



ANACRONISMO E O PATHOS DO NÃO SENTIDO NA FIGURAÇÃO ARQUETÍPICA DA NINFA NA POESIA LÍRICA CONTEMPORÂNEA

Cacio José Ferreira – cacio.ferreira@unb.br

Universidade de Brasília, UnB, Brasília, DF, Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-0009-226X>

Norival Bottos Júnior – norivalbottos@ufam.edu.br

Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Humaitá, Amazonas, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-2339-7536>

RESUMO: Este estudo investiga o estatuto da Ninfa nas imagens-sintoma da poesia lírica portuguesa, explorando a sua capacidade de migração e permanência ao longo do tempo. Analisa-se como certas imagens preservam qualidades que lhes permitem transcender diferentes temporalidades, sobrevivendo para além da história. O referencial teórico baseia-se nas reflexões de Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, que abordam a Ninfa Fantasmática como um sintoma do discurso sobre a arte contemporânea. A pesquisa procura compreender de que forma a centralidade da Ninfa influencia o pensamento filosófico atual e a sua relação com a estética contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Ninfa; imagens-sintoma da poesia lírica; poesia contemporânea.

1 A FULCRALIDADE FANTASMÁTICA DA NINFA

Para o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2013), a imagem não apenas migra no espaço e no tempo, mas carrega consigo um saber que não teve força suficiente para se expressar plenamente no momento do surgimento. Além disso, trata-se de um saber que escapa à transmissibilidade convencional, invertendo o paradigma do olhar. Dessa forma, torna-se crucial reconhecer o instante em que a imagem se apresenta simultaneamente como cisão e virtualidade, funcionando não apenas como um objeto a ser observado, mas também como um elemento que estabelece uma dialética do olhar - um olhar fenomênico.

A arte, ao produzir múltiplas virtualidades, manifesta-se, então, na condição de um não-saber, uma fulcralidade fantasmática capaz de desnudar o olhar para além do visível, do legível e do não legível. O visível refere-se ao que se apresenta na imagem; o legível corresponde ao arcabouço teórico da semiose que envolve o objeto; o não legível, por sua vez, abarca os detalhes que escapam à voragem semiótica, formando semi-signos. O virtual da imagem, portanto, reside na capacidade de intuir o inteligível, ainda que a construção do olhar virtual busque algo que transcende a semiose possível. Esse não-saber expõe nossa ânsia interpretativa, revelando como, diante da obra de arte, sentimos um impulso quase mecânico de análise e reconfiguração. Contudo, o virtual da imagem do corpo permanece, desvelando algo que

ultrapassa o condicionamento do saber. Assim, o virtual é o objeto que se deixa olhar enquanto nos observa de volta. O que percebemos é um fantasma, uma presença na ausência. Esse olhar fantasmático nos permite ser vistos, não apenas como fantasias condicionadas pela subjetividade do corpo, mas como parte dos entrelaçamentos e da atenção flutuante do corpo que nos absorve em sua rede de não-saberes.

Nessa perspectiva, segundo Georges Didi-Huberman, o conceito de Ninfa surge como um fantasma da cultura, um índice de sobrevivência de certas imagens que ressurgem em momentos históricos específicos. Associada à ideia de espaços marginais na história da cultura, a Ninfa detém o poder de emergir inesperadamente sob a forma de uma imagem patológica, avançando anacronicamente sobre a historiografia da arte. Dentro desse contexto, Aby Warburg (2015) propõe três formas de sobrevivência das imagens: a imagem fantasma, a imagem pática e a imagem sintomal. A imagem fantasma se manifesta na recorrência de certas formas, sejam elas descrições literárias, retratos individuais, representações coletivas ou até fotografias de multidões.

A imagem fantasmática, nesse sentido, tem sido estudada apenas recentemente como uma função determinante na história da arte, pois sua aparição expõe a fruição estética e sua suposta neutralidade política ao risco (Agamben, 2015, p. 26). Trata-se de uma imagem ambígua: ao mesmo tempo que oferece uma solução para a estrutura do desejo e a dinâmica fantasmática relegada ao esquecimento, ela insere o apreciador da arte diante do perigo da zona de gozo, onde a fruição estética e política se tornam um ato de coautoria e não apenas um jogo passivo entre espectador e obra.

Nessa linha de raciocínio, Didi-Huberman (2014) questiona, através da figura da Ninfa, o que se pode ver na emergência dessa imagem recorrente. Ele sugere, então, que a Ninfa é um vestígio de temas desaparecidos, que retornam sob a forma de uma sobrevivência fantasmática. Os fantasmas culturais não são as imagens potentes de uma época, mas sim aquelas que foram obliteradas, sem força suficiente para permanecer visíveis, e que ressurgem inesperadamente, assombrando o presente com novas possibilidades de interpretação da arte.

