Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

8 | 2016

Transgression dans les arts / transgression des arts

A transgressão do visível na arte: para uma estética da espectralidade (a Ninfa de Freud)

Raoul Kirchmayr

Tradutor: Cristina Moura

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/614>

DOI: 10.4000/artelogie.614

ISSN: 2115-6395

Editora

Association ESCAL

Referência eletrónica

Raoul Kirchmayr, « A transgressão do visível na arte: para uma estética da espectralidade (a Ninfa de Freud) », *Artelogie* [Online], 8 | 2016, posto online no dia 26 janeiro 2016, consultado o 03 maio 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/614> ; DOI : 10.4000/artelogie.614

Este documento foi criado de forma automática no dia 3 Maio 2019.

Association ESCAL

A transgressão do visível na arte: para uma estética da espectralidade (a Ninfa de Freud)

Raoul Kirchmayr

Tradução : Cristina Moura

ROPS Felicien, La tentation de Saint Antoine, 1878

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Musée des Estampes

- 1 A figura do espectro assombra o nosso horizonte atual, seja ele político, social ou cultural. Porque evocar a figura do espectro justamente aqui nesse momento histórico, nessa conjuntura que é notável, por ocasião de um colóquio que acontece numa instituição tão prestigiosa pela transmissão e troca culturais, difusão e análise crítica dos saberes como a Universidade de São Paulo? Porque denunciar essa presença inquietante que

acompanhou como uma sombra a minha travessia do Atlântico, bem como nesses últimos anos que não fiz outra coisa que tentar seguir os rastros no discurso da iconologia e da história da arte, da filosofia e da psicanálise, visando uma interrogação radical sobre o pressuposto estético e epistemológico do espectro ?

- 2 Se o faço, não é simplesmente para lembrar o gesto pelo qual Jacques Derrida tentara no seu *Spectres de Marx* associar o espectro ao tempo, mais precisamente a esse presente, que é ainda o nosso, porém também para homenagear um grande teórico da imagem que buscou reformular a fundo a relação entre a imagem e o presente; um pensador, que se deslocando da velha Europa para a América do Sul, foi exemplar no enxerto cultural e no florescimento de um pensamento singular. Refiro-me ao grande teórico da imagem e pesquisador de novas formas da cultura visual que foi Villém Flusser.
- 3 Gostaria de abordar o assunto dessa palestra sob o símbolo, ou por assim dizer sob a presença velada de Flusser, como que para lhe dirigir a indagação no que diz respeito à retomada do spectral, no caso, a “lógica” de um retorno – o do espectro – que perturba a cronologia, a linearidade do tempo, pela sua presença-ausência, pela sua presença que é sempre a marca de uma ausência. Ao abordar esse assunto situando textualmente Freud, a grande questão que fica na base do meu discurso é aquela precisamente da transgressão de ordem metafísica, que concebeu a imagem como um “intermediário” entre o sensível e o inteligível, entre o corpo e a alma, entre presença e ausência. Seria uma transgressão que, no sentido etimológico da palavra, quer dizer – como vocês sabem, se nos referimos ao sentido veiculado do latim – de um *trans-gredior*, literalmente de um “ir além”, de “superar” ou bem de “ultrapassar”, de um “atravessar” uma linha, particularmente aquela do presente. Essa transgressão está ligada a uma semântica do movimento e do “passo”. Cada vez que se fala de “transgressão”, é preciso lembrar então, que se trata de um passo a cumprir, de um movimento do pé que avança, ao marchar no presente, para além do próprio presente.
- 4 A partir dessa transgressão da arte e na arte, gostaria de apresentar um caso bem singular o qual se interroga sua forma, sua força e sua significação. Refiro-me à célebre leitura do romance *Gradiva. Une Fantaisie pompéienne* de Wilhelm Jensen desenvolvida por Freud, onde ele parte da aparição de um espectro, o da protagonista feminina e do seu sentido na narrativa.
- 5 Aqui não me é possível mostrar as múltiplas correlações entre a *Gradiva* de Freud e as obsessões de Aby Warburg pela figura revivescente da Ninfa, desde seus questionamentos sobre a pintura de Botticelli até o grande projeto *Mnemosyne*, o atlas das imagens, no qual ele dedica a essa figura (ou “formula de *pathos*”, como ele a denominara) toda uma linha de pesquisa. Por não poder reconstruir em detalhes o contexto cultural e literário que enquadra o romance bem como o ensaio de Freud, me limitarei aqui a enunciar alguns pressupostos da minha intervenção pelo lado histórico da literatura, para questionar em seguida o exemplo, tirado da história da arte, que serve para Freud destacar o pivô teórico de sua interpretação. Por conseguinte, assumo que a análise de Freud intitulada *Le délire et les rêves dans la “Gradiva” de Jensen*, um dos ensaios mais importantes que ele dedicou à psicologia da arte, orientado de maneira decisiva por pressupostos literários recônditos, os quais ele reconhece e coloca em evidência. Dessa história literária, a figura central é a Ninfa. O ensaio de Freud abre um cenário de escrita, onde a psicanálise, depois de seu começo atribulado, acolhe de novo essa figura do limite, essa figura-limite, que, como a do histórico, abre e fecha o espaço do discurso de Freud.

