

EURÍDICE FUGIDIA- A NINFA ANDRESENIANA

Mônica Genelhu FAGUNDES*

Letícia NERY**

■ **RESUMO:** Título de diversos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, Eurídice representa um *tropo* vital para a discussão acerca da linguagem e da escrita empreendida na poética andreseniana. Em sua concepção metafórica, a personagem representaria um fracasso do poeta na busca pela poesia, que não pode ser alcançada como plenitude ideal e se reverte no próprio poema: encenação de esforço e de perda – a tentativa de *captura do pássaro do real*, nas palavras da própria Sophia em sua “Arte poética III”. Como observa Blanchot, “[...] somente no canto Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas, também no canto, Eurídice já está perdida”. Nesse sentido, é necessário perder Eurídice e sempre se perderá Eurídice. Na esteira dessa reflexão, nos indagamos, então, se seria possível compreender Eurídice como representação da *Ninfa*, personagem alegórica de Aby Warburg que Georges Didi-Huberman compreende como uma alegoria teórica, imagem fundamental da concepção da *sobrevivência* do historiador da arte alemão: fugaz, estrangeira, “a heroína dos “movimentos efêmeros do cabelo e da roupa”. Cabe, portanto, tentar compreender de que forma essa *Ninfa* percorre a obra de Sophia e o que sua presença parece indicar a respeito de sua poética.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Perda 1. Eurídice 2. *Ninfa* 3. Arte poética 4. Fracasso 5.

A tensão entre o passado ideal – que tem suas bases na Idade do Ouro – e um presente real e imperfeito sobressai na poética e em alguns ensaios de Sophia de Mello Breyner Andresen, como ressalta Paola Poma (Poma, 2019, p. 196). Considerar as concepções da poeta acerca da Grécia Antiga, bem como seu entendimento de um presente que se abre sempre em novas possibilidades, atualiza e amplia a leitura de seus poemas e das personagens que nele aparecem. É o caso

* Professora associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-630 – monicafagundes@letras.ufrj.br

** Bolsista Faperj Mestrado Nota 10. Mestranda em Literatura portuguesa. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-630 – leticianerytomei@gmail.com

da imagem de Eurídice, que Sophia retoma como personagem frequente e símbolo importante. Título de diversos poemas da autora, Eurídice representa um *tropo* vital para a discussão acerca da linguagem e da escrita empreendida na poética andreseniana. E é ela quem procuramos nos poemas: essa figura mitológica, que é também um ser estrangeiro e fugidivo. Buscamos compreender – sem nunca capturar – essa personagem em diálogo com a *Ninfa* de Aby Warburg: atemporal e eterna, correndo pelo poema, em seu passo ligeiro.

Para explorar a aliança dinâmica entre temporalidades que atravessa a poesia de Sophia, recorreremos primeiramente ao ensaio “O olhar de Orfeu”, de Maurice Blanchot (1987). Para o autor, o mito é da ordem do inevitável: ele deve e vai acontecer de determinada maneira. No canto, Eurídice só – e já – existe perdida. Como indica Blanchot, “[é] inevitável que Orfeu desobedeça à lei que lhe interdita ‘voltar-se para trás’, pois ele violou-a desde os seus primeiros passos em direção às sombras” (Blanchot, 1987, p. 172). O mito de Orfeu deve ocorrer como ocorre, pois a poesia só existe porque a perda também existe. Blanchot ressalta que Orfeu

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

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

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

Orfeu, então, possui Eurídice na “[p]resença de sua ausência infinita” (Blanchot, 1987, p. 173). Só pode tê-la em sua falta, em sua morte – nunca em vida. Contudo, Blanchot aponta para uma dependência de Orfeu em relação ao canto, uma vez que

[e]le só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio do hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa

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

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

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

Assim, apesar do mito narrar a missão de Orfeu para trazer de volta à vida a mulher que ama, podemos considerá-lo também um mito sobre o fazer poético, que, aqui, se mostra inevitável ao próprio poeta. Nesse sentido, o poema surge da *falha*: o não cumprimento da missão é, paradoxalmente, fundamental para que o poema aconteça. Para conseguir a poesia, ele deve necessariamente perder Eurídice. O fracasso se reverte no próprio poema, uma encenação de esforço e de perda.