A imagem fantasmática, como a Ninfa warburguiana, possui a capacidade de reemergir em outro tempo, revelando uma temporalidade latente. Giorgio Agamben (2012) destaca que a Ninfa, na condição de imagem fantasmática, faz aflorar representações sociais e culturais que não foram resolvidas em sua época, imagens que não conseguiram ocupar um espaço estável dentro das formas de representação, mesmo carregadas de afetos. Essas imagens sociais não são puras, mas sim a presença do arcaico no contemporâneo, configurando-se como quase-representações. Nessa esteira, Jacques Derrida (2000) denomina essa condição como uma arqui-representação: um fantasma que remete a algo que deveria ter sido elaborado como um trauma, mas que, ao não sê-lo, retorna como potência afetiva e sintomática, no sentido freudiano (1996).

As imagens sobreviventes guardam consigo o que há de indelével em um acontecimento. A sobrevivência, nesse sentido, manifesta-se como desejo ou paixão que nunca se extingue por completo e que se repete dentro de uma estrutura marcada pela ausência e pelo vazio. Trata-se de uma estrutura fantasmática, um eterno retorno do mesmo - conceito originado no pensamento de Friedrich Nietzsche (2015), que confere ao termo um caráter simultaneamente físico e espectral. O mesmo fantasma retorna ciclicamente, assumindo diferentes formas na história da cultura ocidental, carregado do *pathos* de outras épocas.

Uma das figuras centrais na *pathosformel* warburguiana (2015) é a Ninfa, seja como entidade pagã, seja como representação da Virgem cristã, coexistindo na história da cultura ocidental como objeto de desejo e ausência. A Ninfa ocupa um espaço privilegiado, especialmente na poesia do estilnovista medieval. O fantasma da Ninfa pode ser compreendido como um *nachleben* (Benjamin, 2011), pois sua sobrevivência transcende o tempo, representando os vestígios de algo que teve importância histórica, mas que, por alguma razão, desapareceu, deixando apenas rastros intersticiais de sua presença.

Nesse percurso, Giorgio Agamben, ao examinar o caráter simultaneamente sagrado e profano da Ninfa warburguiana, destaca que (2015, p. 112-113): “[...] não é possível distinguir porque ela designa um indissociável entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma forma iconográfica”. A Ninfa, em sua aura fantasmática, figura como uma das imagens mais persistentes e menos estudadas da literatura e da arte. Sua trajetória pode ser cartografada ao lado da própria história cultural e social do Ocidente. Essa figura, aparentemente etérea, carrega em si a leveza e a profundidade da ausência. Podemos identificá-la em Frenhofer e sua musa ausente/presente; em Pantagruel; nas musas de Manuel Bandeira; na Beatriz, de Dante e em muitas outras expressões da fusão imagética entre paganismo e cristianismo.

Portanto, como figura fulcral, a Ninfa é uma arquitetura fantasmática de presença-ausência, articulando múltiplas temporalidades. Embora a arte clássica e a contemporânea pareçam separadas por diversas diferenças, a Ninfa sobrevive nos rastros que as conectam mais do que nas formas que as distanciam. É nesse espaço intersticial que reside sua força. Sua presença se manifesta na observação dos materiais de diferentes épocas e na percepção da ausência essencial do cotidiano. A Ninfa, ou musa, articula elementos que ressoam como acontecimentos históricos, permitindo que sua imagem reverbere no tempo e na cultura, reconfigurando-se incessantemente.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

Os estudiosos da literatura e da arte reconhecem a existência de um vínculo oculto entre o arcaico e o moderno. Esse elo não se dá apenas pelo fascínio que as formas arcaicas exercem sobre o presente,

mas sobretudo porque a essência do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Para Giorgio Agamben:

[...] É nesse sentido que se pode afirmar que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, porém, a um passado remoto, mas ao que no presente não podemos de forma alguma viver e, restando o não vivido, é incessantemente tragado em direção à origem, sem jamais poder alcançá-la (Agamben, 2014, p. 31).

Ser contemporâneo, no entendimento de Agamben, implica estar simultaneamente no presente e no passado, habitando ambos. O filósofo sustenta que aquele que está verdadeiramente imerso na contemporaneidade não pode perceber plenamente o seu significado. Trata-se de fundir a emergência do presente com a sua “agoridade”, conceito heideggeriano que Agamben incorpora, integrando a noção de presença e de contemporaneidade como um evento dinâmico. Esse evento envolve deslocamento, uma fratura temporal e, paradoxalmente, um afastamento, em que o sujeito se situa de maneira extemporânea.

Dessa perspectiva, a contemporaneidade não se restringe a uma simples presença em determinada época ou século, mas antes se configura como uma relação. Não se trata de fixar ou evocar um tempo específico, mas de compreender a contemporaneidade também como intempestividade. Assim, seguindo o pensamento de Walter Benjamin, Agamben propõe temporalidades não lineares, capazes de criar rupturas e instaurar a necessidade de evocação da ninfa warburguiana.

