

GRADIVA ESPECTRAL

GRADIVA SPECTRAL

Márcia Tiburi*

Para Carla Damião que me deu o título quando nos encontramos no FIFI em Goiás Velho.

RESUMO

A tese deste artigo nasce de uma leitura do livro “Gradiva, uma fantasia pompeiana” de Wilhelm Jensen, bem como do famoso estudo “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” escrito por Freud a partir daquele romance. A questão mais evidente do livro, a relação de “amor” entre Zoé Bertgang e Norbert Hanold cujo conflito é o delírio deste último, ajudou Freud a expor a teoria psicanalítica do amor como “transferência”. Mas há nas camadas mais arqueológicas de ambos os textos um problema não percebido por nenhum destes autores. Trata-se da formulação mesma da personagem de Zoé Bertgang que merece uma análise mais atenciosa relativamente ao fato de ser ela o personagem que está no cerne do delírio de Hanold, sendo seu operador radical. No entanto, Norbert Hanold é muito mais do que um homem em delírio e que, por meio do amor pode se livrar dele. Em um nível mais profundo, ele é o representante do sujeito da cultura patriarcal que contrapõe à mulher concreta uma imagem idealizada. Assim Hanold vem nos mostrar, que o núcleo do sistema patriarcal é o de um delírio, de uma fantasmagoria que põe a mulher como mera imagem de si mesma enquanto essa imagem serve ao que, em termos biopolíticos, vem sendo chamado, desde Walter Benjamin, de “mera vida”.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise; iconologia; feminismo; Gradiva; mulher morta.

ABSTRACT

The thesis of this article comes from a reading of the book "Gradiva: a Pompeian fancy", written by Wilhelm Jensen, as well as the famous study "Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva", written by Freud from that novel. The book's most evident question, the “love” relationship between Zoé Bertgang and Norbert Hanold, of which the delusion of the latter is the conflict, helped Freud to develop the psychoanalytic theory of love as "transfer". But there is, in the more archaeological layers of both texts, a problem unnoticed by any of the authors. It regards the very formulation of the character of Zoé

*Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1994) e Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999) com ênfase em Filosofia Contemporânea. É professora da Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Mackenzie.

Bertgang, which deserves a more attentive analysis, as she is the character who is at the heart of Hanold's delusion, being its radical operator. However, Norbert Hanold is much more than a man in delirium who, through love, could get rid of it. On a deeper level, he is the representative of the patriarchal cultural subject who opposes to women a concrete idealized image. Thus, Hanold comes to show us that the core of the patriarchal system is that of a delusion, that of a phantasmagoria which places woman as mere image of herself while that image serves to what, in biopolitical terms, has been called, since Walter Benjamin, "mere life".

KEYWORDS: Psychoanalysis; iconology; feminism; Gradiva; dead woman.

1. Questão preliminar: quem é a Ninfa?

No fantasmático mundo das imagens as Ninfas são consideradas “Fórmulas imagéticas”. Aby Warburg, um pensador cada vez mais conhecido entre nós (MATTOS, 2006), dedicou a elas partes de seu Atlas Mnemosyne que hoje está na Biblioteca Warburg em Londres e que foi publicado em forma de livro (WARBURG, 2010).

Os termos *Nachleben* e *Pathosformel*, que se podem traduzir como “pós-vida” e “fórmula de pathos”, foram usados por ele para dar significado àquilo que ele entendeu como sobrevivência das imagens no tempo. Segundo um de seus principais estudiosos “*Nachleben* deve ser pensado como um tempo psíquico e *Pathosformel* como o gesto psíquico” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 281). O interesse de Warburg em relação às imagens, segundo Didi-Huberman, não era semiótico. O que ele buscava era a “sintomatologia psíquica”, a “expressão” e o “sintoma” capazes de mostrar o conteúdo “recalcado nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 281) como se as imagens fossem carregadas de uma forma de energia que as impeliria a irromper no tempo (AGAMBEN, 2009, p.136) ¹. Essa percepção warburguiana levou a uma nova visão do universo das

¹ Sobre esta questão, Giorgio Agamben em seu texto *Aby Warburg e a Ciência sem Nome*, nos oferece uma explicação: *O símbolo e a imagem têm, segundo Warburg, igual função que, para Semon, é a do engrama no sistema nervoso central do indivíduo: neles se cristalizam carga energética e experiência emotiva que sobrevivem como herança transmitida pela memória social e que, como a eletricidade condensada em uma garrafa de Leyden, se tornam efetivas ao contato da “vontade seletiva” de uma época determinada. É por*

imagens, a uma “psicologia histórica da expressão” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 284) que pôs em cena a questão de sua persistência e repetibilidade ao longo da história. Surgia a “Iconologia” para dar conta do mundo muito mais vasto das imagens que não se reduzia ao território da história tradicional das artes.

Os interesses e os estudos sobre as Ninfas cresceram e fizeram história no século XX e começo deste século XXI. As Ninfas são imagens de moças jovens. Nas palavras do livro de Jensen: “jovem, não criança e, evidentemente, ainda não mulher” (JENSEN, 1987, p.11) que revelam o senso - o sentimento, o julgamento, e também o “enquadramento” - que os antigos tinham sobre as mulheres. Se a Idade Média fez das mulheres bruxas, e a modernidade as endeusou como mães, enquanto e, paralelamente, fazia das não-mães meros objetos sexuais, o século XIX e XX recuperaram, de certo modo, este ideal das Ninfas da antiguidade. Apenas que, sob uma chave um pouco diferente pelo menos quanto ao cenário. Se antes as Ninfas apareciam sempre em movimento, andando ou dançando pelos bosques afora, agora elas aparecem desfilando nas passarelas fashion, posando para aparelhos fotográficos vestidas ou nuas, em editoriais de moda ou de pornografia, ou em performances de videoclipes e filmes.

Ora, a imagem da Ninfa remete sempre à vida nua de que falava Walter Benjamin² (1991, p.43), à qual sua imagem, como procuraremos demonstrar, acaba por referir-se. Não é a toa que as Ninfas greco-romanas enfeitassem sarcófagos esculpidas em relevos. Elas revelam o interesse do patriarcado nas mulheres idealizadas, imaginadas e estampadas. Mulheres que são muito mais imagens e muito menos corpo na cultura que mascara o desprezo pelo corpo na ideologia do culto ao corpo. Temos em nossa cultura, é muito mais fácil de perceber, um verdadeiro culto da imagem que nega o corpo. A imagem, por sua vez, torna-se nesta cultura o caminho para o desprezo do corpo que está ligado à história do patriarcado.

Vinda de um tempo muito distante, a imagem antiga da Ninfa reaparece, contudo, sempre como novidade. Que ela apareceu e desapareceu, que ela morre e revive, eis o que

isso que Warburg fala frequentemente dos símbolos como “dinamogramas” transmitidos aos artistas no estado de tensão máxima, mas não polarizados quanto a sua carga energética – ativa ou passiva, negativa ou positiva –, sua polarização, quando se encontram uma nova época e de suas necessidades vitais, pode causar a inversão completa de sua significação.

² Para una Crítica de la violencia y otros ensayos. In Iluminaciones IV. Madri: Taurus, 1991.p. 43.

está em jogo quando Warburg se interessa por seu caráter fantasmático. Não há Ninfa sem a vestimenta esvoaçante que fez Warburg ver nela a representação do movimento no tempo. Como as imagens se repetem sem cessar, nossa vida contemporânea ainda está cheia destas imagens de moças que passam com seus vestidos impressionantes, mostrando alguma coisa de seus corpos. As imagens interessam enquanto fazem algo com o corpo concreto que sob elas se recalca. Dizemos Ninfa sempre para uma imagem (parada) que sugere movimento - e erotismo - por meio de seus gestos e roupas. De Marilyn Monroe, a Ninfa cinematográfica, com seu vestido atingido pelo vento que vem do bueiro do metrô na cena do filme *O Pecado mora ao lado* de 1955, passando por Gisele Bündchen, a Ninfa publicitária, vestida de água fazendo a propaganda de uma consagrada marca de sandálias, até Geysel Arruda, a inesquecível Ninfa suburbana, vestida de rosa pink a causar mal estar nos machos fascistas de uma faculdade de São Paulo (TIBURI, 2011, p. 53-57), vemos que a Ninfa é uma imagem dada na história, mas que não cessa de ser gerada num sistema espetacular cuja continuidade no tempo tem algo mais a nos revelar, mais do que o simples “paradoxo dos fantasmas” - parados e dinâmicos - de que falou Didi-Huberman (2002, p. 246).

A verdade quanto ao interesse cultural, coletivo - e patriarcal - em torno da Ninfa impressa em outdoors pelas cidades do mundo, nos muros, nas televisões, revistas, filmes, não é diferente do interesse capitalista que pesa sobre ela. Também a Ninfa tornou-se mercadoria em nossa época. Uma mercadoria que tem história, imagem valorizada como signo e marca. No entanto, quando vemos os altos índices de anorexia em nossa época entre jovens em idades de “Ninfas” (nem mulheres, não mais crianças) entendemos o que pode uma imagem enquanto ela é índice de uma idealização que é levada às últimas e mais mórbidas consequências e que precisa ser pensada como problema sistêmico e social (SANTOS, 2004). O desejo de ser imagem (de ser mais a roupa do que o corpo) das jovens da geração do “espetáculo” contrapõe-se muitas vezes ao corpo que a sustenta. A Ninfa contemporânea está aí. Ela é a verdade do delírio - e a verdade escancarada do patriarcado - que nos interessa compreender por meio deste artigo. A verdade do delírio como deturpação da imaginação na época das imagens técnicas.

Ontem como hoje, seja no século V a.C., seja no século XVI ou XIX, as Ninfas devem romanticamente morrer (TIBURI, 2010). E o que descobrimos é que, na união entre

o mais antigo e o mais moderno, é justamente a vida da imagem que surge, ao mesmo tempo, junto de uma certa forma de morte. Daí nosso interesse em Gradiva que parece ser a manifestação clara desse encontro de tempos em que o mais arcaico persiste no mais moderno revelando-nos algo de verdadeiro, a relação entre vida e morte da imagem que implica aquilo a que a imagem se refere. O que devemos perceber é que a persistência da imagem não mostra apenas o tempo em seu fluxo, mas alguma outra verdade ancestral na qual devemos nos concentrar.