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

A inevitabilidade da perda, imprescindível ao mito e ao próprio fazer poético, orienta a leitura aqui proposta da poesia de Sophia, fortemente atravessada pelos temas helênicos, pela busca da justiça e do equilíbrio das coisas, mas também pela busca do real. Em *Arte poética II*, Sophia afirma que

[s]e o poeta diz ‘obsuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’ é porque estas palavras nomeiam a sua visão de mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. E é da obstinação sem tréguas que a poesia se exige que nasce o ‘obstinado rigor’

do poema. O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si (Andresen, 2018, p. 363).

A tentativa de perseguição do real, a busca por estabelecer uma relação entre o mundo concreto e poesia, se apresenta de forma muito particular em Sophia. Como escreve Silvana Rodrigues Lopes,

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

O poema, escreve Sophia, é “um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” – uma tentativa de traço em torno de algo que nunca pode ser verdadeiramente retido. A busca pela poesia, um esforço que não pode alcançar uma plenitude ideal, reverte-se no próprio poema. A poesia emerge naquele voltar-se para trás descrito no mito, num movimento que funda também a consciência de que ela própria é sua perda. “Escrever começa com o olhar de Orfeu” – observa Blanchot – “e esse olhar é o movimento do desejo que quebra o destino e a preocupação do canto e, nessa decisão inspirada e despreocupada, atinge a origem, consagra o canto”. É a relação entre a poesia e a falha o que sugerimos aqui: a ideia de que a poesia emerge dinamicamente de uma espécie de *fracasso*.

Aqui é a própria imagem fugidia de Eurídice que ganha centralidade. Entendê-la a partir da poesia de Sophia permite entrever a *Ninfa* warburguiana e visitar o mito. Nesse percurso procuraremos refletir não apenas sobre o fazer poético, mas também sobre a relação específica que a poeta estabelece entre passado e presente.

Ecoando Giorgio Agamben, poderíamos nos indagar: “Como pode uma imagem ser carregada de tempo? Qual é a relação entre o tempo e as imagens?” (2007, p. 11)¹. Na tentativa de aproximação possível a uma resposta que ilumine a Eurídice-*Ninfa* de Sophia, retomamos algumas ideias do historiador da arte alemão Aby Warburg, guiados principalmente pelas reflexões de Georges Didi-Huberman.

Para Warburg “(...) o tempo da imagem não é o tempo da história em geral” (Didi-Huberman, 2013, p.34), mas sim um momento energético ou dinâmico, que envolve todos os movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados que a imagem comporta. Trata-se, então, de um outro tempo: aberto, marcado

¹ “Come può un’immagine caricarsi di tempo? Che relazione vi è tra il tempo e le immagini?” (Agamben, 2007, p. 11).

simultaneamente pela repetição e pela mudança, que Warburg vai nomear justamente de “sobrevivência” [*Nachleben*]. O conceito da sobrevivência indica, assim, uma nova percepção da história da arte e do próprio tempo, uma vez que

(...) a *Nachleben*, só tem sentido ao *tornar complexo o tempo histórico*, ao reconhecer no mundo da cultura temporalidade específicas, não naturais. Basear a história da arte na “seleção natural” – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva” (Didi-Huberman, 2013, p. 55).