- 6 Sabe-se que a figura da Ninfa representa uma constante na literatura na segunda metade do século XIX, onde o amor às antiguidades, especialmente pelas ruínas pompeianas, é um tema bem propagado, tanto quanto a paixão pela arqueologia. Nessa linha, a figura da Ninfa, quer dizer, da “Gradiva rediviva” explica a razão da busca arqueológica. Como se sabe, na psicanálise de Freud a metáfora da arqueologia como disciplina, como lugar da descoberta e como relação problemática entre o presente e um passado sepultado e esquecido, ocupa posição central. Nessa categoria metafórica, a Ninfa assume a significação de um princípio heurístico, tornando-se a figura-guia que permite que Freud alcance as “origens da atividade psíquica”, como ele diz. E por isso se diria porque para a mitologia a Ninfa é a semi-divindade que vive junto das fontes de água que lhe protegem.
- 7 Não está claro se a “Gradiva rediviva” de Jensen é uma enésima transformação de uma figura que já tinha aparecido na literatura do século XIX. O contexto cultural no qual ela reaparece é o da moda de antiquário, do fim do iluminismo portanto, mais romântico. Na época esse gosto foi bastante apreciado pela elite culta europeia, e a re-atualização das formas, dos valores e das ideais do paganismo greco-romano marcou um momento importante na definição da relação entre o presente e o passado histórico. Aparentemente, ressuscitar a antiguidade recuperaria o classicismo como ideia de harmonia, de proporção e de serenidade, do âmago da Renascença florentina. Mas ao mesmo tempo, permitiria a expressão de inquietudes que se refletiam nas artes antigas. Isso por outro lado tratava-se de um dispositivo especular, capaz de exprimir os movimentos mais profundos e inquietantes da época. Segundo Warburg, através do paganismo ressurgente no *Quattrocento* o homem europeu podia reconhecer-se como o herdeiro de uma tradição racionalista milenar e, ao mesmo tempo, ele podia observar os sinais de uma crise de identidade europeia na passagem da Idade Média para a modernidade.
- 8 O que se pode ressaltar a propósito desse gosto pelo antigo é o movimento pelo qual a cultura literária do século XIX fez vir à tona o mundo pagão à *superfície da história*. De fato, em Warburg trata-se justamente de lidar de maneira *arqueológica* e *genealógica* para reconhecer as formas, pertinentes às mais antigas estratificações que se apresentavam como tantas “reminiscências” no grande arquivo das imagens do passado. Nesse sentido, a literatura abarca um papel importante, pois permite traduzir em escrita uma memória inicialmente apreendida sob a forma de imagem. Ela torna-se assim um dispositivo-comunicador de uma memória sedimentada e ocultada, em parte revelada pela Renascença florentina.
- 9 O escritor alemão Heinrich Heine foi um dos atores mais atentos no que diz respeito a esse movimento para resgatar a memória da antiguidade. Em 1837 Heine publicara um texto intitulado *Elementargeister*, “Os Espíritos Elementares”, republicado em 1853 em Paris, na “Revista de dois mundos”. No ano seguinte, aparecia *Die Götter im Exil*, “Os deuses no exílio”, que era uma evolução do anterior. De acordo com Heine, as divindades pagãs não estavam mortas, elas não foram esquecidas. Ao contrário, elas não paravam de viver, se disfarçando com vestuários das figuras que habitam o mundo fantástico do folclore. Heine conduziu sua crítica da cultura burguesa da sua época com um olhar irônico sobre o cristianismo. Na verdade, Heine reconheceu que o cristianismo tinha agido como uma força destruidora do cosmos ideal ao paganismo, no que concerne inicialmente a esfera da religião. Não obstante, o monoteísmo cristão, não podendo aniquilar as divindades pagãs, as transformou em entidades demoníacas forçadas a viver uma existência sombria no rasteiro da cultura popular, nos mitos ancestrais do mundo rural e nas crenças ao

sobrenatural. Em outras palavras, elas foram submetidas a uma operação de *caducidade* e incorporadas no universo de valores cristãos. Arrebatadas no mundo das sombras, quer dizer no inconsciente cultural da civilização europeia, elas não deixaram de existir nem de produzir efeitos sobre o mundo diurno.

