, induzindo-o à vergonha com palavras e admoestações, mostrando-se-lhe os perigos do século, o dia do juízo e as alegrias do paraíso. Caso ele não obedecer à razão, tratando-se de um jovem com o qual ainda se recorre ao açoite, que então seja fustigado com freqüência e com força até que fique todo machucado e maltratado; depois, se lhe anuncie algo muito triste, para que a tristeza maior ofusque a menor. Ou então, se lhe anuncie algo muito prazeroso, por exemplo, que se tornou senescal ou alcaide, ou que lhe foi concedido um grande benefício... Depois, que ele seja ocupado em alguma atividade necessária... e se leve para países longínquos para que veja coisas várias e diversas... Depois, seja exortado a amar muitas mulheres, de tal modo que do amor de uma seja distraído pelo amor de outra, como diz Ovídio: exorto-vos a terdes duas amigas; com maior razão, até mais, se for possível. Convém também mudar de regime e encontrar-se com amigos, ir a lugares onde há prados floridos, montes, bosques, perfumes, e coisas belas de ver, cantos de pássaros e instrumentos musicais... Ao final, se não houver outro remédio, peçamos a ajuda e o conselho das velhas, a fim que a difamem e a desonrem... Procure-se assim uma velha de aspecto asquerosíssimo, com grandes dentes e

barba, com um vestido feio e vil, e que traga abaixo do ventre um pano sujo de menstruação; chegada à presença da amada, que comece a desalinhar-lhe a camisa dizendo que é sovina e bêbada, que mija na cama, que é epilética e desavergonhada, que no seu corpo há excrescências enormes, cheias de fedor, e outras porcarias com que as velhas estão familiarizadas. Se com isso não tiver ficado persuadido, então a velha tire fora improvisamente o pano menstrual sob o seu rosto, gritando: assim é a tua amiga, assim. E se nem mesmo com isso ele for induzido a esquecê-la, então não é um homem, mas um diabo encarnado...[91]

O leitor atento terá logo notado que, na descrição de Gordonio, voltam a encontrar-se quase todos os elementos da teoria erótica que procuramos reconstruir nas páginas precedentes. Sobretudo é explicitamente ressaltado o aspecto fantasmático da experiência amorosa, que era uma das mais tenazes conquistas da psicologia dos poetas. O morbo "heróico" é, assim, localizado por Gordonio na imaginação, ou, mais precisamente, na *estimativa*[92] que, na psicologia de Avicena, é a faculdade situada na parte mais elevada da cavidade mediana do cérebro, que apreende as intenções não sensíveis que se encontram nos objetos sensíveis e julga sua bondade ou maldade, conveniência ou inconveniência. Esta identificação topológica não é indiferente, pois é exatamente tal faculdade estimativa (definida como "a virtude que aconselha | e do assentimento deve manter o umbral") aquela que Dante põe em questão para fundar a liberdade e a responsabilidade da

---

[91] A referida citação de Gordonio concorda, em linhas gerais, com a de Arnaldo de Villanova (ARNALDI VILLANOVANI. *Praxis medicinalis*. Lugduni, 1586). As descrições mais antigas são talvez aquelas do *Pantechni* e do *Viaticum*, de CONSTANTINO AFRICANO (por volta de 1020-87), o primeiro, uma tradução do *Liber regius* do médico persa 'Ali ibn 'Abbas al-Magiusi (conhecido dos latinos como Haly Abbas), e o segundo, tradução de um tratado árabe composto na segunda metade do século X.

[92] A mesma localização está presente em Arnaldo; mais genericamente, outros médicos falam de uma *corruptio virtutis imaginativae*.

experiência amorosa na passagem do "Purgatório", onde, pela boca de Virgílio, desmente secamente "la gente ch'avvera | ciascun amor in sé laudabil cosa".[93] Também no soneto *Per quella via che la bellezza corre*, a torre que se abre quando a alma consente e que, por sua vez, fica fechada diante do atrevido fantasma de Lisetta, faz alusão a tal faculdade, cuja sede está na mesma parte "dove amore alberga" ["onde mora amor"].

O que põe em movimento a patologia do *amor hereos* é, segundo os médicos, o ofuscamento desta faculdade. O erro da estimativa (que governa a imaginação, a qual, por sua vez, comanda as outras virtudes) desencadeia assim o desejo,[94] e o desejo impele imaginação e memória a voltarem-se obsessivamente para o fantasma, que se imprime nela cada vez mais fortemente em um círculo morbífico, em cujo âmbito Eros acaba assumindo a fosca máscara saturnina da patologia melancólica. A exaltada sobrevalorização do objeto de amor, que está entre as mais características intuições dos poetas de amor, encontra assim a sua prosaica explicação precisamente no vício da virtude estimativa ("pensa que seja a mulher mais bonita, a mais venerável, mais extraordinária e mais dotada no corpo e na alma"). Porém, mais surpreendente ainda é encontrar entre os remédios mais insistentemente recomendados pelos médicos, contra o *amor hereos*, aquele *locus amoenus*, que é talvez o *tópos* mais constante e exemplar da lírica provençal. "Convém" – prescreve

---

[93] *Purgatorio*, XVIII, 35-36 ["a pessoa quando considera | qualquer amor ser, em si, coisa boa" – *Divina Comédia*: Purgatório. Trad. portuguesa de Ítalo E. Mauro, *loc. cit.*, p. 118].

[94] Com profunda intuição, a psicofisiologia medieval faz depender o desejo (*vis appetitiva*) da imaginação (cf. JEAN DE LA ROCHELLE. *Tractatus de divisione multiplici potentiarum animae*, aos cuidados de P. Michaud. Paris, 1964: "...vis appetitiva et desiderativa, que, cum ymaginatur forma que appetitur aut respuitur, imperat alii virtuti moventi ut moveat..." ["...força apetitiva e desiderativa, que, quando é imaginada a forma que é apetecida ou rejeitada, ordena à faculdade de se movimentar de outrem para que se movimente"]; assim escreve ARNALDO DE VILLANOVA, no seu *De coitu*: "Tria autem sunt in coitu: appetitus ex cogitatione phantastica ortus, spiritus et humor") ["No coito há três coisas: o apetite que nasce do pensamento por imagens, o suspiro e o humor"].

o médico Valesco de Taranta – "caminhar por prados, vergéis e bosques com companheiros e amigos, em jardins floridos onde os pássaros cantam e se ouvem os rouxinóis..." A conjunção do *locus amoenus* com a máxima exaltação do *joi* amoroso, tão característica da poesia dos trovadores, aparece sob essa luz quase como se fosse uma consciente inversão e um arrogante desafio para os remédios de amor aconselhados pelos médicos. E é talvez por um análogo desmentido das pretensas terapias dos médicos ("se lhe anuncie algo muito prazeroso, por exemplo, que se tornou senescal ou alcaide, ou que lhe foi concedido um grande benefício"), que os poetas não se cansam de repetir que nenhuma condição, nem mesmo a do imperador, pode igualar-se à alegria amorosa.

Também a extravagante cura recomendada por Gordonio, a da velha asquerosa que, com o seu grotesco contraste, apaga e anula os efeitos da sobrevalorização do objeto de amor, não deixa de ter sua contrapartida na poesia amorosa; ela permite, especialmente, ler de maneira nova o soneto de Cavalcanti, *Guata, Manetto, quella scrignutuzza*, cuja intenção jocosa fica esclarecida precisamente por referência a uma terapia médica absolutamente séria. A cura radical sugerida por Guido a Manetto é exatamente a mesma proposta pelo médico de Montpellier: a vista repugnante da "corcundinha" [*scrignutuzza*] ao lado da "bela mulher gentil" ["bella donna gentiluzza"] terá o efeito infalível de curar com uma risada qualquer doença de amor ou estado patológico melancólico ("tu non avresti niquità sí forte | né saresti angoscioso sí d'amore | né sí involto di malinconia..."[95]) "e se nem mesmo com isso ele for induzido a esquecê-la" – concluía desconsoladamente a experiência clínica de Gordonio – "então não é um homem, mas um diabo encarnado".

Na patologia do *amor hereos* acha-se também o segundo elemento essencial da teoria do amor, a saber, o seu caráter pneumático. Arnaldo de Vilanova, no *De amore qui heroycus nominatur*, talvez o

---

[95] ["tu não terias tão forte desdém | nem serias tão angustiado de amor | nem tão enredado pela nostalgia"]

tratado mais amplo sobre o assunto, identifica a causa do erro da estimativa em um vício, não da própria faculdade, mas do seu instrumento, ou seja, os espíritos que afluem "copiosos e quase ferventes", na cavidade mediana do cérebro que não consegue esfriá-las, "de modo que eles confundem o juízo e, como se o embriagassem, desencaminham e enganam os homens".[96] Justamente por causa deste excesso de calor e de secura, a cela interior, na qual habita a imaginação, fica seca, e retém tão fortemente o fantasma que acaba irritando a paixão heróica. E todo o complexo mecanismo de suspiros, tão cerimonialmente presentes na experiência dos poetas, encontra pontualmente a sua explicação pneumática nos médicos.[97]

Se isso for verdade, podemos afirmar que a primeira vez que algo semelhante ao amor, como o entenderão e descreverão os poetas, aparece na cultura ocidental, é, de forma patológica, na seção sobre enfermidades do cérebro, nos tratados de medicina a partir do século IX. Na síndrome sombria "semelhante à melancolia", que os médicos delineiam sob a rubrica do *amor hereos*, encontramos, com sinal negativo, quase todos os elementos característicos do amor nobre dos poetas. Isso significa que a revalorização do amor pelos poetas a partir do século XII não se dá através de uma redescoberta da concepção "alta" de Eros, que o *Fedro* e o *Banquete* haviam conferido à tradição filosófica ocidental, mas de uma polarização do estado patológico mortal "heróico" da tradição médica que, no encontro com aquela que Warburg viria a denominar "vontade seletiva" da época,

---

[96] ARNALDO DE VILLANOVA. *De amore qui heroycus nominatur*, cap. II, em: ARNALDO VILLANOVANI. *Praxis medicinalis, op.cit.*

[97] "Similiter" – continua Arnaldo no mesmo capítulo – "et in absentia rei desideratae et cum ad comprehensum, diu cordis recreatione copiosus aer attractus, forti spiritu cum vaporibus diu praefocatis interius expellatur, oritur in eisdem alta suspiriorum emissio". ["Do mesmo modo, por um lado entristece-se na ausência da coisa desejada, por outro, quando ela é possuída, tendo sido aspirado muito ar durante longo tempo, ele é expelido com forte sopro junto com vapores retidos no interior durante todo esse tempo, e assim nessas pessoas ocorre uma alta emissão de suspiros."]

sofre uma inversão semântica radical. Assim como, dois séculos depois, os humanistas, segundo uma intenção cujo emblema se consolidou para sempre no gênio alado da melancolia düreriana, modelaram a fisionomia do seu mais elevado ideal humano, o homem contemplativo, sob as agitadas facções saturninas do que uma antiga tradição médica considerava o temperamento mais infeliz, assim também é sob a marca de uma enfermidade mortal da imaginação que os poetas cunharam aquela que deveria tornar-se a mais nobre experiência espiritual do homem moderno europeu. Aliás, tendo em conta a substancial afinidade entre melancolia e *amor hereos*, podemos afirmar que é só porque os poetas efetuaram, a partir do século XII, uma mudança audaz e radical da teoria médica do amor heróico, que foi possível para os humanistas, dois séculos mais tarde, proceder à reavaliação do temperamento saturnino.

O que em Platão era uma contraposição nítida entre dois "Amores" (que tinham uma genealogia distinta a partir de duas Vênus, a celeste e a terrestre ("pandemia"[98]), torna-se assim, na tradição ocidental, um único Eros, fortemente polarizado na tensão lacerante entre dois extremos de signo oposto. A idéia freudiana de *libido*, com a sua conotação essencialmente unitária, mas que pode voltar-se para direções opostas, aparece, sob esta perspectiva, como uma herdeira tardia mas legítima da idéia medieval do amor. E é ao fato de que seu mais elevado ideal moral seja inseparável de uma experiência baixa e fantasmática, que se deve provavelmente o caráter ambíguo de toda concepção ocidental moderna da felicidade, com respeito ao ideal contemplativo grego da θεωρία como τελεία εὐδαιμονία, ainda vivo na concepção medieval do intelecto separado. Que, pelo menos a partir do século XII, a idéia de felicidade apareça costurada com a da restauração do "doce jogo" da inocência edênica, que a felicidade seja, por outras palavras, inseparável do projeto de uma redenção e de um cumprimento do Eros corpóreo, é o traço característico, mesmo que seja raramente percebido como tal, da moderna concepção da

[98] (Como se sabe, Platão fala da Vênus celeste, Vênus Urânia, superior e da Vênus Pandemia, terrestre, inferior, vulgar – N. do T.)

felicidade, segundo uma cifra que, já formulada na figura dantesca de Matelda, volta a ser proposta no tema renascentista da estática "ninfa" dançante, tendo seus últimos vestígios simbólicos nas *Fêtes galantes* de Watteau e nas banhistas de Cézanne; e, embora longe do seu impulso originário, é ainda o lúcido projeto poético do amor como realização e restauração da inocência edênica que sobrevive inconscientemente na aspiração contemporânea por uma libertação da sexualidade como condição da felicidade.

Se é verdade que, na história da cultura, as grandes inovações se efetuam freqüentemente a partir de elementos recebidos da tradição, também é verdade que as "polarizações", através das quais uma época afirma a própria novidade com relação ao passado, são, em geral, possibilitadas pela preexistência, no seio da herança transmitida pela tradição, de uma tensão potencial, que precisamente se reatualiza e se polariza no encontro com a nova época (Aby Warburg falava, a este respeito, dos símbolos culturais como se fossem "dinamogramas" ou condensadores elétricos, que transmitem uma carga energética em toda a sua tensão, mas sem a caracterizar semanticamente de modo positivo ou negativo). Assim, a revalorização da melancolia foi, sem dúvida, um dos modos pelo qual o humanismo afirmou a sua nova atitude frente ao mundo, mas ela foi indubitavelmente possibilitada pela existência, na concepção clássica do humor negro, de uma ambigüidade que já está presente em Aristóteles (em cujos *Problemata* se declara que o temperamento mais infeliz é, sem dúvida, também aquele a que pertencem os homens mais geniais), e cuja continuidade é atestada, entre outras coisas, pela dupla polaridade da *tristitia-acedia* na tradição patrística. Também a figura patológica do *amor hereos* guarda em si uma idêntica tensão potencial. Neste caso, aliás, a tensão reflete uma origem estranha ao âmbito médico em sentido restrito, e que, através das classificações demonológicas da cosmologia teúrgica, remonta ao pensamento neoplatônico. Por conseguinte, apesar de tudo, a figura sombria do amor-enfermidade (e, através dela, a teoria poética do amor) se vincula, embora por vias oblíquas e mediatizadas, à herança do filósofo que

havia transformado o amor na mais elevada experiência iniciática da alma; mas tal conexão relaciona-se curiosamente não ao amor celeste, mas ao seu homônimo do lado esquerdo, ao "amor na parte doentia", de que, no *Banquete,* fala o médico Erixímaco.[99]

A prova dessa origem é dada pelo próprio nome *amor hereos.* Lowes deriva o termo *hereos* de uma errônea transcrição latina do grego ἔρως, do que ele acredita vislumbrar um indício em manuscrito latino do século VI, que contém uma tradução muito incorreta da Συνόψις do médico grego Oribásio. À parte o fato de que tal hipótese de modo algum explica o típico bilingüismo *amor hereos,* ela se choca com a explícita afirmação das fontes médicas que concordam em entender o termo *hereos,* religando-o a *herus* (*erus*) ou a *heros,* o único a partir do qual se pode fazer derivar o adjetivo *heroycus,* o que se constata, aliás, em Arnaldo de Villanova. A convergência semântica entre amor e herói, que já está presente em uma etimologia imaginária do *Crátilo* platônico, no qual Sócrates, de maneira jocosa, deriva a palavra herói (ἥρως) de amor (ἔρως), "porque os heróis são gerados por Eros",[100] realizou-se verossimilmente no âmbito da ressurreição neoplatônica do culto popular dos heróis e da demonologia teúrgica. Os "espíritos dos defuntos", ligados a antigos cultos locais,[101] e que o tratado hipocrático sobre o morbo sagrado já citava como causa de doença mental, são aqui inseridos na hierarquia das criaturas sobre-humanas que procedem do Um e que se revelam nas práticas teúrgicas. *De mysteriis,* de Jâmblico, descreve minuciosamente o que distingue a epifania e a influência dos heróis em relação aos demônios e aos arcontes, e Proclo, referindo-se às hierarquias demoníacas estaticamente voltadas

---

[99] *Banquete,* 186*b.*

[100] *Crátilo,* 398*c-e.*

[101] Sobre o culto dos heróis, sempre são úteis as informações de E. ROHDE. *Psyche.* Freiburg im Breisgau, 1890-1894. Trad. it. Bari, 1970, p. 150-203. Sobre os heróis como causa de doenças mentais, cf. HIPPOCRATIS. *De morbo sacro,* I, VI, 360, e as observações de E. R. DODDS. *The Greeks and the Irrational,* Berkeley/Los Angeles, 1951, p. 77.

para o divino, declara que "o exército dos heróis se move ébrio junto com os anjos e os demônios em torno da beleza".[102] No seu comentário sobre o *Carme aureo* de Pitágoras, Hiérocles define os heróis como "um gênero intermediário de naturezas *racionais* que ocupam o espaço depois dos deuses imortais, precedem a natureza humana e unem as coisas últimas com as primeiras". Seguindo as pegadas da fantástica etimologia do *Crátilo* (mas com um aprofundamento semântico que testemunha o novo papel que os heróis desempenham no *revival* neoplatônico), ele explica da seguinte forma o termo "heróis ilustres" (ἀγαυοὶ ἥρωες) da poesia pitagórica: "Com razão, eles são denominados *heróis ilustres*, por serem bons (ἀγαθοί) e luminosos (φωτεινοί) e nunca tocados por vício ou por esquecimento; heróis (ἥρωες) enquanto são amores (ἔρωες) e eróticos (ἔρωτες), quase enamorados e amantes dialéticos do deus, que nos tiram desta morada terrestre e nos elevam até à cidade divina."[103] Nesta perspectiva, os heróis acabam sendo identificados por Hiérocles com os anjos da teologia hebraica e cristã: "Às vezes, eles são chamados também anjos, enquanto nos manifestam e anunciam os cânones da vida bem-aventurada." Esta passagem mostra que a aproximação entre herói e amor se realiza originalmente em uma constelação positiva, e que só através de um lento processo histórico, no encontro com a teurgia mágica e no choque com o cristianismo, o herói-eros conquista a polaridade negativa que sobrevive como componente único na doutrina médica do *amor hereos*.