2.1 A IMAGEM FULCRAL DA NINFA NA POESIA LÍRICA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

A Ninfa, tanto em Giorgio Agamben, Aby Warburg ou Georges Didi-Huberman, assume-se como a figura emblemática da deusa pagã que sobrevive na imagem da mulher santa e inatingível do cristianismo. Importa destacar outro aspecto essencial da sua iconografia: o tema do espírito elementar. A Ninfa não é apenas mulher nem deusa, mas algo próximo de um anjo ou mesmo de um não-lugar – o negativo do objeto. Assim, ela integra a essência do fantasma, da *pathosforma*, do *fantasmata*, da dança e da memória. Em outras palavras, encarna a estreita ligação entre memória, tempo e imaginação.

A forma como a Ninfa permeia o imaginário do pensamento ocidental e a sua resignificação na contemporaneidade passam pela sua história intempestiva na literatura, sobretudo na tradição da poesia lírica. Um exemplo marcante é a sua presença-ausência no poema *Écloga*, de Nuno Júdice.

Encontrei o segredo, a chave de vidro
das palavras que escrevo, e tenho medo.
Talvez nos campos imensos onde o lírio floresce,
na margem do rio que abriga, de manhã cedo,

os teus pés de ninfa, num engano de idade,
me tenhas visto à sombra de um rochedo,
e se os teus lábios, entreabertos num torpor
de romã, me tocaram num sonho bêbedo,
deles só lembro, imprecisos, fluxos
de incêndio numa hipótese de amor (Júdice, 2000, p.46).

A imagem *pathos* dos pés está em constante transformação, assumindo novas formas e significados ao longo do tempo. Aqui, a maneira como essa imagem fantasmática - sua ausência - interfere na existência de uma continuidade histórica, ao mesmo tempo concreta e impronunciável, revela-se como um jogo de presenças e ausências que estruturam o poema. A ninfa manifesta-se apenas quando permite vislumbrar certos detalhes de modo fluído, destacando-se, em especial, os “pés” e os “lábios”. Esses elementos, longe de serem meras figuras isoladas, compõem uma tessitura imagética que se desdobra em múltiplas direções temporais e simbólicas.

A imagem dos “pés” não se encerra no detalhe estático, como um fragmento fixo na paisagem, mas sim na temporalidade fugidia que a figura da Ninfa faz emergir. Expostos à margem de um rio, os “pés” tornam-se vestígios de um movimento incessante, uma aparição efêmera que oscila entre presença e dissolução. Nesse instante, a Ninfa se revela simultaneamente como deusa e santa, misturando-se numa entidade de espírito elementar, evocando o verso “onde o lírio floresce”. Mas também se apresenta sob a forma da musa etérea, aquela que, no delírio onírico, se insinua poeticamente: “[...] me tocaram num sonho bêbedo”.

O terceiro aspecto da Ninfa consiste na sua junção objetual impossível, um ponto de fusão entre duas formas históricas distintas - a clássica e a moderna. Essa conjunção extemporânea ressignifica a musa ao rearticulá-la nos primeiros versos do poema, criando uma tensão entre permanência e transformação. Tal imagem, como um fantasma, retorna incessantemente, tornando-se um índice da justaposição das múltiplas temporalidades que perpassam a composição poética. Nesse sentido, Giorgio Agamben aponta que:

Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem o molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém, um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo, o que Kant definia por isso em termos de uma autoafecção. As *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica, “fantasmatas” [...], em torno dos quais o tempo escreve sua iconografia (Agamben, 2012, p. 29).

Nesse caminho, refletir sobre o movimento dos “pés” da ninfa equivale a considerar a desmistificação das atividades simbólicas¹, bem como o papel da memória na produção de novas subjetividades que percebem o acúmulo de diversas temporalidades através do objeto. No poema de Nuno Júdice, há um fluxo notável do tempo, concebido como matéria informe e imprecisa, capaz de englobar múltiplos segmentos temporais distintos, onde passado, presente e futuro se condensam numa mesma imagem. Neste contexto, o “pé” da Ninfa torna-se um índice do anacronismo contemporâneo.

Dessa forma, para compreender a arte na contemporaneidade, é imprescindível também considerar a figura do fantasma. Apenas essa imagem consegue, de fato, capturar a memória quase coletiva de representações que transitam pelo tempo e pelo espaço, reconfigurando não apenas seu devir no mundo, mas também sua indizibilidade e seu vazio.

Nas imagens, frequentemente observa-se uma relação ambígua entre a forma como emergem elementos situados entre a ordem simbólica, o divino e o humano, e os resíduos que se reagrupam num fundo fantasmático. São imagens distintas da imagem e, simultaneamente, similares ao próprio objeto. Os fantasmas que sobrevivem em diferentes épocas configuram-se como as estruturas dos nossos duplos. Dessa maneira, a história pode ser entendida como a narrativa de um duplo humano que opera nesse nível de imaginação, funcionando como um ponto de interseção no qual ocorre uma síntese intelectual, uma positividade da imaginação e da imagem. Trata-se, portanto, da esfera positiva dos simulacros, mencionada desde a Antiguidade, como em Aristóteles, ao abordar a questão da alma nos animais e nos homens.