- 10 Encontraremos a mesma perspectiva, que exalta o universo pagão contra a obra de mortificação da vida imposta pelo cristianismo, no romance *Arria Marcella. Lembranças de Pompéia* de Théophile Gautier (1852), que por inúmeras razões parece o modelo literário de referência de Jensen, ainda que nenhuma ligação tenha sido demonstrada entre os dois autores. Do mesmo modo que em *Gradiva*, em *Arria Marcella*, Octavien, o jovem protagonista da narrativa tem uma experiência extraordinária: vítima de uma alucinação noturna entre as ruínas da cidade ele se encontra catapultado em 79 a.C. numa Pompéia plena de vitalidade, onde ele encontra Arria Marcella, a filha de Diomède, na qual ele reconhece a silhueta de um busto feminino que ele vira numa visita a um museu arqueológico de Pompéia. O amor de Octavien por Arria que é a forma sob a qual Vênus se mostra ao jovem filósofo apaixonado por arqueologia, não é somente uma alegoria do culto romântico por antiguidades, mas ela denuncia também o processo de repressão submetido às divindades pagãs por causa do cristianismo. A força de repressão do cristianismo é encarnada pela figura do sofrimento e pelo ascético Diomède que tatua no seu pescoço o símbolo da cruz. Seu discurso é o da lei que mortifica o desejo de Arria, que quer continuar a viver não obstante a morte, que quer se mostrar aos olhos daqueles que são apaixonados pelo mundo passado. Vênus-Arria, quer dizer a Ninfa, é forçada a desaparecer, exorcizada por Diomède, ela é rechaçada para o mundo de sombras de onde ela havia saído.
- 11 A conclusão do romance de Gautier partilha integralmente a crítica de Heine ao cristianismo. Na verdade, Gautier descreve as forças opostas do paganismo e do cristianismo, cujo jogo é a própria vida. O discurso de Diomède visa romper a ligação apaixonada entre Octavien e a Ninfa ressuscitada pelo desejo de separar o mundo dos mortos do dos vivos. Ora, é inequívoco que o relato de Gautier coloca em cena o desejo, a força de Eros, bem como uma experiência da retomada da Ninfa.

Gradiva rediviva – Freud e a Ninfa em imagem

- 12 A maneira pela qual Freud interroga a figura da Ninfa-Gradiva rediviva, no seu ensaio de interpretação do romance de Jensen, deve ser associada às origens da psicanálise. Se se pensa tanto no problema perturbador, para o espírito da época, da manifestação de sintomas histéricos, quanto nos fenômenos de transferência no tratamento de histeria – como no primeiro caso da psicanálise, de Anna O. – encontramos sempre um *excesso*: o desejo, aqui o desejo feminino e as formas nas quais aparece como sintoma. A maneira que Freud refletiu sobre a figura da Ninfa e a interroga, pode então oferecer informações sobre o traço fugidio, perturbador e transgressivo do feminino, bem como sobre o movimento de *transgressão* encarnado pela imagem de Gradiva.
- 13 Nessa análise, me limitarei a considerar três aspectos, que levam em conta o papel da imagem da “*Gradiva rediviva*”: o primeiro concerne à referência essencial ao baixo-relevo grego que se encontra no início da narrativa; o segundo toma por base o precioso exemplo histórico-artístico colocado por Freud para explicar o mecanismo de repressão do desejo e finalmente o terceiro, recai sobre o pressuposto estético e epistemológico da

figura de Gradiva, que na interpretação de Freud não é da ordem do visível nem do invisível, mas de natureza intermediária, a qual nomino “espectralidade”.

