

Ninfa em transe: fúria, vingança e morte de Diadorim

Nymph in trance: rage, revenge and Diadorim's death

Maura Voltarelli Roque¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo aproximar a figura de Diadorim daquela da Ninfa, tal como pensada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg. Mais especificamente, a partir do trágico enlace de desejo, violência e morte, aproximamos Diadorim daquela que Georges Didi-Huberman chamou em recente estudo a *Ninfa dolorosa*, pensando nas imagens de lamento e impreciação, de dor e revolta, e mesmo na justa vingança que, ao lado da memória, move a constelação de imagens que tece a narração de Riobaldo. A partir dessa aproximação que existe como dobra de uma figura na outra, buscamos pensar o *Grande Sertão: Veredas* como um livro nínfico, ou seja, um livro cuja natureza (demoníaca) é de Ninfa, e a configuração na obra daquilo que chamamos uma “poética da imagem” que não conhece fim ou início, apenas o fluxo infinito da travessia.

Palavras-chave: *Diadorim; Ninfa; Imagem.*

ABSTRACT

This article aims to bring the figure of Diadorim closer to that of the Nymph, as thought by the German art historian Aby Warburg. More specifically, from the tragic connection of desire, violence and death, we approach Diadorim with that which Georges Didi-Huberman called in a recent study the *Ninfa dolorosa*, thinking of the images of lamentation and imprecation, of pain and revolt, and even of just revenge that, beside memory, moves the constellation of images that weaves Riobaldo's story. From this approach that exists as a fold from one figure to another, we seek to think of the *Grande Sertão: Veredas* as a nymphic book, that is, a book with nature (demonic) is of Nymph, and the configuration in the work of what we call a “poetic of the image” that knows no end or beginning, only the infinite flow of the crossing.

Keywords: *Diadorim; Nymph; Image.*

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2019). Pós-doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Bolsista Fapesp.

“mas Diadorim é a minha neblina”¹

Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, poderia ser descrito, sob diversos aspectos, em suas nuances, texturas e levezas, como um livro nínfico, isto é, um livro cuja natureza é de ninfa, essas criaturas mitológicas intervalares, fluidas e ambíguas, cuja potência de fascinação e errância esconde os mais belos paraísos e os mais sombrios infernos. “Aproximar-se de uma ninfa significa ser arrebatado, possuído por algo, mergulhar num elemento macio e flexível que pode revelar-se, com igual probabilidade, excitante ou funesto”². Fábio Camilletti, em *Leopardi’s Nymphs*,

1 ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 40

2 CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 28

lembra a constelação de significados do termo grego para ninfa: *vúμφη* quer dizer “divindade menor”, “nascente”, “moça em idade de se casar”, “boneca”, “crisálida – jovem abelha ou vespa no estágio de pupa”, “botão de rosa” e também “os pequenos lábios da vagina”³. Nessa multiplicidade, a Ninfa, fatalmente, escapa.

Diadorim, personagem chave no vasto mundo lírico, sem fim, do *Grande Sertão*, mostra-se, não por acaso, sempre se furtando. A bela imagem com que abrimos este artigo, em certa medida ensaístico, é, ela mesma, toda uma teoria da imagem no que essa última possui de sintomático, algo que irrompe onde não deveria estar⁴ – “Sertão é quando menos se espera”⁵ – emerge como perturbação, colocando em funcionamento um jogo que se prolonga ao infinito entre ausência e presença, falso e verdadeiro, sensível e inteligível, o próximo e o distante, a transparência e a opacidade. A neblina, como um véu na paisagem, deixa ver, escondendo; mais do que clarear, ela turva, embaça a visão, lançando-nos no abismo onde ver é perder, “no meio de sozinha travessia”⁶, “a meio do caminho desta vida”⁷.

Próxima da neblina, encontramos, no *Grande Sertão*, uma recorrência de imagens de nuvem. “Vi muitas nuvens”⁸, diz o narrador-jagunço Riobaldo, tecendo com o *fil rouge* do seu relato uma série de alegorias de opacidade, de estados fantasmáticos que aparecem desaparecendo, a esculpir um Diadorim tão impossível, metamórfico, etéreo feito nuvem. O mesmo se dá com a fumaça, os vapores que brotam da terra quente desse sertão vulcânico, de um chão que arde como uma “fogueira de paradoxos”⁹, um campo de forças onde tudo é, e não é. “Esclaro”.

3 Cada uma das múltiplas definições para o mesmo termo contém o estágio intermediário em que se suspende a Ninfa. Ela é uma divindade menor, não é nem mulher nem deusa; é uma jovem moça em idade de se casar, portanto, ainda não é uma mulher, mas também não é mais uma menina; ela é a crisálida, a fase intermediária pela qual passa o desenvolvimento de alguns insetos, como a borboleta e as abelhas, ela é o botão de rosa, fase intermediária entre a ausência da flor e o seu desabrochar; ela é também os pequenos lábios da vagina, lugar intermediário entre o exterior e o interior do corpo, localizado na abertura que é também o limiar de entrada e fonte de prazer.

4 Como escreve Freud ao falar sobre o inquietante, trata-se daquilo que deveria permanecer oculto, mas apareceu. “Bem...com eles tenho a impressão que teria com uma fonte enterrada ou um lago secado. Não se pode passar por ali sem achar que a água poderia novamente aparecer” (FREUD, 2010, p. 335). Um jorro d’água, uma fonte enterrada ou um jato de sangue. “Sangue...Sangue é coisa para restar sempre em entranhas escondida, a espécie para nunca se ver” (ROSA, 2001, p. 530).