2. Ninfa Obsedante/Ninfa Obsedada

Se levamos em conta o juízo de Jolles, amigo de Warburg que dizia ser a Ninfa “objeto dos meus sonhos, que se transforma a cada vez em um íncubo encantador” (AGAMBEN, 2007, p.18), sabendo que Warburg era, ele mesmo, obcecado pela Ninfa (WARBURG, 2012); se nos aliamos ao propósito de pensar “uma história da arte no tempo dos fantasmas” como no livro de Didi-Huberman acima citado; se pensamos, sobretudo, que a obra de arte é uma questão de “vida” e não simplesmente de gosto, e que a estética é uma preocupação clara com a sobrevivência como um dia declarou Régis Debray (1993); nos aproximamos de um ponto importante da questão geral das Ninfas que tomamos como nossa neste momento, tendo a chance de perceber o caráter obsessivo que elas adquirem na mente dos homens.

Seriam suas imagens desculpas para a especulação metafísica do discurso masculinista que ampara o patriarcado? Talvez que a Ninfa possa ser vista como pergunta e ao mesmo tempo resposta (quem é, afinal, a “Ninfa”? Por que a “Ninfa?”) de uma questão que vai muito além da necessidade de uma justificação feminista (a que implica a autodescoberta política das mulheres e denúncia das distorções de gênero do registro canônico) (BROUDE, 2005, p.1) na leitura que ora propomos. Com isso quero colocar em questão a postulação estanque das imagens das Ninfas em relação à história social e cultural como muitas vezes pode parecer no estudo das Ninfas levados a termo pelos autores que aqui citamos.

Podemos assim dizer que as Ninfas são imagens obsedantes, que aparecem até os dias de hoje repetindo-se em obras de artes visuais (inclusive o cinema) e literárias. Devemos ter em conta que escritores, artistas e intelectuais (e, hoje em dia, também os publicitários) criaram aquilo que se chama “Ninfa” como imagem ideal de uma mulher, imagem idealizada da sexualidade - ideal porque imatura -, de certo modo ocultando o fato de que se trate de uma mulher. Quero dizer, como se a *imagem de uma mulher* não implicasse algo sobre a mulher a que se refere. Agamben comenta a criação da Ninfa como “objeto do amor” em Bocaccio (2007, p.26) pondo em cena justamente a questão do que habita a “cesura insanável entre musas e mulheres” (2007, p. 49) que é, ao mesmo tempo, o abismo entre “realidade e imaginação” no qual, digamos, o ganho de causa é sempre das musas (ou dos homens que a elas se referem) em detrimento das mulheres concretas. Para os poetas do amor, de Dante ao romantismo, podemos dizer sem medo de generalizar, que a mulher real é sempre inferior à poesia, ou que, no mínimo, a ela serve. Isso é um problema não para os homens, mas para as mulheres que são vítimas de idealizações que podem sempre ser utilizadas ao bel prazer dos donos do poder no patriarcado a que todas as mulheres estão submetidas. Agamben percebe a ambiguidade da Ninfa de Bocaccio: ela é mulher, no entanto, com um pequeno detalhe declarado pelo poeta florentino que faz toda a diferença: “é verdade que são todas mulheres, mas não mijam” (AGAMBEN, 2007, p.49). O filósofo italiano percebe também que se trata de uma figura demasiado viva e, todavia, inanimada. “Ninfal” é, portanto, segundo ele “a dimensão poética em que a imagem deveria coincidir com as mulheres reais” (2007, p. 49). No entanto, essa coincidência é impossível. E por quê? Ficamos sem resposta. Apesar do belíssimo texto de Agamben, entendemos que ele não foi até as últimas consequências da análise da “cesura” que cabe investigar aqui.

É na base da idealização que os homens se referem às mulheres - elevadas ou rebaixadas? - à posição de Ninfas até os nossos dias. A história dos poetas do amor, bem como do amor romântico, é a história das idealizações. Mas não há idealização sem interferência ou comprometimento do real que dela surge ou a ela se refere. Por isso é que podemos nos colocar a questão pressupondo uma posição até ingênua: por que homens idealizaram mulheres na poesia – enquanto mulheres não idealizaram homens? Esta não é questão que se responda apenas dizendo que a poesia foi uma construção masculina da sociedade patriarcal em função do medo que os homens tem das mulheres. De fato o foi, e

até podemos dizer que há o medo (AGAMBEN, 2009, p.136), mas a questão mais fundamental diz respeito à relação entre imagem e corpo, na oposição entre a “vida da imagem” e a “vida nua”.

Didi-Huberman afirmou que a Ninfa é uma “operador de conversão” em que valores antitéticos se põem e se retiram (ora ela é a graça, ora ela é o terror, a Ménade que ameaça com sua faca que aparece em certas pranchas do Atlas Mnemosyne) conforme cada encarnação do avatar que é a Ninfa (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 348). Mas isso não atrapalha nossa busca por demonstrar a função de objetificação a que elas servem. Como representações, devemos dizer, portanto, que as Ninfas são efeitos da linguagem dos homens enquanto tomam a mulher como objeto e a figuram fazendo dela não apenas a mulher idolatrada, mas a mulher objetificada na forma de uma imagem enquanto é justamente a imagem que permite a objetificação. Eis o significado mais essencial de uma “sociedade do espetáculo” na qual idolatra-se a imagem sob a qual está um corpo que pode ser negado por meio dela enquanto é, ao mesmo tempo, nela sublimado. A imagem é a sublimação do corpo. E, de qualquer modo, a sublimação da mulher concreta.

Ao crermos na Ninfa devemos, no entanto, aproveitar - por amor ao método da autocrítica -, uma dúvida oportuna: a da existência de um corpo que nos obriga a perguntar não apenas o que é uma imagem, mas “o que é um corpo?” tanto quanto sobre a conexão entre eles. Que corpo é este que, sob a imagem portadora da pretensão da verdade, torna-se uma espécie de sub-corpo? Se perguntamos “quem é a Ninfa?” o que podemos responder? Esta é, a meu ver, a pergunta fundamental à qual nos levam estes estudos sobre a Ninfa, a medida que Ninfa é uma formulação de quem a estuda ao mesmo tempo que é um objeto dado na história por quem a construiu antes e hoje em dia. Justamente por isso, pede enquanto somos todas mulheres, a sua desconstrução.

Certamente nos interessa aqui entender o estatuto desta imagem de mulher enquanto é justamente por meio da imagem que se realiza o rebaixamento do corpo que é sua objetificação. Em outros termos, a desproporção, o vão aberto entre o fantasma e o real submete a realidade à imaginação à serviço do patriarcado e da sociedade espetacular que constitui sua forma contemporânea.

3. Figuração

Interessa-nos neste ponto de nossos argumentos mais a questão do método por meio do qual se constitui uma “figura” que se repete na poesia, ou no discurso imagético tendo em si uma função de revelação de uma outra sorte de verdade, e não apenas da irrupção do reprimido quanto à subjetividade de um personagem emblemático como Norbert Hanold que pretendemos analisar aqui. Nossa questão é, neste ponto, muito mais o da função objetiva da figura da Ninfa do que o fato de que traga à tona algo reprimido e que se guardou no inconsciente de um indivíduo. Em outras palavras, interessa para os efeitos deste artigo, certamente a objetividade do inconsciente revelada na linguagem, mas sobretudo enquanto esse “inconsciente” escreve e pinta, em suma “representa” e constrói “fórmulas”. Por isso, mesmo tendo em conta a questão da “figuração plástica” em Freud tal como a apresenta Didi-Huberman em seu livro sobre Warburg (2002, p. 354), questão que nos leva ao rico tema da pulsão do olhar (*Schautrieb*), prefiro, neste ponto, lançar mão de outro estudioso de certo modo mais próximo da iconologia do que da psicanálise³ para continuar pondo as cartas na mesa e escavando o tema na busca de elementos soterrados pelo pedregulho do patriarcado.

Aquilo que Warburg chamou de “Pathosformel” relaciona-se profundamente com o que Erich Auerbach chamou de “figura” e que vem a ser, segundo a definição de Modesto Carone, “o sentido literal ou o acontecimento que se refere a uma realização que está encerrada em seu próprio bojo” (AUERBACH, 1997, p. 9). A análise de Auerbach demonstra que figura significa originalmente “forma plástica” (AUERBACH, 1997, p. 13), mas é a afinidade entre “figura” e o conceito de “veritas” que mais nos importa. E é justamente por isso que podemos assumir o que Auerbach diz na intenção de sustentar nossa tese: a figura é o “meio-termo entre littera-historia e veritas” (AUERBACH, 1997, p.41). Que meio termo é esse? A atividade figural seria como a poesia de Dante em relação à verdade gravada na mente do amante de Beatriz: a conotação de sombra (*umbra*) implica

³ Se fossemos trabalhar restringindo-nos aos autores da psicanálise no rastreamento do tema deste artigo, deveríamos agora voltar-nos ao problema da “Escrita” e da “Letra”, na oposição entre significado e significante, tal como se desenvolvem na obra de Lacan, para quem a Letra é sulcagem. A esse propósito remeto ao artigo de Sonia Borges: Letra a Letra, o Gozo da Escrita. Revista TEMPO PSICANALÍTICO, RIO DE JANEIRO, V.40.2, P339-357, 2008.

Consultar em <http://www.spid.com.br/revistas/r40.2/07%20TP40.2%20-%20Sonia%20Borges.pdf>

apenas uma parte da verdade (meio termo entre *littera-historia* e *veritas*). Figura é, segundo este pensador, “algo de real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica” (AUERBACH, 1997, p. 27). Ao dizer isso, Auerbach refere-se à relação de similaridade entre Josué-Jesus, mas podemos perfeitamente aplicar o que ele diz à história das Ninfas. Afinal não seriam as Ninfas “coisas ou pessoas que aparecem como veículos do significado”? (AUERBACH, 1997, p.31). O ponto da diferença é que “a verdade fez-se carne ou história”, ou seja, ela explica que o estatuto da palavra não é jamais abstrato. Se queremos entender o que a poesia de amor (ou a imagem de amor) faz com as mulheres, temos nossa pista aqui.