- 14 1) O *mote* da história contada por Jensen desenvolve o tema da paixão devoradora do protagonista, o jovem arqueólogo Norbert Hanold. Hanold é assombrado pela imagem de uma silhueta feminina incrustada em baixo-relevo grego que ele observou em Roma, a qual ele comprou uma cópia em gesso (Freud fizera a mesma coisa: comprou uma cópia no Museu do Vaticano e pendurara no seu consultório em Viena). Desde o início, Jensen nos diz que a imagem não representa absolutamente a imagem de uma divindade – contudo a de uma Psiquê ou de uma Nífa – e que ainda nela há qualquer coisa de moderno, como se o artista tivesse incrustado a imagem viva de uma jovem: “Também não seria pela beleza plástica das formas que a jovem seduziria: ela possuía alguma coisa que não se encontra com frequência nas estátuas antigas, uma graça natural e simples de uma jovem, de onde vinha essa impressão que transbordava vida” (JENSEN, 1903: 34). Hanold nomeia essa imagem de “Gradiva”, quer dizer, “aquela que avança”. Ele imagina que ele poderia ter sido essa moça, sua vida, o mundo onde ela teria vivido etc. Esse trabalho da imaginação é uma constante nos escritos de Jensen. O protagonista sonha duas vezes com Gradiva – em seus sonhos ela aparecia em Pompéia antes da erupção vulcânica – e, na sequência ele não reconhece Zoe Bertgang, sua jovem vizinha, que estava de férias na Itália com o pai, mas ele pensava que fosse Gradiva que voltava. Seu desejo reprimido por Zoe é o que o impulsiona a pesquisar sobre a figura do baixo-relevo. A narrativa se desenrola aos poucos sob a maturação lenta pela qual o protagonista se torna consciente do seu desejo e do objeto que o provoca, isto é, a própria Zoe. Essa tomada de consciência ocorre nos diálogos que ele trava com, aquela que ele crê ser, a pompeiana que lhe visita vinda do mundo dos mortos.
- 15 O baixo-relevo não é somente uma razão para encadear a história. É certo que é significativo como muitos outros elementos do relato (por exemplo, as borboletas, os lagartos, as flores do asfódelo). Primeiramente, o baixo-relevo chama a atenção do protagonista para o *movimento* do pé reproduzido na imagem (que é o que diz para Freud que se trata de um delírio fetichista), isto é, para um *detalhe* da figura feminina. Em segundo lugar, é pela figura gravada no baixo-relevo que se coloca em cena o movimento de vida e de morte, que representa o tema de fundo mais importante do romance. De fato, desde o início Hanold é instigado a pesquisar a Gradiva a partir de uma especulação referente ao baixo-relevo, que seria então “um momento funerário, no qual o artista havia conservado, para a posteridade, a imagem dela, que teve que deixar a vida assim tão cedo” (JENSEN, 1903: 43). O relato se desenvolve totalmente nessa dimensão onírica, onde o limiar entre sonho e vigília é constantemente transgredido, até o ponto de tornar possível o retorno do espectral na terra da jovem pompeiana.
- 16 Como no romance de Gautier, a pedra toma vida, o que está morto, volta a viver, o passado se “representa” ele traz consigo uma vida mais plena, se se compara à existência prosaica dos protagonistas. A chamada ao mundo do classicismo pagão tem dupla função, pois de um lado se opõe aos valores da ideologia burguesa e de outro se limita a contestá-los de maneira imaginária, por uma evocação nostálgica. O conto de Jensen nos deixa uma única incerteza, que atua numa ambiguidade constante: a figura do baixo-relevo é morte, mas ela pode reaparecer, ela pertence ao passado, mas ela reaparece no presente, ela é incrustada na pedra, mas ela anda com uma postura particular. Se Gradiva é uma alegoria da reaparição das divindades pagãs, nós podemos estar certos que essas não virão nunca

mais como presenças plenas. No entanto, há um retorno, uma volta, uma volta *em imagem*, e é justamente isso que causa problema. Para Freud também.