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

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

Para Warburg, a imagem é o veículo primeiro da *Nachleben*. Na imagem, o tempo sobrevivente se revela, ou melhor, se corporifica. Retomamos gestos exteriores e formas corporais de um passado distante para representar sentimentos interiores do presente.² Essa corporificação, o movimento da sobrevivência, se

² Para Didi-Huberman, “[q]uando procuramos saber se um corpo que jaz está morto ou sobreviveu, se ainda possui um resto de energia animal, é preciso procurar atentar com os olhos para os movimentos: mais para os movimentos do que para os aspectos”. O autor prossegue, explicando que só será capaz de dizer se *há um resto de vida* se o corpo ainda tiver movimento de algum tipo: “[t]oda problemática da sobrevivência passa, fenomenologicamente falando, por um problema de movimento orgânico”

apresenta nas *Pathosformeln*, as fórmulas de *páthos* ou fórmulas patéticas. Para Didi-Huberman,

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

Assim,

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

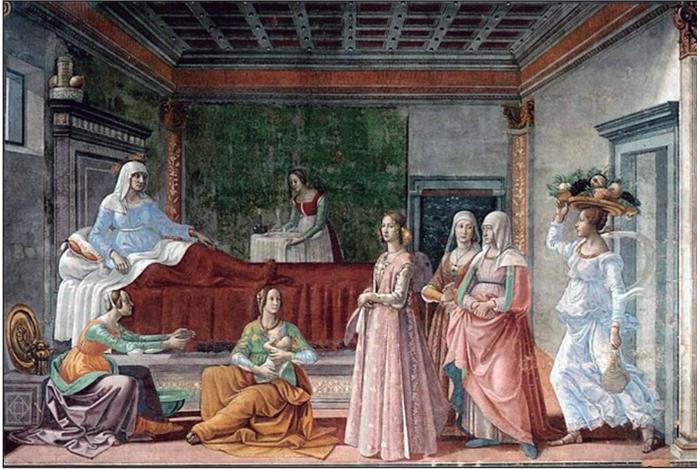
A *Pathosformel* se materializa em uma figura venusiana central para toda a pesquisa de Warburg: a *Ninfa* – essencialmente “(...) a imagem da imagem”, como escreve Agamben (2007, pp. 53-54, tradução nossa)³, ou, na expressão de Didi-Huberman, um “(...) *leitmotiv* warburguiano do corpo em movimento (...)” (2013, p. 296).

O tema se apresenta, no início do século XX, em uma troca fictícia de cartas com o historiador da arte e da literatura holandês André Jolles, na qual Warburg discorre sobre a *Ninfa*, símbolo máximo de seus estudos e central em sua tese, intitulada *O “Nascimento de Vênus” e a “Primavera” de Sandro Botticelli*, de 1892. Na primeira carta dessa correspondência encenada, Jolles se mostra completamente deslumbrado com uma figura que o tem perseguido. Para compreender o motivo, basta seguir a ordem, *cherchez la femme*, justamente o que faz ao descrever o afresco “O Nascimento de São João Batista”, de Domenico Ghirlandaio (Figura 1).

(Didi-Huberman, 2013, p. 167)

³ “[...] l’immagine dell’immagine” (Agamben, 2007, p. 53-54).

Figura 1: O Nascimento de São João Batista. Afresco. 1485-1490.



Fonte: Disponível em Domenico Ghirlandaio. O Nascimento de São João Batista, afresco,... | Download Scientific Diagram (https://www.researchgate.net/figure/Domenico-Ghirlandaio-O-Nascimento-de-Sao-Joao-Batista-afresco-1485-1490-Santa-Maria_fig1_345481417)

Jolles (*apud* Warburg, 2018, p. 68) observa a figura no canto direito da cena, que,

[...] próxima à porta, corre, ou melhor, voa, ou melhor, paira o objeto dos meus sonhos, que começa, porém, a assumir dimensões de um fascinante pesadelo. Trata-se de uma figura fantástica, ou melhor: de uma serva, antes, de uma *Ninfa* clássica com um prato de maravilhosos frutos exóticos na cabeça, que entra no quarto tremulando o seu véu. (...) O que significa, então, esse modo de caminhar leve e vivaz e, ao mesmo tempo, muito movimentado, esse energético *marchar a passos largos*, enquanto as outras figuras revelam algo de *intangibilidade*?