Sobre a construção da hierarquia demonológica neoplatônica teve provavelmente influência a sugestão da passagem do *Epinómis*, em que Platão, ao classificar cinco espécies de seres vivos e os elementos correspondentes (fogo, éter, ar, água, terra), cita uma espécie intermediária entre os demônios etéreos e as criaturas terrestres:

---

[102] JAMBLIQUE. *Les mystères, op. cit.*, II, 6 e *passim;* PROCLO. *In Platonicum Alcibiadem de anima atque daemone*, in aedibus Aldi. Venetiis, 1516 (trad. it. de Marsílio Ficino).

[103] HIEROCLIS. *Commentarium in Aureum carmen*, III, 2.

> Quanto à espécie aérea (αἔριον γένος), que ocupa um lugar intermediário e aparece em terceiro lugar, e tem a função de mensageira e de intérprete, é necessário honrá-la com orações em reconhecimento da sua mediação favorável. Cada uma destas duas espécies de vivos é inteiramente diáfana e, por mais que se aproxime, nunca é perceptível; ambas participam de uma maravilhosa inteligência porque são dotadas de capacidade de aprender bem e de memória; conhecem os nossos pensamentos e amam maravilhosamente o que é bom e belo em nós, e odeiam o homem verdadeiramente perverso. São acessíveis à dor (enquanto o deus que possui a perfeição da sorte divina fica alheio ao prazer e à dor) e, dado que o céu está cheio de seres vivos, eles se tornam intérpretes entre eles, e informam aos mais altos sobre todos e sobre tudo, transportando-se com ágil impulso para a terra e para todo o céu.[104]

A função mediadora que *Epinómis* confere ao demônio aéreo corresponde perfeitamente àquela que, no *Banquete* (202*e*), é atribuída, quase com as mesmas palavras, ao amor ("qual é sua função?" "Interpretar e transmitir aos deuses algo sobre os homens..."), e é presumivelmente tal correspondência que favoreceu uma progressiva identificação entre o amor e o demônio aéreo, de que, na passagem de Calcídio – que foi quem transmitiu à Idade Média a demonologia de *Epinómis* – se diz que, "enquanto está mais perto da terra, é o mais idôneo para a paixão dos afetos".[105] Apuleio – que, através da polêmica agostiniana, se tornou familiar aos pensadores cristãos – por um lado, reafirma pontualmente a função mediadora dos demônios e a sua identificação com o elemento aéreo e, por outro, classifica explicitamente Amor entre os demônios aéreos e até chega a atribuir-lhe, entre eles, uma posição eminente: "Há... um gênero mais elevado e augusto de demônios, que, livres dos toros e dos laços corpóreos, têm sob seu cuidado determinadas potestades: entre elas estão Sono e Amor..."[106]

---

[104] *Epinómis*, 984*a*.

[105] *Timaeus Platonis sive de universitate*, *op. cit.*, p. 97.

[106] APULEI Madaurensis platonici *Liber de deo Socratis*. Amstelodami, 1662, p. 336.

Em Pselo, Padre da Igreja e filósofo neoplatônico tardio, a polaridade negativa da demonologia, já presente com impressionante riqueza de detalhes no *De abstinentia* de Porfírio, que apresenta, entre outras coisas, sob a influência dos demônios maléficos, a confecção de filtros amorosos, já aparece fundida com a doutrina do espírito fantástico como veículo da fascinação e do enamoramento, ao mesmo tempo em que se ressalta o caráter obscuro e sinistro do demônio aéreo, que se torna agora o agente específico da patologia erótica, dos seus desvarios e dos seus fantasmas. Segundo tal teoria, o demônio aéreo – definido brevemente como "aéreo" – age sobre o espírito fantástico dos homens e

> assim como o ar na presença da luz, assumindo forma e cor, transmite-os àqueles corpos que são por natureza aptos para os receber (como acontece com os espelhos), assim também os corpos dos demônios, assumindo, da essência fantástica interior, as figuras, as cores e as formas que querem, os transmitem ao nosso espírito, sugerindo-nos ações e pensamentos, e suscitando em nós formas e memórias. Desta forma, eles evocam simulacros de volúpia e de paixão em quem dorme e nos que estão despertos, e freqüentemente nos excitam a virilha e instilam em nós amores insanos e iníquos.

A identificação entre (demônio) aéreo e Eros é tão completa a ponto de Pselo afirmar que os demônios aéreos lançam "flechas de fogo" que lembram de perto os ígneos raios espirituais do deus do amor.[107]

Não é fácil precisar em que momento o "demônio aéreo" de *Epinómis*, de Calcídio e de Pselo acaba identificado com o "herói" ressuscitado pelos antigos cultos populares. Segundo uma tradição que Diógenes Laércio faz remontar a Pitágoras, certamente os

---

[107] PSELLUS. *De daemonibus*. Trad. it. de Marsílio Ficino, in aedibus Aldi. Venetiis, 1516, p. 51.

heróis já apresentam todos os traços da demonicidade aérea: eles habitam no ar e agem sobre os homens inspirando-lhes sinais premonitórios da doença e da saúde.[108] A identificação com o demônio aéreo é testemunhada por uma etimologia cuja origem é provavelmente estóica e que aparece muitas vezes nos Padres da Igreja a partir de Agostinho. No livro X do *De civitate Dei*, que contém uma refutação apaixonada da teurgia neoplatônica, ele define os mártires cristãos como "nostros heroas":

> Diz-se – acrescenta ele – que este nome tenha sido tirado de Juno, que em grego se chama Ἥρα, e por isso não sei que filho seu foi chamado Heros, segundo as fábulas dos gregos, querendo significar misticamente que o ar, onde acreditam que os heróis habitem junto com os demônios, está sob a potestade de Juno... Mas, pelo contrário, os nossos mártires seriam chamados "heróis" (se o uso eclesiástico admitisse tal expressão) não porque exista no ar alguma associação entre eles e os demônios, mas porque eles vencem os próprios demônios, ou seja, as potências aéreas...

É este tríplice patrimônio semântico Eros – herói – demônio aéreo que, fundindo-se com uma antiga teoria médica, de que já existem vestígios em Plutarco e em Apuleio,[109] que via no amor uma doença, desemboca na imagem "demônica" e sinistra de um Eros que já Plutarco, fora de qualquer influência cristã, descreve como um pequeno monstro munido de dentes caninos e garras.[110] Assim, no âmbito da tradição neoplatônica, já se havia formado

---

[108] DIÓGENES LAÉRCIO, VIII, 32.

[109] Em fragmento do perdido tratado *Sull'amore* (STOBEO, IV, 20.67), Plutarco escreve: "Segundo alguns, o amor é uma doença, segundo outros, uma amizade, uma loucura..." Apuleio, no *De philosophia morali*, fala de um "Amor teterrimus" ["Amor horribilíssimo"] como se fosse uma "aegritudo corporalis" ["enfermidade corporal"].

[110] Plutarco (em: STOBEO, IV, 20.68): "Quais são os dentes e as garras do Amor? A desconfiança, o ciúme...".

uma figura "baixa" de Eros-herói-aéreo, que insidia os homens inspirando-lhes paixões insanas; e é a esta figura, unida à antiga crença hipocrática que via nos heróis uma causa de enfermidade mental, à qual se deve, senão a própria fórmula *amor hereos* da tradição medida, pelo menos sua interpretação como *amor heroycus* ("amor heróico").[111] O amor heróico não é, na sua origem, o amor mais nobre e elevado, mas o baixo e obscuro, inspirado pelo herói-demônio aéreo. Assim como a teoria humoral da melancolia estava ligada à influência sinistra do demônio meridiano (reencarnação de Empusa, figura pertencente ao cortejo espectral de Hecates, causa também ela, segundo Hipócrates, de pesadelos e enfermidades mentais), assim também a doutrina médica do *amor hereos* expressava a polaridade patológica das influências de Eros-herói-demônio aéreo. E é esta figura heróico-demoníaca de Eros, com caninos e garras, que deve ter inspirado o modelo iconográfico do Cupido "baixo e mitográfico", que Panofsky pressupõe estar na origem da representação de Amor com garras no lugar dos pés, na alegoria de Giotto sobre a castidade e no afresco do castelo de Sabbionara, cujo protótipo procura reconstruir, através da ilustração dos *Documenti d'amore* de Francesco da Barberino, que mostra o Amor com as garras e o arco, em pé, sobre um cavalo a galope. Panofsky não conseguiu identificar o modelo deste curioso tipo iconográfico, pressupondo, porém, que "deve ter sido imaginado algum tempo antes que Barberino escrevesse seu tratado, embora certamente não antes do século XIII".[112] Na realidade, conforme já observamos, uma imagem "demônica" de Eros já havia sido elaborada – pelo menos nas fontes literárias – na Antigüidade tardia, no âmbito da teurgia neoplatônica, levando Plutarco a atribuir caninos e garras a Eros e confluindo, em determinado momento, com a teoria médica do *amor hereos*. E é

---

[111] Observe-se, entre as possíveis explicações do termo *Hereos*, que, nos *Oráculos caldeus*, o demônio aéreo aparece com a grafia ἠέριος (*Oracles chaldaïques*, texto crítico e tradução de E. Des Places. Paris, 1971, fr. 91 e 216).

[112] E. PANOFSKY. *Studi di iconologia*. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento. Trad. it. Torino, 1975, p. 168.

no campo da teurgia ídolo-poiética, em passagem de Proclo, onde se deve buscar verossimilmente a origem do inusitado tema de Eros em pé sobre um cavalo.[113] Estas as características obscuras e demoníacas que devemos aprender a ver por detrás da nobre face do deus de amor dos poetas. Só se compreendermos que a teoria do amor é uma polarização audaz do amor "heróico-demoníaco"

---

[113] *In Platonis rem publicam*, I, p. 111 Kroll; *Oracles chaldaïques, op. cit.*, fr. 146: "Pronunciada a invocação, verás ou um fogo semelhante a um menino que se joga aos saltos sobre a onda do ar; ou então um fogo sem forma do qual se joga uma voz; ou uma luz abundante que, enrolando-se, cairá com estrondo ao solo; ou um cavalo mais esplendoroso que a luz, ou também *um menino ardente que cavalga o veloz dorso de um cavalo, coberto de ouro ou então nu, ou então com o arco em mão e em pé sobre o dorso.*" Se tal hipótese fosse verdadeira, levaria a pensar em possível vinculação entre a teoria do amor e a teurgia ídolo-poiética neoplatônica, e colocaria sob nova luz o caráter "idolátrico" que o amor, na qualidade de processo fantasmático, tem na cultura medieval. Além das tão freqüentes referências, conforme vimos, a Narciso e a Pigmaleão, feitas pelos poetas, também as representações de amantes como idólatras (veja-se, por exemplo, a tigela para o parto atribuída ao Mestre de São Martinho no Louvre, mostrando alguns amantes famosos no ato de adorar uma figura feminina nua e alada, em cujos lados estão dois "erotes" com garras) testemunham que o amor estava próximo da idolatria. Importa precisar que, na Idade Média tardia, idolatria (ou melhor, idololatria) não designa propriamente, a adoração de imagens materiais, mas sim a de imagens mentais. (cf. PEDRO LOMBARDO. *In epistolam I ad Corintios*, em: *Patrologia latina*, 191, 1602): "Idolum enim hic appellat speciem quam non vidit oculus, sed animum sibi fingit" ["Ele chama de idolo à imagem que o olho não viu, mas que a mente forjou para si mesma"]; também *Commentarius in Psalmum LXXIX*, em: *loc. cit.*, 191, 772: "Quod enim quisque cupit et veneratur, hoc illi deus est... Illi autem cogitant recentem deum, et alia huiusmodi fingunt in corde; et ita ipsi sunt templa simulacrorum..." [Porque aquilo que cada um ama e venera, isso para ele é deus... Mas eles pensam num deus novo e fabricam outras coisas como essas no coração; e desse modo são eles mesmos templos dos ídolos"]. Quanto à teurgia neoplatônica (a que remete a citada passagem de Proclo), ela era precisamente uma prática mística baseada na evocação alucinatória de fantasmas ou de imagens mentais; e as numerosas referências, nos textos gnósticos, à "imagem" e à união com a "imagem" no "quarto nupcial" referem-se presumivelmente a uma prática místico-fantasmática de tipo semelhante. Situada nesta perspectiva, a teoria poética do amor desvelaria todas as suas implicações soteriológicas. Sobre a manutenção destas práticas "idolátricas" no círculo de Marsílio Ficino, veja-se D. P. WALKER. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. London: Warburg Institute, 1958).

e do amor-enfermidade, poderão medir-se o caráter revolucionário e a novidade de uma concepção que, apesar das mudanças sofridas no transcurso de sete séculos, é substancialmente também a nossa, com todas as suas ambigüidades e suas contradições. É só tal proximidade com uma experiência, mórbida e demônica, da imaginação, que pode explicar, pelo menos parcialmente, a descoberta medieval do caráter fantasmático do processo amoroso, deixado tão singularmente na penumbra na tradição clássica. Se, pelo contrário, se pressupõe na sua origem um modelo "elevado" (como, por exemplo, a mística cristã platonizante e, através desta, a teoria platônica do amor celeste), fica excluída precisamente a inteligência daquilo que a descoberta dos poetas tem de único e de específico. Não se deve, naturalmente, esquecer que uma polaridade positiva estava potencialmente contida, conforme vimos, na própria tradição cultural na qual se vinha formando a imagem "baixa" de Eros, desde a teurgia neoplatônica até a pneum-fantasmologia. Assim como a teurgia neoplatônica certamente contribuiu para a formação da soteriologia amorosa, assim a revalorização do "espírito fantástico", realizado no crisol alquímico no qual o platonismo se uniu fecundamente ao pensamento cristão, influenciou indubitavelmente na revalorização poética do amor. A polarização positiva de Eros coincide, nos poetas, com a exasperação do seu caráter fantasmático. Se os médicos aconselham como remédio principal do *amor hereos* o coito, e recomendam tudo o que possa desembaraçar o enfermo de sua "falsa imaginação", o amor dos poetas mantém-se, por sua vez, rigorosa e obsessivamente no interior do próprio círculo fantasmático. Aparece assim como a "enfermidade mortal" da imaginação, que precisa ter atravessado até o fundo, sem nem iludi-la, nem superá-la, porque ela, ao lado de um risco letal, encerra uma possibilidade extrema de salvação. Nesta perspectiva, Narciso e Pigmaleão aparecem como os dois emblemas extremos, entre os quais se situa uma experiência espiritual cujo problema crucial pode ser formulado com as seguintes interrogações: como curar do *amor hereos* sem transgredir o círculo fantasmático?

Como apropriar-se do inapropriável objeto de amor (a saber, do fantasma), sem incorrer na sorte de Narciso (que sucumbiu ao seu próprio amor por uma *ymagé*), nem na de Pigmaleão (que amou a uma imagem sem vida)? Ou seja, como pode Eros encontrar seu próprio espaço entre Narciso e Pigmaleão?

CAPÍTULO SEXTO

A "GIOI CHE MAI NON FINA"[114]

E io a lui: "I'mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando".[115]

Este terceto do "Purgatório" foi tão citado e comentado que toda tentativa de fazê-lo falar pode com razão parecer temerário; contudo, se o colocamos sob o fundo do edifício que procuramos trazer à luz nos capítulos precedentes, ele se desnuda do seu caráter metafórico para aparecer já não como antecipação pouco confiável da teoria romântica da expressão imediata ou da poética moderna da objetivação dos sentimentos, mas como um rigoroso desenvolvimento da doutrina pneumatológica em uma concepção do signo poético, que constitui a pedra angular de todo o edifício pneumo-fantasmático.

A exegese desta passagem ficou, em geral, prisioneira da sugestão semântica implícita na interpretação da expressão "Amor me inspira", segundo o vago significado metafórico que o verbo "inspirar" traz no uso moderno. Esta expressão deve ser, por sua vez, remetida ao contexto de uma cultura pneumatológica, no qual o sentido metafórico ainda não está separado do sentido

---

[114] "Alegria que nunca acaba." [N. do T.]

[115] [""Aquele sou eu', tornei-lhe então, 'que, quando | Amor me inspira, atendo e, da maneira | que dentro o escuto, o vou manifestando"" – *Divina Comédia*: Purgatório, XXIV, 52-54. Trad. port. de Ítalo E. Mauro, *loc. cit.*, p. 157].

próprio. Nos capítulos anteriores, esclarecemos, suficientemente, em que sentido o amor "inspira" no interior da psicofisiologia pneumática, para que não se precise insistir nesta leitura. Amor "inspira", porque é essencial e propriamente um *moto spirital* – para usar uma expressão dantesca – assim como a palavra "espírito", no vocabulário dantesco e estilo-novista, sempre deve ser entendido em referência a uma cultura que percebe imediatamente a inteira sonoridade pneumática (ou melhor, pneumo-fantasmática).