- 17 2) Examinemos o segundo ponto, relativo a repressão do desejo inconsciente e à forma de substituição que ele adquire nesse conto. É o ponto mais interessante da questão teórica, porque é graças a ele que Freud explica tanto os sonhos quanto as fantasias do protagonista. Então é a chave hermenêutica da leitura freudiana.
- 18 Para explicar como a repressão ocorreu, Freud não hesita em utilizar um exemplo, que é talvez mais eloquente do que ele gostaria. Depois de ter mencionado que a repressão “não coincide com o desaparecimento, a extinção das lembranças” (FREUD, 1907:172), mas que ao contrário, o objeto reprimido “continua a agir e a provocar efeitos” (FREUD, 1907 :172), ele aplica a lei de repressão às lembranças de infância do protagonista, e especialmente à figura de Zoe, a heroína. Paralelamente ao mecanismo de repressão/rejeição, Freud apresenta em seguida o retorno do reprimido sobre a vida do sujeito. Ele nos faz compreender que o amor não se perdeu, mas foi guardado em outro lugar sepultado no esquecimento causado pela repressão. O objeto do amor é ao mesmo tempo esquecido e guardado *como se fosse* esquecido. Sua presença inconsciente se manifestara através dos sintomas tais como os sonhos, as alucinações e os delírios no relato de Jensen.
- 19 Mas o que mais nos interessa é a descrição que Freud nos propõe sobre o mecanismo de reprimir. Para ilustrar essa dinâmica do inconsciente, ele recorre a um exemplo extraído da história da arte. Na sua análise do texto literário, a *Gradiva*, ele grava um interessante camafeu. Antes mesmo de introduzi-lo, ele escreve uma nota que parece ter a função de enunciar uma lei geral: “É precisamente o que tinha sido escolhido como meio de repressão [...] que se torna o *portador* do que volta : nela e por trás da situação reprimida, o que foi reprimido acaba por se afirmar vitoriosamente” (FREUD, 1907 : 175). Freud nos coloca a par de um movimento complexo: primeiramente, o que reprime, a força repressora e que desloca o objeto vinculado ao inconsciente, empurrando-o ao esquecimento, torna-se o *portador* da própria repressão. Em segundo lugar, o que foi reprimido *volta*. Assim que volta, o reprimido não se apresenta mais em pessoa, porém por meio do *portador* repressor.
- 20 Após ter anunciado a lei que regula a repressão, Freud apresenta o exemplo disso. É uma “gravura célebre de Félicien Rops” (FREUD, 1907: 106), o pintor e gravurista belga autor de obras que na época fizeram barulho por causa do anti-conformismo delas. A gravura é a Tentação de Santo Antonio (FREUD, 1907: 106). Ela “ilustra de maneira mais veemente que todas as outras explicações” (FREUD, 1907: 106) o mecanismo de repressão. Freud nos leva a entender que a repressão ocorreu por meio de uma força que dirige a energia psíquica do sujeito em direção a um objeto substitutivo. Ora, qual é o objeto que aparece na gravura ? Citemos a passagem : “uma monja asceta se refugiou – seguramente para fugir às tentações do mundo – próximo à imagem do Salvador crucificado. Agora essa cruz se afunda como uma sombra e, radiante, substitui e se eleva como uma imagem de uma mulher nua com formas generosas, igualmente na posição de crucifixo.” (FREUD, 1907: 106). Depois, Freud continua comentando assim : “Outros pintores, cuja influência psicológica era menor, colocaram em representações análogas da tentação, o pecado insolente e triunfante noutro lugar ao lado do Salvador na cruz. Rops tomou ele mesmo o lugar do Salvador na cruz: ele parecia saber que o reprimido, quando volta, surge na própria condição reprimida” (FREUD, 1907 : 306-7).
- 21 Que função Freud atribui a esse exemplo ? Veremos em seguida, o exemplo promete uma exemplaridade à qual ele não pode corresponder. De início, Freud lembra que o gênero de

arte do exemplo é a gravura, mas não menciona nada da pintura sagrada, cuja tentação é um objeto bastante frequente. Podemos aqui retomar os pesadelos de Bosch ou a *Tentação de Santo Antônio* de Théodore Chasseriau, o pintor amigo de Théophile Gautier, ou ainda uma tentação pintada por Cézanne. Além disso, Freud não questiona que a substituição do objeto ocorreu entre o *símbolo* da cruz e uma *figura*, o corpo nu de uma mulher, considerando que o símbolo e a figura não podem ser considerados como pertencentes à mesma ordem lógica. A menos que se considere esse corpo nu como um *corpo simbólico*, que não se refira às “seduções do mundo” – como escrevera Freud – mas à presença de uma outra força que se opõe ao cristianismo: aquela que age por detrás da silhueta da mulher é uma força demoníaca.