O “interlocutor” de Warburg nota que essa mulher desliza “(...) como uma deusa sobre nuvens docemente riscadas, como se com pés alados atravessasse o éter”. Essa mulher que perseguia os pensamentos de Jolles – ou era perseguida por ele – parecia surgir em todos os lugares, de maneiras diversas e mesmo em espaços em que, antes, nunca tinha sido notada, ora como Salomé, ora como um serafim nos céus. Essa figura leva “vida e movimento à cena, que, de outro modo, permaneceria serena”, escreve Jolles, parecendo mesmo ser “o movimento personificado” (*apud* Warburg, 2018, p. 70).

Em resposta, Warburg mostra já conhecer essa “senhorinha de passo ligeiro”, que se apresenta, nas palavras de Didi-Huberman, como “citação crítica”, um contra-motivo ou um inconsciente da representação e da história. Essa mesma figura é encontrada em outros quadros renascentistas, como é o caso do “Nascimento de Vênus” e “Primavera”, ambos de Botticelli, entre outras obras artísticas. Para Didi-Huberman, a *Ninfa* é

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

Leon Batista Alberti, arquiteto humanista anterior a Botticelli, descreve os elementos associados à *Ninfa* em *De pictura*, ressaltando os “[...] movimentos de cabelos” (Alberti *apud* Didi-Huberman, 2013, p. 220), que devem ondular no ar, e os tecidos também em movimento. “Assim teremos o efeito gracioso de que os lados dos corpos tocados pelo vento, por serem os tecidos achatados por ele, parecerão quase nus sob o pano”, enquanto, do outro lado do corpo, “[...] os tecidos agitados pelo vento se desdobrarão perfeitamente no ar” (Alberti *apud* Didi-Huberman, 2013, p. 220). Tais aspectos visuais auxiliam no reconhecimento dessa figura que, considerando o pensamento de Warburg, também se pode entender como uma espécie de categoria teórica, muito embora estejamos cientes de que a representação visual da *Ninfa* não se apresenta jamais “fechada”, como

[...] uma ideia abstrata [que] tenha encontrado sua metáfora visual certa, ou sua ‘imagem literária’. Quer dizer que uma energia ganhou corpo através de sedimentações do tempo, *fossilizou-se*, mas preservou todo o seu poder de se movimentar, de se *transformar* (Didi-Huberman, 2013, p. 308).

A *Ninfa*, como é de sua natureza, é uma figura estrangeira no quadro – anacrônica e espacialmente – e, portanto, em geral, surge dos cantos da pintura.

A *Ninfa*, portanto, é uma heroína do encontro movente/comovente: uma “causa externa” suscita um “movimento efêmero” nas bordas do corpo mas um movimento tão organicamente soberano, tão necessário e destinal quanto transitório (Didi-Huberman, 2013, p. 220).

A personagem “fornece a articulação possível entre a ‘causa externa’ – a atmosfera, o vento – e a ‘causa interna’, que é, fundamentalmente, o desejo” (Didi-Huberman, 2013, p. 221). A *Ninfa*, portanto, compreende uma dimensão erótica, uma vez que sua aparição “abre um caminho sinuoso para a coreografia do desejo” (Didi-Huberman, 2013, p. 226).

Entrevemos, então, a *Ninfa* em Eurídice e avançamos com cuidado para reencontrá-la nos poemas de Sophia. Para Didi-Huberman, “estar diante da imagem é estar diante do tempo”. Da mesma forma, nos colocamos diante da imagem poética do que estamos chamando a *Ninfa* andreseniana. Vejamos “Eurydice em Roma”, publicado no segundo andamento de *Musa* (1994):

Por entre clamor e vozes oiço atenta
A voz da flauta na penumbra fina

E ao longe sob a copa dos pinheiros
Com leves pés que nem as ervas dobram
Intensa absorta – sem se virar pra trás –
E já separada – Eurydice caminha.
(Andresen, 2018, p. 337)