Podemos dizer que o que Warburg chama de *Pathosformel* tem relação direta com o que Auerbach chamou de “figura” referindo-se à palavras e as “formulações” que fazem história na poesia (e podemos dizer que poesia é o discurso onde se dá, onde se sustenta, a *Nachleben*). Referimo-nos àquelas imagens que se repetem, aparecem e desaparecem, que tem relação com o *schéma* (que implica movimento), a imago e “typos”, a “impressão” sobre a qual falaremos em alguns momentos ao longo deste texto. Quando presentes - devemos nos lembrar deste detalhe - são garantias de sucesso literário.

Este texto não tem como objetivo último comparar as teorias de Warburg e Auerbach, o que levaria a um outro trabalho, mas utilizar este paralelo para mostrar que os dois estão em torno de uma mesma questão, um no que concerne ao mundo da imagem, o outro que parece mais próximo ao mundo da palavra, mas que nos oferece soluções como esta (grifos meus):

“só figura pode servir para esse *jogo entre modelo e cópia*; forma e imago também estão solidamente ligados a um ou outro dos dois significados; *figura é mais concreta e dinâmica* do que forma (...). Uma variante especial do significado “*cópia*” ocorre na doutrina de Lucrecio sobre as *estruturas que se desgarram das coisas como películas (membranas) e flutuam no ar...*”(AUERBACH, 1997, p.17).

Segundo Auerbach é em Lucrecio que se encontra pela primeira vez a palavra figura empregada no sentido de “visão de sonho”, “imagem da fantasia”, “fantasma” (AUERBACH, 1997, p.17) enquanto que em Cícero a palavra tem “tons de pathos”(AUERBACH, 1997, p.18), e em Ovídio refere-se à “marca da impressão do selo” (AUERBACH, 1997, p. 22).

Auerbach e Warburg estão bem próximos. Meu interesse é apenas entender o procedimento por meio do qual acontece a “figuração” numa relação direta com a imagem e a palavra da poesia e da pintura no que elas ajudam a configurar o elemento “Ninfa” presente na linguagem e no simbolismo do antigo ao contemporâneo. O interesse deste artigo é compreender o estatuto do que viemos chamando de “Ninfa” considerando que ela é uma pré-cunhagem (WARBURG, 2005, p. 126), um avatar.

A questão da pré-cunhagem surge nos termos que venho a grifar na seqüência:

“No âmbito da exaltação orgiástica de massa, faz-se necessário buscar *a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior*, expressa na *linguagem gestual* com tal intensidade, que esses *engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória*, determinando de modo exemplar o *contorno criado pela mão do artista* no momento em que os *valores mais altos da linguagem gestual* desejam emergir na *criação* por sua mão.” (WARBURG, 2005, p. 126)

Trata-se, pois de entender o significado categorial dos termos “pré-cunhagem”, “matriz”, “impressão”, “memória”, “formas expressivas”, “engrama”, “patrimônio hereditário da memória”, “contorno criado pela mão do artista”, “valores mais altos da linguagem”, “criação”. Ora, todos estes termos dão conta do “gesto” da criação e do caráter memorial e arcaico, da questão do estilo “formular” que está em jogo no pensamento e na metodologia de Warburg. Os termos de Warburg ainda podem nos ajudar no que queremos demonstrar por meio deste artigo: “Mnemosyne deseja, com sua base de material visual, ser um *inventário de pré-cunhagens* documentáveis que propuseram a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa *massa compressora de impressões*.” (WARBURG, 2005, p. 128)

Tendo em conta o que nos dizem os dois pensadores, ocupados com o tema da impressão, pretendemos sinalizar para o procedimento da criação da impressão que implica a captura por meio de uma idealização. A impressão em um suporte da imagem de uma mulher à qual esta tradição denominou de Ninfa. A questão da “atividade figural” tal como exposta por Auerbach nos faz pensar com mais intensidade na “impressão” como um método do qual deriva uma experiência em escala coletiva. Experiência que é de leitura de uma figura que habita o meio termo entre “littera-historia e veritas”.

Os seguidores de Warburg extasiados com seu ponto de vista veem na Ninfa muito mais do que uma imagem de uma moça jovem. Para os estudiosos desta figura, a Ninfa é uma espécie de “imagem da imagem”, ou representação da imagem em si enquanto imagem em movimento. Giorgio Agamben, cuja percepção feliz de Bocaccio citamos acima, verá na Ninfa a imagem que nasce no “indiscernível de matéria e forma” (2007. p.18). Não podemos dizer que haja algo de errado no que ele diz. Mas neste “indiscernível” perde-se *a fortiori* o elemento material, justamente um dos temas mais caros à obra de Agamben (2002), a vida nua que jaz sob a imagem. O caráter concreto, histórico da figura, do qual fala Auerbach, nos auxilia, neste ponto, a recuperar aquilo que se perdeu nestas análises. Aquilo que é indiscernível em Agamben é o meio termo entre “littera-historia e veritas” de Auerbach.

4. Da idealização ao Espetáculo

Certo é que a Ninfa é também a imagem que leva a uma reflexão sobre o sentido da imagem enquanto tal, como aquilo que se move no tempo, mas não se pode perder de vista que se trata da imagem enquanto algo que tem relação com um corpo que é sempre nela apagado. A idealização é identificação no sentido de inclusão em uma perspectiva e como tal a negação do não idêntico. A questão da Ninfa é, pois, muito mais um problema gramatológico, mas no instante em que ele é também político. O que encontramos aqui é, mais uma vez, o velho problema aristotélico da matéria e da forma. Seria possível falar do “indiscernível de matéria e forma” agambeniano sem prestar atenção no sentido desse nexos? O nexos que justamente permite pensar a tensão entre imaginação e realidade que constitui a linguagem? Toda imagem é morta se a situamos relativamente a um corpo em si mesmo vivo. No entanto, não há imagem que se reduza à “vida nua” de que falava Walter Benjamin, esta “vida nua” que é o mero corpo. A imagem está sempre em tensão com esta vida e a ela sobrevive. A vida nua é justamente aquilo que, sob a imagem, nela não cabe. A vida nua é o que fica no rastro da imagem.

Este rastro implica também uma desproporção. Desproporção entre o corpo e a imagem que fica ainda mais clara no advento das imagens técnicas, da fotografia à televisão

que idealizam cada vez mais as Ninfas no contexto da imagem mercadoria. É justamente essa desproporção que extasia os fãs das Ninfas capazes de, por meio delas, habitar a fantasia, o irreal, a ficção. O que quero dizer com isso é que tanto o poeta do amor que idealiza sua amada participa de uma forma de idealização que tem parentesco com o sentido do delírio sobre o qual falaremos mais adiante. Do mesmo modo, o mais tosco analfabeto, o mais antipoético do homens, o machista responsável pela violência doméstica seja na forma do espancamento de mulheres seja na forma de assassinato, é um sujeito que participa de um delírio, o delírio do patriarcado constituído a cada vez na idealização de suas “vítimas” sobre cuja vida nua põe-se o manto da idealização, máquina devoradora de corpos que é, em nossa época, o espetáculo ele mesmo cheio de figuras idealizadas que se repetem garantindo o sucesso de sua empreitada na humilhação dos corpos.

Quando falamos em corpos devorados por imagens não falamos de quaisquer corpos, mas sobretudo de corpos de mulheres. Todos os teóricos românticos a que me refiro não percebem, ou não se ocupam do fato de que a Ninfa (ela mesma apenas uma imagem) é a imagem que confirma a condição das mulheres como vítima de violências em cujo fundo está a fonte de toda violência, simbólica ou não, que é a idealização enquanto, ao mesmo tempo, ela se torna o seu contrário: objetificação pela impressão (como se o machista pensasse: a impressão em mim (a imagem que atinge minha subjetividade, meu desejo, autoriza a impressão fora de mim, transformar a mulher numa representação externa para a minha satisfação). A ideia de falar da imagem sem considerar a que corpo ela se refere é, no mínimo, ingênua. Uma ingenuidade que o patriarcado tem sustentado como sua forma própria de ser, a do acobertamento dos reais motivos da construção das representações femininas, elas mesmas heterodeterminações que servem ao desejo de proscricção e submissão das mulheres aos homens. Questão mais de teologia do que de semiologia para muitos desses teóricos, a aparição da Ninfa é sempre motivo para especulação metafísica. Imagem idealizada da sexualidade, as teorias sobre a Ninfa são todas fantasias de amor dos próprios escritores, poetas e teóricos e também dos publicitários. Se levamos em conta que a morte faz para com o amor no romantismo teremos uma equação fundamental a analisar.

5. Gradiva, a Ninfa de Jensen

Gradiva é a personagem que dá nome ao livro de Wilhelm Jensen publicado em 1903 e que serviu como objeto a um pequeno ensaio de Freud de 1907 na linhagem da Interpretação dos Sonhos. Gradiva, o personagem de Jensen, é o nome emblemático da personagem cuja característica é ser imagem, diga-se de passagem, como qualquer personagem (FREUD, 1997). Se qualquer personagem é representação ou apresentação, é porque é imagem, mas Gradiva é, imagem numa segunda potência. Personagem curioso, ela é a mulher que surge entre a imagem e a realidade e se instaura como objeto de fantasia e de amor do jovem arqueólogo Norbert Hanold. O fato de que Jensen não nos revele o que se passa com Hanold não apenas permite o segredo que desenvolve sua trama, mas também permite que, leitores seus, experimentem o delírio de que ele sofre por meio da fantasia ficcional. Neste sentido, Gradiva é um personagem cindido: na primeira parte da história, situados do lado de Hanold, Gradiva nada mais é do que o nome que Hanold dá à personagem de um relevo romano (Reliefbild), cuja cópia ele possuía como objeto decorativo da parede de sua biblioteca. Neste ponto ela não é apenas personagem, é também “figura”. Ela parece ter saído do suporte e ganhado vida. A nomeação não tem maiores consequências na interpretação de Freud senão a de fazer sair do delírio, embora seja totalmente relevante na narrativa de Jensen, mas trataremos desse aspecto mais adiante.