5 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 302

6 *Ibidem*, p. 200

7 DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia; integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins*. 4.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 101

8 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 28

9 Ao falar sobre as histéricas, espécie de corpo endemoniado que se apresenta sob mil formas e não pode ser apreendido sob nenhuma, Georges Didi-Huberman escreve: “É uma fogueira de paradoxos, paradoxos de todas as qualidades: as histéricas são, com efeito (e sempre com exagero), quentes e frias, úmidas e secas, inertes e convulsivas, dadas a síncope e cheias de vida, abatidas e radiantes, fluidas e pesadas, estagnantes e vibratórias, fermentadas e ácidas etc. Etc.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 110).

No centro mesmo desse paradoxo, somos, num átimo, arrastados pelo gesto duplo e oscilante do sertão entregue ao movimento de tudo e à metamorfose. “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando”¹⁰.

A instabilidade do sertão deixa ver a própria instabilidade de tudo, em particular, dos sentimentos, dos desejos repartidos, “acho que o sentir da gente volteia [...] O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos?”¹¹. É nesse sentido que o estranhamento e desintegração do sujeito que percebemos no *Grande Sertão* vem do próprio amor impossível de Riobaldo por Diadorim: “Para ele olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos. Eu não era eu”¹².

No curso dessas perturbações, ao sossego dos dias claros, Diadorim acrescenta a chama dos fins de tarde que ardem como um desejo e as trevas escuras da noite que giram demoníacas. Se o *Grande Sertão* pode ser visto como um livro nínfico, isso se deve não apenas ao fato deste se apresentar como um “narrar-constelação” que, em sua potência inventiva, tece-se como uma fascinante rede de imagens¹³, mas também, e principalmente, pelo fato de toda obra girar, obsessivamente, em torno da imagem do diabo. “O diabo na rua, no meio do redemoinho...” – “Diadorim, no Cererê-Velho, no meio da chuva”¹⁴. A figura demoníaca encarna o enigma, “a coisa que não se resolve”¹⁵, diria Drummond. “Você sabe, hem, sabe. Os grandes segredos...”¹⁶. Como não lembrar, a propósito, de uma das mais fulgurantes aparições da ninfa na modernidade em que justamente a sua natureza demoníaca vem à tona.

Entre um limite de idade que vai dos nove aos catorze anos, existem raparigas que, diante de certos viajantes enfeitados, revelam sua verdadeira natureza, que não é humana, mas “nín-

10 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 39

11 Ibidem, p. 248

12 Ibidem, p. 341

13 Entre as tantas imaginações de linguagem a dançar pelo *Grande Sertão*, destacamos: “nas cabeceiras da noite”, “sobrelégios”, “visagens”, “luzluziu”, “vistança”, “verdolências”, “truvisco”, “rio em turvação”, “relume das brasas”, “brisbrisa”, “ianso do vento”, “meio-dia com orvalhos”, “alvoroços de doçura”, “tudo turbulindo”, “meu amor inchou”, “o sombrio das coisas”, “esclaro”, “mel de melhor”, “incertas saudades”, “sonhação”, “minudências”, “estar-estâncias”, “sonhejando”, “somentemente”, “tresfim”, “amormente”, “lavarinto”, “trestriste”, “rebuliz”, “mermar d’alva”, “madrugança”, “desdormido”, “fuscava”, “despresencie”, “prosapeavam”, “trastêgo”, “sossegação”, “luava”, “ventainhava”, “tresfuriavam”, “nuveava”, “desjustiça”, “sofisme”, “sempremente”, tresvariava”, “neblim”, “desvoejar”.

14 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 588

15 Emprestamos tal formulação do poema “O enigma”, dos *Novos poemas*, onde está dito: “Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura” (DRUMMOND, 1973, p. 232).

16 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 258

fica” (isto é, demoníaca), e a essas dadas criaturas proponho designar como *nymphets*¹⁷.

Em sua natureza demoníaca, a ninfa se mostra “terrível bonita”¹⁸; “esta vida é grande”, exclama Riobaldo, antes de bramar, “desengulindo”, “Lúcifer! Lúcifer!...”¹⁹. Tal natureza, que já estava dada nas narrativas mitológicas de Ovídio, ganha uma particular intensidade quando a ninfa é transformada, pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, em uma *fórmula plástica em redemoinho*, ela própria endemoniada, isto é, trazendo o movimento no corpo “como um vivo demais de fogo e vento”²⁰.

Ao pensar essa proximidade entre a ninfa e o demônio, é sugestiva a Prancha 6 do atlas *Mnemosyne*, denominada “O Rapto Sacrificial”, na qual Warburg buscou estabelecer conexões entre fórmulas gestuais que expressam aspectos opostos do sacrifício. Aparecem montadas juntas “imagens ativas

17 NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 21

18 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 438

19 As aproximações entre a ninfa e o diabo também surgem quando lembramos que a estrela da manhã ou Vênus, “a rainha das ninfas” (Agamben, 2012), que aparece por toda obra de Manuel Bandeira e que, não por acaso, também emite seu brilho na travessia do *Grande Sertão*, mostrando-se ora como “estrela d’alva”, ora como “mermar da d’alva”, é também um outro nome para Lúcifer, o anjo caído, tal como ele é descrito e referido em algumas passagens do texto bíblico em latim, e que passou, posteriormente, a ser identificado com o próprio demônio. No *Grande Sertão*, as recorrentes imagens de estrelas igualmente servem para dizer de um desejo “em tão grandes distâncias” (ROSA, 2001, p. 432), de uma ausência. A estrela encarna, no relato de Riobaldo, a impossibilidade que se insinua no centro da experiência amorosa. “Arte que espiei arriba, levei os olhos. Aquelas estrelas sem cair. As Três-Marias, o Carretão, o Cruzeiro, o Rabo-de-Tatú, o Carreito-de-São-Tiago. Aquilo me criou desejos” (ROSA, 2001, p. 577).