Notamos os recursos acessórios descritos como próprios da figura nínfica do pensamento de Warburg. A *penumbra fina* imagetivamente deslocada – mesmo, metamorfoseada – como drapeado que se desdobra no ar: a névoa como um tecido leve que quase voa, fazendo, assim, a articulação da causa externa (a névoa mesma), com uma causa interna (o desejo). É também Eurídice quem percebemos deslocada – movente, caminhando –, *ao longe sob a copa dos pinheiros*. Apartada inclusive da mitologia, colocada em Roma pela poeta, Eurídice ocupa uma postura de duplo deslocamento: *já separada*, uma estrangeira no poema e no mito. Com seus *leves pés que nem as ervas dobram*, lembra mesmo o próprio movimento personificado e etéreo da figura perseguida por Jolles: “como se com pés alados atravessasse o éter”, os pés da *Ninfa*-Eurydice sequer tocam o chão. Por fim, ela caminha para longe do poema, mostrando sua natureza fugidia, própria da *Ninfa* warburguiana.

O poema parte de um eu lírico que ouve, com atenção, *por entre clamor e vozes*, alguém que, aproximando-se da própria Sophia, sugere aquilo que a poeta anota em sua *Arte poética IV*: “[p]ensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmo, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir” (Andresen, 2018, p. 367). Ela, poeta *escutadora*, em sua “(...) tensão especial da concentração” (*Idem*).

A imagem dessa *Ninfa*-Eurídice retorna em “Eurydice”, de *Dia do mar* (1947):

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

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

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

Aqui, a *Ninfa* andreseniana ocupa sua posição estrangeira – tanto no mito, como na poesia. No mito, evidente, Eurídice deixa de pertencer ao mundo dos vivos. A morte tira sua possibilidade de estar adequada a esse mundo e, assim, torna-a uma forasteira nesse lugar. No mundo dos mortos tampouco pode se sentir verdadeiramente pertencente: entre ser de outro lugar e ter alguém que sempre a quer tirar de lá – nesse caso, Orfeu –, Eurídice constituirá sempre alguém alóctone. Um outro ponto que reforça essa percepção se encontra na própria poesia. Eurídice, essencialmente a própria poesia, aparece no poema apenas no título, como uma evocação. Na margem do poema, na sua extremidade material, mas não no corpo do texto, seu nome evoca a personagem, mas sem deixá-la entrar propriamente em cena.

Notamos em “Eurydice” alguns dos elementos acessórios que contribuem para a leitura da Eurídice como a *Ninfa*, como os cabelos esvoaçantes. Mas o indício que se destaca é o manto, que nos conduz diretamente ao tecido em movimento. Esse movimento expressa também a força “viva” dessa figura, que é capaz de se locomover pelos tempos e espaços, conseguindo inclusive movimentar todo o cosmos: o manto é a própria noite.

A ambientação noturna, por sua vez, estabelece um certo estado onírico no poema. Warburg descrevia a *Ninfa* como um “pesadelo gracioso”, tendo confessado “(...) vê-la em toda parte, nunca saber quem ela era, jamais compreender exatamente de onde vinha, e com isso perder a razão” (apud Didi-Huberman, 2012, P. 299):

As imagens oníricas – Warburg diria: as imagens sobreviventes em geral – têm de extraordinário o fato de fazerem da “reversão” temporal, como diz Freud na mesma página, um vetor de protensão, e de fazerem da “indestrutibilidade” dos

materiais recalcados um vetor de imediatismo, de fugacidade. Em toda imagem sobrevivente, portanto, os *fósseis dançam* (Didi-Huberman, 2013, pp. 307-308).