Detalhe importante no desenho da “impressão” em si mesma “impressionante” da imagem do relevo, é que Hanold não dava muita importância ao objeto que tinha em sua sala até que uma determinada iluminação, a luz solar entrando pela janela, favoreceu sua atenção. Em primeiro lugar, esta iluminação como uma espécie de “insight” é que torna a imagem visível aos olhos distraídos de Hanold. É por meio desta iluminação, emblemática da razão que percebe as coisas do mundo antes lançadas na sombra, que esta imagem adquire vida. Em termos alegóricos, é como se a razão (do homem) fizesse aparecer a mulher na sombra. A interpretação é clara: a razão é quem fornece a explicação, mas que dá também a chance do delírio (Kant, maior filósofo do Iluminismo, a propósito, sabe que é a razão que enlouquece). Temos aqui o caso clássico da filosofia moderna da relação entre sujeito e objeto, mas também o início do processo de retorno do recalcado de que fala Freud se dá aí quando um saber desconhecido vem à luz.

Norbert Hanold percebe algo que, na imagem, ela mesma morta, se apresenta como “vida”. A imagem era de uma mulher “não criança e, evidentemente, ainda não mulher” (1997, p.11). Descartada a hipótese de que ela fosse alguma outra “Ninfa”, Hanold tornou-se, num primeiro momento, atento ao caráter de “humanidade contemporânea”, de algo “atual” que nela se expressava e que seria, na interpretação posterior de Freud, a lembrança de uma antiga amiga de infância. É na sua própria cidade que Hanold começa a ter “visões” de uma moça que aparecia, para ele, como a própria Gradiva do relevo. Num primeiro momento é a semelhança que o perturba, mas imediatamente sucede-lhe a ideia de que sejam a mesma pessoa. Viajando em busca de alívio para suas angústias – para algo que lhe falta – e sem chance de escapar das “impressões” de realidade que começa a ter em função da imagem, e talvez da própria solidão em que vivia junto aos estudos desde a morte dos pais (o que em Freud significa que deixou de ser menino), ele segue – meio que por acaso, inconscientemente - para Roma e depois Pompéia. Em Pompéia, entre as ruínas da cidade antiga, ele acaba por confundir a imagem do relevo com a imagem de uma moça que, ele vem a saber apenas muito depois, fora sua amiga na infância e que, por acaso, se encontrava também no local para o qual ele se dirigiu sem objetivos além de espairecer. Hanold está submetido a um grau radical de esquecimento que Freud chamará repressão. A impressão que “Gradiva” lhe causa será o mote da revelação do que foi reprimido e acaba por encontrar um lugar na realidade.

Aquilo que na análise de Freud é delírio (Wahn), para Jensen é apenas fantasia (Phantasie) como, aliás, se afirma no subtítulo do livro: “uma fantasia pompeiana”. Uma série de situações em relação à moça da aparição, ainda não apresentada como uma mulher real, faz com que Hanold creia que a figura da cópia do relevo esteja rediviva em Pompéia onde teria morrido no começo da era Cristã quando da ativação do Vesúvio. O fato de que Hanold fosse atormentado desde a sua casa por sonhos da destruição de Pompéia, e que neles visse a Gradiva a andar e a desaparecer entre cinzas, faziam-no crer que estava preso entre a realidade e a ilusão, ora aceitando a ilusão, ora rechaçando-a. Confuso (a mitologia, a literatura, a história e a arqueologia) diante de seu próprio encantamento com a imagem - como sujeito da razão e do recalque que ele é - e a possibilidade de que estivesse alucinando a vida de Gradiva, Hanold se autoconvence de que tinha ido a Pompéia porque Gradiva voltara a viver, era mais que uma fantasia, era um verdadeiro fantasma que com ele se comunicava.

É nesta confusão entre realidade e fantasia que vemos surgir uma teoria da imagem dividida entre a paixão e o delírio. Igualmente, uma teoria da paixão como fixação na imagem (tal como na lenda de Butades de Sícion narrada por Plínio, 2004) e do amor como libertação desta fixação por meio da entrada da alteridade na crença delirante.

6. Que espécie de “experiência de leitura” é Gradiva?

Curioso é que os homens encantados com as Ninfas estejam todos sujeitos à racionalidade positivista do século XIX ou pelo menos sejam homens de ciência. Deste modo é que nem mesmo Freud escapou ao “feitiço” da Ninfa, um feitiço que o discurso masculino inventa para encantar a si mesmo no seu desejo de algo (o ideal) outro que conhecemos desde os moldes do amor platônico. O feitiço é, na verdade, fetiche.

A Ninfa é, pois, o emblema do encantamento que sustenta o discurso poético e que, da tragédia grega ao romantismo que culmina na “Filosofia da composição” de E.A. Poe⁴, não faz outra coisa do que mostrar uma mulher que anda em seus trajes esvoaçantes, em um certo ponto da história se deita, em outro ponto, adoece e, para alegria da poesia, sempre morre. A Gradiva de Jensen é uma destas figuras, a mais fundamental para a compreensão do elemento que aqui pretendemos investigar. É nela que encontramos de modo mais explícito o cruzamento entre vida e morte que define o sentido e a verdade da imagem da “Ninfa”. Freud tentou ver na novela a exposição do conhecimento buscado em suas pesquisas psicanalíticas. Derrida viu em Freud a auto-exposição da própria psicanálise enquanto busca freudiana (serão os personagens de Gradiva – Zoé e Hanold - duplos de Freud? Aquela enquanto figura da transferência, Hanold enquanto homem “cego” no delírio que constitui ele mesmo uma cegueira?), dos fantasmas que atormentavam Freud, de sua obsessão com um desejo de memória, da procura incessante pelo que ficou soterrado em

⁴ Poe, E. A. The Philosophy of composition. “When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world — and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.” Quando mais perto está da beleza: a morte, então, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo - e igualmente é, sem dúvida, que os lábios mais adequados para tal tema são os de um amante enlutado.” Edgar Allan Poe, “[The Philosophy of Composition](#)” [Text-02], *Graham’s Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28:163-167. <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>

algum lugar do inconsciente. Derrida verá no desejo de Freud o “pathos” da busca pelo que se mostra enquanto não deveria jamais ter aparecido. Pois é justamente isso que aparece sem que devesse aparecer – *Das Unheimliche*, esta estranheza inquietante (FREUD, 2010, p.329) que é tratada também por Didi-Huberman - que nos interessa desvendar na leitura da *Gradiva*.

Enquanto Derrida falará de uma “loucura assombrada por um outro – e por um outro enquanto personagem de ficção” (2001. P. 111), para entender o mal de arquivo em Freud (ou a questão do apagamento da memória e a obsessão de Freud com uma impressão da Bíblia que ele recebe de herança do pai), gostaria justamente de analisar este tema no que concerne à relação entre os personagens da trama de Jensen. O laço que une e separa *Gradiva* e Zoé Bertgang a Hanold se define na relação com o emblema - se quisermos usar termos warburgianos: “engrama” - ou com a “figura” que constitui a zona de indistinção enquanto “meio termo entre littera-historia e veritas”: aparição de *Gradiva* confundida com Zoé Bertgang. Tudo isso resume-se na expressão “impressão” que toma a atenção de Derrida. O amor, devemos dizer, é tanto a impressão, quanto o desejo de impressionar (o que faz do amor mais do que transferência, também “poetização”, daí que as mulheres confundam o discurso com o que os homens se referem a elas com o amor que podem sentir, confundam o sentimento – sempre inexprimível - com a obra concreta da poesia). O discurso do amor romântico é, neste sentido, impresso e impressionante. E é lógico que se pensamos neste sentido de “impressão” é por que há algo que, sob ela, se “recalca”. Se pensamos na impressão é que também ela responde à questão sobre a “cesura insanável entre musas e mulheres” de que falava Agamben, o conflito entre imaginação e realidade que vem sinalizar o lugar do corpo em tensão com a imagem.

O que primeiro podemos dizer do livro de *Gradiva* é que nela o amor é esta loucura “assombrada por um outro”. Estar apaixonado [submetido a um “*pathos*”, ou a uma “fórmula de pathos” (*Pathosformel*)], é estar “mistificado pela alucinação” se usarmos a expressão de Derrida (2011, p.111). É estar mistificado pela imagem enquanto ela tem a conotação do fantasma, aquilo que obseda, o que não deixa em paz. Sendo que fantasma não é um morto físico que se mostra em vida, mas uma imagem vem à visão, algo que se vê mesmo que não exista.

Lendo o texto de Jensen vemos que Gradiva não é apenas um fantasma, mas uma fantasia. A ligação entre fantasma e fantasia não é distante, a passagem de uma ao outro é aquilo que determina o rumo da história de Jensen, ela mesma “impressionante” para seus próprios leitores. Podemos dizer que todo escritor sabe que imprime e impressiona e que o leitor se deixa impressionar (lembramos Robert Walser (2006) e seu apagadíssimo Escrito a Lápis, lembramos os pichadores que imprimem em muros). Sob a impressão há um suporte, assim como sob a imagem um corpo, sob a superfície um fundo, sob a tatuagem uma pele, sob a marca uma superfície. A escrita (poética, literária, teórica e hoje em dia virtual e hipertextual) sempre implica uma relação com a impressão mesmo quando já não há um suporte em sentido “material” tradicional (o caso da internet em que a superfície é virtual e, por assim dizer, fantasmática). A crença na realidade do personagem literário, em sua “figura”, eis o que se pode dar como exemplo de relação com o “fantasma”. Um fantasma literário – ou uma imagem em relevo ou a imagem em um outdoor ou na televisão - pode ser muito mais “real”, ou mais “verdadeiro” do que uma pessoa de carne e osso. Por isso é preciso entender o nexos, ou o “meio termo” entre eles que é sempre “meio termo entre littera-historia e veritas”. Se tomamos a questão do amor como cerne do nosso problema teremos que o amor é uma impressão por uma imagem. O amor também responde à questão da “cesura insanável entre musas e mulheres” que no personagem de Freud aparece como delírio e, ao deixar de ser delírio torna-se, pelo menos um “enigma” para o jovem recalcado Hanold.