20 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 326. A transposição da ninfa de simples personagem mitológico para uma fórmula plástica é obra do historiador da arte alemão Aby Warburg que fez da Ninfa, antes de tudo, um *personagem teórico* que encarna alguns de seus conceitos fundamentais. Entre eles, estão a ideia de *Pathosformel* (“fórmula de pathos”) e a de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, pensada por Warburg a partir da sobrevivência dos gestos da antiguidade ao longo da cultura ocidental e expressa em um dos seus projetos principais, o atlas de imagens *Mnemosyne*. Foi ao ver uma figura feminina em movimento em um dos afrescos de Domenico Ghirlandaio, *O Nascimento de São João Batista* (1486-1490), na igreja de Santa Maria Novella, em Florença, que Warburg reconheceu naquele tecido esvoaçante cujas dobras se alongavam, perdiam-se e giravam em pleno ar, a sobrevivência das mênades dançantes esculpidas nos vasos, sarcófagos e baixos-relevos da antiguidade pagã. Em *Ninfa fiorentina* (2012), texto que se apresenta como uma correspondência com o linguista André Jolles, esse último expõe a perturbação que lhe foi causada por aquela bela aparição. “pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais” (WARBURG, 2012, p. 03). Com a entrada dessa que Warburg chamou uma “deusa pagã no exílio” (WARBURG *apud* AGAMBEN, 2012, p. 49), um outro tempo se infiltra na imagem, escapa pelas suas bordas, fraturando toda suposta unidade da cena. Ao encarnar o conceito de *Nachleben*, sendo a “imagem sobrevivente” por excelência, a Ninfa não cessa de fluir e refluir, atravessando os tempos e assumindo múltiplas identidades (serva florentina, Salomé mortífera, anjo protetor, mênade delirante, Vitória romana, Vênus impassível) em um gesto de lembrança e estranhamento. Qualquer que seja o seu disfarce, no entanto, a Ninfa é sempre uma espécie de incêndio, esse vento-tempestade a um só tempo de desejo e morte que Warburg poeticamente chamou *brise imaginaire*, uma forma em convulsão que atormenta e se mostra, ela mesma, atormentada.

do carrasco” e “imagens da vítima passiva”. Na prancha, vemos o *Laocoonte*, ocupando a posição central, enquanto uma imagem da vítima passiva em todo seu *páthos* trágico. Logo ao lado, encontramos um baixo-relevo antigo, “Mênade dançante”, onde vemos uma figura feminina que dança, envolvida pelas pregas abundantes do seu vestido. Ela estaria no grupo das imagens ativas que impõem o sacrifício. A prancha é dedicada às danças rituais e *formas serpentinadas*, ou seja, formas que se movem como as serpentes, em ondas, em curvas sinuosas.

Ao olhar mais atentamente o vestido da mênade esculpido no mármore antigo, não nos surpreendemos quando, de repente, suas dobras mais se parecem com serpentes agitadas do que com simples marcas formadas pelo leve tecido. A mênade surge, então, vestida de serpentes, fazendo-se, nesse *gesto de travestimento*, divina e demoníaca. Suas vestes que “enfolipavam em dobrados”²¹ funcionam como índices de um desejo em fúria, extático, um turbilhão, essa “agitação rítmica da matéria”²² que nada contém: “a briga de ventos”²³.

O movimento arquetípico da água é a espiral. Se a água que corre no leito de um rio encontrar um obstáculo, [...] será gerado, em correspondência com esse ponto, um movimento em espiral que, se estabilizado, assume a forma e a consistência de um *vórtice*. A mesma coisa pode ocorrer se o encontro for de duas correntes de água de temperaturas ou velocidades diferentes: aqui também veremos formar-se *redemoinhos*, que parecem permanecer imóveis no fluxo das ondas ou das correntezas. Mas também a voluta que se forma na crista das ondas é um *vórtice*, que, por efeito da força da gravidade, arrebenta, formando a *espuma*²⁴.

Diadorim, todo ele caprichoso, como um outro Hermafrodita²⁵ que se suspende no limiar, borrando as fronteiras entre os gêneros, existindo para

21 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 132

22 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 117

23 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 261

24 AGAMBEN, Giorgio. “Vórtices” in: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 83 Grifo nosso

25 Pensamos aqui no belo mármore restaurado por Bernini, de um anônimo romano, cópia de um original grego do século II A.C., que pode ser visto no Museu do Louvre, em Paris. Vale lembrar do vínculo entre a figura do hermafrodita e aquela da ninfa, que encontramos nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Como narra Ovídio, o formoso filho de Hermes e Afrodite, atraído pela fonte de água transparente da bela ninfa Salmacis, termina por se transformar em uma figura dupla, após a ninfa ter sido atendida pelos deuses em seu desejo de jamais se separar de seu amado indiferente. As águas límpidas da ninfa se convertem, ao final, em meio de constante turvação, já que aquele que nelas entrar não poderá mais se reconhecer, ao sair, como sendo apenas um, será sempre dois, indefinido, ambíguo. A ambiguidade passa a morar, então, nas águas ninficas.

“A prece encontra deuses a seu favor. Pois os corpos dos dois

além de suas divisões simplistas e redutoras, resta como o enigma, como a arrasadora tempestade do *Grande Sertão*. “E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia!”²⁶.

Em Diadorim, reencontramos tudo aquilo que é próprio ao mundo das ninfas. Além da natureza ambígua, intervalar e fugidia, a recorrência das imagens de água, ou, melhor dizendo, o fato do narrador se valer de imagens de água para falar de Diadorim²⁷, do seu amor por Diadorim, por ele descrito como um “amar em água”, já seria suficiente para construir esse deslizamento, essa dobra de uma figura na outra.