Tanto Giorgio Agamben quanto Georges Didi-Huberman, por trajetórias distintas, estudam a imagem associada tanto à produção da imaginação quanto à memória. Assim, a memória entrelaça-se com a criação da imagem e da imaginação. Seguindo a linha de pensamento de Sigmund Freud (1996b), não há resgate da memória sem um processo de criação de fantasias - a produção de fantasmas. Freud denomina essa operação de “memória encobridora”. Nesse contexto, a imaginação desempenha um papel fundamental, sendo “a zona de singularidade do pensamento individual” (Freud, 1996).

A teoria freudiana encontra uma profunda dívida para com os poetas do amor medieval, como bem assinala Agamben (2012), ao destacar que esses poetas fundamentam suas reflexões em uma psicologia da experiência amorosa autêntica. Tal experiência manifesta-se na fusão entre o fantasma e o intelecto, ou seja, na interseção entre imaginação e erudição, onde a imagem do amor se entrelaça com a própria vivência amorosa. Esse conceito ressoa particularmente no pensamento tomista medieval, no

¹ Segundo Jean Baudrillard (1991), as sociedades modernas e pós-modernas promoveram a desmistificação das atividades simbólicas, produzindo assim, uma zona vasta de incomunicabilidade e de não sentido, que, ao ser preservadas, possibilitam a abertura para novos sentidos, ou seja, trata-se então de uma abertura para novas possibilidades com o real enquanto, ao mesmo tempo, promove a cisão com a secularização do sentido na obra de arte.

qual a imagem passa a ser definitivamente associada ao domínio do irreal, da angústia e do humor melancólico. É nesse contexto que se consolida, na história da cultura ocidental, a noção de uma zona de falta psíquica, um vazio que atravessa e molda a subjetividade.

Com o advento do Renascimento, essa densa tradição medieval começa a se diluir nos novos paradigmas emergentes, restando apenas fragmentos dispersos, impregnados de conhecimento teológico e astrológico. Contudo, à medida que a modernidade avança, essas estruturas cognitivas e simbólicas vão sendo progressivamente relegadas ao esquecimento, substituídas por formas de pensamento que privilegiam a racionalidade científica e a objetividade empírica. Assim, os ecos desse saber ancestral persistem como resíduos na literatura e na arte, carregando vestígios de um mundo que outrora fora coeso e significativo.

No poema *Barrocas Comparações*, de Ana Luísa Amaral, essa ressonância histórica se manifesta de maneira expressiva. A tripla repetição de palavras- fulcrais - *Ofélia*, *Beatriz*, *colinas*, *lírios*, *paraísos* - confere ao poema uma carga semântica de intensidade verticalizada. Esses elementos evocam, de maneira quase espectral, os vestígios de outras épocas, reativando imagens e conceitos que atravessaram os séculos e que, no presente, aparecem como lampejos de um passado que ainda reverbera. A nosso ver, o cerne do poema reside justamente nessa capacidade de convocar as ruínas simbólicas do amor e da melancolia, fazendo emergir, no entrelaçamento de palavras e símbolos, a persistência de uma memória cultural que se recusa a se dissipar por completo:

Poderá Paraíso ter colinas
disseminando lírios comoventes,
que mesmo assim: aquém de outros lírios,
os terrenos, impuros, os que ficam
muito rente aos teus pés e à Tua imagem.

Evocando demais outras colinas,
as terrenas, impuras e selvagens,
onde crescem, bravias, lírios maiores.
As colinas além de outras colinas
cobertas de mil cores e de mil cores.

Poderá Paraíso ter Ofélia,
jazendo reclinada em braço lento
sobre o seu bilioso e lento príncipe,
esse, o da Dinamarca e das manias
de reprimido incesto desejado,

que, mesmo assim, aquém de namorados
(agora em paz divina) a tua imagem
se concentra maior nessa colina
abrindo sobre mil terrenos prados.

Poderá Paraíso ter em Dante

contemplando de longe Beatriz
o seu pico maior e mais brilhante,
que mesmo assim: alguém do seu olhar
fica o que sobre ti eu espraio, liso.

Concertando sem purgatórios,
ultrapassando Límbos e Infernos
e perdendo-se, enfim, no Paraíso (Amaral, 2005, p. 212).

Ana Luísa Amaral parece indicar que é fundamental compreender os vestígios da tradição cultural mais do que os seus centros de convergência. Aquilo que foi reprimido no início do Renascimento manifesta-se como uma contaminação dos universos simbólicos, nos quais a figura da Ninfa ocupa uma centralidade peculiar. Essa presença, no entanto, resiste ao contato direto, deslocando-se constantemente para as margens da cultura.