Assim é que Derrida verá Gradiva, sob o signo da impressão, uma “experiência de leitura”. Freud não a verá de outro modo, apenas que quer tirar partido do fantasma literário compreendendo que ele revela algo da ordem deste mundo – o mundo real - não fantasmático. Freud assume acreditar nos fantasmas da ficção ao preferir ficar “ao lado da superstição e da antiguidade” das pessoas simples apesar das reprovações da ciência estrita (FREUD, 1997, p. 9). Freud certamente identificou-se com Hanold e percebeu que havia mais verdade na alucinação e no delírio do que supõe a filosofia... É esta a postura que, segundo ele, ele deve assumir para interpretar sonhos. Mas também por certa experiência de “impressão” que teve com uma paciente que surgiu em seu consultório fazendo com que se lembrasse de outra paciente falecida. Na verdade, Freud ficou de tal modo impressionado (Derrida chamou este evento de “alucinação furtiva” (2002, p. 116) com a

semelhança física das duas (que eram irmãs e sofriam da mesma doença) que chegou a pensar que “afinal é verdade que os mortos podem retornar à vida” (FREUD, 1997, p. 77). E o que são os personagens senão imagens que fazem parte da vida como imagens que representam potências muitas vezes inspiradas em pessoas verdadeiramente mortas que adquirem vida pela ficção (no caso de Hanold, pelo delírio)? Fantasmas da ficção, sabemos nós, é um modo de explicar o poder da representação que desde a época da Teoria dos Espectros de Balzac (KRAUS, 2002, p. 24) não deixam de fazer parte da literatura. A arte como um todo é uma atividade fantasmática, no sentido de ser uma imitação da vida no sentido da “mimesis” ou da atividade figural, a arte figural e a interpretação figural a que se refere Auerbach (1997, p. 51), assim como é a alucinação. Mas de que vida falamos?

Da vida da imagem referida à vida-morte ou a “*Nachleben*” de Gradiva (aquela que anda) na figura de Zoé Bertgang.

7. O que Freud não viu na Ninfa de Jensen – questões de método

Freud analisa a Gradiva de Jensen nos termos de uma teoria do desejo sexual, tentando entender, sobre este pano de fundo que ocupa a sua atenção maior, a relação entre a psicanálise e a literatura, o escritor e o médico, a arqueologia e o recalcado, o amor e a análise. O alcance da teoria de Freud presente no texto é imenso se pensarmos que ali a definição da psicanálise como método de tratamento estabelecia seus contornos ao se propor como análise da linguagem. É preciso postular, no entanto, que a interpretação do texto de Jensen por parte de Freud, por maior que seja o seu alcance, aborda apenas a superfície das questões presentes no próprio texto. Se a psicanálise é um método, ou seja, teoria e prática que se estabelecem em mútua colaboração, ela o é como trabalho de atenção e crítica sobre o que Freud chamou conteúdo recalcado e que pode ser verificado na vida individual de cada um em graus diversos, mas também no âmbito da cultura e da história humanas.

Assim é que Delírios e Sonhos da Gradiva de Jensen pode ser lido no conjunto dos textos freudianos de análise da cultura (como O mal estar na civilização, como Totem e Tabu). O aprofundamento desta tese define um desdobramento importante. Se de um lado, a leitura

de Freud é a do recalque da sexualidade do personagem Hanold e sugere em sua análise uma teoria do amor como elemento curativo do delírio (amor usado também pelo médico no processo de transferência do qual depende a análise), de outro, o que está em jogo, é a própria função do fetichismo (Fetischismus) como fixação delirante do sujeito no objeto na ordem da cultura. Freud está interessado no “poder curativo do amor contra um delírio” (1997, p. 25) bem como na teoria do recalque (Verdrängung, 1997, p. 37) e do “retorno do reprimido” (Wiederkehr des Verdrängten, 1997, p. 38), mas perde de vista aquilo mesmo que começa a vislumbrar: que a personagem Zoé Bertgang é vítima de um fetiche que começa com a fixação na imagem do relevo de Gradiva. Considerando que, para Freud, o delírio é justamente o modo como retorna o recalcado, Freud não chega a ver a profundidade do recalcado que retorna por meio do texto de Jensen. O amor aparece como o “método” exposto em linguagem e ação, que modifica a postura do neurótico delirante. Isso mostra como o amor é uma força no sentido de um poderoso método de cura. Neste sentido, buscando um alcance mais universal desta teoria, o amor seria a energia capaz de solucionar os delírios como erros da razão, como desmedida, como efeito da própria racionalidade da qual é vítima o personagem Hanold enquanto sujeito dominado tanto pelo fetiche quanto pelo discurso da ciência que, se opondo a ele, o reforça e que apareceria para ele apenas como ingenuidade moral.

Muito mais do que a mera análise literária ou a interpretação da sexualidade individual é, de um lado, a questão da sexualidade como função da cultura – neste caso o amor como sexualidade não reprimida - que cabe aqui ter em conta. Neste aspecto a leitura de Freud apenas pode ser louvada. Freud não toca, no entanto, na questão do amor como “fixação na imagem” que é clara no texto de Jensen. O amor sublimado de Zoé Bertgang é o que salva, mas no início ele é uma força primitiva que nasce do fetiche com a imagem da Ninfa impressa no relevo.

Sobre o fetiche, neste ponto, podemos dizer que ele se explica pela prótese. A imagem na qual o sujeito do amor se fixa (seja ele o poeta, o historiador da cultura, o machista ignorante ou o psicanalista) é uma espécie de prótese. Derrida é quem falará de uma “experiência hipomnésica e protética do suporte técnico” que não nos deve fazer pensar apenas em computadores e máquinas de fotografar. Temos que Gradiva é, ela mesma, um relevo. Ela não está num suporte, mas confunde-se com ele, não existe sem ele. O que captura Hanold é justamente essa imagem da mulher impressa e, como tal, idealizada na pedra. A

imagem, nunca é demais dizer, é imagem impressa compondo um relevo. Ora, o amor no seu estado de “pathos” primitivo e não sublimado é, justamente, a experiência que depende de uma prótese que é a imagem. Neste sentido, o amor tem relação profunda com o modelo do conhecimento: ambos dependem de uma prótese a partir da qual vão além do sujeito que os porta. Mas o amor e o conhecimento são, ao mesmo tempo, busca não por um objeto, mas por uma marca idealizada que pode acompanhar todas as representações do sujeito amante (queira ele ou não). Esta marca quando é involuntária é o fetiche, quando é voluntária é a figura, como na poesia. Digamos que o amor seja a impressão, a marca. E que o sujeito amante seja tanto o que se deixa impressionar quanto aquele que cria a impressão. Não deixa de ser verdade, na história de Jensen que o amor é tanto o delírio quanto a saída do delírio.

Quero, neste sentido, tentar entender que, se *Gradiva* é um obra sobre o vestígio, sobre o rastro, sobre o “mal de arquivo” (o poder do esquecimento) é preciso fazer incidir sobre a própria obra aquilo que ela mesma propõe em termos metodológicos. Isso quer dizer que, apesar de seu brilhantismo, nem Freud, nem Derrida, saem com suas leituras do campo restrito do olhar patriarcal essencialmente incapaz de abordar o índice mais profundo do “recalque” cultural à mostra em *Gradiva* por sua própria natureza discursiva. O que se esquece ou se recalca na análise de *Gradiva* é a própria *Gradiva* capturada na idealização e na figuração.

Se o texto de Freud pode ser lido também como uma questão de “impressão” como o faz Derrida, eu gostaria aqui de revelar mais uma vez e com mais precisão o negativo que deu origem à imagem que Freud nos revela de *Gradiva*. Busco, neste caso, não apenas uma avaliação do inconsciente textual, mas do inconsciente conceitual que seremos obrigadas a ver.

O índice ao qual nem Freud, nem Derrida, podem chegar é o significado profundo do nome “Zoé *Gradiva Bertgang*” relativo à imagem de mulher morta da personagem.

Embora a análise que Freud faz do texto, seus possíveis erros ou acertos na intenção de configurar o método da psicanálise, não seja o objetivo principal deste artigo, pretendo avançar, a partir destas conquistas e levantar a ideia de uma segunda camada no texto, mais funda, subjacente àquela primeiro analisada. A proposta de uma análise por camadas salvaguarda a chance de que existam outras que eu mesma não posso ver. Em palavras diretas, o que quero sugerir é uma análise de segunda potência. A proposta precisa ser bem compreendida para que não tenhamos que jogar no lixo o trabalho que tivemos até aqui.

O pressuposto a levar em conta é de que o texto de Freud, tanto quanto o de Jensen, seria feito de camadas, como todo texto. Trata-se de textos eles mesmos espectrais, eles mesmo invenções e fantasias como a que tentam apresentar/descortinar. Sendo que Gradiva nos oferece em sua própria autoconfiguração, o método de leitura que vale para todo texto e para ele mesmo. Sendo que as interpretações do texto se agregariam a ele configurando uma história de sua recepção em que mais e mais véus pesariam sobre a balança que mede o texto. A arqueologia que desmonta o texto seria, contudo, e inversamente, também um processo de construção do texto. A própria análise de Freud, fiel à ideia de um “retorno do recaiado” que se faz na forma de delírio, seria uma camada a mais, assim como a que eu produzo com as palavras que escrevo. Freud coteja o texto, a camada mais superficial, comparando a formação do delírio (outra camada) com a formação dos sonhos (mais uma camada), ambos movidos pelo empuxo da repressão (o peso de cimento da repressão na vida do sujeito). O que poderia a análise, neste caso, é descortinar a relação entre eles enquanto, ao mesmo tempo, sustenta a criação de novos tecidos, veladuras, cortinas. A psicanálise também tem um lado narrativo, neste sentido. O que Freud diz da literatura como descortinamento da alma humana é também criação de novos velamentos.