Poderíamos lembrar também a recorrência na obra de substâncias²⁸, seres, superfícies fluidas e instáveis como o mel, “mel se sente é todo lambente”, as borboletas, “que’s borboletas!”, a lua, “Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar”, as diversas “estrelas remexidas”²⁹ que povoam os noturnos silenciosos do sertão em sua progressão trágica.

misturam-se e soldam-se, fundindo-se numa só figura.
Tal como se alguém une ramos com a casca de um tronco,
quando crescem, se vê unirem-se e desenvolverem juntos,
assim, quando pelo sólido abraço os corpos se uniram,
já não são dois, mas uma figura dupla; nem se pode dizer
se é homem ou mulher: não parece nenhum, mas os dois” (OVÍDIO, 2007, p. 116).

26 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 159

27 Interessante notar que as aparições de Diadorim sempre são atravessadas no *Grande Sertão* pelas muitas águas e rios que recortam a travessia. “Demorei bom estado, sozinho, em *beira d’água*, escutei o fife dum pássaro: sabiá ou sací. De repente, dei fé, e avistei: era Diadorim que chegando, ele já parava perto de mim” (ROSA, 2001, p. 253 grifo nosso). Em outros momentos, a aparição “preciosa” de Diadorim é precedida, além do correr da água, por um soprar de vento. “Dormi, nos ventos. Quando acordei, não cri [...] Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava” (ROSA, 2001, p. 304). Podemos talvez dizer que Guimarães Rosa, assim como João Cabral, e também Drummond, veem a mulher como um ser fluido, como também a viu, a propósito, Victor Hugo. “Por alguns instantes, a duquesa se deslocava languidamente sobre a cama, e tinha os vagos movimentos de um vapor no azul, mudando de atitude como a nuvem muda de forma. Ela ondulava, compondo e decompondo as curvas charmosas. *Todas as variações da água, a mulher as tem*. Como a água, a duquesa tinha não sei o que de esquivo. Coisa estranha de dizer, ela estava lá, a carne visível, e ela restava como um sonho. Palpável, ela parecia distante. Gwynplaine, assombrado e pálido, contemplava. Ele escutava seu peito palpitar e acreditava ouvir uma respiração de fantasma. Ele estava atraído, ele se debatia. Que fazer contra ela?” (HUGO apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 18).

28 Talvez possamos dizer a partir de todas as “cores do mundo” que são convocadas no *Grande Sertão* que, se há um mistério no livro, ele não parece existir sozinho. Diante da exuberância ornamental de todo um mundo físico, mais especificamente da fauna e da flora da região, desdobrada nas mais inusitadas espécies de pássaros, plantas e flores, a narrativa parece encenar uma tensão entre tudo que os olhos podem ver e tudo que a eles se furta, de maneira que o salto no desconhecido, a vertigem, “tonteei de alturas”, parece se dar a partir da experiência sensível do que se conhece em intimidade, em memória.

29 O próprio Diadorim, em algumas passagens da narrativa é, metaforicamente e metonimicamente, uma estrela, uma luz que se recorta contra a noite escura. Assim, conta, por imagens, Riobaldo: “Vigiei Diadorim; ele levantou a cara. Vi como é que olhos podem. Diadorim tinha uma luz. Reponho: em tanto já estava noitinha, escurecendo; aquela escuridão queria mandar os outros embora. O que Diadorim reslumbava, me lembro de heide me lembrar” (ROSA, 2001, p. 423 e 424).

Diadorim acendeu um foguinho, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. [...] Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembra, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. [...] Sempre mediante mais longe. [...] eu me esquecia de tudo, num espairecer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende. Perto de muita água, tudo é feliz³⁰.

Em diversos momentos do *Grande Sertão*, Riobaldo opõe, tensivamente, o amor demoníaco, “que avessava a ordem das coisas”, amor em febre que viria de Diadorim como uma loucura que vem das ninfas³¹, feito um rio em sua “aguagem bruta, traiçoeira”; e o amor que viria de Otacília, “criatura toda exata transparente”, em seus “conjuntos suaves”.

O amor³², ou “uma sombra de um amor”, sintomático, porque não deveria existir, mas existe, que Riobaldo sente por Diadorim, é “todo tormento”, “como um feitiço?”, quase uma maldição, gostar “dum jeito condenado”, algo que simplesmente jorra, “matéria vertente”, como jorram insurgentes, cheias de infância, as imagens “do sonho de minhas noites”. “Mas, não. Era não. Era, era que eu gostava dele. Gostava dele quando eu fechava os olhos”³³. O amor

30 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 45. O esquecimento íntimo da alegria, tal como ele aparece nesse trecho de bela prosa poética, é também o detonador de uma das mais belas passagens do *Grande Sertão*, onde o amor impossível, repellido, cerrado a todo custo por Riobaldo, simplesmente escapa: “Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da ideia. [...] E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra, [...] E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei: – ...Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos... –; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso” (ROSA, 2001, p. 592 e 593). E o esquecimento, outro lado da memória, termina por surgir também como o lugar do poema nos seus gestos de prolongamento em lembrança (enjambement), mas também nos seus cortes em susto e silêncio (cesura), onde escapa a imagem e o pensamento é, num átimo, também esquecimento.

31 CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008

32 A respeito do tema do amor no *Grande Sertão: Veredas*, ver o estudo de Benedito Nunes, “O amor na obra de Guimarães Rosa” in: *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organização Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013

33 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 165

de Riobaldo por Diadorim é da ordem do inconsciente, dos rios subterrâneos que correm pelo sertão, como as imagens pelo tempo.