Nesse cenário, a Ninfa assume um papel essencial precisamente por seu caráter ambíguo: simultaneamente virgem e objeto de desejo, sua imagem carrega consigo o peso da tradição clássica. Sem exageros, surge no *topos amœnus* do Barroco europeu como uma figura que evoca toda uma fantasmagoria, atravessando autores como Dante Alighieri e Shakespeare. Talvez após Ofélia, essa tradição, concretizada no pensamento imagético, tenha encontrado seu declínio. Ainda assim, seja Beatriz ou Ofélia, a Ninfa permanece como um espectro ao longo da tradição literária, simbolizando essa zona indiscernível da perda irreparável - a fusão entre castidade e energia sexual. Mais do que uma simples imagem, a Ninfa constitui a própria condição para a teorização da imagem, pois estabelece uma ligação essencial entre o corporal e o incorpóreo. A sua forma *pathos* permite a continuidade da transmissão entre o presente e o ausente. Como sugere Giorgio Agamben:

As imagens das quais é feita nossa memória tendem, incessantemente, no curso da transmissão histórica (coletiva e individual), a se enrijecer em espectros e trata, justamente, de restituir-lhes a vida. As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Naschleben*, sobrevivência, esta sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral. Libertar as imagens de seu destino espectral é a tarefa que tanto Darger quanto Warburg – no limite de um essencial risco psíquico – confiam, aquele a seu interminável romance, este a sua ciência sem nome (Agamben, 2012, p. 33).

Seguindo a perspectiva de Sigmund Freud, a fábula ou narrativa não se refere diretamente ao real, mas a uma construção imaginária sobre como o sujeito, ao se constituir em suas relações, reprime certas possibilidades de interação e converte esse processo em uma ordem fantasiosa (fantasmática). Freud percebeu que, quanto mais inteligente o paciente, mais elaboradas se tornavam suas histórias fantasiosas, enquanto as narrativas simples e detalhadas mostravam-se especialmente ricas para a investigação patológica.

A tese da “sedução fantasiada”, segundo Freud, representa a primeira concepção da fantasia como sintoma. Nesse contexto, os sintomas se relacionam com elementos da realidade, mas não se originam, exclusivamente, da fantasia; ao contrário, integram-na em uma estrutura na qual o evento traumático não precisa ter uma correspondência direta com o real para produzir efeitos concretos - um “efeito de real” no corpo, como uma imagem sintomal. O trauma, portanto, não necessariamente reflete o real, mas provoca manifestações que alteram a percepção do real. Dessa forma, toda ficção carrega em si uma estrutura de verdade, e a fantasia se torna uma via de compreensão do funcionamento pulsional do desejo em relação às forças sociais no campo político, social e histórico.

No contexto da abordagem freudiana, as três fantasias presentes na estrutura neurótica dialogam com as três formas de produção de imagens propostas por Georges Didi-Huberman, expressando como os sujeitos são normatizados e integrados socialmente, conforme aprofundado posteriormente por Michel Foucault (2014). Jacques Derrida, seguindo Freud, explora essa questão a partir da noção de “traço” - uma espécie de cicatriz persistente. Há três possíveis caminhos para lidar com esse traço: recalcar, esconder e fantasiar. O “traço perverso”, conceito de Freud (1996b, p. 67), pode se ocultar no recalque e, no plano social, surge como um vestígio de perversidade que se desloca, condensa, metaforiza e se oculta até retornar como um “retorno do recalçado”, fenômeno descrito por Freud.

Na poesia lírica contemporânea, embora a figuração da morte e do pathos da Ninfa tenha se perdido, há tentativas de resgatar essa experiência no mundo atual por meio de imagens que evocam restos de outras imagens passadas, que, por não terem sido suficientemente expressivas em seu tempo, ganham novos significados e possibilidades. Esse fenômeno é perceptível em autores como Tolentino, cuja busca pela Ninfa transmite uma sensação de perda e vazio, evocando o eco de algo ausente, mas ainda pulsante:

A vasta noite electrónica é percurtida por asas
Que julgávamos silenciadas pela morta palavra
Que nos legaram

Entre nós, a casa não tem muros
Que nos impeçam a sua celebração, os vincos na carne.
Quando me beijas, o mundo dilata-se

E o horizonte apaga-se: somos apenas
Movimento, e terrível é este voo
Que nos enlaça. (Tolentino, 2006, p. 116)

O tema da Ninfa decaída pode ser visto como a última manifestação dessa figura liminar na cultura ocidental. No poema de Tolentino, a imagem da Ninfa ainda consegue reencenar seu caráter fugidio - ela voa e enlaça. Contudo, há um excesso que escapa à economia narrativa do que é exposto;

esse excesso é justamente o “resto”. Em *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), Georges Didi-Huberman utiliza a estrutura freudiana do recalque para alinhar, à maneira de Warburg, a historiografia da arte com questões políticas e éticas. Para ele, analisar movimentos sociais e a lógica dos movimentos políticos como restos que retornam do recalque permite revelar estruturas que se acreditava terem desaparecido.

No poema, o caráter erótico da Ninfa revela como objetos antes submetidos podem se tornar fonte de prazer estético. A estética surge justamente daquilo que causa horror, angústia, rejeição - um processo de sublimação. É dessa tensão que emergem imagens como “asas mortas”, “vincos na carne” e, no clímax do poema, o “voo” que “enlaça” a morte. Explorar a figura da Ninfa na contemporaneidade permite compreender como se configura a relação do sujeito pós-moderno com o objeto da perda, a maneira como ele se singulariza na “noite eletrônica” e constrói suas dinâmicas de prazer e desprazer.