Mais do que uma análise completa do texto, o que se torna possível em termos da leitura de Gradiva é o rastreamento de pistas. Assim como Freud leu a pista do “retorno do recaiado” da sexualidade, pretendo ler a mesma pista, mas buscando a camada localizada ainda mais abaixo da sua própria leitura. “Rastrear pistas” é o que se deve fazer em relação a um texto, no caso, a pista é o próprio pé erguido da Gradiva e o rastreamento é o olhar atento de Hanold. Assim como Freud olhou de certo modo para este olhar de Hanold, olharemos para Gradiva enquanto ela também se torna “texto” de Freud. Gradiva, neste sentido além de ser o personagem de ficção de Jensen, além de ser a “figura” que se repete no tempo da poesia, é também neste momento, uma terceira coisa: o texto do delírio de Hanold. Enquanto índice Gradiva é um rastro que persegue Hanold enquanto Hanold a persegue. Ela é a ideia que leva ao delírio porque não pode ser apagada, e não pode ser apagada porque não pode ser totalmente racionalizada, assim sobrevive no recalque da qual o texto de Jensen foi o cromo e o de Freud a revelação apenas parcial.

O fato de que a Gradiva de Jensen apareça como imagem de um “relevo”, oferta graciosamente a pista para o método de análise que aqui se propõe. Relevo é a forma da

imagem que se forja entre uma segunda e uma terceira dimensão. É quase superfície, mas algo que dela se destaca. Nem apenas desenho, nem suficientemente escultura. É a melhor imagem para expor o sentido da figura como “meio termo” (no caso entre littera-historia e veritas). O relevo mantém uma leve saliência sobre a superfície. Não é apenas uma superfície levemente saliente, mas por outro lado, uma superfície marcada por certa fundura, que como que carrega sua própria fundura, como se dela pudesse emergir algo mais. Ou uma fundura que carrega a superfície, deixando-se à mostra. Tudo que deveria estar no fundo do relevo está ali exposto como uma superfície que promettesse profundidade, ou uma profundidade que promettesse superfície, enquanto nem uma, nem outra se efetivam em grau zero. Tudo está na superfície, revela-se nela, ou dela pode surgir, mas nossa capacidade de compreensão é mais lenta do que aquilo que se mostra e que dele pode ser escrito, justamente devido ao gesto da interpretação que é misto de projeção e vontade de compreensão. Por isto, é preciso ler a leitura, entender o que nela olha para a superfície do relevo. É preciso prestar atenção às sombras sutis. Descobrir que elemento pode ter sido deixado de lado no processo de escolha do viés, do ângulo pelo qual se percebe a coisa. Eis a questão onde pretendo, com Gradiva, avançar um novo passo.

8. Imagem como questão biopolítica

Se Norbert Hanold, o sujeito na posição de amante deixa entrever a função política do amor como acobertador e revelador da sexualidade, permitindo entender que o sexo está para o corpo, assim como o amor está para a imagem, o que percebemos nesse caso é uma equação em que amor e imagem se relacionam em oposição ao corpo-sexo. Esta relação é política. A imagem recalca/revela o corpo, o amor recalca/revela o sexo. A pergunta que fomenta esta perspectiva diz respeito ao que Freud não viu – e não poderia ter visto - na Gradiva de Jensen em função de um limite crítico. Podemos brincar dizendo “se Freud tivesse lido Foucault... se tivesse lido Benjamin...”. Ora, o que encontramos na Gradiva de Jensen é, pois, a curiosa formulação biopolítica no sentido mesmo dado por Michel Foucault ao definir biopoder como o cálculo do poder sobre a vida, no sentido de que “o biológico reflete-se no político” (FOUCAULT, 1988, p. 134). A vida de que se fala aqui é a velha e sempre nova “vida nua” a que se referiu W. Benjamin.

É neste sentido que a verdade da relação entre realidade e imaginação quanto ao corpo feminino surge em Gradiva. Freud percebeu a importância da cena do tapa na mão de Zoé que foi, para ele, “uma resposta experimental para o problema da realidade física da aparição” (FREUD, 1997, p.34) da qual, no entanto, ele não tira as consequências que percebemos aqui. Trata-se do fundamento biopolítico do poder dado no nexos entre a imagem e corpo que coloca em cena justamente a função biopolítica da imagem. Gradiva é a imagem, o fantasma, que acoberta um corpo de mulher, o de Zoé. Zoé é, ao mesmo tempo, uma representação muito direta do sentido da “vida nua”, sua tradução mais literal que nos remete a pensar novamente na questão auerbachiana da figura como “meio-termo entre littera-historia e veritas”. Embora Norbert Hanold seja o sujeito do patriarcado, e como tal delirante, como veremos a seguir, é ele quem nos dá a pista para entender a fissura entre corpo e imagem de mulheres no ato de colocar-se a pergunta: “qual a essência da aparição corporal de um ser como Gradiva, ao mesmo tempo morta e viva?” (JENSEN, 1987. p. 60).

Freud foi fundo nas pistas, mas não tão fundo para entender o interesse do próprio Hanold que ele se dispõe a analisar: Norbert Hanold “não se interessava por mulheres vivas” (FREUD, 1997, p. 50) daí que a arqueologia permitira-lhe o deslocamento de seu interesse para “mulheres de mármore ou bronze”. Em vez de ir cada vez mais verticalmente neste fato, Freud decide interpretá-lo pelo caminho mais fácil: ver a solução da equação na memória perdida da infância, em vez de ver em Hanold um exemplar precioso do recalque na ordem da cultura. Freud apenas não avançou no campo da cultura onde ele sempre assinou sua própria carta branca, por limites, e meu ver, de gênero. Limites que levam sempre a distorções. Uma delas refere-se à imagem de uma mulher morta, o “motivo mais poético do mundo” de que fala E.A. Poe. Ora, o que está em jogo é que a mulher morta é a própria mulher idealizada, tanto idealizada porque morta, quanto morta porque idealizada. A idealização e a morte se confundem porque ambas permitem que a mulher seja uma imagem e não uma realidade incômoda.

Gradiva é uma impressão, uma figura e, como desencadeador de um delírio, é alegoria de algo que se oculta. O que acoberta a imagem de Gradiva além do conhecimento sobre o amor e a sexualidade recalçada de Hanold? Uma leitura mais atenta, nos obriga a prestar atenção em Gradiva não como mero objeto para Hanold, mas a ela mesma em sua riqueza como personagem e as relações nas quais se envolve. Gradiva, ela mesma, enquanto imagem

que é, seria alucinação se não fosse a figura de um acobertamento e a portadora de uma verdade. O caráter de véu, de cortina ou de camada pesada que cabe a um arqueólogo retirar é o que importa reter do conceito de Gradiva como vida nua ligada intrinsecamente à pós-vida (Bloss Leben e Nach-Leben). No entanto, Hanold é um arqueólogo impotente, à medida que soterrado em seu delírio.

A questão da imagem como pós-vida não é politicamente inofensiva. O que se põe em jogo é que o patriarcado compreende como “mulher” uma determinada imagem ou que o patriarcado é o conjunto das práticas e dos discursos que fazem da imagem o elemento encobridor da mulher real. Questão que só adquire sentido enquanto revela outra: “por que as mulheres aparecem – aparecer é categoria do campo da imagem – no mundo poético (da poesia ao cinema) como mortas”? Que sorte de aparição é esta que se repete na história das representações femininas tendo seu ponto alto no século XIX da qual Jensen é ilustre participante? Que a imagem de uma mulher – a imagem alucinada de Hanold - sobreviva como de uma morta, não importa somente a uma teoria da imagem, mas à teoria enquanto tal enquanto construção patriarcal, e às mulheres enquanto representadas por meio de uma imagem heteroconstruída no contexto do patriarcado.

9. A questão dos nomes

Talvez que devamos perguntar o que realmente se reprime na repressão ao sexo? Não se deve, contudo, deixar de lado que qualquer interpretação da sexualidade no século XX, seja ela ontogenética, filogenética ou política, seria impossível sem a chave freudiana que permitiu que se tratasse do elemento da sexualidade em seu nexos com a repressão. Que sexo é este que se reprime? É o sexo que se reprime? Ou será antes o que Derrida chamou de “espectro da verdade assim recalcado” (DERRIDA, 2002. p. 113) que nenhum de nossos autores consegue compreender e que resta no texto, tanto de Jensen, como de Freud, como um resquício misterioso. Como se algo não tivesse sido dito?

Se o espectro da verdade é o que é recalcado, é também o valor da teoria do recalque - da qual Gradiva é alegórica - que aqui está em jogo permitindo não apenas uma análise do lugar de cada indivíduo diante do fato da sexualidade, mas da própria sexualidade como

função da cultura e, mais ainda, do que vem nos mostrar Gradiva sem que, é preciso dizer mais uma vez, nenhum destes autores tivesse podido ver devido a limites de gênero. Se há uma parcela de verdade no delírio (FREUD, 1997, p. 85), e se entendemos que o patriarcado se põe como verdade quando na verdade é um delírio, temos que levá-lo a sério para desvendar verdade e delírio. Onde então nos levará a frase de Derrida, que reza que “A verdade é espectral, fantasmática, eis aí sua parte de verdade irredutível à explicação” (DERRIDA, 2002, p. 113-114).

Gostaria neste ponto de definir não apenas que a verdade é espectral, e que uma parte da verdade não é verdadeira, mas que a verdade espectral fica muito bem explicada pela própria Gradiva. Ou seja, que Gradiva é o seu emblema e o índice de um fato cultural assustador, a parática idealização e sua relação com a morte. Fato tão amedrontador que não se pode olhar para ele sem ter calafrios.

Derrida disse algo importantíssimo sobre o delírio. Que ele é uma prótese (2002, p.114), o substituto deformado da verdade. Freud entendeu que Gradiva é a tradução de Bertgang (FREUD, 1997, p.41). O que quero mostrar aqui é que a própria Gradiva enquanto imagem e objeto de um delírio é, ela mesma, não apenas a tradução, mas a própria prótese, enquanto imagem e nome, de uma outra. É o nome, pois, que carrega a figura de Gradiva como “meio-termo entre littera-historia e veritas”.