Dante, todavia, na passagem que nos interessa, vincula indubitavelmente o inspirar do amor a uma teoria do signo lingüístico: define, aliás, o próprio poetar como nota e significação do ditado de amor inspirante. De que modo o inspirar de amor, a saber, o caráter pneumo-fantasmático do processo amoroso, pode ser posto como fundamento de uma teoria da linguagem poética? A resposta a esta pergunta pressupõe a reconstrução de um capítulo de semiologia medieval, que é parte integrante da teoria do "espírito fantástico", e que talvez represente a contribuição mais original que a ela foi transmitida pelos poetas do "stil novo".

A definição da linguagem como signo não é, como se sabe, uma descoberta da semiologia moderna. Antes de ser formulada pelos pensadores da Stoa, já estava implícita na definição aristotélica da voz humana como σημαντικὸς ψόφος – "som insignificante". "Nem todo som" – lê-se no *De anima* – "emitido pelo animal é voz (pode-se produzir um som com a língua ou mesmo tossindo), mas é necessário que aquele que faz vibrar o ar esteja animado e tenha fantasmas; a voz é, com efeito, um som significante e não apenas ar inspirado..."[116] O caráter "semântico" da linguagem humana é, portanto, explicado por Aristóteles, no âmbito da teoria psicológica que conhecemos, com a presença de uma imagem mental ou fantasma, de tal forma que, se quiséssemos transcrever em termos aristotélicos o algoritmo com que se costuma hoje representar a noção de signo (S/s, onde s é o significante e S é o significado), ele apareceria configurado da seguinte forma: F/s (s = som e F = fantasma).

[116] *De anima*, 420*b*.

A definição aristotélica da linguagem é reafirmada em passagem do *De interpretatione*, que exerceu influência tão decisiva no pensamento medieval, que se pode afirmar que toda a semiologia medieval foi construída como um comentário sobre ele. Na tradução latina de Boécio, soa assim: "sunt ea, quae sunt in voce, earum quae sunt in anima passionum, notae" – "o que está na voz é signo das paixões que estão na alma". A expressão "paixões que estão na alma" pareceria referir-se, segundo a definição do *De anima*, às imagens da fantasia; mas se tivermos em consideração o estatuto ambíguo que a fantasia tem no pensamento aristotélico, suspensa que está na terra de ninguém, entre o sentido e a intelecção, não nos surpreenderá certamente que logo surgissem disputas quanto ao significado preciso a ser atribuído às palavras "passio animae". No seu comentário ao *De interpretatione*, Boécio informa-nos sobre estas disputas, escrevendo que "alguns consideram que as vozes significam as sensações, outros, os fantasmas"; e, segundo uma intenção intelectualista que caracterizará a teoria escolástica da linguagem, ele polemiza longamente com os defensores destas interpretações, procurando demonstrar que por "paixões da alma" Aristóteles não se referia nem às sensações, nem aos fantasmas, mas às intelecções: "Os nomes e os verbos não significam algo imperfeito, mas perfeito; por isso, Aristóteles, com razão, afirma que tudo o que diz respeito aos nomes e aos verbos não é signo das sensações ou das imaginações, mas apenas das qualidades dos inteligíveis."[117]

Tal interpretação da teoria aristotélica da linguagem na semiologia escolástica acha-se exemplificada perfeitamente no *De interpretatione* de Alberto Magno. Aqui, a teoria do signo desenvolve-se de acordo com a gradação do processo psicológico que já nos é familiar:

> O objeto exterior imprime-se e age de algum modo sobre a alma e lhe inflige uma paixão, pois a alma segundo a mente

[117] *In librum Aristotelis De interpretatione libri sex* (*Patrologia Latina*, 46, 406).

> e o intelecto é passiva e receptiva. E, tendo em vista que o intelecto padece e recebe de tal modo da coisa exterior, chamam-se paixões as formas e as intenções que das coisas se produzem na alma. E tendo em vista que as vozes articuladas não podem ser formadas senão por aquilo que compreende e concebe o objeto exterior e recebe a paixão segundo a forma da coisa conhecida, as vozes são transformadas em realidade pelo intelecto: e isso não constitui a voz articulada a não ser para significar a espécie da coisa e a paixão que pela coisa concebe em si... Assim, o que está na voz, constituída pelo intelecto para significar, é sinal das paixões que pelas coisas são recebidas na alma; a coisa gera a sua espécie na alma, e o intelecto, informado por esta espécie, institui a voz; por isso a paixão da alma é uma espécie da coisa, e a voz significante instituída pelo intelecto, informado desta forma, expressa o sinal da paixão que está na alma: por este motivo a própria voz torna-se signo e semelhança da coisa naquele que escuta. Portanto, o que é sinal da paixão na boca de quem fala, é signo e semelhança da coisa no ouvido de quem escuta. Desta maneira, as vozes são sinais das paixões que estão na alma.[118]

A marca intelectualista, que havia levado Boécio a excluir o fantasma da esfera do significado, induz Alberto Magno a negar a relevância, para uma teoria do signo lingüístico, das "paixões do ânimo", no sentido que damos atualmente a tal expressão. Alberto distingue, assim, dois significados do termo "paixão":

> Em um sentido, denomina-se paixão a forma que o objeto imprime sobre a potência passiva, seja ela sensível ou inteligível, assim como o objeto visível inflige uma paixão sobre o sentido, e o inteligível inflige uma paixão sobre o intelecto possível. Em um segundo sentido, denomina-se paixão um movimento da alma com o qual ela é movida através do corpo e manifesta o seu movimento com o movimento dos espíritos e do sangue,

---

[118] *De interpretatione*, tr. II, cap. I, em: BEATI ALBERTI MAGNI. *Opera omnia*. Lugduni, 1651.

> como se diz paixão de ira, paixão de concupiscência, paixão de alegria, de tristeza, de misericórdia, de temor ou outras coisas do gênero, ou seja, no sentido em que afirmamos padecer aquilo que é movido segundo a diástole e a sístole do coração; mas não é neste sentido em que aqui falamos da paixão.[119]

Tendo como pano de fundo esta teoria do signo lingüístico, podemos situar o que Dante declara no terceto do "Purgatório" que estamos examinando. Nesta perspectiva, as suas palavras não parecem conter, à primeira vista, nenhum elemento novo: o *noto* e o *vo significando* correspondem pontualmente à definição escolástica da linguagem como nota e signo de uma *passio animae*. Contudo, um exame mais atento revela, a respeito dela, uma divergência radical: enquanto, como vimos, a interpretação escolástica identificava a *passio animae* com a *species intellegibilis*, e afirmava a origem intelectual dos signos lingüísticos, excluindo explicitamente os *motus spirituum* (a ira, o desejo, a alegria etc.) do campo da teoria da linguagem, Dante caracteriza, pelo contrário, a expressão poética exatamente como um ditado de amor inspirante. Ao fazê-lo, ele não expressa, porém, simplesmente uma intuição ou um *art poétique*, mas, situando-se fora da semiologia escolástica, volta a inserir a teoria da linguagem naquela doutrina pneumo-fantasmática, que vimos desenvolver papel tão essencial na lírica amorosa.

No âmbito desta teoria, a voz aparecia desde o início como corrente pneumática proveniente do coração, que, passando através da laringe, põe em movimento a língua. Galeno, detendo-se amplamente na fisiologia da voz humana, no seu *De Hippocratis et Platonis placitis*, informa-nos minuciosamente sobre as disputas que dividiam aqueles que viam a origem do pneuma vocal no coração e aqueles que situavam, pelo contrário, sua fonte no cérebro.[120]

---

[119] *Ibidem*, cap. II.

[120] *De Hippocratis et Platonis placitis*, l. II, p. 99 *et seq.* (em: *Operum*, *op. cit.*). Ver também CALCIDIO: "Vocem quoque dicunt e penetrali pectoris, idest corde, mitti, gremio cordis nitente spiritu..." ["Eles também dizem que uma voz sai de dentro do peito, isto é, do coração, porque no centro do coração resplandece o espírito"] (*Timaeus Platonis*, *op. cit.*, p. 135).

Se tivermos em conta a natureza pneumática do fantasma (o "espírito fantástico") que é, ao mesmo tempo, a origem e o objeto do desejo amoroso, definido, por sua vez, como "moto spiritale", a vinculação entre a linguagem e o inspirar de amor então aparecerá, uma vez mais, como doutrina complexa e coerente, que é, ao mesmo tempo, uma fisiologia, uma doutrina da "beatitude de amor" e uma teoria do signo poético. Isso explica por que motivo a vinculação entre o inspirar de amor e a linguagem poética não é afirmada apenas por Dante, mas é lugar-comum entre os poetas de amor, os quais declaram, além disso, de forma explícita, que a voz procede do coração.[121] Compreende-se assim também, sem dificuldade, porque, em Cavalcanti, são os "espíritos" que falam e porque Cino, em soneto que parece retomar e tornar mais preciso o programa dantesco, pode afirmar do amor que "dal suo spirito procede | che parla in me, ciò ch'io dico rimando".[122]

A doutrina pneumática que, ao colocar o espírito como *quid medium* entre alma e corpo, procurava sanar a fratura metafísica entre visível e invisível, corpóreo e incorpóreo, aparecer e ser, e tornar dizível e compreensível "a união destas duas substâncias", que, segundo as palavras de Guilherme de Saint-Thierry, "Deus cobriu de mistério", era assim desenvolvida pelos poetas de amor, no sentido de colocarem a linguagem poética, enquanto atividade pneumática, no lugar mediador que era próprio do "espírito". Concebendo a poesia como ditado de amor inspirante, eles acabavam lhe conferindo o estatuto mais elevado que lhe pudesse ser atribuído, situando o espaço do poema, na imaginária escada de Jacó, referida por Hugo de São Vítor, no limite extremo entre corpóreo e incorpóreo, significante sensível e significado racional.

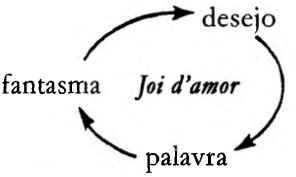
---

[121] Ver, por exemplo, GUIDO CAVALCANTI (em: *Rimatori del dolce stil novo*, *op. cit.*, XXXVI): "Tu, voce sbigottita e deboletta, | ch'esci piangendo de lo cor dolente...". ["Tu, voz amedrontada e esmaecida, | que sais soluçante do coração dolente..."].

[122] Cf. GUIDO CAVALCANTI, XXI e XXV; e CINO DA PISTOIA, CLX (em: *Rimatori del dolce stil novo*, *op. cit.*, 39, 41 e 212). ["do seu espírito procede | que fala em mim, aquilo que digo rimando"].

onde ela, como a fantasia para Hugo, "informa o espírito corpóreo e entra em contato com o espírito racional".[123]

Eros e poesia, desejo e signo poético estão, portanto, ligados e envolvidos no pertencimento comum a um círculo pneumático, no qual o signo poético, brotando dos espíritos do coração, pode vincular-se imediatamente ao ditado daquele "moto spiritale" que é o amor, e ao seu objeto, ou seja, o fantasma impresso nos espíritos fantásticos. Questionava-se assim a "posição primordial do significado e do significante, como duas ordens distintas e separadas por uma barreira resistente à significação", que rege toda concepção ocidental do signo, fiel à posição metafísica original da voz como "som significante".[124] O vínculo pneumático, que une o fantasma, a palavra e o desejo, abre um espaço no qual o signo poético aparece como o único asilo oferecido para o cumprimento do amor, e o desejo amoroso como o fundamento e o sentido da poesia, em uma circulação cuja u-tópica topologia pode ser imperfeitamente exemplificada com o seguinte esquema:



[123] A definição do amor que Dante apresenta no *Convivio* (III, 2.3), como "unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata" ["união espiritual da alma e da coisa amada"] deve ser, mais uma vez, tomada ao pé da letra: o adjetivo "espiritual" refere-se aqui ao vínculo pneumo-fantasmático que é o mediador da união amorosa.

[124] Sobre a metafísica do signo no pensamento ocidental, veja-se mais adiante, parte IV, cap. I.

ou então, em um nó borromeu, no qual o fantasma abraça, ao mesmo tempo, desejo e palavra:

A inclusão do fantasma e do desejo na linguagem é a condição essencial para que a poesia possa ser concebida como *joi d'amor*. A poesia é, em sentido próprio, *joi d'amor*, porque ela mesma é a *stantia* na qual se celebra a beatitude do amor.[125] É esta singular implicação

[125] A palavra provençal *joi*, que resume em si a plenitude da experiencia erótico-poética dos trovadores, está também etimologicamente relacionada a uma prática lingüística, enquanto deriva presumivelmente de *Jocus*, oposto, como "jogo de palavras", a *Ludus*, "jogo corpóreo" (cf. CAMPROUX, "La joie civilisatrice des troubadours", em: *La Table Ronde*, n. 97, janeiro de 1956; veja-se também GUITTONE D'AREZZO, em: *Poeti del dolce stil novo*, *op. cit.*, p. 244: "gioiosa gioi'", "gioia in cui viso e gioi' tant'amorosa", "gioi' di dire").
Na expressão "joi d'amor", o genitivo deve ser entendido também em sentido subjetivo: a poesia é "alegria de amor", assim como as estatuas gregas eram ἄγαλμα τοῦ θεοῦ, imagem e alegria do deus (ἄγαλμα vem de ἀγάλλομαι, "alegro-me, exulto"). A poesia amorosa do século XIII, com a ênfase dada à imagem no coração, aparece, sob este ponto de vista, como um *Nachleben* da estatuária grega, no sentido em que Clemente de Alexandria (*Protréptico*, cap. IV) podia declarar que o deus dos cristãos é um ἄγαλμα νοητόν, uma imagem mental. Sobre o conceito de ἄγαλμα, vejam-se as reflexões de KERÉNYI, em: "Agalma, eikon, eidolon" (*Archivio di Filosofia*, 1962).
O uso da palavra "stanza" para indicar uma parte da canção deriva do termo árabe *bayt*, que significa "morada", "tenda" e, ao mesmo tempo, "verso". Segundo os autores árabes, o termo *bayt* indica também o verso principal de uma poesia composta em louvor de uma pessoa à qual se dirige um desejo, em especial o verso em que se encontra expresso o objeto do desejo (cf. E. W. LANE, *Arab-English Dictionary*, s. v. "bayt").

entre Eros e linguagem poética que Dante expressa, com sua costumeira clareza, quando afirma, em passagem fundamental da *Vita nova*, que o fim e a beatitude do seu amor estão "naquelas palavras que louvam a minha mulher".[126] Se Dante pode dizer que a realização do amor está na palavra poética e, ao mesmo tempo, conceber a poesia como um ditado de amor inspirante, isso se deve ao fato de que, neste círculo hermenêutico, está contida a verdade mais essencial do *dolce stil novo*, que, separando-se da semiologia escolástica, oferece à pneumo-fantasmologia o seu coroamento supremo.

A palavra poética viria assim a estabelecer-se como o lugar no qual a fratura entre o desejo e o seu inapreensível objeto – que a psicologia medieval, com profunda intuição, havia expresso identificando Eros com o jovem "que tanto amou a sua sombra, que morreu" – encontra sua conciliação, enquanto a mortal doença "heróica", na qual o amor assumia a máscara saturnina do delírio melancólico, celebra seu resgate e o seu enobrecimento. A *versuum recitatio* [recitação dos versos] e o *cantus seu instrumentorum suavitas* [canto ou suavidade dos instrumentos], que os médicos recomendavam como remédios para o *amor hereos,* transformam-se agora no instrumento de uma "cura" espiritual superior. Na prática poética, entendida como significação do inspirar de amor, Narciso consegue efetivamente apropriar-se da própria imagem e saciar o seu *fol amour*, em um círculo no qual o fantasma gera o desejo, o desejo se traduz em palavras, e a palavra delimita um espaço onde se torna possível a apropriação daquilo que, do contrário, não poderia ser nem apropriado, nem gozado. É este círculo, em que fantasma, desejo e palavra se entrelaçam "como as línguas se entrelaçam no beijo",[127] de um amor que *sua semper sine fine cognoscit*

---

[126] *Vita nova*, XVIII, 6.

[127] Eis a bela imagem de BERNART MARTI (ed. Hoepffner, Paris, 1929, p. 11): "C'aisi vauc entrebescant | los motz e l so afinant: | lengu'entrebescada | es en la baizada". ["Que assim vou entrelaçando | as palavras e compondo o som: | língua entrelaçada | no beijo."] É o entrelaçamento topológico deste

augmenta,[128] que constitui, sobre a terra, a máxima aproximação possível com o "doce jogo" do inocente amor edênico.

A herança que a lírica amorosa do século XIII transmitiu à cultura européia não é, por isso, tanto uma determinada concepção do amor, mas sim o nexo Eros – linguagem poética, o *entrebescamen* entre desejo, fantasma e poesia no *topos outopos* do poema. E se quisermos procurar, seguindo os passos exemplares de Spitzer, um *trait éternel* da poesia romançal, é certo que é precisamente este nexo que poderia oferecer o paradigma capaz de explicar não só o *trobar clus*, como "tendência especificamente romançal na direção de uma forma preciosa",[129] que a análoga tensão da poesia romançal na direção de uma auto-suficiência e de uma absolutidade do texto poético. O *trobar* é *clus* porque é no seu fechado círculo pneumático que se celebra a união sem fim do desejo e do seu objeto, enquanto a concepção tipicamente medieval do caráter fantasmático do amor encontra a sua resolução e o seu acabamento em uma prática poética. No decurso de um processo histórico que tem em Petrarca e em Mallarmé as suas etapas emblemáticas, esta tensão textual essencial da poesia romançal deslocará o seu centro do desejo para o luto, e Eros cederá a Thánatos seu impossível objeto de amor, para o recuperar, através de uma estratégia fúnebre e sutil, como objeto perdido, enquanto o poema se torna o lugar de uma ausência que, no entanto, extrai desta ausência a sua específica autoridade. A "rosa", em cuja *quête* se apóia o poema de Jean de Meung, torna-se assim *l'absente de tout bouquet*, exaltando no texto

---

entrebescamen do amor que se expressa exemplarmente no hieróglifo de Orapolo, significando "amor" (ORI APOLLINIS Niliaci *De sacris Aegyptorum notis*. Parisiis, 1574, p. 55; cf. a figura contra o frontispício).