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

O vento – a causa externa – se consolida mais diretamente na segunda estrofe, quando o eu lírico indica que os cabelos de Eurídice *voam no firmamento*. Assim, não só o drapeado do seu manto se movimenta, mas também seus cabelos são movidos pelo vento – aqui, representado de forma mais ampla como o céu. Essa estrofe ganha ainda mais força ao pensarmos que a *Ninfa* contribui com a erotização e com a sensualidade da cena, como já apontamos: de novo observa-se a articulação entre a causa externa (aqui, o vento) e a causa interna (o desejo). Ainda na mesma estrofe, a referência ao movimento dessa figura é reforçada no último verso: *E atravessa sorrindo os pesadelos*. Percebemos tanto uma referência ao mito de Orfeu e Eurídice, como também a um estado mental do eu lírico, que percebe a tristeza de estar sozinho, sem a sua amada – ela, sempre incapturável.

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

Por todo o poema, Eurídice aparece como figura movente. Logo do início, entra em cena arrastando seu manto da noite e movimentando, assim, a cena a sua volta. Em seguida, além dos cabelos que agitam-se no vento, surge atravessando os pesadelos. Por fim, Eurídice, fugidia, desaparece pelo ar, como a *Ninfa* warburgiana.

A poesia de Sophia, no entanto, não explora apenas elementos acessórios dessa figura, o que podemos ver no poema dois de *No tempo dividido* (1954), “Eurydice”, que lemos a seguir:

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido
Para que cercada sejas minha

Este é o canto do amor em que te falo
Para que escutando sejas minha

Este é o poema – engano do teu rosto
No qual eu busco a abolição da morte
(Andresen, 2018, p. 102)

Dividido em três estrofes, o poema já apresenta Eurídice presente em sua ausência: não a vemos no corpo do poema, mas, estrangeira, no título, como já ocorrera no poema de 1947, citado anteriormente – diferente do que acontece em “Eurydice em Roma”, mas próxima do que nos apontou Didi-Huberman sobre a posição da *Ninfa* nos cantos dos quadros. Somos também levados a pensar na fugacidade dessa personagem no primeiro verso, em que seu corpo é descrito não só como *amado*, mas também como *perdido* – já num movimento de fuga.

O eu lírico, que aqui se confunde com o poeta e, portanto, com Orfeu, reforça a tentativa de apreensão de sua amada pelo processo anafórico do esquema “Este é o”, que, gradualmente, nos indica a produção poética: primeiro o traço, depois o canto, para, finalmente, chegar ao poema completo. O movimento do poeta de tentar recuperar Eurídice através do canto, de abolir a morte, no entanto, se mostra impossível. O poema surge como uma maneira de manter Eurídice para si, mas é também no poema, sabemos, que ela já está perdida. E, já estando perdida, Orfeu não é capaz de tê-la verdadeiramente para si, mas apenas o engano do seu rosto, a falsa impressão de captura pelo traço.

O poema é, assim, uma tentativa de apreensão desse ponto – aquele em que se vê desaparecer Eurídice –, mas também a impossibilidade necessária de não se capturar nunca esse ponto. Talvez não em uma tentativa falha mas numa falha prevista, o eu lírico seja capaz de encenar a apreensão do rosto de Eurídice – o *engano de teu rosto*. A encenação desse aprisionamento, parece ser a própria encenação da tristeza do poeta, que tem consciência da importância da perda para o seu fazer poético. Impõe-se, ao mesmo tempo, uma dimensão de pura linguagem, na qual o poeta tenta capturar a representação – o *engano*, mas não a Eurídice verdadeira. Eurídice-*Ninfa* como poesia não é capturada, mas permanece, de maneira quase enganosa, no traço escrito do poeta.

Em Blanchot, o Orfeu poeta compreende que o traço feito ao redor do corpo *amado e perdido* de Eurídice não passa de uma ação falha que nunca vai se concretizar. Sabe também que falar dela em um *canto do amor* no qual, escutando, Eurídice será dele, nunca será realmente uma recuperação de sua amada. Da mesma forma, em “Eurydice”, Orfeu goza da imaterialidade de Eurídice, a quem só pode ter em sua ausência. Orfeu falha e, em sua falha, possibilita a existência do canto – o olhar de Orfeu, como já apontamos, consagra o canto. A poesia se constitui necessariamente de uma fuga, do fracasso de Orfeu ao tentar realizar sua missão.