Se há um “amar em água” no *Grande Sertão*, talvez também pudéssemos falar em um “pensar em água”, um pensamento nínfco atento aos movimentos fluidos, às singularidades, às nuances, sempre tensivo ao dialetizar as oposições, que guarda afinidades com um *pensamento do sertão*, um pensar errante, “num vagar, vago”, ambíguo, composto de acidentes, impreciso. “Pelejar por exato, dá erro contra a gente”³⁴. Esse pensar em desvio se deixa ver na própria descontinuidade narrativa do livro, que é também uma descontinuidade temporal, de maneira que a história contada por Riobaldo é ela mesma atravessada por anacronismos e sobrevivências, onde o mais recuado no tempo surge, de repente, tão próximo, e o próximo se faz distante, abrindo-nos para “a astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares”³⁵. É como se as perturbações do tempo cronológico deixassem ver as próprias perturbações e hesitações do sujeito e da narrativa. “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data”³⁶. Estamos diante de uma outra temporalidade, a da memória – essa força que move o livro todo – uma temporalidade acidental, sintomática, de intensidade (*kairós*). O “sirgo fio dessas recordações”³⁷ a costurar o arabesco de imagens do *Grande Sertão* é, antes de tudo, um fio desfiado que recorda a dramaturgia de sobrevivências e anacronismos em obra, no pensamento de Aby Warburg, a explosão de continuidades que transforma a linha homogênea da história em um emaranhado, um redemoinho de tempos e lugares.

Entre tantos “lembrares e substâncias”, reluz “o existir de Diadorim”. Um existir que, por mudar incessantemente, nunca acaba. Um existir rio, infatigável e insone, *in media res*. “Como os rios não dormem. O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo”³⁸. Um existir fundo, antigo, é também o existir de Diadorim a transbordar seu ímpeto de vida, a força das coisas que continuam. Do mesmo modo, feito “água de rio que arrasta” tudo que encontra pelo caminho, feito outros “olhos de ressaca”³⁹, estamos diante dos olhos antigos de Diadorim⁴⁰, verdes de mar, verdes de matas.

34 Ibidem, p. 101

35 Ibidem, p. 200

36 Ibidem, p. 115

37 Ibidem, p. 533

38 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 450

39 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro. Estudo introdutivo e notas de Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d

40 Ao descrever os olhos de Diadorim, “olhos verdes tão em sonhos”, Riobaldo faz deles olhos inconstantes, metamórficos, sombrios, e dotados de uma antiguidade, como se o olhar que deles salta viesse de muito longe, tivesse algo de imemorial. Não temos, de repente, a impressão de estarmos diante de olhos nínfcos que, de sua irremediável distância, nos olham, diante dos quais sentimos, como diziam os versos de Bandeira endereçados à Vênus, vontade de morrer? “Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço,

Esse olhar arqueológico trai sua fascinação de morte, “a escuridão puxada aos movimentos”⁴¹, sua natureza não apenas movediça, mas essencialmente trágica, à qual se liga um clamor por justiça, um dever imperativo de vingança (*vendetta*), um “ódio com paciência”, uma “fúria firme” que sucede o lamento, muito particular no caso de certas personagens femininas, seja na literatura, seja nas artes visuais, em que a dor não pode ser separada do desejo, e em que o desejo é, antes de tudo, desejo de revolta, de desobediência.

Desobedecer, veja um verbo que rima tão bem com desejar. Desobedecer é tão antigo, frequentemente tão urgente, quanto desejar [...] E como não convocar, uma vez mais, as mitologias do Atlas ou de Prometeu? Ou a história de Eva? [...] Desobedecer: essa seria a recusa em ato e, ao mesmo tempo, a afirmação de um desejo enquanto algo irreduzível⁴²

Na história das mulheres que desobedecem⁴³, além de Eva, Georges Didi-Huberman lembra as heroínas trágicas Antígona e Lisístrata. A primeira, que desobedece a lei da cidade na tragédia de Sófocles, pelo direito imemorial de enterrar o corpo de seu irmão. A segunda, que desafia a lei do exército na comédia de Aristófanes, liderando as mulheres em uma greve de sexo.

Diadorim, como as personagens das tragédias gregas, nasce marcado por um destino, que é trágico porque não pode ser mudado, porque todos os caminhos que porventura se tome para retardá-lo, ou evitá-lo, apenas levam até ele. Uma personagem edipiana, enredada em “trevas tramadas”⁴⁴, e, sobretudo, uma personagem transgressora, uma outra Antígona que desafia tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre” (ROSA, 2001, p. 305). Ainda em outro momento, fica sugerida a antiguidade e a força de Diadorim: “Diadorim vindo do meu lado, rosável mocinho antigo, sofrido de tudo mas firme, duro de temporal, naquelas constâncias. Sei que amava, não amava?” (ROSA, 2001, p. 407).

41 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 225

42 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)”. In: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 358

43 Em uma particular abordagem daquelas que poderíamos pensar como as figuras femininas das sublevações, Didi-Huberman recupera tanto no seu projeto expositivo (*Soulèvements*), quanto nos textos teóricos em que vem desdobrando o pensamento sobre os gestos de insubordinação e revolta, a fotografia *Femme avec drapeau* (1928), de Tina Modotti, que traz uma figura feminina levando uma bandeira. As dobras do pano, enrugado pelo vento, lembram as ondas do mar, em uma dialética das turbulências do desejo (tormentos) e das turbulências atmosféricas (tormentas), e o passo da mulher em movimento, ligeiramente deslocado, recorda o passo dançante da Ninfa, que agora não mais transporta um prato com frutos, ou um jarro d’água, mas uma bandeira de luta. E se a passante baudelairiana irrompia em meio ao frenético movimento da multidão, a ninfa das sublevações assume, na fotografia *Cali* (1978), de Ever Astudillo Delgado, a identidade de uma mulher que passa apressada em frente a um muro no qual estão fixados diversos cartazes, uma multidão de palavras entre as quais se lê “fire”.