[128] "Amor enim iste sua semper sine fine cognoscit augmenta, et ejus exercuisse actus neminem poenituisse cognovimus" ["Pois este amor conhece sempre seus crescimentos como sendo sem fim, e não conhecemos ninguém que tenha se arrependido de ter praticado os atos desse amor"] (ANDREA CAPELLANO. *Trattato d'amore*, *op. cit.* II, VI). É a "gioi che mai non fina", de Guido delle Colonne (*Poeti del '200*, *op. cit.*, p. 99).

[129] L. SPITZER. *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, em: *Critica stilistica e semantica storica*. Bari, 1965, p. 66.

a sua *disparition vibratoire* pelo luto de um desejo encarcerado como um "cisne" no "gelo" do próprio desapossamento.

Na poesia do amor inspirante, porém, para cuja situação, na torre mais elevada do edifício pneumo-fantasmológico, estava voltada a nossa investigação, o desejo, sustentado por uma concepção que constitui a única tentativa coerente do pensamento ocidental para superar a fratura metafísica da presença, celebra, talvez pela última vez na história da poesia ocidental, a sua alegre e inexausta "união espiritual" com o próprio objeto de amor, esta "gioi che mai non fina", que continua sendo o projeto lúcido e vital para sempre, com que nossa cultura poética deverá voltar a medir-se, se e quando conseguir dar o passo pra trás-e-para-além de si mesma na direção da sua própria origem.

Quarta Parte

A IMAGEM PERVERSA

A SEMIOLOGIA DO PONTO DE VISTA DA ESFINGE

due e nessun l'imagine perversa parea...[1]

Dante. *Inferno,* XXV, 77-78

[1] ["dois e nenhum, e a imagem deturpada assim se foi..." – *Divina Comédia.* Inferno, XXV, 77-78. Trad. portuguesa de Ítalo E. Mauro, *op. cit.*, p. 172].

Hegel alerta para a inquietude provocada pelo símbolo [illegible] o signo como dádiva de um [illegible] geral e uma luta entre "forma e significado" [illegible] nos deparamos com os símbolos tentamos [illegible] o seu significado)

[illegible] que o forma simbólica provoca por com que [illegible] nos [illegible] entre problemas"

CAPÍTULO PRIMEIRO

ÉDIPO E A ESFINGE

1. 1. A essência da intenção emblemática é tão estranha à ideologia hoje dominante, que, apesar da defesa exemplar de Benjamin,[2] cada vez se torna de novo necessária a sua rigorosa exposição. Os estudos que, no sulco fecundo aberto por Aby Warburg, fizeram dele, mais de uma vez, o próprio objeto privilegiado,[3] não só deixaram de contribuir para torná-la mais familiar, mas inclusive a tornou mais estranha, se isso é possível: o que, neste caso, se escondia no detalhe não era o "bom deus", mas o espaço vertiginoso daquilo que, enquanto não fosse tirado o véu que desfigurava sua fisionomia, devia necessariamente

---

[2] A defesa a que aqui se faz referência está contida no *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1928). Esta obra, que é certamente a menos popular de Benjamin, talvez seja a única na qual ele tenha realizado a sua intenção mais profunda. Ela reproduz a tal ponto, na sua estrutura, a laceração do emblema, que se pode afirmar dela o que o autor diz da alegoria: "A alegoria desemboca no vazio. O mal *tout court*, que ela conserva como permanente profundidade, existe só nela, é só e exclusivamente alegoria, significa algo diferente daquilo que é. Significa precisamente o não-ser daquilo que ela representa... O saber sobre o mal não tem nenhum objeto... É *conversa fiada*, no sentido profundo em que Kierkegaard entendia esta palavra."

[3] O interesse de Warburg pelos símbolos levou-o naturalmente a interessar-se nas *imprese*. A abordagem peculiar de Warburg sobre as imagens pode ser caracterizada dizendo que ele olhava para cada imagem como a uma *impresa*, que transmitia à memória coletiva um engrama carregado de tensões vitais. [Preferimos manter o termo italiano *impresa* para assinalar o sentido de uma ação particularmente perigosa ou de êxito incerto – N. do T.]

aparecer como uma queda luciferina da inteligência e como uma distorção demoníaca do nexo que une cada criatura à própria forma, cada significante ao próprio significado. Nas *Lições de estética*, Hegel torna-se intérprete do "mal-estar"[4] da nossa cultura frente aos símbolos, formas que "por si não nos dizem nada, e não proporcionam gozo nem nos contentam em sua intuição imediata, mas nos pedem por si mesmas que passemos além delas na direção de seu significado, que deve ser algo mais amplo e mais profundo do que tais imagens". Após ter definido o símbolo como signo, ou seja, como unidade de um significado e da sua expressão, ele identifica o seu caráter específico no fato de nele persistir um "desacordo parcial" e uma "luta" entre a forma e o significado.[5]

O "mal-estar" que a forma simbólica traz escandalosamente à luz é o mesmo que acompanha desde o início a reflexão ocidental sobre o significar, cujo legado metafísico foi acolhido, sem benefício de inventário, pela semiologia moderna. Enquanto no signo está implícita a dualidade do manifestante e da coisa manifestada, ele é realmente algo fragmentado e duplicado, mas enquanto tal dualidade se manifesta no único signo, ele, pelo contrário, é algo conjunto e unido. O *sim*bólico, o ato de reconhecimento que reúne

---

Sobre os emblemas, depois do estudo de M. PRAZ. "Studies in Seventeeth Century Imagery" (*Studies of the Warburg Institute*, 3, London, 1939), vejam-se, entre outros, E. H. GOMBRICH. "Icones Symbolicae, The Visual Image in Neoplatonic Thought" (*Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XI, 1948), e R. KLEIN. *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese* (Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XIX, 1957).

4 "Sentimo-nos mal logo que nos aproximamos disso [do simbolismo]. Sentimos que nos movemos entre *problemas*... (HEGEL. *Estética*. Ed. ital. aos cuidados de N. Merker. Torino, 1967, p. 349)

5 "Se, dentro destes limites, buscamos um princípio mais preciso para a subdivisão da arte simbólica, vemos que ela, na medida em que tende apenas aos autênticos significados e às suas formas correspondentes, é uma *luta* entre o conteúdo que ainda contrasta com a verdadeira arte e a forma que lhe é muito menos homogênea... Toda a arte simbólica pode, a este respeito, ser concebida como contraste incessante entre adequação e inadequação de significado e forma, motivo pelo qual os diversos graus não são tanto espécies diferentes do simbólico, quanto estágios e modos da mesma contradição." (*Ibidem*, p. 359)

o que está dividido, é também o *dia*bólico, que continuamente transgride e denuncia a verdade deste conhecimento.

O fundamento desta ambigüidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença, vem à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. É este co-pertencimento originário da presença e da ausência do aparecer e do esconder que os gregos expressavam na intuição da verdade como ἀλήθεια, desvelamento, e é sobre a experiência desta fratura que se baseia o discurso que nós ainda chamamos com o nome grego de "amor à sabedoria". Só porque a presença está dividida e descolada, é possível algo como um "significar"; e só porque não há na origem plenitude, mas diferimento (seja isso interpretado como oposição do ser e do aparecer, seja como harmonia dos opostos ou diferença ontológica do ser e do ente), há necessidade de filosofar.

Durante algum tempo, contudo, tal fratura ficou afastada e ocultada, mediante a sua interpretação metafísica como relação entre ser mais verdadeiro e ser menos verdadeiro, entre paradigma e cópia, entre significado latente e manifestação sensível. Na reflexão sobre a linguagem, que é desde sempre, por excelência, o campo no qual se projeta a experiência da fratura original, esta interpretação cristaliza-se com a noção de signo como unidade expressiva do significante e do significado: a fratura da presença assume assim o aspecto de um processo de "significação", e a significação é interpretada a partir da unidade da forma significante e do conteúdo significado, ligados um ao outro em relação de "manifestação" (ou de ocultamento). Tal interpretação, cuja possibilidade fica apenas implícita na definição aristotélica da linguagem como σημαντικὸς ψόφος – som significante – adquire valor normativo no decurso do século XIX, na construção de um dogma que impede, ainda hoje, o acesso a uma autêntica compreensão do significar. Segundo tal concepção, que encontrou

na estética a sua cristalização exemplar, a relação mais elevada entre o significado e a forma, e aquela à qual tende em geral todo significar, é aquela na qual a aparência sensível se identifica sem resíduos com o significado, e o significado se resolve integralmente na sua manifestação. A esta perfeita unidade, opõe-se, como algo imperfeito e que deve ser superado, o simbólico, cujo significado está ainda, parcialmente, escondido. Nas *Lições de estética*, Hegel estabeleceu a obra de arte como modelo desta superação do símbolo:

> O simbólico, no sentido em que o entendemos, acaba onde a livre individualidade, no lugar de representações indeterminadas, gerais, abstratas, constitui a forma e o conteúdo da figuração... Significado e representação sensível, interno e externo, coisa e imagem, já não são, assim, distintos uns dos outros e já não se apresentam, conforme acontece no que é propriamente simbólico, simplesmente como afins, mas se apresentam como *um* todo, em que a aparência já não tem outra essência, nem a essência outra aparência fora de si ou ao seu lado.[6]

O diferimento original da presença, que é de fato aquilo que teria merecido ser questionado, acaba sendo aqui afastado e menosprezado na aparente evidência da convergência expressiva entre forma e conteúdo, externo e interno, manifestação e latência, mesmo que nada obrigue, em princípio, a considerar o "significar" como um "expressar" ou como um "ocultar". Na semiologia moderna, o esquecimento da fratura original da presença mostra-se precisamente naquilo que deveria denunciá-la, a saber, na barreira – do grafo *S/s*. O fato de que o sentido de tal barreira seja constantemente deixado na penumbra, cobrindo assim o abismo aberto entre o significante e o significado, constitui o fundamento da "posição primordial do significante e do significado, como duas ordens distintas e separadas por

[6] HEGEL. *Estetica, op. cit.*, p. 354.

uma barreira resistente à significação"[7] que governa, desde o princípio, como senhor escondido, a reflexão ocidental sobre o signo. Sob o ponto de vista do significar, a metafísica não é mais que o esquecimento da diferença originária entre significante e significado. Toda semiologia que deixa de se perguntar por que motivo a barreira que fundamenta a possibilidade do significar é, ela mesma, resistente à significação, falsifica por isso mesmo a sua mais autêntica intenção. Na frase de Saussure: "a unidade lingüística é uma coisa dupla", a ênfase foi dada ora ao pólo do significante, ora àquele do significado, sem que nunca se pusesse em questão o paradoxo, para ele insuperável, que tinha confiado a esta formulação. Que a relação indicada pela barreira seja concebida ou como substituição convencional ou como o amoroso abraço estético da forma e do significado, continua na sombra, em ambas as hipóteses, exatamente o descolamento original da presença, sobre cujo abismo está apoiada a significação; e a pergunta que continua calada é precisamente a única que poderia ter sido formulada: "Por que a presença acaba, de tal modo, sendo diferida e fragmentada, a ponto de tornar-se também apenas possível algo como a 'significação'"?

1. 2. A origem desta dissimulação da fratura da presença na unidade expressiva entre o significante e o significado está esboçada entre os gregos em um mitologema que exerceu fascínio especial sobre a nossa cultura. Na interpretação psicanalítica do mito de Édipo, o episódio da Esfinge, que sem dúvida deveria ter importância essencial para os gregos, fica obstinadamente obscuro; mas é precisamente este aspecto da história do herói que deve ser aqui evidenciado. O filho de Laio resolve da maneira mais simples "o enigma proposto pelas mandíbulas ferozes da virgem", mostrando o significado escondido por detrás do enigmático significante, e isso basta para precipitar no abismo o monstro metade humano e metade fera. O ensinamento libertador de Édipo consiste no fato de que o que há de inquietante e de tremendo

[7] J. LACAN. *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, em: *Écrits*. Paris, 1966, p. 497.

no enigma desaparece imediatamente, quando o seu dizer é redirecionado para a transparência da relação entre o significado e a sua forma, de que só em aparência este consegue escapar.

Contudo, o que podemos entrever nos enigmas arcaicos mostra não só que, nestes, o significado não deveria preexistir à formulação (como acreditava Hegel), mas que o seu conhecimento era até inessencial. A atribuição de uma "solução" escondida ao enigma é o fruto de uma época sucessiva, que havia perdido o sentido daquilo que, no enigma, verdadeiramente, vinha à linguagem e não tinha já conhecimento senão da forma degradada do divertimento e da adivinhação. Ora, o enigma estava tão longe de ser divertimento, que fazer experiência dele significava sempre expor-se a um risco mortal.[8]

A Esfinge não propunha simplesmente algo cujo significado está escondido e velado sob o significante "enigmático", mas sim um dizer no qual a fratura original da presença era aludida com o paradoxo de uma palavra que se aproxima do seu objeto mantendo-o indefinidamente à distância. O αἶνος do αἴνιγμα não é apenas obscuridade, mas um modo mais original de dizer. Assim como o labirinto, como a Gorgona e como a Esfinge que o profere, o enigma pertence à esfera do "apotropaico",[9] ou seja, de uma potência protetora que rejeita o inquietante, atraindo-o e assumindo-o dentro de si. A vereda de dança do labirinto,[10] que leva ao coração daquilo que o mantém à distância, é o modelo desta relação com o inquietante que se expressa no enigma.

Se isso for verdade, a culpa de Édipo não é tanto o incesto, quanto uma ὕβρις diante da potência do simbólico em geral

---

[8] A incapacidade de resolver o enigma tinha como conseqüência a morte por desespero. Assim teriam morrido, segundo a tradição grega, Homero e Calcante.

[9] "Apotropaico" é relativo ao "apotropismo", conjunto de ritos da medicina primitiva, mas também tem a ver com os deuses cujo auxílio se invocava para afastar uma desgraça ameaçadora. [N. do T.]

[10] Sobre a proximidade entre dança e labirinto, ver KERÉNYI. *Labyrinth-Studien*. Zürich, 1950, p. 77: "Toda investigação sobre o labirinto deveria propriamente partir da dança."

(a Esfinge é, assim, segundo a indicação de Hegel, de fato "o símbolo do simbólico"), que ele menosprezou interpretando a sua intenção apotropaica como relação entre um significante oblíquo e um significado escondido. Com o seu gesto, ele abre uma fenda na linguagem, que terá vasta descendência metafísica: por um lado, o discurso simbólico e por termos impróprios da Esfinge, cuja essência é um cifrar e um esconder, e, por outro, aquele claro, e por termos próprios de Édipo, que é um expressar ou um decifrar. Édipo aparece, portanto, na nossa cultura como o "herói civilizador" que, com sua resposta, proporciona o modelo duradouro da interpretação do simbólico. (Que tal modelo esteja em relação com o "significar" da escritura alfabética, cuja invenção a tradição grega atribuía precisamente ao pai de Édipo, Cadmo, cuja descendência mantém uma relação com o escrever e com o significar, o que ainda precisa ser investigado – o filho de Cadmo, Polidoro, também é chamado *Pinacos*, "o homem das tabuletas escritas", e Labdaco, pai de Laio, deriva seu nome da letra lambda – tudo isso testemunha a importância deste aspecto do mitologema que a interpretação freudiana deixou obscurecida.) Toda interpretação do significar como relação de manifestação ou de expressão (ou, inversamente, de cifra e ocultamento) entre um significante e um significado (e tanto a teoria psicanalítica quanto a semiótica da linguagem pertencem a esta espécie) situa-se necessariamente sob o signo de Édipo, enquanto, pelo contrário, se põe sob o signo da Esfinge toda teoria do símbolo que, recusando tal modelo, dirige sua atenção sobretudo para a barreira entre significante e significado, a qual constitui o problema original de toda significação.

Ao lado desta remoção edípica da fratura original da presença, outra interpretação continua, por assim dizer, como reserva na tradição do pensamento ocidental. Ela aparece durante um tempo à luz no projeto heracliteano de um dizer que não "esconde" nem "revela", mas "significa" a própria juntura (συνάψις)[11]

[11] Cf. HERÁCLITO (frag., 10): "Conjunções (Συνάψιες): o todo e o não todo, o convergente e o divergente, o consoante e o dissonante, e de todas as coisas um e de um todas as coisas."

insignificável entre a presença e a ausência, o significante e o significado. Heráclito, que mereceu por isso a fama de obscuro, mais vezes acena para tal palavra, instituindo aproximações entre contrários e criando oxímoros, nos quais os opostos não se excluem, mas sinalizam para seu ponto de contato invisível.

Sob este ponto de vista, chama a atenção o fato de Aristóteles recorrer, a fim de caracterizar o enigma, a uma expressão que retoma sem dúvida aquilo que Heráclito afirma sobre a "conjunção dos opostos". Na *Poética* (58*a*), ele define o enigma como um τὰ ἀδύνατα συνάψαι – "conectar coisas impossíveis". Para Heráclito, todo significar é, neste sentido, um τὰ ἀδύνατα συνάψαι, e todo autêntico significar é sempre "enigmático". O σημαίνειν divino, a que faz referência o fragmento 93, de fato não pode ser entendido no sentido, que a metafísica nos tornou familiar, de uma relação de manifestação (ou de ocultamento) entre significante e significado, externo e interno, mas, pelo contrário, a sua intenção caracteriza-se precisamente, em oposição ao λέγειν e ao κρύπτειν, como um olhar lançado para o abismo aberto entre significante e significado até ao "deus" que aparece entre eles.[12]

Uma semiologia libertada da marca de Édipo e fiel ao paradoxo saussuriano deveria finalmente lançar este olhar para a "barreira resistente à significação", que domina, sem que nunca alcance ela própria a linguagem, a reflexão ocidental sobre o signo e sobre cuja remoção se fundamenta a posição primordial do significante e do significado, que faz parte essencial da metafísica. O objetivo deste ensaio, deixando-se capturar no labirinto em que é jogado pelo αἶνος da forma emblemática, consiste em sinalizar para a estação apotropaica originária da linguagem no coração da fratura da presença, na qual uma cultura que tivesse pago o seu débito com a Esfinge poderia encontrar um novo modelo do significar.