Nessa perspectiva, para Didi-Huberman (2013, p. 159), seguindo a lógica da sintomatologia freudiana, parte desses traços e restos assume um conteúdo imagético. O traço, enquanto significante puro e sintomal, desloca-se: pode se tornar recalque ou obra de arte. Nesse movimento, o sujeito cria uma imagem, e essa imagem se descola de seu conteúdo original, tornando-se um espaço de resistência e deslocamento. A imagem é sempre ato, encenação, movimento; um significante que flutua além do que significa, remetendo ao sujeito, mas permanecendo como estranhamento. A cena permanece, mas o sujeito não consegue vinculá-la a nada concreto - daí a “inquietante estranheza” de Freud (1996, p. 70).

Qual é, então, o lugar de uma imagem na estrutura da fantasia e na cadeia de significantes? Segundo Didi-Huberman (2010), para captar o que resta de um conteúdo e suas sobrevivências de significado, é preciso reconhecer o caráter colagem dessas imagens sintomáticas. Seguindo a lógica da ficção freudiana, essa é a via para alcançar os resquícios de sentidos e compreender o lugar da imagem que retorna, ou seja, a cena subjacente à estrutura acionada pelo fantasma. Nesse contexto, o fantasma é a imagem deslocada, desencaixada da cadeia de significantes; a questão central é onde ela pode ser agrupada.

A colagem é o princípio usado para trazer à tona a Ninfa. O que surge com ela não é uma cadeia articulada de significantes, mas fragmentos de fantasias. Para Didi-Huberman, descrever as imagens da Ninfa é já investir nelas camadas de significados que obscurecem sua pureza formal e sintomal. Seu trabalho se aproxima da fenomenologia de Husserl, assim como Agamben se aproxima de Heidegger na busca pela “agoridade” - a presença da coisa mesma em seu estado puro. Desse modo, a tentativa de narrativizar a figura fantasmática da Ninfa perde de vista seu caráter residual e fragmentário.

Em vez de analisar a imagem em sua materialidade e função sintomal, muitas vezes, se recorre à hermenêutica, à exegese narrativa, desviando o foco do essencial na figura fantasmática: compreender o esforço do narrador e o papel que a imagem ocupa em sua história. Trata-se de investigar como esse

narrador tenta compor colagens de imagens e produzir sintomas como figuras fantasmáticas. Para Sigmund Freud, toda interpretação carrega um certo autoengano, pois o essencial está nos interstícios - na centralidade da imagem dentro da cadeia de significação. Segundo ele, essa estruturação se dá inicialmente de forma masoquista e, posteriormente, de maneira sádica.

Na obra *O que vemos e o que nos olha* (2010), Georges Didi-Huberman argumenta que, ao se contemplar excessivamente uma imagem, o sujeito deixa de ser apenas aquele que vê e se torna o próprio olhar daquilo que é visto. Esse movimento vai além do voyeurismo: o prazer não se reduz à função escópica de observar; o sujeito que olha torna-se o olhar em si, transpondo-se para a esfera do objeto - um território puro da fantasia, no qual ele se torna simultaneamente testemunha e cena. Tanto Didi-Huberman (2014) quanto Giorgio Agamben (2017) recorrem aos filmes mais políticos de Pier Paolo Pasolini para pensar esse lugar do olhar absoluto, um gozo sádico que ultrapassa a culpa neurótica. Quando a perversão prevalece, a culpa se dissipa, pois o sujeito se torna o próprio objeto - o olhar que contempla as coisas, como uma espécie de instância divina.

Na poesia lírica contemporânea, a figura da Ninfa pode ser relacionada ao tempo anacrônico, simbolizando o tempo que persiste em outras temporalidades. Ela se torna um sintoma do que resta, do que sobrevive, produzindo um movimento para além do tempo cronológico. A Ninfa, assim, cristaliza o momento em que a estrutura de fantasia do sujeito é revelada, gerando um gozo material e silencioso: o fracasso do ato, o lugar do fantasma, o outro ocupando o espaço de alguém que se torna fantasma. Nesse sentido, a Ninfa fantasmática configura-se como uma consciência pantemporal. Esse lugar privilegiado do gozo pode ser observado em versos do poema “fogo de vozes”, do poeta brasileiro Alberto Cunha Melo:

[...]
A consciência, caderno de intervalos,
Martelo de vertigens; a consciência
Nos faz rodar em vínculos e cíngulos,
Nos faz girar nos séculos futuros
Por uma roda de hélices fendida
Mas sempre obsessiva.

A consciência
De ser executado
Ou estar sendo (Melo, 2000, p. 47)

Inicialmente, as imagens no poema parecem se ajustar aos limites métricos e sintáticos da palavra “consciência”, alcançando certa harmonia entre som e sentido. No entanto, ao serem conjugadas, essas imagens não apenas revelam, mas também rompem o código semântico esperado, criando uma nova possibilidade de leitura para o surgimento fantasmático de imagens recalcadas. Esse efeito de ruptura

permite explorar um espaço poético onde o inconsciente emerge de modo fragmentário, atravessando a superfície aparente da linguagem.