44 BAUDELAIRE, Charles. “A cabeleira” in: *As Flores do Mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 91

as leis do sertão e as próprias “leis de gênero” para vingar a morte do pai. “Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...” E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; [...]”⁴⁵.

Diante da onipresença da vingança, a beleza de Diadorim mostra-se, antes de tudo, impura e trágica, recortada por uma violência fundamental, por uma dor que se instala no centro do seu nome⁴⁶ – “no meio ouvi um uivo dôido de Diadorim”⁴⁷ – esse nome que é apenas um entre tantos (Reinaldo, Maria Deodorina), indeciso entre ser falso e verdadeiro, o nome impossível, o gênero impossível, o impossível de um amor, de uma beleza. “Tudo o que é bonito é absurdo”⁴⁸.

A dor que, em sua dramaturgia visual, arremessa-nos ao chão, em um gesto de abandono, de desolação, diz de um deslizamento (*clinamen*), um tombar trágico, no qual as fronteiras com o delirar de desejo são muito tênues. “Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro. Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero”⁴⁹.

O próprio Riobaldo se vê dilacerar de dor diante da morte iminente de Diadorim. “Subi os abismos...”, ele diz, para se colocar em um lugar que é, antes de tudo, um não lugar, “eu estou depois das tempestades”, um experimentar a morte em vida, um gesto órfico, dantesco, um descer aos infernos e ainda viver. Riobaldo, nesse sentido, parece narrar a partir de um lugar de morte, ou de dentro da morte, e ouvir o seu relato é, por isso, também uma espécie de morte, é passar pela morte como se passa por um ritual de iniciação, é fazer, de antemão, o pacto. “*O diabo na rua, no meio do redemunho... Sangue*”⁵⁰.

No entanto à queda, segue-se o gesto de “se levantar contra”, o salto, ou o voo, feito da fúria e da força que move o corpo que se manifesta, o corpo em liberdade, na direção da justa vingança. “Não quis apôio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas.”⁵¹.

No lamento de Diadorim, entre sua tristeza e seu ódio, sobrevivem gestos muito antigos de imprecação e revolta que se expressam no corpo

45 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 46

46 Interessante notar que o nome de Riobaldo, por sua vez, traz dentro de si a palavra “rio”. Se Diadorim, ninfa, é ele mesmo um rio, como sugerem as várias metáforas da narrativa, é como se Riobaldo levasse dentro dele o seu amor, a sua obsessão amorosa, como se esse amor fizesse, desde sempre, parte dele, “assim como uma bala/ enterrada no corpo” – “qual uma faca íntima” – “de um homem que o tivesse,/ e sempre, dolorosa,/de homem que se ferisse/ contra seus próprios ossos” (MELO NETO, 1997, p. 183 e 184).

47 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 311

48 *Ibidem*, p. 304

49 *Ibidem*, p. 311 e 312

50 *Ibidem*, id.

51 *Ibidem*, p. 312

enlouquecido de dor, a se debater em uma convulsão histérica que nada acalma ou controla, que simplesmente rebenta. “E aí o que vi foi Diadorim no chão, deitado debruços. Soluçava e mordida o capim do campo. A doideira”⁵².

Essa dor torrencial, que não pode ser separada de Diadorim, termina por aproximá-lo de certas figuras femininas que aparecem em algumas pranchas do atlas *Mnemosyne* dedicadas à figura paradigmática da Ninfa.

É um conjunto de imagens onde o motivo do feminino se aproxima perigosamente da negatividade violenta e mortífera [...] Das bacantes pagãs às pranteadeiras cristãs, passando pela kinah judia ou o lamento muçulmano, é todo um motivo – essencialmente trágico – de uma Ninfa dolorosa que Warburg perseguia nas pranchas do seu atlas⁵³.

Em *Ninfa dolorosa*, Didi-Huberman pensa essa espécie de “feminino sublevado”, ou, se quisermos, um “feminino histérico”, aberto pela dor, pela violência do trágico. A dor que inquieta, implode e convulsiona as formas percorre a densa e vasta rede de imagens e escritos tecida pelo autor. “As formas são inquietadas pela dor que as envolve e que, em um sentido, as condiciona”⁵⁴. A partir de Ernesto de Martino e Aby Warburg, Didi-Huberman fala justamente da forma enquanto “destino da dor”, fazendo lembrar o que Benjamin escreveu no seu conhecido estudo sobre “A imagem de Proust” a respeito do sofrimento intenso e incessante que “estava destinado a encontrar seu lugar no grande processo da obra”⁵⁵. Em outras palavras, trata-se de uma obra que se constrói de dentro da dor, da arte como maneira de figurar a dor, como o lugar de uma *beleza nascida da dor*.

Ao se debruçar sobre a onipresença do motivo iconográfico da lamentação em diversas obras de arte, traçando o que ele chama uma “dramaturgia visual das lamentações”, ou, ainda, uma “dramaturgia do *pathos* doloroso”, Didi-Huberman ensaia o gesto, fundamental a Aby Warburg, de construir a *durée* de uma imagem, expondo as insuspeitadas fontes pagãs de um motivo tipicamente cristão (modelo da Pietá) como a lamentação.