---

[12] "O Senhor, cujo oráculo está em Delfos, não diz (λέγειν) nem esconde (κρύπτειν), mas significa (σημαίνειν)."

CAPÍTULO SEGUNDO

O PRÓPRIO E O IMPRÓPRIO

2. 1. A duplicidade originária da concepção metafísica do significar manifesta-se na cultura européia como oposição do próprio e do impróprio. "Duplex est modus loquendi" – lê-se no *De veritate* de Santo Tomás de Aquino – "unus secundum propriam locutionem; alius modus est secundum figurativam, sive tropicam, sive symbolicam locutionem".[13] A impossibilidade, para a nossa cultura, de dominar tal antinomia é testemunhada pela alternância constante entre épocas do impróprio, em que a forma simbólico-emblemática ocupa o lugar central na cultura, e épocas do próprio, nas quais a mesma é deixada à margem, sem que, porém, nenhum dos dois discursos consiga reduzir inteiramente o próprio duplo.

Os fundamentos de uma teoria do impróprio, que deveria não só dar sua justificação teológica à obsessão emblemática da Renascença e do Barroco, mas também à exaltada alegoria da mística medieval, acham-se delineados no *corpus* apócrifo que circula sob o nome de Dionísio Areopagita. Tal justificação é apresentada como uma espécie de "princípio de incongruência", segundo o qual, considerando que as negações, a respeito do

[13] ["É duplo o modo de falar" – lê-se no *De veritate* de Santo Tomás de Aquino – "um segundo a própria locução; outro modo dá-se segundo a locução figurativa, ou trópica, ou simbólica".]

divino, são mais verdadeiras e mais consistentes do que as afirmações, uma representação que proceda por discrepâncias e desvios seria mais adequada a ele do que uma representação que proceda por analogias e semelhanças. Por outras palavras, é justamente a inadequação em relação ao seu objeto místico que confere ao símbolo incongruente aquela que se poderia definir como "congruência por variação" paradoxal, permitindo à mente, em amorosa insurgência anagógica, elevar-se do obscuro mundo corpóreo até à contemplação do inteligível.[14] Dez séculos mais tarde, Hugo de São Vítor define a potência mística quase com as mesmas palavras do Areopagita:

> As figuras dessemelhantes distraem nosso ânimo das coisas materiais e corpóreas mais do que as semelhantes, e não o deixam repousar em si mesmo. A razão disso reside no fato de que todas as coisas criadas, por mais que sejam perfeitas, estão separadas de Deus por um intervalo infinito... motivo pelo qual é mais perfeito o conhecimento de Deus que, negando deste modo d'Ele todas as perfeições, transmita aquilo que Ele não é, do que aquele que, afirmando o que Ele é, mediante tão sutis perfeições, procura explicar o que Deus é.

Entre a primeira metade do século XVI e a segunda metade do século XVII, ou seja, no período em que se formava a moderna imagem científica do mundo, a cultura européia foi tão dominada pelo tema do incongruente que toda esta época poderia ser definida, com palavras de Herder, como "época emblemática". Realmente,

---

[14] "Por conseguinte, dado que as negações no divino são verdadeiras e as afirmações incongruentes, ao arcano das coisas indizíveis é mais congruente a manifestação através das figuras dessemelhantes... A sabedoria anagógica dos santos teólogos serve-se justamente de diferenças, não permitindo, ao que em nós é material, aderir àquelas imagens indecorosas, mas com a própria deformidade das figuras, excitando e estimulando a parte superior da alma, de tal forma que não pareça nem lícito nem verossímil, nem sequer àqueles que estão ligados à matéria, que formas tão absurdas estejam próximas da verdade das contemplações divinas." (PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. *De coelesti hierarchia*, cap. II, 3.)

o emblema é a figura central a que foi confiada a sua mais profunda intenção cognoscitiva e, ao mesmo tempo, o seu mais íntimo mal-estar. Os estudos de Giehlow mostraram a influência decisiva, sobre a formação da emblemática quinhentista, do *corpus* pseudo-epigráfico, os *Hyeroglyphica* de Orapolo, composto no final do século II ou talvez até no século IV d.C., que continha uma pretensa interpretação dos hieróglifos egípcios. É sobre o fecundo mal-entendido de uma explicação dos "signos sagrados" dos sacerdotes egípcios que os humanistas fundaram o projeto de um modelo do significar, em que, não a convergência e a unidade da aparência e da essência, mas a sua incongruência e deslocação se tornavam o meio para um conhecimento superior, no qual se consolidava e, ao mesmo tempo, se tensionava ao máximo a diferença metafísica entre corpóreo e incorpóreo, matéria e forma, significante e significado. Sob este ponto de vista, não parece casual que os emblematistas se referissem constantemente ao emblema como a um composto de alma (o mote) e corpo (a imagem),[15] e à sua união como a uma "mistura mística" e "homem ideal". A metáfora, como paradigma do significar por termos impróprios, a que, segundo os teóricos barrocos, se deixam reduzir tanto o emblema quanto a *impresa*, converte-se assim no princípio de uma dissociação universal de todas as coisas em relação à própria forma, de todo significante em relação ao próprio significado. Nos emblemas, nas *imprese* "amorosas e heróicas", nos brasões que agora recobrem, com a sua *picta poesis*, todos os aspectos da vida profana, assim como na "agudeza" que se toma como objetivo de todo significar, o vínculo que liga cada objeto à própria aparência, cada criatura ao seu próprio corpo, cada palavra ao seu significado, é questionado radicalmente: cada coisa é ela mesma só na medida em que significa outra, cada coisa

[15] "Symbolum pictura et lemmate constat, seu, ut loquitur vulgus, corpore et anima" ["O símbolo consta de uma pintura e de um lema, ou como se diz popularmente, de corpo e alma"]. (PETRUS ABBAS, em: *C. F. Menestrerii Philosophia imaginum*, Amstelodami, 1695); "justa proporção de alma e de corpo" (PAOLO GIOVIO. *Dialogo dell'imprese militari et amorose*. Venezia, 1557).

e verdadeira só se está para uma outra. Para a intenção alegórica do barroco, tal sacrifício da forma própria é, ao mesmo tempo, um penhor de redenção que será resgatado no último dia, mas cuja cifra já está implícita no ato da criação. Assim, Deus aparece como o primeiro e supremo emblematista, "um engenhoso fabulador", conforme se lê no *Cannocchiale aristotelico* de Tesauro, "escarnecendo dos homens e dos anjos, com várias *imprese* heróicas e símbolos figurados, a respeito dos seus altíssimos conceitos". O céu "é um vasto escudo ceruleo, onde a engenhosa natureza desenha o que medita, formando heróicas *imprese* e símbolos misteriosos e argutos dos seus segredos".[16]

A caricatura, que nasce justamente nesta época, é o momento em que o deslocamento emblemático atinge a figura humana. Isso torna verossímil a hipótese, ainda não abordada pelos estudiosos, de que a origem da "figura caricata" deva ser relacionada com a proibição, que era parte integrante do código emblemático, de representar a figura humana, a não ser parcialmente; "corpus humanum" – lê-se nas regras de Petrus Abbas – "integrum pictura esse non potest, pars corporis, oculus, cor, manus tolerari potest".[17] A raiz desta proibição que impedia que se deslocasse a figura humana do seu significado próprio (a não ser recorrendo a um artifício fetichista de que os emblematistas fizeram amplo uso) estava, no bíblico "à imagem e semelhança", que, ao vincular diretamente a forma humana ao seu divino criador, garante irrevogavelmente a sua identidade. O deslocamento da figura humana deste "significado" teológico, contudo, deveria aparecer necessariamente como o ato demoníaco por excelência, o que explica o aspecto monstruoso e "caricatural" de que o demônio se reveste na iconografia cristã. O inexplicável atraso com que

---

16 E. TESAURO. *Cannocchiale aristotelico, o sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese e di tutta l'arte simbolica et lapidaria contenente ogni genere di figure e inscrizioni espressive di arguti e ingegnosi concetti esaminate in fronte co' rettorici precetti del divino Aristotele*. Torino, 1652.

17 ["o corpo humano não pode estar representado por inteiro numa pintura; uma parte do corpo, um olho, o coração, uma mão pode se tolerar".]

a caricatura faz sua aparição na cultura européia não deve ser buscada, conforme foi sugerido por Kris e Gombrich,[18] em uma suposta crença na eficácia mágica da imagem, mas no fato segundo o qual, fora do cosmos emblemático, o deslocamento da figura humana trazia consigo uma intenção blasfema. Só para uma época intimamente acostumada, como a emblemática, a visualizar na incongruência o modelo da verdade, a caricatura poderia parecer mais semelhante à pessoa do que a própria pessoa. A caricatura é, de fato, na esfera humana, aquilo que o emblema é na esfera dos objetos. Assim como o emblema havia posto em xeque o nexo de toda coisa com a própria forma, assim, com aparente leviandade, a caricatura cinde a figura humana do seu significado; mas, dado que esta já trazia inscrita a sua cifra alegórica, só distorcendo e alterando os próprios lineamentos, ela poderá assumir uma nova posição emblemática. O homem, criado à imagem e semelhança de Deus, "per malitiam diaboli depravatus venit in longinquam regionem dissimilitudinis".[19] Esta "terra da dessemelhança" é o *regnum peccati* [reino do pecado], "no qual a memória fica dissipada, o intelecto fica cego, e a vontade fica turva".[20] Todavia, segundo a sabedoria implícita na intenção emblemática, este deslocamento é também um penhor de redenção, e tal dessemelhança é uma semelhança superior.

Por isso, não causa surpresa que, com o eclipse da alegoria barroca, a forma emblemática, que torna estranho todo significante em relação ao próprio significado, começa a parecer inquietante. A *Simbólica* de Creuzer e a *Fisionômica* de Lavater são as últimas imponentes tentativas de captar um conhecimento superior com o deslocamento emblemático: ambas acabam na incompreensão e na paródia. O mal-estar que Hegel declara perante o simbólico

---

[18] E. H. GOMBRICH; E. KRIS. *The Principles of Caricature*, em: E. KRIS. *Psychoanalitic Exploration in Art*. New York, 1952.

[19] ["depravado pela malícia do demônio, veio até a longínqua região da dessemelhança".]

[20] PIETRO LOMBARDO, *apud* R. JAVELET. *Image et ressemblance au XII siècle. De saint Anselme à Alain de Lille*. Strasbourg, 1967, p. 240 *et seq.*

e a sua desconfiança com o alegorismo da vanguarda romântica são sintomas da nova atitude, que se manifesta mediante o firme domínio da forma própria. É significativo que, nas *Lições de estética*, Hegel veja na Esfinge a figura em que "o simbólico em geral se apresenta como enigma", e situe diante dela a resposta de Édipo (que aqui aparece como o campeão da *Aufklärung*) como "a luz da consciência", "a claridade que deixa transparecer limpidamente o seu conteúdo concreto através da forma côngrua e própria dele e que, em sua existência, se manifesta unicamente a si mesma".[21]

O mundo das figurações emblemáticas, no qual uma época inteira havia visto a expressão mais "aguda" da espiritualidade humana, não fica, contudo, por isso, simplesmente abolido. Converte-se agora no armazém de escombros, no qual o Inquietante pesca os seus espantalhos. As criaturas fantásticas de Hoffmann e de Poe, os objetos animados e as caricaturas de Grandville e de Tenniel, até mesmo o carretel Odradek no conto de Kafka, são, sob este ponto de vista, um *Nachleben* da forma emblemática, nem mais e nem menos de como certos demônios cristãos representam uma "vida póstuma" de divindades pagãs. Na forma do Inquietante, que invade agora com prepotência cada vez maior a vida cotidiana, o símbolo apresenta-se como a nova Esfinge a ameaçar a cidadela da razão. Freud é o Édipo que propõe a chave que deveria dissipar o enigma e libertar a razão dos seus monstros. Por este motivo, as conclusões do seu estudo sobre o Inquietante[22] são para nós particularmente interessantes. Ele identifica no Inquietante (*Umheimliche*) o familiar (*Heimliche*) removido:

> Este Inquietante não é realmente nada de novo, de estranho, mas sim algo que desde sempre é familiar à psique e que só o processo de remoção tornou diferente. E em relação à remoção fica esclarecida para nós a definição de Schelling, segundo a

---

[21] HEGEL. *Estetica*, *op. cit.*, p. 408.

[22] *Das Umheimliche*, publicado originariamente em: *Imago*, t. V, 1919.

qual o Inquietante seria algo que deveria ter ficado escondido e que, pelo contrário, reaparece.

Esta fórmula, que retoma a atitude de Freud em relação aos símbolos, e que ele constantemente remete ao mecanismo da remoção, autoriza-nos a perguntar por que a cultura moderna identificou tão obstinadamente o simbólico com o inquietante. Talvez a razão deste "mal-estar" diante do simbólico resida no fato de que a aparente simplicidade do esquema, com que nossa cultura interpreta o significar, esconda a remoção de um significar mais familiar e originário, e que não se deixa reduzir docilmente a este esquema. Por detrás dos traços ferinos do monstro, em que "o espírito humano tende a sair fora da fera, mas não pode chegar a manifestar completamente a própria liberdade e a mobilidade da própria figura, pois deve ficar misturado e associado com o outro de si",[23] devemos aprender a ver algo íntimo e humano.

2. 2. A interpretação edípica da palavra da Esfinge como "palavra cifrada" comanda secretamente a concepção freudiana de símbolo. A psicanálise pressupõe, aliás, a cisão do discurso em uma palavra obscura e por termos impróprios, que é a do inconsciente fundada na remoção, e em uma palavra clara e por termos próprios, que é a da consciência. A passagem (a "tradução") de um discurso a outro constitui propriamente a análise. Esta implica, portanto, necessariamente um processo de "des-simbolização" e de progressiva redução do simbólico: o "enxugamento do Zuiderzee", em que se substancia, segundo Freud, o projeto psicanalítico, equivale, uma vez terminado, a uma tradução completa da linguagem simbólica inconsciente em signo consciente. O mito de Édipo domina, pois, o horizonte da análise de maneira ainda mais profunda do que aquela que seus críticos acreditaram denunciar; não só oferece os conteúdos da interpretação, mas dirige e estrutura a própria atitude fundamental

[23] HEGEL. *Estetica, op. cit.*, p. 407.

do discurso analítico, no ato de se apresentar diante da Esfinge do inconsciente e diante dos seus símbolos. Assim como Édipo descobre o significado escondido no enigma da Esfinge e, ao fazê-lo, liberta a cidade do monstro, assim também a análise encontra o pensamento latente por detrás da cifra simbólica manifesta e "cura" a neurose.

Não é, portanto, simples coincidência que os procedimentos essenciais do simbolismo trazidos à luz por Freud correspondam precisamente, conforme foi assinalado,[24] ao catálogo dos tropos da velha retórica. O território do inconsciente, nos seus mecanismos e nas suas estruturas, coincide integralmente com o do simbólico e do impróprio. A intenção emblemática, que separa toda forma de seu significado, converte-se então na escritura escondida do inconsciente, enquanto os livros de emblemas, que saem das bibliotecas das pessoas cultas, fazem seu ingresso no inconsciente, no qual a remoção delineia sem cessar os seus brasões e as suas *imprese*.

A teoria psicanalítica ortodoxa do simbolismo,[25] que se expressa na apodítica afirmação de Jones, segundo a qual "só o que é removido acaba simbolizado", e que vê em cada símbolo o retorno do removido em um significante impróprio, não esgota, contudo, a concepção freudiana do símbolo. Freud descreve em várias oportunidades processos simbólicos que não se deixam, de modo algum, reduzir a este esquema. Um deles é a *Verleugnung* do fetichista.

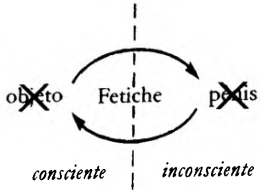
---

[24] Cf. E. BENVENISTE. "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne" (*La psychanalyse*, I, 1956; republicado em: E. BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966). A importância deste ensaio pode ser medida pelo fato de que precede de um ano o ensaio de Lacan, no qual as suas idéias sobre o "significante" são plenamente desenvolvidas ("L'instance de la lettre dans l'inconscient", *La psychanalyse*, 1957). Desde então, o conceito de uma "retórica do inconsciente" tornou-se usual entre psicanalistas e lingüistas, sem que, contudo, ninguém desse o passo decisivo, declarando que o inconsciente não *tem* uma retórica, mas *é* uma retórica.

[25] Importa esclarecer que a nossa crítica é dirigida não a esta concepção ortodoxa do simbolismo, mas à interpretação lacaniana do freudismo.

Segundo Freud, a perversão do fetichista nasce da recusa do menino em tomar consciência da ausência do pênis na mulher (na mãe). Posto frente à percepção de tal ausência, o menino recusa admitir a sua realidade, pois isso acabaria acarretando uma ameaça de castração para seu próprio pênis. O fetiche não é, sob este ponto de vista, mais que "o substituto do pênis da mulher, em cuja existência o menino acreditou e a que agora não pretende renunciar". Contudo o sentido desta recusa do menino não é tão simples quanto poderia parecer, implicando, aliás, uma ambigüidade essencial. No conflito entre a percepção da realidade, que o impele a renunciar ao seu fantasma, e o contradesejo, que o impele a renegar a sua percepção, o menino não faz nem uma nem outra coisa, ou, aliás, faz simultaneamente as duas coisas, chegando a um compromisso singular. Por um lado, com a ajuda de um mecanismo particular, desmente a evidência da sua percepção; por outro, reconhece e assume a sua realidade por meio de um sintoma perverso. O espaço do fetiche é precisamente esta contradição, pela qual ele é, ao mesmo tempo, a presença daquele nada que é o pênis materno e o sinal da sua ausência: símbolo de algo e da sua negação, podendo manter-se unicamente ao preço de uma laceração essencial, na qual as duas reações contrárias constituem o núcleo de uma verdadeira fratura do Eu (*Ichspaltung*).