- 22 Na verdade, não se trata aqui de enxergar, na luta entre o crucifixo e o corpo nu de uma mulher, a representação alegórica da luta entre a saúde celeste e a perdição mundana. Essa última só viria numa interpretação moral que, aliás, seria igualmente possível. Segundo essa versão, a obra de Rops expressaria um sentido irônico em relação aos valores ascéticos impostos pelo cristianismo, ela indicaria a inutilidade dos esforços do asceta, isto é, a impossibilidade de suprimir um objeto do desejo que é mundano e carnal. Por nossa vez, não podemos cair na tentação de uma leitura moralista e, no fundo, superficial dessa obra. Ao contrário, precisamos reconhecer aí uma representação do conflito dramático entre forças opostas, sem que cada uma delas possa se impor vitoriosamente uma sobre a outra.
- 23 Parte-se mesmo do reprimido: o corpo nu da mulher que é aqui pintado na posição de um crucifixo. Com efeito, trata-se de um corpo sacrificado e crucificado, em oposição ao corpo classicamente harmônico. É um corpo passional representado por Rops como uma figura de mulher em êxtase, com uma coroa de flores (e não de espinhos) ornando sua cabeça, muito próxima das imagens pré-rafaélicas e simbolistas de jovens moças. Ao olhar de perto, essa figura lembra a da Nínia, como demonstraria por outro lado uma preparação de aquarela, que nos apresenta uma versão oposta e complementar, adornada escandalosamente com um véu negro, fúnebre, como que para evidenciar a tensão da polaridade entre dolo e o desejo. De uma certa perspectiva, essa nínfa crucificada é uma “fórmula de pathos”, como diria Aby Warburg.
- 24 Ora, nesse ponto Freud se aproxima à interpretação da gravura dada pelo próprio Rops em duas cartas escritas uma após outra, no inverno de 1878. Na primeira, endereçada a François Taelmans, ele afirma simplesmente que a significação da obra é apenas para mostrar uma bela jovem nua (cuja modelo é sua companheira Léontine Duluc). Na segunda, a Edmond Picard, Rops apresenta por outro lado, uma prosopopeia interessante que dá voz a Satanás, quando fala assim a Santo Antônio :
EU QUERO TE MOSTRAR QUE TU ÉS LOUCO, MEU BRAVO ANTÔNIO, AO ADORAR TUAS ABSTRAÇÕES ! QUE TEUS OLHOS JÁ NÃO BUSCAM NAS PROFUNDEZAS AZULADAS O SEMBLANTE DE TEU CRISTO, NEM AQUELE DE TUAS VIRGENS INCORPÓREAS! TEUS DEUSES SEGUIRAM OS DO OLIMPO; A PALHA DE TEU MENINO JESUS É SÓ UM RAMO ESTÉRIL, O BOI E O JUMENTO GANHARAM AS FLORESTAS E A SOLIDÃO LONGE DESSES HOMENS QUE NECESSITAM SEMPRE DE UM REDENTOR. MAS JUPITER E JESUS NÃO TROUXERAM A ETERNA SABEDORIA, VÊNUS E MARIA, A BELEZA ETERNA ! MAS SE OS DEUSES PARTIRAM, TE RESTA A MULHER E COM O AMOR DA MULHER O AMOR FECUNDANTE DA VIDA (ZENO, 1985: 78-79).
- 25 O Satanás que Rops dá voz parece se exprimir à maneira de Heine. De fato, se “os Deuses partiram”, eles não deixaram *nada* para trás, mas deixaram um *resto* que é justamente o corpo feminino como força vital. A informação de Rops é preciosa, embora ela evidencie o que não é, ou seja, o *movimento de desaparecimento do divino e ao mesmo tempo, sua substituição*.

- 26 Em Rops, tanto quanto em Freud, um aspecto decisivo para a compreensão da imagem continuará em questão. Se Freud interpreta a imagem de Rops numa única direção, à saber, uma *substituição* do crucifixo por um corpo nu de mulher, enquanto que para afirmar a pulsão de vida, cabe uma reserva: a energia que toma o corpo da mulher, a pulsão de vida, como objeto de desejo, passa através da *experiência de sua mortificação*, referida pela figura do crucifixo que evanesce na sombra. Isso quer dizer que o crucifixo não é simplesmente substituído pelo corpo nu da Ninfa, mas esse *por sua vez* se revela, o crucifixo, ao reproduzir sua função simbólica. Pode-se dizer que se trata de uma negação da negação. Mas se isso era hegeliano, tinha sua paródia e seu drama, pois a substituição do crucifixo pelo corpo feminino não volta à afirmação de uma beleza clássica, porém à paixão de um deus que se tornou mulher e, contudo, moribundo. Mesmo nesse caso, o reprimido (o crucifixo como símbolo do cristianismo) é conservado numa figura que não garante o retorno disso, mas que carrega consigo a sombra da força contrária a ela. Não há nada de plenitude na figura que toma o lugar do crucifixo: o triunfo do crucifixo mostrou-se frágil e parcial, assim como o retorno do reprimido não é uma afirmação plena, mas ela implica necessariamente na *transformação* do reprimido. A força repressora, o “portador” como Freud o chama, deixa sua marca sobre o reprimido. Esse *molde* é a própria *posição* do corpo feminino nu. Se o reprimido regressa, “trazido” pelo repressor, ele só pode fazê-lo sob as condições impostas por esse último. Não há presença plena, não há retorno à presença, e sim reaparição de uma potência “figural” que instaura um novo equilíbrio resultante do movimento de regresso do reprimido.
- 27 É pouco provável que se trate de uma inversão dialética. De fato, aqui a substituição não implica no desaparecimento do “portador”, da força repressora, mas sim de guardá-la em transparência. As duas figuras acopladas da cruz e do corpo não formam uma síntese. Não existe co-presença dos opostos. Há aí mais uma alternância entre os dois polos que se alteram reciprocamente, seguindo um processo *diferencial*: o corpo feminino da Ninfa pagã é sempre o mesmo, entretanto ele é *outro* depois da repressão. O que se tornou, isto é, um corpo feminino nu e crucificado é marcado por uma *diferença* produzida pelo movimento duplo da repressão. O corpo da Ninfa é ao mesmo tempo repressor e reprimido. As duas forças que formam a figura da Ninfa crucificada a ultrapassam cada uma à sua maneira. É isso que dá à gravura toda sua ambiguidade.
- 28 3) Como terceiro e último ponto de transgressão, analisemos resumidamente a spectralidade da figura de Gradiva. Freud nos mostra como ela é representada entre a dimensão da presença e da ausência: sua imagem é spectral porque ela não pode ser reconduzida nem a uma simples presença nem à ausência. « Gradiva rediviva » excede sua presença viva criatura de sonho que se manifesta à potente luz do meio-dia, ela é a guia de um caminho real ao inconsciente. Ela *abre* a esfera do inconsciente, transgredindo, com seus passos, o limiar entre dia e noite, entre vigília e sonho. Como imagem fantasmagórica, ela capta o desejo de Hanold e o desvia de seu rumo: Hanold em busca de uma jovem mulher morta em Pompéia, encontra uma jovem viva pela qual se apaixona. Se há um processo de tomada de consciência, este se dá porque Zoe se disfarça de Gradiva, perfeita imagem de apreensão do desejo de Hanold, para assumir finalmente seu espaço.
- 29 Não há dúvida que na narrativa de Jensen a figura de Gradiva seja o símbolo do *Nachleben*, da « vida póstuma » da imagem, porque ela por sua vez é « sobrevivente ». Ela incita a fantasia do protagonista se apresentando como objeto inconsciente de seu desejo. Pode-se dizer que essa imagem não é real, mas que ela é o fruto dos delírios e dos sonhos de Hanold? Ao contrário, essa imagem é « real » no sentido que ela capta o desejo de Hanold