Nossos autores, neste sentido, são eles mesmos doentes do “mal de arquivo” de que fala Derrida. A expressão designa o desejo incurável do original. O original, por sua vez, está exposto em todas as suas letras no texto de Jensen para o qual os autores não podem olhar na medida em que estão protegidos pelo próprio recalque masculinista, enquanto são sujeitos do patriarcado, do qual o discurso científico é o instrumento. O que tentarei aqui, com base na análise dos nomes que se cruzam e traduzem, é unir o que foi separado invadindo justamente a fissura na qual o patriarcado se sustenta. A ideia é escrever (imprimir) para unir, portanto, Gradiva e Zoé Bergang, a imagem ao corpo, a morte à vida. Impõe-se, portanto, a investigação sobre o poder e o lugar do traço, da imagem, do vestígio, do nome, desde que não estão totalmente explicados, enquanto traço é justamente aquilo que se faz no rastro, no campo inexplicado do fantasma.

O próprio Jensen coloca com todas as letras na fala de seu personagem Norbert Hanold aquilo que Freud não percebe: que o nome Gradiva com que batizou a imagem da Ninfa no

baixo relevo que tinha em seu escritório, traduzindo “aquela que avança” já que ela tem o “andar mais bonito” inspirado em Mars Gradivus , o Deus da guerra que vai à batalha, (JENSEN, 1997, p. 13) é tradução de Zoé Bertgang. Norbert Hanold, no parágrafo inicial da novela, percebendo a imagem não sem notar nela todos os detalhes, vê nela um traço, a posição do pé da moça, o que seria ínfimo para um observador descuidado. A imagem é, afinal, a de uma Ninfa caminhando: “o pé esquerdo estava à frente, e o direito, disposto a segui-lo, só tocava o chão com a ponta dos arcos, enquanto que a planta e o calcanhar elevam-se quase que verticalmente.” É, pois, todo um desenho da Ninfa o que surge e que se revela no nome.

A questão do nome de Gradiva é importante, pois, desde o começo do texto. E se torna evidente por meio do diálogo da revelação entre os amantes que cito a seguir (JENSEN, 1997. p. 97):

— Sim, eu te reconheço agora...Não, na verdade, tu não mudaste ... és Zoé..., minha boa camarada alegre e ajuizada, é realmente muito estranho.

— Que alguém tenha primeiro que morrer para encontrar a vida. Mas isso sem dúvida é necessário na arqueologia...

— Não, eu quero falar de teu nome...

— Porque ele é estranho?

(...)

— Pois Bertgang e Gradiva tem o mesmo sentido e querem dizer aquela que resplandece ao andar.

(...)

— Mas que sorte que tu não és Gradiva, mas sim aquela moça tão simpática.

(...)

Neste ponto da conversa, Hanold revela que se agradou de outra moça, chamada Gisa Hartleben e põe a perder seu romance com Zoé. No entanto, no mesmo instante, ele tem uma espécie de “alucinação”. Na verdade, é o retorno da impressão o que lhe ocorre. A irritação de Zoé fez com que ela descesse do muro onde estava sentada e formasse uma imagem aos olhos de Hanold que era justamente a do relevo. A posição de Zoé sobre o chão, descida do muro, remeteu à imagem na qual ele estava mistificado. De repente, viu diante de si a própria imagem que o obsedava. Foi então que Hanold percebeu pela primeira vez “um detalhe na verdade ínfimo que distinguia a viva do baixo-relevo” (JENSEN, 1997, p. 98). Tratava-se de “uma pequena covinha na face, onde se passava qualquer coisa mínima e difícil de determinar” (JENSEN, 1997, p. 98-99). A brincadeira de Hanold se dá num jogo sígnico entre a possível covinha e uma mosca. Lembremos que foi para matar uma mosca que Hanold antes

tocou a mão de Gradiva quando pensava na “essência da aparição corporal de um ser como Gradiva” (JENSEN, 1997, p. 60). É quando estão a dividir um pãozinho que Hanold se detém na “forma e a cor do rosto, os cabelos ondulados de maneira particularmente encantadora, os dentes imaculados e o vestido claro, que nem a menor mancha mostrava, não podiam, sem flagrante contradição, ter estado enterrados durante inumeráveis anos sob as cinzas” (JENSEN, 1997, p.83). Hanold acredita que está sonhando até que é alertado pela mosca (uma mosca da razão?) que, pousada sobre a mão de Zoé, é atacada por Hanold. Neste momento, ele se impressiona ao tocar uma “verdadeira mão humana, quente e viva” (JENSEN, 1997, p.84).

Quando Hanold fala de Gisa Hartleben, Zoé fica enciumada. Hanold aproveita a história da covinha-mosca para beijar Zoé e fica tudo bem. A solução, como lembra o próprio Freud, é a mais agradável para as leitoras casadoiras de W. Jensen. Como leitoras mais preocupadas que somos, não podemos deixar de ver que assim como importa a tradução de Gradiva (da imagem para a palavra), assim como importa a tradução de Bertgang (da palavra para a realidade e também a imagem de Zoé, pois Zoé nunca deixa de ser imagem), importa também a tradução de Hartleben, sobrenome de Gisa, a moça opositora e objeto do ciúme de Zoé: o prefixo “Hart” traduz-se por algo de duro, de rígido, bem oposto ao caráter suave do andar de Gradiva. Se o sufixo *Leben* significa vida, podemos traduzir por “vida dura”, ou por Vida Rígida, a rival de Zoé Bertgang- Gradiva.

Jensen sabia muito bem o que estava fazendo. Zoé significa Vida como na fala do personagem Hanold: “uma amarga ironia” (JENSEN, 1997, p. 65). Hanold também deixa claro que associou Zoé a Gradiva enquanto não sabia o verdadeiro nome de Zoé.

Questão fundamental no texto é que Zoé carrega o sentido de vida em seu nome assim como a senhorita Gisa Hart-Leben. Mas há entre elas uma desproporção. Ambas são vida, mas enquanto Hart Leben é a vida dura, talvez inclusive no sentido da vida enquanto biós de que fala Aristóteles (a mulher que é esposa e não mais jovem-solteira e ninfa - noiva) Zoé significa outro tipo de vida, “a vida amada e a presença amável” de que fala Hanold, mas também aquilo que Walter Benjamin chamou de “mera vida” (*bloss Leben*). E sobre a qual Giorgio Agamben criou o magistral *Homo Sacer* do qual a Ninfa está muito mais próxima do que ele imagina.

É esta vida enquanto “Zoé”, a “mera vida”, o que retorna na formulação do texto literário de Jensen. O que os gregos designaram por zoé, nome próprio daquela que se oculta

atrás do delírio de Hanold relativo à Gradiva revela a “mera vida” justamente como o que ressurgue fantasmagoricamente. Eterno retorno da imagem que, como sobrevivente em relação a um corpo e como ao mesmo tempo “meio termo entre littera-história e verdade”, aparece também como o que, não tendo direito à vida, pode ou até deve morrer: a mera vida é o que foi recalcado e que aparece como fantasma na figura da mulher.

A imagem da mulher é o ideal como fantasma. Ela deve aparecer sempre como morta. A morte, por sua vez, implica que só pode aparecer como fantasma. O nexos entre a vida que sobrevive como fantasma e o corpo de uma mulher sempre condenado à pena de morte é o que, por fim, nos surge. Claro, tudo isso de um modo muito sutil, pois o discurso do patriarcado não pode deixar ver que sob todo o elogio romântico à mulher está seu posicionamento como homo sacer do homo sacer – assim como dizer que ela é proletário do proletário.

Temos sinais para sustentar esta afirmação: a própria Zoé brinca com sua condição de morta: “há muito tempo já me habituei a estar morta” (AGANBEN, 2002, p. 65) é a frase que vem revelar que ela pode brincar com o objeto de seu amor, o jovem Hanold, mas também que algo desta brincadeira, assim como no delírio (talvez por que ambos sejam formulações discursivas, afinal) tem uma “parte de verdade” ou um verdadeiro cisco que tapa nossa visão. Neste momento ela aceita fazer parte da fantasia por amor (Freud a interpreta como terapeuta). Aceita, portanto, ser para Hanold a imagem, sustentar o desejo dele apesar do seu caráter absurdo, apenas porque sabe que poderá liberá-lo desse delírio? Não necessariamente. Embora a cura aconteça no enredo de Jensen, dela não há nenhuma garantia prévia. Assim como Hanold é vítima de uma imagem na qual projeta um desejo, Zoé também será prisioneira – mesmo que temporária e voluntariamente - desta fantasia que, por sorte, acaba bem. Mas os delírios da ordem do patriarcado nem sempre acabam bem na vida fora da ficção e nem mesmo em toda ficção que não esteja comprometida com certa ideia de bem estar social (como o das moças na época da publicação do livro de Jensen). O delírio de Hanold é para Freud uma fantasia da qual ele pode se curar. Mas existem fantasias sem cura que prejudicam sobretudo mulheres vitimadas na falta de respeito à sua condição humana.

Outro aspecto ainda mais importante para definir que Zoé é o emblema da mera vida surge no fato de que ela seja filha de um zoólogo. E note-se a ironia, ela é a filha de um zoólogo sem que seja, segundo ela mesma, “uma peça indispensável à coleção dele”

(JENSEN, 1987, p. 100). O pai, diz ela, se tivesse que escolher entre ela e um lagarto, preferiria um lagarto. Curioso também é que ela tenha este diálogo (e outros) com Hanold na casa de Meleagro, do qual nos conta Jensen que a esposa chamada Cleópatra matou-se ao saber da morte do marido realizando o projeto de toda esposa na antiguidade, segundo nos conta Nicole Loraux (1998, p. 27), o de matar-se quando sabe da morte do marido.