É evidente que o mecanismo da *Verleugnung* não se deixa interpretar segundo o esquema do retorno do removido sob forma de um significante impróprio. Ou melhor, e porque Freud se dá conta da insuficiência da remoção (*Verdrängung*) para justificar o fenômeno, que ele apela para o termo *Verleugnung*, "renegação". Na *Verleugnung* do fetichista, não só deixa de haver uma substituição de um significante por outro, ocorrendo, sim, a sua manutenção através de uma negação recíproca, mas nem sequer se poderá falar, em sentido próprio, de remoção, pois o conteúdo psíquico não é simplesmente rejeitado no inconsciente, mas é, de algum modo, declarado na mesma medida em que acaba renegado (isso não significa, porém, que seja consciente), segundo um mecanismo dinâmico que poderia ser representado da seguinte forma:



Aqui verifica-se algo semelhante ao que acontece na *Verneinung* [negação], ou seja, nas negações-admissões com que o paciente confessa ao analista o que está negando na aparência, e que Freud define como "uma abolição (*Aufhebung*) da remoção, mas não por isso uma aceitação do removido" e a propósito das quais Hyppolite falava de "uma utilização do inconsciente, mantendo, porém, a remoção".[26] A *Verleugnung* confronta-nos com um procedimento no qual, graças a um símbolo, o homem consegue apropriar-se de um conteúdo inconsciente sem levá-lo à consciência. Assim como as *imprese* plantam no brasão a intenção mais íntima da pessoa sem, porém, traduzi-la nos termos próprios do discurso da razão, assim também o fetichista emblematiza o seu temor e o seu desejo mais secretos em um brasão simbólico que lhe permite entrar em contato com eles sem torná-los conscientes. No gesto do fetichista, que consegue apropriar-se do próprio tesouro escondido sem desenterrá-lo, volta a aflorar desta maneira a antiga sabedoria apotropaica da Esfinge, que recusa acolhendo e acolhe recusando. E assim como, em matéria de gozo, talvez seja o perverso que tenha algo a ensinar ao analista, assim também é possível que, no final das contas, a Esfinge tenha algo a ensinar a Édipo.

---

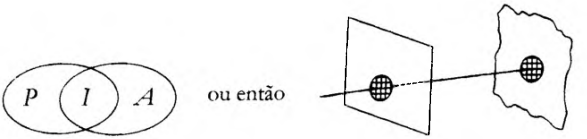
[26] J. HYPPOLITE. *Commentaire parlé sur la "Verneinung" de Freud* (em: LACAN. *Écrits, op. cit.*, p. 887).

2. 3. Enquanto, na forma emblemática, a "diferença" entre o significado e o significante alcança a sua máxima evidência, ela constitui o terreno no qual, por excelência, deveria ter sido exercitada uma ciência dos signos que tivesse tomado verdadeiramente consciência do paradoxo saussuriano da "unidade dupla". No entanto, precisamente a respeito da forma emblemática, depois das pesquisas dos teóricos barrocos e dos mitólogos e críticos românticos, ainda falta uma análise semiológica, mesmo que apenas razoável. Sobre as inúmeras tentativas recentes de interpretação da metáfora pesa a posição metafísica inicial do problema como relação entre o próprio e o impróprio, já implícita na definição aristotélica da metáfora como "transporte" de um nome "estranho".[27] No transcurso da reflexão ocidental sobre o signo, esta posição traduz-se com o preconceito segundo o qual, na metáfora, haveria dois termos, um próprio, outro impróprio, e o movimento, a substituição de um pelo outro, constituiria o "transporte" metafórico. Tal abordagem prejudica tanto a definição da metáfora por parte de Jakobson, como "atribuição de um significante a um significado associado por semelhança ao significado primeiro", quanto a de quem vê nela a intersecção sêmica (baseada sobre uma metonímia) de dois termos, segundo o seguinte esquema:[28]

---

[27] *Poética*, 1557*b*.

[28] A definição de R. JAKOBSON está em "À la recherche de l'essence du langage" (*Diogène*, n. 51, 1965). Para a segunda definição, veja-se A. HENRY. *Métonymie et métaphore*. Paris, 1971. A tenacidade do dogma da substituição é tamanha que se podem encontrar seus traços até mesmo em Lacan. Este (cf. *Écrits*, *op. cit.*, p. 507) escreve que a metáfora "brota entre dois significantes, um dos quais substitui o outro, tomando-lhe o lugar na cadeia significante"; mas acrescenta que "o significado oculto continua presente graças à sua conexão [metonímica] com o resto da cadeia". É no paradoxo de uma substituição, na qual o substituído continua presente, que deve ser buscado o segredo da metáfora.



Em ambos os casos, continua na sombra o fato de que a "semelhança" e a intersecção sêmica não preexistem à metáfora, mas se tornam possíveis graças a ela e depois são assumidas como sua explicação, assim como a resposta de Édipo não preexiste ao enigma, mas, por ele criada, tem a pretensão, com uma singular petição de princípio, de oferecer a sua solução.

O que o esquema *próprio / impróprio* nos impede de ver é que na metáfora nada substitui realmente nada, pois não existe termo próprio que o metafórico é chamado a substituir: só o nosso antigo preconceito edípico, ou seja, um esquema interpretativo *a posteriori*, nos permite vislumbrar uma substituição lá onde há apenas um deslocamento e uma diferença no interior de um significar único. Só em uma metáfora já consagrada pelo uso lingüístico (que já não é, portanto, de modo algum, uma metáfora) torna-se possível identificar um significado próprio e um impróprio: em uma metáfora originária seria inútil procurar algo parecido com um termo próprio.

A inadequação do esquema edípico do próprio e do impróprio para captar a essência da metáfora fica evidenciada especialmente com a "metáfora em ato" ou "pintada", que é o emblema. Pareceria de fato que neste caso pudéssemos reconhecer um termo próprio e um impróprio, exemplificados na "alma" e no "corpo"; mas, por mais fugaz que seja, no labirinto, o olhar que a intenção emblemática lhe suscita, ver-se-á que não há aqui substituição positiva alguma de um termo por outro, mas que, pelo contrário, o espaço do emblema é aquele – puramente negativo e insubstancial – de um processo de diferença e de recíproca negação-afirmação. Assim, o "corpo" e a "alma" estão entre si em uma relação que é,

ao mesmo tempo, de explicação e de ocultamento (um "obscurecer explicando" e um "explicar obscurecendo", nas palavras de um tratado do século XVII), sem que nenhuma das duas intenções prevaleça completamente sobre a outra (o que equivaleria, aliás, à morte do emblema). Os teóricos da *impresa* repetem sem parar que a "maravilha" emblemática "não nasce da obscuridade das palavras, nem da recôndita natureza das coisas, mas do acasalamento e da mistura de uma e outra, motivo pelo qual surge depois um terceiro, de natureza diferente deles, produzindo esta maravilha"[29]; contudo, seria vã a busca de algo positivo neste "terceiro": ele é apenas a diferença e a recíproca negação-afirmação dos outros dois. O mesmo pode ser dito a respeito do "brasonamento" da figura humana, que é, conforme assinalamos, a caricatura: o sucesso exemplar da célebre "pêra" de Philippon, que representa o rei Luís Filipe como uma pêra (ou vice-versa), consiste precisamente no fato de que não nos deparamos aqui nem com uma pêra, nem com Luís Filipe, mas sim com a tensão emblemática que brota de sua confusão-diferença.

Se isso for verdade, então o procedimento da forma emblemática revela-se surpreendentemente semelhante ao da *Verleugnung* fetichista, assim como é descrita por Freud. Poder-se-ia até afirmar que a *Verleugnung* oferece à interpretação da metáfora um modelo que escapa à redução tradicional do problema e sob cuja luz *a metáfora se converte, no reino da linguagem, no que o fetiche é no reino das coisas.* Assim como na *Verleugnung* não há simplesmente um "transporte" de um significado próprio para um impróprio, mas, sim, um processo de negação nunca substancializável entre uma ausência e uma presença (pois o fetiche é, ao mesmo tempo, aquele nada que é o pênis materno, e o sinal de sua ausência), assim também, na forma emblemática, não há nem substituição nem transporte, mas só um jogo de negação e de diferença irredutível ao intercâmbio entre o próprio e o impróprio. E assim como, pela sua contradição essencial, o fetiche só pode manter-se às custas de uma laceração, na

[29] SCIPIONE AMMIRATO. *Il rota ovvero delle Imprese.* Firenze, 1598.

qual as duas reações contrárias constituem o núcleo do que Freud define como uma "fratura do Eu" (*Ichspaltung*), assim também a forma emblemática se sustenta sobre uma verdadeira fratura do "sínolo" semiótico.

No entanto, o deslocamento metafórico não acontece entre o próprio e o impróprio, mas é um deslocamento da própria estruturação metafísica do significar: o seu espaço é o de uma recíproca exclusão do significante e do significado, no qual vem à luz a diferença original sobre a qual se fundamenta todo significar. Nietzsche tinha razão, no seu projetado *Philosophenbuch* [*Livro do filósofo*], de ver na metáfora o fenômeno originário da linguagem e, no "rígido pombal" dos termos próprios, unicamente o resíduo de uma metáfora.[30] E, com respeito ao discurso metafórico da Esfinge, Édipo aparece como o surdo de que fala Nietzsche, o qual, perante as figuras de Chladni, produzidas sobre a areia pelas vibrações sonoras, tem a pretensão de saber o que os homens chamam de som. A definição aristotélica do enigma como um συνάψαι τὰ ἀδύνατα – colocar juntas coisas impossíveis – capta bem o paradoxo central do significar que a metáfora

[30] "O que é, pois, a verdade? Uma multidão de metáforas em movimento, de metonímias, de antropomorfismos, em uma palavra: uma soma de relações humanas que foram poeticamente elevadas, transpostas, ornamentadas e que, após um demorado uso, parecem a um povo serem firmes, canônicas e vinculantes... Enquanto toda metáfora da intuição é individual e sem par, e, por isso, sempre consegue fugir a toda determinação, o grande edifício dos conceitos mostra a rígida regularidade de um pombal romano, e exala na lógica a severidade e a frieza que são próprias da matemática. Quem estiver impregnado desta frieza, dificilmente acreditará que o conceito, ósseo e octogonal como um dado e, como este, inamovível, seja mais do que *o resíduo de uma metáfora*... Só através do esquecimento deste mundo primitivo das metáforas, só através do enrijecimento e da cristalização daquilo que era originariamente uma massa de imagens nascentes, em um ondada ardente, da capacidade primordial da fantasia humana, só através da crença invencível de que *este* sol, *esta* janela, *esta* mesa sejam uma verdade em si, em poucas palavras, só porque o homem se esquece enquanto sujeito e, em particular, enquanto sujeito da criação artística, ele pode viver com um pouco de repouso e de segurança..." (Os fragmentos do *Philosophenbuch* estão presentes no vol. X da Edição Kröner das obras de Nietzsche.)

desnuda: o σημαίνειν é sempre, originalmente, uma συνάψις de ἀδύνατα, uma conjunção de impossíveis; não uma relação de manifestação, em si não problemática, entre significante e significado, mas uma pura barreira. A agudeza do "divino fabulador" que, segundo Tesauro, "escarnece dos homens a respeito dos seus altíssimos conceitos", aprofunda a sua ponta ("agudeza", segundo a intuição profunda de um léxico do século XVII, deve ser entendida, segundo seu étimo, como ato de perfurar e de abrir) precisamente nesta conjunção entre significante e significado. Metáfora, caricatura, emblema e fetiche sinalizam para a "barreira resistente à significação", na qual está guardado o enigma original de todo significar. E é esta barreira que agora devemos decidir-nos a interrogar.

CAPÍTULO TERCEIRO

A BARREIRA E A DOBRA

3. 1. A noção de signo que está na raiz da semiologia moderna baseia-se em uma redução metafísica do significar, de que a "ciência que estuda a vida dos signos no âmbito da vida social"[31] ainda está longe de ter tomado consciência. Tal redução, cujas raízes se fundem com a história da filosofia ocidental, tornou-se possível devido às condições especiais em que veio à luz o texto em torno do qual se consolidou o projeto semiológico moderno. Importa sublinhar aqui não tanto que os cursos proferidos por Saussure em Genebra, de 1907 a 1911, não estivessem destinados, como se sabe, à publicação e que ele até tivesse excluído explicitamente a possibilidade de os publicar,[32] mas que eles representam o momento

[31] F. DE SAUSSURE. *Cours de linguistique générale*. Ed. crítica de R. Engler. Wiesbaden, 1967, cap. III, p. 3.

[32] "Quant à un livre sur ce sujet" – havia ele declarado aos amigos e alunos – "on ne peut y songer: il doit donner la pensée définitive de son auteur" ["Quanto a um livro sobre este assunto" – havia ele declarado aos amigos e alunos – "nem se pode aqui sonhar: ele deve apresentar o pensamento definitivo de seu autor"] (cf. E. ENGLER. Prefácio da referida edição crítica do *Cours*, p. IX). Os próprios organizadores da edição de 1915, Sechehaye e Bally, falam no prefácio da sua surpresa quando, procurando as notas de Saussure para o *Curso*, não encontraram nada que correspondesse aos cadernos dos alunos: "F. de Saussure détruisait à mesure les bruillons hatifs où il traçait au jour le jour l'exquisse de son exposé" ["F. de Saussure destruía os rascunhos prematuros na medida em que traçava dia a dia o esquema de sua exposição"]. É provável que tal destruição não fosse casual.

culminante de uma crise intelectual, cuja experiência como *impasse* talvez constitua o aspecto mais importante do pensamento de Saussure. O que a publicação do *Curso,* nas condições de 1915, revela de modo insofismável é precisamente esta experiência de uma aporia radical, ao apresentar como uma série de resultados positivos aquilo que era, na realidade, o último obstáculo contra o qual Saussure havia naufragado ao final de uma viagem iniciada quase quinze anos antes, na época dos estudos sobre a entonação báltica. Saussure representa o caso muito precioso de um filólogo que, aprisionado na rede da linguagem, sente, como Nietzsche, a insuficiência da filologia e precisa tornar-se filósofo, ou então sucumbir. Saussure não abandonou, como Nietzsche, os estudos lingüísticos; mas, refugiando-se por trinta anos em um silêncio que a muitos pareceu inexplicável,[33] interrompido unicamente

[33] Cf. as impresões de Meillet, talvez o maior dos seus discípulos: "Il [F. de Saussure] avait produit le plus beau livre de grammaire comparée qu'on ait écrit, semé des idées et posé des fermes théories, mis sa marque sur de nombreux élèves, et pourtant il n'avait pas rempli toute sa destinée" ["Ele... tinha produzido o mais belo livro de gramática comparada que já se escreveu, semeado de idéias e organizado por firmes teorias, deixou sua marca em numerosos discípulos, e no entanto ele não havia cumprido todo o seu destino"] (A. MEILLET. "Ferdinand de Saussure", em: *Linguistique historique et linguistique général,* v. II, Paris, 1952, p. 183). O "mito" de Saussure, já presente neste artigo (Meillet fala do "oeil bleu plein de mystère" de Saussure), ainda continua ativo no tema dos "três retratos", em artigo de Benveniste, de 1964 ("F. de Saussure à l'École des Hautes Études", *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études,* 1964-1965): "d'abord débutant génial, 'beau comme un jeune dieu', qui fait une entrée éclatante dans une science; puis, d'après un portrait peint par son frère pendant les années parisiennes, le jeune homme méditatif, secret, tendu déjà par l'exigence intérieure; enfin l'image dernière, le gentilhomme vieillissant, au mantien digne, un peu las, portant dans son regard rêveur, anxieux, l'interrogation sur laquelle se refermera désormais sa vie" ["primeiramente, um estreante genial, 'belo como um jovem deus', que faz uma entrada brilhante em uma ciência; depois, de acordo com perfil delineado pelo seu irmão durante os anos de Paris, o jovem homem meditativo, secreto, voltado já para a exigência interior; por fim, a derradeira imagem, o gentil-homem que vai envelhecendo, de maneira digna, um pouco enfadado, carregando, no seu olhar sonhador, ansioso, a interrogação com a qual daí por diante encerrará sua vida"].

pela publicação nos *mélanges* de curtas notas técnicas, quem havia sido, aos vinte anos, o *enfant prodige*, renovando os estudos de lingüística indo-européia com o genial *Mémoire sur le système primitif des voyelles*, viveu a fundo a experiência exemplar da impossibilidade de uma ciência da linguagem no interior da tradição metafísica ocidental.

Os documentos de tal crise foram há tempo publicados por Benveniste[34] e retomados em artigo memorável,[35] sem que, porém, ele mesmo tirasse daí todas as conseqüências; mas a edição crítica do *Curso*, publicada em 1967, aos cuidados de Rudolf Engler,[36] no único modo possível, a saber, como sinopse de todas as fontes de que tinha sido tirado o texto de 1915, torna agora impostergável a revisão do estatuto do *Curso* na história da lingüística moderna. Nos próximos anos, na medida em que reflita autenticamente o pensamento de Saussure, o *Curso* já não poderá ser considerado como a fundação da semiologia, mas, se muito, como o seu questionamento radical: significa dizer que ela não contém o seu exórdio, mas, de certa forma, o seu encerramento.

O primeiro documento do que foi definido como o "drama" de Saussure[37] aparece em carta a Meillet, de 1894, no período em que ele estava trabalhando no livro sobre a entonação e o acento em lituano, e que nunca viria a ser publicado. Com amargura incomum, Saussure confessa o seu desencorajamento diante da "absoluta inépcia" e das contradições da terminologia lingüística:

---

[34] "Notes inédites de F. de Saussure" (*Cahiers F. de Saussure*, 12, 1954).