Podemos começar examinando como o poema descreve a palavra “consciência”, que se configura como um eixo central. Sua primeira aparição envolve um “caderno”, que parece marcar uma cisão temporal, seguido de um “martelo”, capaz de gerar vertigem. Esses dois elementos, à primeira vista díspares, constroem uma imagem ambígua: o caderno, símbolo de registro e memória, marca um intervalo, um entre-lugar; o martelo, por sua vez, sugere uma ruptura brusca, um impacto que desestabiliza. O martelo evoca uma força disruptiva, algo que quebra a continuidade e produz uma vertigem, uma oscilação entre equilíbrio e desordem. Essa oscilação é fundamental para compreender a dinâmica do poema, em que a consciência vacila entre fixar-se e desfazer-se, entre lembrar e esquecer.

Nos versos seguintes, o movimento de vai-e-vem entre “giro-vertigem” e “cadernos de intervalos-cíngulos” parece sublinhar a dificuldade de estabilização da consciência. O cíngulo, aqui mencionado, é uma peça litúrgica usada em volta da cintura, simbolizando humildade, mas também um suporte prático para garantir liberdade de movimento durante as celebrações. Esse detalhe sugere uma tensão entre contenção e liberdade, entre disciplina e abandono. A consciência, então, move-se numa espécie de fluxo inconstante, oscilando entre a tentativa de ordenar e o inevitável fracasso desse esforço, remetendo ao caráter obsessivo mencionado no poema.

O *enjambement* presente no quarto e quinto verso amplia ainda mais esse movimento de oscilação. A consciência ultrapassa os limites cronológicos de passado, presente e futuro, projetando-se num tempo anacrônico. Essa anacronia implica um retorno incessante e obsessivo, uma insistência que resiste à linearidade temporal. O movimento da consciência torna-se um pulsar descontínuo, um vai-e-vem que se perde na tentativa de fixar-se. É como se a consciência estivesse aprisionada num ciclo repetitivo, incapaz de se fixar definitivamente em um ponto temporal ou espacial.

Na última estrofe, há uma espécie de síntese dos movimentos anteriores: a consciência é descrita como algo que vagueia para além da temporalidade convencional, atravessando tempos indefinidos. Esse vagar extrapola a noção de memória convencional, posicionando a consciência como um espectro pantemporal - um retorno do recalcado que insiste e assombra, sem repouso. A consciência não se limita ao presente, mas irrompe em diferentes camadas temporais, sustentada por uma pulsão que parece escapar ao controle racional.

Essa estrutura fantasmática de repetição e ruptura sugere que a consciência, longe de ser um território estável, é um campo de forças conflitantes, onde memórias e esquecimentos se alternam, formando colagens de imagens fragmentadas. O poema, ao explorar a dimensão obsessiva da consciência, propõe uma leitura em que o eu-lírico se confronta com o inassimilável, o irrepresentável, aquilo que retorna como resto, como ruína, como fantasma.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia lírica moderna se volta para o *lôcus* da modernidade e observa o mal-estar presente na noção de fantasia, atribuindo a ela um valor conceitual positivo, mesmo quando se manifesta como uma negação ou distorção. Esse movimento crítico se contrapõe ao princípio cartesiano, que via a fantasia como um fantasma, um mecanismo de pura alucinação e afastamento da realidade. Na perspectiva cartesiana, a fantasia era um sinal de irracionalidade, uma perturbação da mente incapaz de oferecer conhecimento válido ou confiável. No entanto, a poesia lírica contemporânea revela que a fantasia não é uma simples distorção da realidade; ela não se limita a uma representação deformada do real. Ao contrário, a fantasia é uma criação autônoma, capaz de gerar estruturas ficcionais que produzem efeitos no real. Toda fantasia é um mecanismo alucinatório, mas sua produção do irreal tem a potência de modificar percepções, desencadear reações emocionais e influenciar a forma como os sujeitos compreendem e experimentam o mundo ao seu redor.

Esse deslocamento conceitual é explorado de forma densa por Giorgio Agamben em *Estâncias* (2012), onde o filósofo italiano examina o trajeto histórico da figura do fantasma, revelando seu caráter positivo e elucidativo. Para Agamben, o fantasmático não é apenas um resíduo de algo reprimido, mas uma estrutura de pensamento capaz de conectar o sujeito ao campo simbólico do desejo. Ele investiga como, nas sociedades arcaicas, as imagens oníricas e o campo do imaginário possuíam um status legítimo, servindo como formas de mediação com o divino e como instrumentos de previsão e leitura do mundo. Com o avanço da racionalidade moderna, esse status se fragmentou, e as imagens oníricas foram reduzidas a resíduos de processos psíquicos inconscientes, destituídas de seu valor ontológico e epistemológico.