trazendo-o à vida (ao encontro de Zoe). Para poder realizá-lo, é necessário que essa imagem seja spectral e dê lugar à *revinda*, ao retorno da figura como espectro. Assim, ela atua como « interruptor » entre a morte e a vida. Freud reconhece então na narrativa uma « insistência consciente sobre a singular oscilação da Gradiva, entre a vida e a morte ». Em si, Gradiva não é nem morte nem vida, ela não é alguma coisa inerte e do passado, incapaz de produzir efeitos, nem tampouco algo vivo e presente, capaz de agir. Ela é oscilação perpétua entre vida-e-morte. Freud comenta assim esse movimento que define Gradiva, fazendo referência a autoridade de Shakespeare, o mestre das encenações espectrais.

Isso é uma alucinação de nosso herói que se desvia do delírio, um « verdadeiro » fantasma ou um ser em vida? Não é preciso que acreditemos em fantasmas para edificar essa série de suposições. O autor que intitulou sua narrativa de « fantasia » não encontrou ainda o momento de nos explicar se ele quer nos deixar em nosso mundo exaltado por sua forma prosaica e dominado pelas leis da ciência, ou nos conduzir a um outro mundo fantástico, no qual os espíritos e os fantasmas tornam-se realidade. Como mostram os exemplos de *Hamlet*, de *Macbeth*, estamos prontos a segui-lo nesse mundo sem hesitar (FREUD, 1907: 151-52).