[35] "Saussure après un demi-siècle" (*Cahiers F. de Saussure*, 20, 1963; republicado em: BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, p. 32-45).

[36] SAUSSURE. *Cours, op. cit.* A referida edição é a única que pode ser definida crítica em sentido rigoroso.

[37] "Ce silence cache un drame qui a du être douloureux, qui s'est aggravé avec les années, que n'a même jamais trouvé d'issue" ["Este silêncio esconde um drama que teve de ser doloroso, que se agravou com o passar dos anos, e para o qual nunca encontrou saída"] (BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, p. 37).

> Estou muito enojado com tudo isso e com a dificuldade que se tem em geral para escrever dez linhas que tenham sentido comum em matéria de fatos de linguagem. Preocupado há tempo sobretudo com a classificação lógica destes fatos... vejo cada vez mais a imensidão de trabalho que seria necessário a fim de mostrar ao lingüista o que ele faz... e, ao mesmo tempo, quanto é vão tudo o que, afinal de contas, se pode fazer em lingüística... Isso acabará, apesar de mim, em um livro no qual, sem entusiasmo nem paixão, explicarei o motivo pelo qual não existe um só termo usado em lingüística ao qual eu atribua algum significado... Só depois de ter feito isso, confesso que poderei retomar o meu trabalho no ponto em que o deixei.[38]

Esse livro nunca foi escrito, mas as anotações e os esboços que sobraram dele e que mais tarde confluíram nos cursos de lingüística geral, mostram a lúcida consciência que Saussure tinha sobre um *impasse* que não era apenas seu, mas era da ciência da linguagem em geral:

> Eis a nossa profissão de fé em matéria lingüística: noutros campos, pode-se falar de coisas *sob este ou aquele ponto de vista*, estando certos de que encontraremos terreno seguro no próprio objeto. Em lingüística, negamos por princípio que existam objetos dados, que existam coisas que continuem existindo quando se passa de uma ordem de idéias a outra, e que possamos, por isso, permitir considerar "coisas" de ordens diferentes, como se elas fossem dadas por si mesmas...
> A lei verdadeiramente última da linguagem, pelo menos enquanto ousamos falar disso, é que nunca há nada que possa residir em um só termo, e isso se deve ao fato de que os símbolos lingüísticos estão sem relação com o que devem designar, portanto, que *a* é incapaz de designar algo sem a ajuda de *b*, e da mesma forma *b* sem a ajuda de *a*, ou seja, que todos os dois só valem pela sua diferença recíproca, ou que nenhum dos dois vale, mesmo que seja para qualquer parte de si (por

[38] "Lettres de F. de Saussure à M. Meillet" (*Cahiers F. de Saussure*, 21, 1964).

> exemplo, "a raiz", etc.), exceção feita ao mesmo entrelaçamento entre diferenças eternamente negativas.
> Maravilhamo-nos. Mas onde estaria a possibilidade do contrário? Onde estaria um só instante o ponto de irradiação positivo em toda a linguagem, dado que não há imagem vocal que responda mais do que outra ao que deve dizer?[39]

Nas suas aulas, as necessidades didáticas instigaram Saussure certamente a valer-se de sua desconfiança na possibilidade de encontrar na linguagem um termo positivo; contudo, a edição crítica do *Curso* mostra que o parágrafo em que o signo é apresentado como algo positivo não reflete exatamente as anotações dos alunos. Onde o texto do *Curso* diz "basta que se considere o signo na sua totalidade, que nos encontraremos na presença de uma coisa positiva", as anotações afirmam mais cautelosamente:

> Graças ao fato de que tais diferenças se condicionam umas às outras, teremos algo que pode assemelhar-se a termos positivos, através da confrontação de certa diferença da idéia com uma certa diferença do signo.[40]

Mais adiante:

> Contudo, o significante e o significado contraem um nexo em virtude dos valores determinados que nasceram da combinação de um número de signos acústicos com um número de recortes que podem ser feitos na massa. O que seria necessário para que tal relação entre o significante e o significado fosse dado em si? Sobretudo seria necessário que a idéia fosse determinada previamente e ela não o é... Seria necessário sobretudo que o significado fosse algo determinado previamente, e ele não o é. Por isso, tal relação não é mais do que a expressão dos valores tomados na sua oposição...[41]

---

[39] *Notes inédites de F. de Saussure*, *op. cit.*, p. 63.
[40] SAUSSURE. *Cours, op. cit.*, p. 272.
[41] *Ibidem.*

Se a linguagem é o espaço absolutamente insubstancial destas "diferenças eternamente negativas", o signo certamente é o último elemento que pode oferecer em si mesmo o "ponto de irradiação positiva", sobre o qual poderia ser construída uma ciência da linguagem finalmente libertada da "ineptie de la terminologie courante": aliás, enquanto define o estatuto duplo da unidade lingüística, ele é o lugar da diferença absoluta, onde a fratura metafísica da presença vem à luz da maneira mais deslumbrante. Há uma passagem decisiva das anotações, testemunhando que, para Saussure, é exatamente como signo que a linguagem é algo inapreensível:

> A linguagem não é nada mais que um caso particular da teoria dos signos. Precisamente só por este fato, porém, ele se acha na absoluta impossibilidade de ser algo simples (ou de diretamente apreensível pelo nosso espírito no seu modo de ser), sem que, contudo, por isso, na teoria geral dos signos, o caso particular dos signos vocais seja o mais complexo de todos os casos particulares conhecidos, como a escritura, a cifra, etc.[42]

Longe de simplificar o fato lingüístico, a inclusão da linguagem na perspectiva semiológica faz dele algo impossível; e é só tomando consciência de tal impossibilidade (cuja raiz, conforme mostra a história da noção de signo, desde a Stoa até à lógica medieval, se situa na solidariedade essencial de toda interpretação do significar com a interpretação metafísica da presença) que a ciência dos signos poderá atingir a sua fase crítica. Quando Saussure, que havia alcançado no conhecimento da linguagem o ponto de não-retorno em que "alguém está abandonado por todas as analogias do céu e da terra",[43] fala, recorrendo a expressões aparentemente

---

[42] *Notes inédites de F. de Saussure*, *op. cit.*, p. 64-65.

[43] "'Nous sommes au contraire profondement convaincus que quiconque pose le pied sur le terrain de la langue, peut se dire qu'il est abandonné par toutes les analogies du ciel et de la terre..." ["Pelo contrário, estamos profundamente convencidos de que quem puser o pé no terreno da língua, pode dizer-se abandonado por todas as analogias do céu e da terra..."] (*Notes inédites de F. de Saussure*, *op. cit.*, p. 64).

paradoxais que lembram a definição aristotélica do enigma como "conjunção de impossíveis", de um "entrelaçamento de diferenças eternamente negativas", de uma "relação estável entre as coisas que preexiste às próprias coisas", de uma unidade dupla "que tem verso e reverso", o que sobretudo urgia era evitar a substancialização dos termos daquela excisão que se lhe havia revelado como co-essencial à linguagem. Entendia assim que, com isso, sinalizava para a diferença e a "conjunção de impossíveis" que foi acobertada e removida, na semiologia moderna, com a "barreira resistente à significação". No algoritmo semiótico, a barreira que separa o significante do significado está aí para mostrar a impossibilidade do signo de produzir-se na plenitude da presença. Isolar a noção do signo, entendido como unidade positiva entre *signans* e *signatum*, com relação à original e problemática posição saussuriana do fato lingüístico como "entrelaçamento de diferenças eternamente negativas", equivale a fazer recair a ciência dos signos na metafísica.[44]

3. 2. A solidariedade da interpretação do significar como unidade de um significante e de um significado com a história da metafísica ocidental é afirmada explicitamente por uma intenção crítica cujo projeto é enunciado como a substituição de uma ciência da escritura (gramatologia) em lugar da ciência dos signos (semiologia). Segundo este projeto, a metafísica fundamenta-se sobre um estatuto privilegiado do significado, entendido como

[44] Deve-se a Benveniste (a saber, a um lingüista que, em nossa opinião, realizou uma nova "situação" da ciência da linguagem) a mais lúcida tomada de consciência da inadequação da perspectiva semiótica, em sentido restrito, para dar conta do fenômeno lingüístico na sua integralidade. A sua distinção de uma dupla *signifiance* da linguagem (definido por ele como *modo semiótico* e *modo semântico*, o primeiro dos quais deve ser "reconhecido", e o segundo devendo ser "compreendido", e entre os quais não há transição) e sua busca de um "outro aspecto" do problema do sentido, em que a noção semiótica de signo (como unidade positiva entre significante e significado) já não é válida, apontam para a mesma zona que aqui procuramos configurar, opondo a noção edípica do significar à esfíngica.

plenitude da presença, com respeito ao significante, que é seu rastro exterior. Tal privilégio é o mesmo que fundamenta, na tradição da metafísica ocidental, a superioridade da φωνή sobre o γράμμα, da voz sobre a escritura. O caráter específico do projeto gramatológico expressa-se, por conseguinte, na afirmação segundo a qual a experiência originária sempre já é rastro e escritura, o significado sempre já em posição de significante. A ilusão de uma presença plena e originária é a ilusão da metafísica, que toma corpo na estrutura dupla do signo. O encerramento da metafísica, e da semiologia que com ela é solidária, implica a consciência de que não existe origem possível para além do significante e do rastro: a origem é um *arqui-rastro*, que fundamenta a própria possibilidade do aparecer e do significar na ausência de origem.[45]

Se o projeto gramatológico, ao restaurar a originariedade do significante, efetua uma crítica salutar da herança metafísica que se cristalizou na noção de signo, isso não quer dizer que ele consiga realmente dar aquele "passo-atrás-além" da metafísica que, com maior prudência, o filósofo, em cujo pensamento ele encontra o seu fundamento, hesitava em declarar realizado ou inclusive apenas possível.[46] A metafísica não é, pois, simplesmente a interpretação da fratura da presença como dualidade de aparência e de essência, de significante e de significado, de sensível e de inteligível; mas o fato de que a experiência original esteja sempre já presa em uma dobra, já seja *simples* em sentido etimológico (*sim-plex* – "dobrado uma vez"), ou seja, que a presença esteja sempre já aprisionada por um significar, é esta precisamente a origem da metafísica ocidental. Pôr no início uma escritura e um rastro significa pôr o acento sobre esta experiência original, mas certamente não significa superá-la. Γράμμα e φωνή de fato fazem parte, ambos, do projeto metafísico grego, o qual, qualificando como "gramática"

---

[45] Cf. J. DERRIDA. *De la grammatologie*. Paris, 1967.

[46] Assim como boa parcela do pensamento francês contemporâneo, também o de Derrida tem seu fundamento, mais ou menos declarado, em Heidegger.

a reflexão sobre a linguagem e concebendo a φωνή como σημαντική (ou seja, como signo de uma "escritura na alma"),[47] pensou desde o início a linguagem do ponto de vista da "letra". A metafísica da escritura e do significante não é mais do que a outra face da metafísica do significado e da voz, o vir à luz do seu fundamento negativo e não, certamente, a sua superação. Se for possível desnudar a herança metafísica da semiologia moderna, ainda nos será impossível dizer o que seria uma presença que, finalmente libertada da diferença, fosse apenas uma pura e indivisa estação ao aberto. O que podemos fazer é reconhecer a situação originária da linguagem, este "entrelaçamento de diferenças eternamente negativas", na barreira resistente à significação, cujo acesso nos foi fechado pela remoção edípica. O núcleo originário do significar não reside nem no significante e nem no significado, nem na escritura e nem na voz, mas na dobra da presença sobre a qual eles se fundam: o *logos*, que caracteriza o homem enquanto *zoon logon echon*, é esta dobra que recolhe e divide cada coisa na "conjunção" da presença. E o humano é, exatamente, esta fratura da presença, que abre um mundo e sobre o qual se sustenta a linguagem. O algoritmo *S/s* deve, portanto, ser reduzido apenas a uma barreira: / ; mas, nesta barreira, não devemos ver apenas o rastro de uma diferença, e sim o jogo topológico das conjunções e das articulações (συνάψιες), cujo modelo procuramos delinear no αἶνος apotropaico da Esfinge, na melancólica profundidade do emblema, na *Verleugnung* do fetichista.

Na linguagem auroral do pensamento grego, esta "articulação" da presença toma o nome de ἁρμονία. Em torno da raiz indo-européia desta palavra dispõe-se de uma constelação de termos que aponta para uma noção cardinal do universo dos povos indo-europeus: o da ordem justa que regulamenta o ritmo do universo, desde o movimento dos astros, até à sucessão das estações, às

[47] Já Aristóteles referia o caráter semântico da linguagem humana à fantasia, cujas imagens, segundo uma metáfora já presente em Platão, são concebidas como "um escrever na alma".

relações entre os homens e os deuses.[48] O que nos interessa neste caso é, porém, menos a centralidade deste conceito, e mais o fato de que a idéia de "ordem justa" se apresenta, desde o início da especulação grega, como um articular, um fazer acordo, um juntar (ἁρμόζω, ἀραρίσκω, significam originalmente "juntar", "conectar", como o faz o carpinteiro),[49] ou seja, que a "jóia" perfeita do cosmo implica para os gregos a idéia de uma laceração, que é, também, uma sutura, de uma tensão que é, também, uma articulação, de uma diferença que é, também, unidade. É a esta articulação "belíssima" e "invisível" que Heráclito faz referência nos fragmentos,[50] em que ἁρμονία não é simplesmente a harmonia do sentido que nos é familiar, mas o nome do princípio mesmo da estação "justa" na presença. O fato de que esta articulação, que, para Heráclito, ainda pertence à esfera tátil-visual, tenha sido depois transferida para a esfera numérico-acústica, testemunha uma mudança de direção no pensamento ocidental, em que, mesmo assim, ainda é possível vislumbrar a solidariedade entre articulação metafísica e significar, na passagem do aspecto visual da linguagem ao acústico.

Só quando tivermos chegado às proximidades desta "articulação invisível", poderemos afirmar que entramos numa zona a partir da qual o passo-para-trás além da metafísica, que governa a interpretação do signo no pensamento ocidental, se torna realmente possível. Talvez possamos por enquanto apenas pressentir o que seria uma presença restituída à simplicidade desta "harmonia invisível", que, na possível comunidade reencontrada entre pensamento e poesia, parece apenas acenar, a partir de um quadro

---

[48] Esta constelação de termos, que deriva da raiz *ar-*, compreende, entre outras coisas, o védico *rta*, o irânico *arta*, o latino *ars, ritus, artus*, o grego ἀραρίσκω (cf. E. BENVENISTE, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris, 1966, vol. II, p. 101; trad. it.: *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*. Torino, 1976, vol. II, p. 357-358).

[49] Cf. L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963; trad. it.: *L'armonia del mondo*, Bologna, 1967, p. 188.

[50] HERÁCLITO, frag. 8, 51, 54.

de Cézanne ao último filósofo ocidental.[51] Sendo fiéis, nisso, à intenção apotropaica, cujo significar havia aparecido na aurora do pensamento grego como um dizer que não fosse nem um recolher nem um esconder, nós não podemos senão aproximar de algo que deve, por enquanto, ficar à distância.

[51] "Na obra tardia do pintor está a dobra | daquilo que vem à presença e da presença mesma | tornada simples, 'realizada', curada, | transfigurada em uma identidade cheia de mistério. | Abre-se aqui uma vereda, que leva ao co- | pertencimento da poesia e do pensamento?" (M. HEIDEGGER. "Cézanne", em: *Gedachtes*, em: RENÉ CHAR. *L'Herne*. Paris, 1971).

APOSTILA

Na *Teodicéia*, Leibniz justificou o direito do que foi contra o que podia ser e não foi, com um apólogo grandioso, mas terrível. Prolongando a história de Sexto Tarquínio, narrada por Lorenzo Valla no seu diálogo sobre o livre-arbítrio, ele imagina uma imensa pirâmide de ápice resplandecente, e cuja base desce até ao infinito. Cada um dos inúmeros apartamentos que compõem tal "Palácio dos destinos" representa um destino possível de Sexto, a que corresponde um mundo possível, que, no entanto, não se realizou. Em cada um deles, Teodoro, que a deusa Atenas transportou por encanto para o palácio, contempla uma existência possível de Sexto "em um só golpe de olhar, como acontece em uma representação teatral". "Ingressou em outro apartamento, e eis um novo mundo e outro Sexto... Os apartamentos formavam uma pirâmide e tornavam-se mais belos à medida que, subindo para o ápice, representavam mundos melhores. Alcançaram finalmente o lugar mais elevado, que terminava a pirâmide, e era o mais esplêndido de todos; com efeito, a pirâmide tinha um início, mas não se via o seu fim; tinha um vértice, mas nenhuma base, pois esta se alargava ao infinito. Isso acontece – explicou a deusa – porque entre uma infinidade de mundos possíveis, existe um que é o melhor de todos, do contrário Deus não poderia tê-lo criado; mas não há nenhum que não tenha abaixo de si um menos perfeito: por isso a pirâmide desce sem fim."

Podemos imaginar que também para os livros existe uma "Biblioteca dos destinos" semelhante, em cujas infinitas prateleiras estão conservadas as variáveis possíveis de cada obra, os livros que poderíamos ter escrito se, a um certo ponto, algo não tivesse decidido em favor do livro que acabou sendo escrito e publicado. O livro real ocupa aqui o ápice de uma pirâmide, em que os inúmeros livros possíveis se precipitam de andar em andar até o Tártaro, que contém o livro impossível, que nunca poderíamos ter escrito.