Agamben ressalta que o declínio da importância da fantasia está relacionado à ascensão da lógica da prova e da comprovação objetiva, estruturas que dependem da verificabilidade e da solidez dos dados. O fantasmático, ao contrário, se inscreve na lógica do improvável, daquilo que não pode ser provado empiricamente, mas que persiste enquanto imagem e efeito. O fantasma não pertence à ordem do real tangível, mas é, paradoxalmente, capaz de impactá-lo. Nesse sentido, ele resiste à racionalização e à categorização cartesiana, emergindo como um excesso, um resto que insiste em retornar, assombrando a racionalidade moderna.

Ao retomar Freud, Agamben busca reconstituir a ligação entre o sujeito da experiência e o sujeito do desejo, uma relação que havia sido rompida pelo pensamento moderno. No contexto freudiano, o desejo é intrinsecamente ligado à imagem, elemento alucinatório e residual. A imagem, ao invés de ser um caminho confiável para a cognição, é vista como um obstáculo, um limite entre o sensível e o

inteligível. Esse regime de imagens é considerado não autêntico, desautorizado a oferecer conhecimento legítimo. Agamben, no entanto, problematiza essa leitura restritiva, mostrando que a fantasia, enquanto estrutura ficcional, é capaz de dar forma ao desejo, expressando aquilo que o sujeito não consegue dizer de modo direto.

Essa reflexão nos conduz à necessidade de reconsiderar a relação entre sujeito e objeto na cultura contemporânea. Em *Estâncias* (2012) e *O homem sem conteúdo* (2013), Agamben dialoga com a problemática lacaniana de que o primeiro objeto de referência é vazio, construído a partir de uma teia de significações sobre algo que não existe plenamente. Esse objeto primordial, o "objeto a" lacaniano, é um vazio impossível de preencher, um buraco em torno do qual gira o desejo. A tentativa constante de apagar ou ocultar esse vazio é interpretada por Lacan como o princípio da acumulação, a busca interminável por algo que possa satisfazer a falta estrutural.

Nesse sentido, o pensamento cultural deve lidar com a produção simbólica a partir de um ponto de partida inexistente, de um referente vazio. A cultura se organiza não apenas ao redor do que está presente, mas também do que está ausente, do que falta, do que escapa à representação plena. Esse aspecto é explorado por Agamben ao abordar a poesia moderna como uma manifestação das “bordas da cultura”, um espaço liminar onde se experimenta o “litoral da cultura”. Esse “litoral” é um entre-lugar, um espaço de transição e de margem, onde as fronteiras entre o real e o imaginário, o possível e o impossível, o consciente e o inconsciente, são continuamente borradas e reconfiguradas.

A poesia lírica moderna, ao se situar nesse espaço limítrofe, desafia a lógica cartesiana ao reivindicar a potência do fantasmático como produtora de significação. Ao invés de tratar a fantasia como desvio ou alucinação, a poesia contemporânea a vê como uma forma de experimentação ontológica e epistemológica. A fantasia é um campo onde o sujeito pode confrontar suas ausências, seus desejos reprimidos e suas impossibilidades. Nesse sentido, o fantasmático se torna uma espécie de linguagem alternativa, um modo de conhecimento que, embora não seja empírico ou verificável, possui uma verdade própria, uma verdade que reside na impossibilidade de ser plenamente capturada.

Portanto, ao recuperar o valor da fantasia como potência criativa e resistência ao pragmatismo da prova, a poesia lírica contemporânea explora os limites da representação, oferecendo um espaço para que o impossível se manifeste como imagem e para que o sujeito se confronte com seu desejo mais íntimo, aquele que nunca se realiza, mas que, paradoxalmente, nunca deixa de insistir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos [homo sacer, IV, 2]*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AMARAL, Ana Luisa. *Poesia reunida*. 1990-2005. Lisboa: Quase Edições, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. São Paulo: Editora Relógio D'Água. São Paulo, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2014.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, o Mal-Estar na civilização e outros trabalhos*. V. XXI. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Tradução de Jayme Salomão. V. XIX. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.
- JÚDICE, Nuno. *Poesia reunida*, 1967-2000. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- MELO, Alberto da Cunha. *Fogo de Vozes*. Natal: UFRGN, 2000.
- TOLENTINO, José, M. *A noite abre meus olhos. Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução e notas de Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- WARBURG, ABY. *Histórias de Fantasmas para gente grande*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Title

Anachronism and the pathos of nonsense in the archetypal representation of the Nymph in Contemporary Lyrical Poetry.

Abstract

This study investigates the status of the Nymph in the symptom-images of Portuguese lyrical poetry, exploring its capacity for migration and permanence over time. It analyses how certain images preserve qualities that allow them to transcend different temporalities, surviving beyond history. The theoretical framework is based on the reflections of Giorgio Agamben and Georges Didi-Huberman, who approach the Phantom Nymph as a symptom of the discourse on contemporary art. The research seeks to understand how the centrality of the Nymph influences current philosophical thought and its relationship with contemporary aesthetics.

Keywords

Nymph; Symptom-images of Lyrical Poetry; Contemporary Poetry.

Recebido em: 21/03/2025

Aceito em: 26/04/2025