Nas migrações espaciais (*Wanderung*) e temporais (*Nachleben*), vemos como a dor perpassa a história dos objetos artísticos e das imagens, como ela se expressa na arte em gestos extremos, desmedidos, que atravessam o tempo. No caso do motivo da *Ninfa dolorosa*, trata-se de uma dramaticidade e de um profundo sentido do trágico, à medida que este implica uma intensidade, uma desmesura corporal e psíquica que toda morte traz consigo. Em suas

52 Ibidem, p. 315

53 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 21

54 Ibidem, p. 40

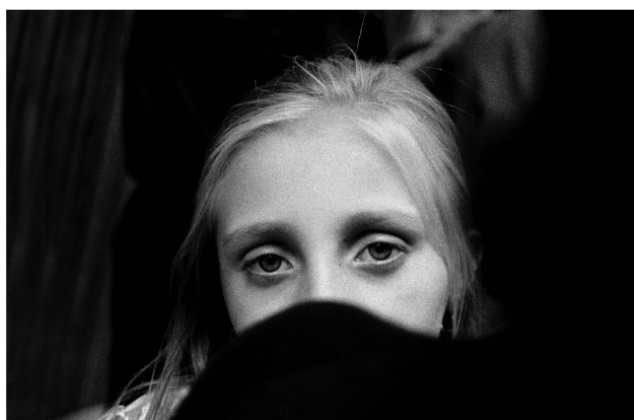
55 BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust” in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 49

metamorfoses, a *Ninfa dolorosa* encena um jogo fascinante e terrível no limiar entre o silêncio e o grito, a violência e o desejo, a beleza e o horror.

O grito (“uivo doido”) das mulheres que se insurgem e reclamam justiça implode por dentro as estruturas, desloca a forma do seu lugar tradicional, e se deixa ver no exagero gestual, no drapeado tempestuoso, na crispção das mãos, dos cabelos, das expressões faciais, do olhar em chama, que acompanha as figurações de certas personagens femininas desde os afrescos, sarcófagos e baixos-relevos da Antiguidade, passando pelo Renascimento com suas formas *all’antica*, até os *Desastres* (1810-1815), de Goya, as tormentas ou turbulências atmosféricas – imagens das turbulências históricas e sociais – desenhadas ou descritas por Victor Hugo, os espasmos teatrais dos braços erguidos, das bocas abertas, das posturas delirantes que se amontoam em *Guernica* (1937), de Picasso, até chegar na impressionante fotografia de Georges Méryllon, *Vigília fúnebre no Kosovo* (1990), com os diversos tempos nela implicados, que inspirou a escultura de Pascal Convert, *Pietà do Kosovo* (1999-2000), uma das disparadoras do estudo de Didi-Huberman.

Dentro do “arco imenso dessa memória gestual”⁵⁶, estão ainda as fotografias de Letizia Battaglia que, por um constante exercício de proximidade ou intimidade, e implicação do artista, deixa ver de maneira a um só tempo delicada e violenta a irrupção de gestos muito antigos, que sobrevivem à sua própria desapareição, gestos de lamentação e imprecação, de melancolia e revolta, suspensos entre dor e desejo. “Gestos de luto, de dor, de desespero, que às vezes poderiam indicar matrizes milenares, quase fórmulas de *páthos* warburgianas comuns a todas as culturas do Mediterrâneo – revistas, por exemplo, em imagens recentes do Oriente Médio”⁵⁷. Tais gestos reaparecem, ainda uma vez, no jagunço Diadorim, em suas maneiras e posturas dramáticas, teatrais. “Diadorim se descabelou, bonitamente, o rosto dele se principiava dos olhos”⁵⁸.

258



Letizia Battaglia, Geraci Siculo, 1980 (Fonte: Battaglia, Letizia. Palermo. Paolo Falcone. (Org.). São Paulo: IMS, 2018)

56 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 205

57 MAMÍ, Lorenzo. “No corpo da imagem” in: BATTAGLIA, Letizia. Palermo. Paolo Falconi (Org.). São Paulo: IMS, 2018, p. 22

58 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 597

As fotografias de Letizia Battaglia, de certa maneira, ao sinalizarem o seu significado “irremediavelmente rebelde”, como escreveu Lorenzo Mammi, reencenam o gesto trágico de Antígona e de Diadorim, inserindo-se elas próprias nessa linhagem das donzelas-indômitas⁵⁹ que “dão voz aos mortos, não os deixam sozinhos”⁶⁰.

Ao ver Diadorim como mais uma das múltiplas encarnações da *Ninfa dolorosa*, essa última emerge como a expressão de uma potência do feminino a nos lembrar que toda a vida das sublevações é atravessada constantemente pela morte, mas é essa mesma morte, paradoxalmente, que não cessa de reclamar vida e justiça.

O movimento por meio do qual a lamentação se faz imprecação, ou “um motivo sempre dialetizado”, como escreve Didi-Huberman, “um afeto direcionado à sua necessária transformação”, atravessa algumas cenas fundamentais do clássico *O Encouraçado Potemkin* (1926), de Serguei Eisenstein, filme que é, ele mesmo, um ato de sublevação, em que

os ‘corpos de dor’ e de ‘lamentação’ se verão animados de uma totalmente nova energia: o burguês se faz linchar, as mulheres urram de cólera, um tipo de alegria selvagem se apodera de toda a multidão em luto. Revolução, de fato: revolução nos afetos, nos gestos, nos corpos, nas decisões coletivas⁶¹.

Algo dessa alegria selvagem transborda da cena na qual Diadorim cumpre a sua vingança, cravando e sangrando o Hermógenes, em meio a gemidos de ódio e urros, quase como uma outra mênade em fúria despedaçando o corpo de Orfeu.

Diadorim foi nele...Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou...E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão...e só...E eu estava vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ...*O diabo na rua, no meio do redemunho*...Sangue.[...] porfiou para bem matar! [...] Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros...⁶².