- 30 Permanecemos sempre no rastro traçado por Heine, mas aqui percebe-se que se afirmou também a *revinda* de Gradiva como « espírito elementar ». Não obstante sua declaração, na qual ele se diz disposto a seguir o caminho dos espectros, o próprio Freud nos oferece uma discreta interpretação (irênique) da aparição de Gradiva: a verdade de sua aparição é o desaparecer. Na conclusão da narrativa, Freud interpreta a saída de cena de Zoe como a desaparecimento do fantasma de Gradiva. A transgressão é assim a confirmação de um regime de « normalidade », regido pelo princípio de realidade se impondo sobre a imagística delirante de Hanold.
- 31 No entanto, se lermos atentamente a conclusão de Jensen, podemos sublinhar que o espectro absolutamente não desaparece: ao contrário, ele acompanha Zoe como se fosse sua sombra. O final não é um *happy end* de comédia nem tampouco um elogio ao casamento burguês, como de início poderia parecer (e como parece para Freud). Hanold propõe à Zoe de se tornar sua mulher. Na resposta ela se esquivava, ela não pronuncia nenhum « sim ». É então que Jensen faz ressurgir a imagem de Gradiva. Estamos na última página do romance. Jensen coloca na boca de Zoe as seguintes palavras: « [...] sinto que ainda não me tornei suficiente e plenamente viva para tomar decisões » (FREUD, 1906: 134). No momento em que ambos chegam à porta de Ercolano, eles representam um verdadeiro jogo de transgressão, que é também um *rito de passagem entre a vida e a morte*: « Norbert Hanold para diante da passagem e diz com uma voz de uma sonoridade particular: « por favor atravesse aqui! ». Um sorriso alegre e cúmplice desliza sobre os lábios de sua companheira e levantando um pouco seu vestido com a mão esquerda, Gradiva *rediviva* Zoé Bertgang, enquanto ele lhe olha sonhadora e insistentemente, ganha o outro lado da rua passando por sobre as dalhas, com sua maneira de caminhar calma e alerta, aureolada pelos raios do sol » (ibid: 134-135).
- 32 Enfim, Gradiva reaparece: seu espectro volta para captar o olhar do protagonista. O efeito dúbio e perturbador criado por ela não cessa. O traço que marca sua sobrevivência é o *Unheimlichkeit* (inquietação). Com isso, Freud nos leva ao caminho da aparição de tais figuras como ligadas a uma certa *reaparição rítmica* dos espectros.
- 33 Ora, estamos a ponto de encontrar o percurso feito pela Ninfa: encontrada por Heine, como « espírito elementar », ela reaparece quase nas mesmas formas e no mesmo *mote* de narração em Gautier e em Jensen. Deste ponto ela torna a voltar, se apresentando com

toda sua natureza enigmática. O ensaio de interpretação de Freud, aliás tão fascinante, tão importante para compreender o que é o retorno de uma repressão enquanto imagem, não explica *quem* ou *o que* pode ser essa figura de mulher que, precisamente, emerge das profundezas da memória para a superfície do imaginário ocidental. E é a esse propósito que é preciso um suplemento de pesquisa e investigação. Entretanto, Freud nos ensinou a dirigir o olhar em direção a uma dimensão fantasmagórica da experiência que tem a haver ao mesmo tempo com os movimentos do inconsciente e o excesso do desejo. Dito de outro modo, com uma certa necessidade de transgressão nas formas de arte.

BIBLIOGRAFIA

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

FLUSSER Vilém, *A Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Relume Dumará, 1983.

FREUD Sigmund, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva*, Erstausgabe: Leipzig und Wien, Heller (1907); *Gesammelte Werke*, Bd. VII, Frankfurt am Main, S. FISCHER, 1999, pp. 29-125; trad. fr. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, in *Œuvres de Sigmund Freud*, vol.7, Paris, Gallimard, 1993; trad. brés. *Delírios e sonhos na Gradiva de W. Jensen*, v. IX. *Obras Completas de Freud*, Edição Standard Brasileira, Rio de Janeiro, Imago, 1974.

GAUTIER Théophile, "Arria Marcella. Souvenir de Pompei (1852)", in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 2007.

HEINE Heinrich, "Elementargeister (1837)", in *Sämtliche Werke*, Bd. IX, Hamburg, Hoffman & Kampe, 1987.

HEINE Heinrich, "Die Götter im Exil (1854)", in *Sämtliche Werke*, Bd. IX, Hamburg, Hoffman & Kampe, 1987.

JENSEN Wilhelm, *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*. Reissner, Dresden und Leipzig, 1903; trad. fr. in S. Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen précédé par Gradiva, une Fantasia pompéienne*, Paris, Gallimard, 1986; trad. bras. *Gradiva, uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

WARBURG Aby, "Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance (1893)", in *Werke in einem Band*, Frankfurt, Suhrkamp, 2010, pp. 39-123.

WARBURG Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (1929), hrsg. von Warnke, Berlin, Akademie Verlag, 2002.

WARBURG Aby, *Ninfa fiorentina*, Warburg Institut Archive: Ms. 118 ; trad. port. *Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas* (1900), in www.proymago.pt, setembro, 2012.

ZENO Thierry, *Les Muses sataniques. Félicien Rops. Œuvre graphique et lettres choisies*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, pp.78-79.

RESUMOS

Questionando a figura da Ninfa em iconologia de Aby Warburg, a contribuição analisa o estatuto ontológico e epistemológico do “espectro” no discurso da estética contemporânea, entre psicanálise e desconstrução. Aqui são indicados os elementos de uma teoria da espectralidade, convocando Benjamin, Freud e Derrida entre outros.

ÍNDICE

Palavras-chave: espectro, estética, ontologia, psicanálise, transgressão, Walter (Benjamin)