Podemos, assim, levar nossa hipótese um pouco mais adiante: Eurídice, aqui como poesia, é, então, representante não apenas de uma figura nínfica, mas de uma própria poesia nínfica. Ela não necessariamente apresenta todos os elementos acessórios que configuram a figura descrita por Warburg – podem faltar o drapeado ou os cabelos voando, mas é o próprio poema que incorpora esses elementos: o traço que escapa, o engano do rosto. E somos levados de volta à *Arte poética III*, ao poema que não pode ser apreendido, como um pássaro preso por um círculo, ao fracasso da captura. E voltamos também às palavras de Sophia:

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenômeno quer ver todo o fenômeno (Andresen, 2019, pp. 364-365).

E parece ser nela, Eurídice, essa poesia-*Ninfa* de Sophia, que a poeta celebra sua união com o concreto. Uma poesia que permite a religação, a relação justa com o mundo é ela mesma, surpreendentemente, uma poesia fugidia e fugaz.

Eurídice, se apresentando tanto como *Ninfa* quanto como poesia – e retomamos aqui o pensamento de Blanchot sobre o mito – vai nos revelar uma espécie de alegoria teórica para a obra de Sophia. A poesia andreseniana, em sua busca interminável e sempre falha pela realidade, se materializa como *Ninfa* mesma: movente, fugidia, incapturável.

A poesia de Sophia se expressa por um desejo constante pela busca do real e por uma consciência profunda de que ele nunca poderá ser capturado, já que traço nenhum retém um pássaro. Esse desejo é também, e principalmente, a virada de Orfeu: seu desejo de olhar e, conseqüentemente, perder. Mas é na perda que se faz o poema – nesse momento impaciente e inspirado, para usar os termos de Blanchot, em que o poeta não é capaz de não olhar sua musa, a própria poesia. E nisso não há problema: é pelo fracasso da captura que o poema surge. Uma expressão poética da beleza da falha. Eurídice, que nos ensina a ler Sophia; Sophia, que nos ensina a ler Eurídice. E aprendemos a ler poesia.

FAGUNDES, M.G.; NERY, L. Fleeting Eurydice – Andresen’s nymph. **Itinerários**, Araraquara, n. 59. v. 1, p. 47-61, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Being the title of several poems by Sophia de Mello Breyner Andresen, Eurydice represents a important trope for the discussion about language and writing undertaken in Andresen’s poetics. In its metaphorical conception, the character represents the poet’s failure in the quest for poetry, which cannot be achieved as an*

ideal fulfilment and becomes the poem itself: a staging of effort and loss - the attempt to capture the bird of reality, in Sophia's own words in 'Arte poética III'. As Maurice Blanchot observes, "(...) only in song does Orpheus have power over Eurydice, but even in song, Eurydice is already lost". In this sense, it is necessary to lose Eurydice and Eurydice will always be lost. In the path of this reflection, we wonder if it would be possible to understand Eurydice as a representation of the Nymph, Aby Warburg's allegorical character that Georges Didi-Huberman understands as a theoretical allegory, a fundamental image of the German art historian's conception of survival: fleeting, foreign, 'the heroine of the "ephemeral movements of hair and clothes"'. It is therefore worth trying to understand how this Nymph runs through Sophia's work and what her presence seems to indicate about her poetics.

■ **KEYWORDS:** *Lost. Eurydice. Nymph. Art of poetry. Failure.*

REFERÊNCIAS

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

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfe**. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

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

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

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

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ao passo ligeiro da serva: saber das imagens, saber excêntrico**. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: Ymago, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfas fugidias**. Tradução de Jorge Leandro Rosa. Lisboa: Ymago, 2018.

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

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

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

WARBURG, Aby. **A presença do antigo. Escritos inéditos – volume 1**. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. São Paulo: Editora da Unicamp, 2018.