Precisamos, para concluir, lembrar o que diz Derrida em seu *Mal de Arquivo* quando analisa a primeira conversa entre Hanold e Gradiva em que ela lhe pede que fale em alemão e não em grego ou latim: “Não se fala com um fantasma em qualquer língua. Lei da economia, ainda uma vez, lei do oikos, da transação dos signos e dos valores, mas também de alguma domesticidade familiar: a obsessão supõe lugares, uma habitação é sempre alguma casa mal assombrada” (DERRIDA, 2001, p. 113). A explicação disso está contida no fato de que ela seja associada à casa, ao lar que tem a estrutura política de um “campo de concentração” (TIBURI, 2008, p. 53-73) feito para concentrar a mera vida, ou vida nua. Se lembrarmos do que diz Didi-Huberman sobre o fato de que a Ninfa seja a heroína impessoal da aura, heroína da estranheza inquietante, heroína do *Nachleben* (2002, p. 11-12), temos que a heroína da pós-vida é também a heroína da casa (onde se dá, pois o “un-heim-lich? Sendo que “Heim” significa, além de familiar, também “lar” ou “casa”?). Casa que se torna, numa reversão curiosa, um túmulo para abrigar a sempre matável “bloss-leben”, enquanto sublima-se em “nach-leben”. Não se trata apenas como uma imagem do próprio tempo, mas da imagem daquela que, estando na casa, nela deve permanecer e nela deve morrer.

10. Patriarcado como delírio

Por mais “impressionante” que possa ser a análise de Freud sobre a Gradiva de Jensen sobre a percepção de seus leitores, é preciso perceber o que nesta leitura permanece uma leitura da superfície. Isto define uma questão de método, à qual é preciso prestar atenção. A superfície da análise de Freud, a que me refiro com a ousadia que conta sempre com a chance de sua inépcia, é, no entanto, profunda. Gostaria de nomeá-la análise de primeira potência, para evitar contradição e sustentar a humildade de minhas observações como pressuposto moral da crítica. Ela diz respeito à análise da relação dos personagens da trama de Jensen com

seus desejos reprimidos na infância e que voltam à tona na forma de delírio, a saber, pensamentos que tomam um rumo fantasioso, munidos que estão pela crença, desprotegidos que estão pela relação confusa entre racionalidade e realidade. O delírio coloca em xeque a realidade como experiência e compreensão que podem ser compartilhadas e se instaura como elemento da dúvida quanto ao sentido do que se vê. Não devendo intensificar a discussão quanto ao nexo entre delírio e realidade, pois o delírio é realidade para aquele que o experimenta, é preciso, no entanto, levar em conta que é o delírio que acoberta a realidade, no sentido da verdade mais profunda e invisível para o delirante. Neste sentido é que se pode sustentar que a cultura como um todo é marcada pelo delírio, e que esta marca delirante é a essência do patriarcado, ela mesma crença na verdade da superfície contra a capacidade de ver aquilo que está no fundo, o que se oculta. Estamos diante das fontes primitivas do sexismo ao lermos o texto de Jensen que, finalmente, as põe em cena com a candura e a ingenuidade capaz de não ofender suas leitoras.

Delírio é aquilo que protege da verdade. Aquilo que nos mostra a relação entre Zoé e Hanold. Todo o esforço daquele que se dedica às ciências humanas deveria ser o de interromper os arranjos delirantes das próprias teorias, no caso, da grande teoria prática que é o patriarcado com todo o seu sistema de verdades engrenadas na configuração de sua própria automanutenção. Neste sentido, o próprio Freud em seu texto sobre a Gradiva, é, ele mesmo o prototípico cientista, operando sua máquina de desilusão, mas não tão forte porque lhe falta a perspectiva feminista que é a única capaz de prestar atenção no detalhe que tentamos abrir aqui.

Enquanto Freud opera uma desilusão de primeira potência, é preciso ainda promover um segundo movimento de quebra da ilusão lendo a Gradiva do ponto de vista da teoria da cultura para avançar em seus estratos mais subterrâneos e que, todavia, estão à mostra na superfície que é o texto. Como foi dito, o que ali está recalcado não é apenas a sexualidade de Hanold, não são apenas os desejos infantis reprimidos ou recalcados desse personagem, mas é a própria Gradiva que vem à tona como fantasma, como delírio, como função explícita do que se faz com a imagem de uma mulher na história da cultura com todas as consequências que surgem em direção ao corpo e a existência de mulheres como sujeitas à máquina mortífera da representação.

Freud esteve atento à literalidade da fantasia de Hanold abordando o texto do ponto de vista da questão de Hanold, já que é Hanold o suposto sujeito do conhecimento do qual Gradiva é apenas objeto. Freud não poderia fazer outra escolha, pois ele mesmo é sujeito de conhecimento da ciência e do desconhecimento (do inconsciente afetivo-erótico); ele mesmo é homem e, portanto, estatisticamente limitado por sua própria cultura, submetido ao problema da ignorância que compõe seu gênero. Ao mesmo tempo Hanold é o sujeito da liberdade negada no recalque. Podemos dizer que Hanold sairá do recalque sexual, mas não do recalque cultural, do qual, como homem, é autor. Podemos, no entanto, fazer a leitura dando foco em Gradiva como um outro sujeito, uma espécie de Ur-Sujeito, a figura mítica que sustenta como um índice toda a sorte de delírio e, numa reversão curiosa, também de saber. Gradiva é, pois, a “figura” que divide a relação de Zoé Bertgang e Norbert Hanold desde que ele associou a figura viva de Zoé à imagem de uma mulher morta há 2 mil anos. O estatuto de gênero deste sujeito não deve ser negligenciado aqui. Hanold é sujeito da ciência que naturalmente é também sujeito do inconsciente. Durante toda a narrativa enquanto Gradiva ela se apresenta aos leitores - no platô da compreensão de Hanold – como objeto até que acaba por mostrar que é, na verdade, uma mulher inteligente - e casta – que se chama Zoé. Ela é uma espécie de moça perfeita, sumamente compreensiva, de boa família e, segundo a moral da época, em idade de casar. Complemento da racionalidade de Hanold, personificação do saber que a associa à sacerdotiza da velha ciência (que Hanold já aprendia a criticar ao perceber que lhe faltava alguma coisa na vida e que a ciência não podia tudo), Zoé surgirá como um novo sujeito de conhecimento, mas aos olhos de Jensen e Freud apenas do amor, da relação com Hanold, pelo qual a tradição definiu o papel da mulher na história, ou, um pouco melhor, da curiosa ciência do amor que, se pode dizer, é a psicanálise. Por isso Zoé Bertgang é, para Freud, uma personagem de reconciliação, assim como a psicanálise é, em certo sentido, a ciência de reconciliação entre as forças opostas da cultura. Aqui ela se demonstra apenas uma ciência ainda dominada pelos limites do sexismo que devemos ultrapassar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfe**. Turim: Bolleti Boringuieri, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In Revista Arte e Ensaios. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

In: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_19#dossie

ARISTÓTELES. **A Política**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. Para una Crítica de la violencia y otros ensayos. In: **Illuminaciones IV**. Madri: Taurus, 1991.

BROUDE, Norma; Garrand, Mary. **Introduction in Reclaiming Female Agency**. University of California Press. 2005.

BORGES, Sonia. Letra a Letra, o Gozo da Escrita. Revista **TEMPO PSICANALÍTICO**, RIO DE JANEIRO, V.40.2, P339-357, 2008.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem**. Tradução Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**. Uma Impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa Moderna**. Essai sur lê drapé tombé. Paris : Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Phasmes**. Essais sur L'apparition. Paris : Las Éditions de Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Image Survivante**. Histoire et l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris : Las Éditions de Minuit, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: **História de uma Neurose Infantil**, Além do Princípio do Prazer e Outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Sonhos e delírios na Gradiva de Jensen**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

Versão original em: <http://www.gutenberg.org/files/35549/35549-h/35549-h.htm>

HANNS, Luiz. **Dicionário Comentado do Alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JENSEN, Wilhelm. Gradiva. **Uma fantasia pompeiana**. Tradução Ângelo Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1987. No original: <http://www.gutenberg.org/files/36275/36275-0.txt>

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

LORAU, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MATI, Susanna. **Ninfa in labirinto**. Epifania de uma divinità in fuga. Bergamo: Moretti & Vitali, 2006.

MATTOS, Cláudia Valladão de. **Arquivos da Memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea**. [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/\(1\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/(1).pdf)

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg et l'image en mouvement**. Paris: Macul, 1998.

NASIO, Juan-David. **A Alucinação e outros estudos lacanianos**. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

PLÍNIO, o velho. História Natural. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). In **A Pintura**. Textos Essenciais. Tradução Magnólia Costa (org.). São Paulo: Ed. 34, 2004.

POE, E. A. **The Phylosophy of composition**. <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>

SAMAIN, Etienne. **As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte**. http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17 EDI Mnemosyne.pdf

SANTOS, Manoel Antônio dos et al . “Mulheres plenas de vazío: os aspectos familiares da anorexia nervosa. **Vínculo**, São Paulo, v. 1, n. 1, dez. 2004. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-24902004000100008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 23 dez. 2012.

TIBURI, Marcia. *Ofélia Morta* – Do Discurso à Imagem publicado em REF – **Revista Estudos Feministas**, v.18, n. 2, 2010.

TIBURI, Marcia. **Filosofia Pop, poder e biopoder**. São Paulo: Bregantini, 2011.

WALSER, Robert. **Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1932.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. **Escrito a Lapiz.** Microgramas. Madri: Siruela, 2006.

WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Madri: Akal, 2010. Tradução Introdução ao Atlas Mnemosyne. In Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. **Revista Arte e Ensaios.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_19#dossie

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. In Concinnitas. **Revista do Instituto de Artes da UERJ.** Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

WARBURG, Aby. **Sandro Botticelli's Birth of Vênus and Spring.** An examination of concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance. En A. Warburg, G. Bing, F. Rougemont, & S. Lindberg (Edits.), "The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance" (D. Britt, Trad., Vol. I, págs. 89-156).

WARBURG, Aby. **Ninfa Fiorentina. Fragmento de um projeto sobre Ninfas.** Manuscrito Warburg Institut. Archive III.55.1 de Andre Jolles. Trad. Artur Morão, 2012. <http://cargocollective.com/ymago/Warburg-Txt-3>