Não é uma experiência fácil, para o autor, entrar em semelhante Biblioteca, porque a seriedade de um pensamento se mede sobretudo na relação com o passado. Ao autor não se permite, como acontece com o demiurgo leibniziano, voltar a visitar o palácio dos livros possíveis, para "entregar-se ao prazer de recapitular as coisas, e confirmar a sua escolha, da qual não pode deixar de se regozijar". Na tradição crítico-filosófica em que este livro conscientemente se inscrevia no momento da sua primeira edição (1977), uma obra valia, de fato, não só pelo que efetivamente continha, mas também pelo que nela havia ficado em potência, pelas possibilidades que havia sabido conservar ("salvar"), para além do ato (e que, neste, viviam como tarefa). Portanto, nesta perspectiva, precisamente é séria a relação com o passado que não o transforma simplesmente em necessidade, mas que sabe repetir (retomar, segundo a intenção kierkegaardiana) a sua possibilidade – inclusive e sobretudo a possibilidade de não ser (ou de ser de outra maneira), ou seja, a contingência. O ato de criação não é, na realidade, segundo a instigante concepção corrente, um processo que caminha da potência para o ato para nele se esgotar, mas contém no seu centro um *ato de descriação*, no qual o que foi e o que não foi acabam restituídos à sua unidade originária na mente de Deus, e o que podia não ser e foi se dissipa no que podia ser e não foi. Este ato de descriação é, propriamente, a *vida* da obra, o que permite a sua leitura, sua tradução e sua crítica, e o que, em tais coisas, se trata cada vez mais de repetir. Exatamente por isso, contudo, o ato de descriação, a despeito de toda perspicácia

irônica, foge sempre, em alguma medida, do seu autor, e só desta maneira lhe consente continuar escrevendo.

A tentativa de apreender integralmente este núcleo des-criativo em toda criação, para encerrar definitivamente a sua potência, só pode levar o autor à cessação da escritura ou ao suicídio (Rimbaud e Michelstaeder), e a obra, à sua canonização. É muito arriscada, para quem escreve, a relação com o passado, ou seja, com o abismo do qual lhe provém a possibilidade que ele mesmo é. (Se o autor, no caso do presente livro, ainda está escrevendo, e em que medida, na esteira e na urgência das possibilidades que este lhe havia aberto, é algo que outro, melhor do que ele, partindo dos livros sucessivos, poderá julgar.) A vida do autor coincide, nesta perspectiva, com a vida da obra, e julgar as próprias obras passadas é o impossível que só a obra ulterior inevitavelmente cumpre e procrastina.

G. A.

Maio de 1993

NOTA

O ensaio "Os fantasmas de Eros" apareceu originalmente, em versão mais curta, em *Paragone* (abril de 1974). O núcleo original de "No mundo de Odradek" foi publicado com o título "Il dandy e il feticcio" em *Ulisse* (fevereiro de 1972).

"A palavra e o fantasma" e "A imagem perversa" são publicados aqui pela primeira vez.

O autor agradece a Francis Yates, do Warburg Institute de Londres, a cuja cortesia deve o fato de ter podido trabalhar na biblioteca do Instituto. Agradece também aos conservadores da Bibliothèque Nationale de Paris e ao Professor Traini, do Fondo Caetani da biblioteca da Accademia Nazionale dei Lincei (Roma).

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abbas, P. – 227 n, 228
Abraham, K. – 44, 46
Agamben, G. – 186 n
Agostinho, Santo – 31 n, 138, 153 n, 199
Agrippa, C. – 55 n
Alberti, R. – 52
Alberto Magno, Santo – 51, 140 n, 142, 156 n, 172 n, 206, 207 e n
Alcuíno de York – 29 n, 31 n, 39
Alexandre de Afrodisia – 152 n, 177 e n
Alfredo de Sareshel, *chamado* Alfredo Ânglico – 164
Alfredo o Inglês, *cf.* Alfredo de Sareshel
Alguero de Claraval (Clairvaux) – 50, 169 e n, 172 n
'Ali ibn 'Abbas al-Magiusi, *ver* Haly Abbas
Althusser, L. – 71
Amico di Dante – 149 n
Ammirato, S. – 237 n
Andrea Cappellano – 50, 145 e n, 213 n
Antiferonte de Oréia – 136 n
Appel, C. – 120 n
Apuleio – 197 e n, 199 e n
Ariès, P. – 97
Aristóteles – 15, 34 e n, 35 n, 39, 52, 54, 130, 132, 134-137, 142, 143, 144, 154, 158, 183, 194, 205, 206, 224, 248 n
Arnaldo de Villanova – 40 n, 186 n, 189 n, 190 n, 191, 192 n, 195

Averrois – 138, 139 e n, 142, 143, 144 e n, 148, 150, 151 e n, 152, 154 e n, 155, 181 n
Avicena – 138, 139 e n, 140 e n, 141, 142, 154, 165, 166 n, 174, 175, 189

B

Babb, L. – 35 n
Bacon, R. – 142
Bally, C. – 240 n
Barberino, Francesco da – 142, 200
Barbey d'Aurevilly, J.-A. – 85
Bataille, G. – 92
Battaglia, S. – 145 n
Baudelaire, C. – 24 n, 27 n, 35 n, 73-80, 82, 84-88, 95
Benjamin, W. – 10, 26 n, 61, 68, 78-79, 217 e n
Benn, G. – 86, 92
Benveniste, E. – 232 n, 241 n, 242 e n, 246 n, 249 n
Bernardo Gordonio – 187, 189, 191
Bernart de Ventadorn – 120 e n, 121 n, 148 n
Bernart Marti – 212 n
Bertran de Born – 128, 140 n
Binet, A. – 62, 95
Boécio, S. – 206, 207
Bonelli, R. – 63
Bonnat, L. – 72
Bosch, H. – 21 n, 74, 77, 78, 87
Brosses, C. de – 63, 65, 94
Brown, N. – 91
Brueghel, P., *chamado* o Velho – 21 n
Brummell, G. B., *chamado* Beau Brummell – 81-93
Bruno, G. – 185 e n
Bulwer-Lytton, E. G. Lytton, *Conde de* – 91
Burckardt, C. – 165 n
Byron, G. G.– 90

C

Calcídio – 132 n, 165 n, 197, 198, 208 n
Camproux, C. – 211 n
Cassiano, G. – 21 n, 22 n, 24 n

Cavalcanti, G. – 120 n, 142, 145, 151 e n, 164 n, 171, 176-180 e n, 191, 209 e n
Cecco d'Ascoli, F. Stabili, *chamado* – 149 n, 172 e n
Celan, P. – 64, 86
Cézanne, P. – 194, 250
Chaucer, G. – 186 n
Chladni, E. – 238
Cino da Pistoia – 149 n, 209 e n
Clemente de Alexandria – 211 n
Coleridge, S. T. – 35 n, 140 n
Condivi, A. – 60, 63
Constantino o Africano – 38, 40, 163, 166, 189 n
Contini, G. – 129 n
Corbin, H. – 153 n
Costa ben Luca – 163, 164, 166
Courbet, G. – 71
Crespi, A. – 149 n
Creuzer, F. – 229
Crisipo – 159

D

Dante Alighieri – 29 n, 128, 130, 138, 139 n, 146 n, 147 n, 154, 156, 162 e n, 164, 165 n, 171, 174, 175, 177 n, 181, 189, 205, 208, 209, 210 n, 212
Daudet, L. – 26 n, 78, 79
Davanzati, C. – 147 n
Demócrito de Abdera – 35 n
De Quincey, T. – 35 n
Derrida, J. – 247 n
Descartes, R. – 173
Des Places, E. – 161 n, 200 n
Di Benedetto, L. – 120 n
Dino del Garbo – 142
Diocles de Caristo – 158
Diógenes Laércio – 198, 199 n
Dodds, E. R. – 160 n, 195 n
Donne, J. – 35 n
Dorn, G. – 31 n
Dürer, A. – 35 n, 42 n, 54

E

Engler, R. – 240 n, 242
Erasistrato – 158
Ernout, A. – 65
Ernst, M. – 89

F

Favati, G. – 151 n
Fénéon, F. – 10
Ficino, M. – 35, 36 n, 40, 41 e n, 42 n, 51, 175, 196 n, 201 n
Filita – 10
Flaubert, G. – 26 n
Fleming, J. – 123 n, 149 n, 150 n
Fourier, F.-M.-C. – 63, 78
Fraenger, W. – 78
Freud, S. – 28 n, 43-47, 48, 49, 53, 54, 59, 61, 62, 66, 88, 95, 138, 230-234, 237, 238

G

Galeno, C. – 139 e n, 143 e n, 158, 159 n, 165 n, 183, 208
Gaucelm, F. – 120
Gauguin, P. – 71
Gautier, T. – 24 n, 88
Gerson, J. – 180
Giacomo da Lentini – 128, 129 e n, 130, 142
Giehlow, K. – 35 n, 227
Gilpin, W. – 60
Giotto di Bondone – 21 n
Giovanni Climaco, Santo (São João Clímaco) – 22 n, 31, 32
Giovio, P. – 227 n
Gombrich, E. H. – 186 n, 218 n, 229 e n
Grandville, *pseudónimo* de J.-I.-I. Gerard – 77, 78, 81, 82, 87, 88, 89, 230
Gregório I, Papa, Santo, *chamado* Magno – 21 n, 24 n
Guilherme de Auvérnia – 28 n, 38 e n
Guilherme de Conches – 141
Guilherme de Saint-Thierry – 166, 167 e n, 209
Guido delle Colonne – 213 n
Guillaume de Lorris – 120 n, 122 n, 124 n, 125 n
Guittone d'Arezzo – 211 n
Guys, C. – 79

H

Haly Abbas – 40, 163, 189 n
Harvey, W. – 173
Hazlitt, W. – 89
Hegel, G. W. F. – 10, 76, 157, 218 e n, 220 e n, 222, 223, 229, 230 e n, 231 n
Heidegger, M. – 26, 247 n, 250
Henrique de Gant – 42
Henry, A. – 235 n
Heráclito de Éfeso – 35 n, 223 n, 224, 249 e n
Herder, J. G. – 226
Hiérocles, *chamado* o Neoplatônico – 196 e n
Hildegard von Bingen – 38, 24
Hipátia – 163
Hipócrates – 37 n, 139 n, 158 n, 195 n
Hoffmann, E. T. A. – 88, 230
Hölderin, F. – 13
Honório de Autun – 142 n
Hugo de Folieto – 38 n
Hugo de São Vítor – 38, 138, 167 e n, 168, 169, 183, 209, 210, 226
Hulewicz, W. von – 66, 70
Huysman, K. J. – 35 n
Hyppolite, J. – 234 e n

I

Isaac de Stella – 153 n, 169
Isidoro de Sevilha – 24 n

J

Jacopone de Benevento – 29
Jaeger, W. – 158 e n
Jakobson, R. – 235 n
Jâmblico – 161 e n, 195, 196 n
Javelet, R. – 153 n, 229 n
Jean de la Rochelle – 142, 190 n
Jean de Meung – 119-125, 213
Jerônimo, São – 37 n
João de Salisbury – 164 n
Jonas de Orleans – 31 n
Jones, E. – 232

K

Kafka, F. – 30, 87, 230
Kerényi, K. – 99, 211 n, 222 n
Kierkegaard, S. – 28, 217 n
Klee, P. – 86
Klein, R. – 56 n, 157 n, 174, 218 n
Kleist, H. – 86
Klibansky, R. – 33 n, 132
Kohler, E. – 149 n
Krafft-Ebing, R. von – 65
Kraus, K. – 64
Kris, E. – 229 e n
Kristeller, P. O. – 180 n

L

Lacan, J. – 133 e n, 221 n, 232 n, 234 n, 235 n
Lane, E. W. – 211 n
Langfors – 148 n
Lautréamont, le Comte de, *pseudônimo* de I. Ducasse – 86
Lavater, J. K. – 229
Lecoy, F. – 120 n
Leiris, M. – 24 n
Leopardi, G. – 22 n
Lewis, C. S. – 148 n
Liccaro, V. – 167 n
Limentani, A – 127 n
Lourenço de Médici, grão-duque da Toscana, *chamado* o Magnífico – 35
Lowes, J. L. – 186 n, 195
Lullo, R. *chamado* Doctor Illuminatus – 51

M

Mallarmé, S. – 61, 86, 92, 213
Manet, E. – 71
Marcel, R. – 36 n, 41 n
Marot, C. – 119
Marrou, H.-I. – 163 n
Marx, H. K. – 63, 66-72, 74, 82-83, 91, 94
Matisse, H. – 86
Maupassant, G. de – 72
Mauss, M. – 83-84, 92

Meillet, A. – 65, 241 n, 242
Meissonier, E. – 72
Melanchton, F. – 42 n
Menestrier, C. F. – 227 n
Mercuriale, G. – 51
Merker, N. – 218 n
Merrifield – 70
Mestre de São Martinho – 201 n
Michaud, P. – 190 n
Miguel Ângelo Buonarroti – 35 n, 60
Minkoswski, E. – 79
Montale, E. – 86
Moreau, G. – 27 n
Mostacci, J. – 129
Musil, R. – 15

N

Napoleão I Bonaparte, imperador dos franceses – 91
Nardi, B. – 151 n, 186 n
Nemésio – 165 n
Nerval, G. de, *pseudônimo* de G. Labrunie – 35 n
Nietzsche, F. – 238 e n, 241
Nilo, Santo (Sancti Nili) – 23 n
Novalis, *pseudônimo* de F. L. von Hardenberg – 10, 61

O

Obrist, H. – 89
Orapollo Niloo – 56 n, 213 n, 227
Oribásio – 195
Orígenes – 175
Ortega y Gasset, J. – 61, 64, 93
Ovídio Naso – 119-121, 147 n
Ozils de Cadars – 148 n

P

Panofsky, E. – 30 n, 33 n, 34 n, 36 n, 37, 42, 55 n, 56, 200 e n
Pascásio Radberto – 29
Paxton, J. – 68, 70
Pedro Lombardo – 201 n, 229 n
Petrarca, F. – 213

Philippon, C. – 237
Pieper – 26 n
Pier della Vigna – 129
Pitágoras – 196, 198
Platão – 12, 15, 30 n, 132 e n, 133, 134, 146, 193 e n, 196, 248 n
Plotino – 145 n
Plutarco – 171 n, 199 e n, 200
Poe, E. A. – 76, 92, 230
Poliziano, A. – 177 n
Porfírio de Tiro – 160, 161, 175, 198
Praz, M. – 218 n
Proclo de Constantinopla – 160 n, 195, 196 n, 201 e n
Proust, M. – 133, 151
Psello, M. – 198 e n
Pseudo-Dionísio Areopagita – 225, 226 e n

R

Renart, J. – 126, 127 e n, 130
Restif de la Bretonne, N.-E. – 121
Ricardo de São Vítor – 150 n
Ricardus Anglicus – 142
Rilke, R. M. – 66, 69-70, 81, 96, 97
Rimbaud, J.-A. – 85, 86, 253
Rohde, E. – 22 n, 195 n
Rosolato, G. – 64
Runge, L. – 149
Ruskin, J. – 71

S

Sanpaolesi, P. – 63
Saussure, F. de – 221, 240-246
Saxl, F. – 30 n, 33 n, 36 n, 37, 55 n
Schelling, F. W. – 230
Schlegel, A. W. von – 10
Schlegel, F. von - 10, 61, 93
Sechehaye, A. – 240 n
Sexto Tarquínio – 251
Shaw, J. E. – 151 n
Sinésio de Cirene – 50, 149 n, 161-163 e n, 175
Smirnoff, V. N. – 64

Solger, K. W. F. – 10, 93
Spengler, O. – 132 n
Spitzer, L. – 213 e n, 249 n
Stazio, P. P. – 175
Stobeo, G. – 199 n
Strindberg, J. A. – 35 n

T

Tanfani, G. – 51 n
Tenniel, J. – 230
Tesauro, E. – 228 e n
Tomás de Aquino, Santo – 24 n, 27, 29, 142, 151, 152 e n, 172 n, 181 n, 225 e n
Tzara, T. – 93

V

Valesco de Taranta – 191
Valla, L. – 251
Van Riet – 140 n
Vasari, G. – 60, 63
Verbeke, G. – 157 n
Vicente de Beauvais – 40
Vitale, G. – 156 n

W

Walker, D. P. – 201 n
Warburg, A. – 12, 35 n, 42 n, 123 n, 132, 186 e n, 192, 194, 217 e n
Warnum – 71
Watteau, A. – 194
Werner, H. – 64
Wilamowitz-Moellendorf, U. von – 99
Winckelmann, J. J. – 73
Wind, E. – 37 n, 63
Winnicott, D. W. – 98
Wittkower, R. – 37

Z

Zenão de Cítio – 158
Zola, E. – 72

Para obter mais informações sobre outros títulos da EDITORA UFMG, visite o site

www.editora.ufmg.br

A presente edição foi composta pela Editora UFMG, em caracteres Garamond e Futura e impressa pela Prol Editora Gráfica Ltda., em sistema offset, papel off set 90g (miolo) e cartão supremo 250g (capa), em junho de 2007.

Warburg e Benjamim, além da semiologia e da lingüística saussuriana vêm auxiliar a compreensão do círculo hermenêutico que se estabelece entre desejo, fantasma e palavra.

Através de uma potente erudição, Agamben funde, neste trajeto, poesia e filosofia. E sai em defesa de uma crítica que "não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir sua inacessibilidade".

SABRINA SEDLMAYER

GIORGIO AGAMBEN ensina filosofia na Universidade de Verona. Entre outros livros, publicou *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I* (2004), *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (2005), *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade* (2006), todos da Editora UFMG.

ISBN 978-85-7041-573-8
9 788570 415738

80 ANOS UFMG

A partir da questão do lugar próprio dos produtos do fazer humano, este livro propõe a reconstrução de quatro momentos fundamentais da cultura européia: a teoria do fantasma na poesia de amor do século XIII; o conceito de melancolia, desde os pais da Igreja até Freud; a obra de arte frente ao domínio da mercadoria; a forma emblemática, desde o século XVI até o nascimento da semiologia. A pesquisa une a devoção filológica pelos detalhes, típica da escola de Warburg, a uma concepção da crítica inspirada em Walter Benjamin e que, numa perspectiva interdisciplinar, vai da filosofia de Averróis à poesia de Baudelaire, de Cavalcanti a Saussure e da medicina medieval a Lacan.