59 Antígona é referida por Corifeu na tragédia de Sófocles como a donzela indômita, de pai indômito. SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 220

60 MAMÍ, Lorenzo. *op.cit.*, p. 23

61 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 83

62 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 610 e 611

Nesse processo histórico de “inversão energética do *pathos*”⁶³, para falar com Warburg, a própria lamentação, assim como a *longue durée* das imagens, descreve um ritmo intermitente e anadiômeno “da morte e da sobrevivência, do ser perdido e do ser enlutado, do silêncio e do grito, da ausência e da invocação. Não há lamentação sem esse ritmo profundo”⁶⁴. O batimento incessante do que nos é tomado e trazido de volta, que marca a transformação da desolação em furor e cólera, do lamento fúnebre em um lamento de desejo, prevê igualmente um movimento no qual a lamentação enquanto gesto passivo, voltado para si mesmo, desloca-se, convertendo-se em um ato político que vai na direção do outro. “Deve-se compreender os rituais de lamentação como processos destinados a visualizar plasticamente, a gestualizar e mesmo a musicalizar, a poetizar essa relação complexa entre o acontecimento (drama), o afeto (*páthos*), e a construção simbólica de relações sociais (*éthos*)”⁶⁵.

Dentre as obras de arte que, como diz Didi-Huberman, “fazem aparecer os gestos” para dizer da perda, do luto, da morte violenta, talvez pudéssemos colocar também a narrativa de Guimarães Rosa na qual, tal como em uma sinfonia ou uma coreografia poética, montam-se “gestos para responder aos gestos dos mortos tal como eles ainda vivem na memória dos sobreviventes”⁶⁶. Como não lembrar que o próprio Diadorim é, antes de tudo, um morto que vive nas recordações de Riobaldo?

Ainda aqui, seguindo de perto a lição de Aby Warburg, as imagens, sejam elas plásticas ou poéticas, restituem aos gestos “a sua função de atos reminiscentes e de operadores de sobrevivência”⁶⁷, em um exercício dialético de repetição e singularidade que nos leva a confrontar a especificidade histórica de uma imagem com a sua própria *durée* antropológica. Não esqueçamos que o que migra e sobrevive o faz por meio de incessantes metamorfoses (crises sucessivas e inversões energéticas do *páthos*).

63 A Prancha 42, do atlas *Mnemosyne*, intitula-se justamente “O *pathos* da dor na sua inversão energética”, desenvolvendo o motivo da lamentação fúnebre, heroica, os cânticos de lamentação e a meditação fúnebre por meio do tema central da morte de Cristo. Além do célebre bronze de Bertoldo di Giovanni, *A Crucificação* (por volta de 1485), onde se figura a dor báquica de uma Maria Madalena que deixa trair sua natureza de mênade pagã, aparece na prancha um impressionante bronze de Donatello, *Sepultamento* (1447-1450), onde novamente encontramos, em uma espécie de zona histórica da imagem (ou “zona fluida”, para falar com Didi-Huberman quando este descreve a parte inferior da fotografia de Mérillon, na qual as formas perdem os seus contornos, surgem borradas, inacabadas), a figura feminina marginal, quase não notada em meio às outras, mas denunciada pelo drapeado *all'antica* formado pelos fios de seus cabelos. É como se nas ondas agitadas dessa improvável cabeleira baudelairiana – acessório nínfico por excelência – e nos braços exageradamente esticados, estivesse indicada a intensidade da dor que arremessa a *Ninfa dolorosa* no buraco sombrio em que se converte a sua própria boca em abismo.

64 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 85

65 Ibidem, p. 100

66 Ibidem, p. 110

67 Ibidem, p. 115

É justamente uma sobrevivência que encontramos documentada na pergunta feita por Diadorim: “E enterraram o corpo?”⁶⁸, na qual ressoa e se prolonga o gesto rebelde, urgente e atual de Antígona, ambas as figuras marcadas pela “imemorialidade do lamento fúnebre”⁶⁹.

Ao expressar a potência do seu desejo e clamar por justiça, uma justiça que segue “normas divinas, não escritas, inevitáveis”⁷⁰, Antígona transforma sua dor em sublevação, em ato político, em uma sutil contaminação do íntimo e do público. “Pranto e lamentação seriam “fórmulas de *páthos*” de um processo fundamental onde o luto se torna desejo, onde o silêncio de cada um chama a insurreição de todos”⁷¹.

Aos poucos, desenham-se as passagens que comunicam o desejo, do qual a Ninfa é imagem, com o político, de modo que a *Ninfa dolorosa* – essa bela e pungente sublevação – parece ser uma imagem daquilo que chamamos um *estatuto político do desejo*. Trata-se, vale lembrar, de uma “potência específica da voz feminina neste exercício de lamentação [...] Potência sem poder [...] mas potência da mesma forma. Potência no cruzamento – no lugar ou no nó de uma conversão – de uma desolação mortífera e de uma extraordinária manifestação do desejo de viver”⁷².

O cruzamento, o nó de uma desolação mortífera e de uma extraordinária manifestação do desejo de viver. Não parece ser outro o lugar a partir do qual nos fala essa *imensa vida* que é o *Grande Sertão*, vida jamais idealizada, ou pacificada, porque parte, antes de tudo, de um lugar de morte, faz-se íntima das sombras e dos mistérios; mas, de dentro mesmo dessa irremediável mancha negra, tal vida persegue um impulso de felicidade, daí, talvez, sua comovente beleza.

Como uma figura tempestuosa que perfura a linearidade do tempo, o reduto dos estilos e das identidades, a Ninfa afirma, no próprio desejo indestrutível que a anima, a potência do feminino enquanto peça de fascinação e estranheza que desorganiza, destoa do conjunto, e rouba a cena ao irromper pelas bordas. Como não lembrar, aqui, da obsedante Gradiva, de Jensen e de Freud?

É nesse sentido que a *Ninfa dolorosa*, com o seu olhar sombrio, de “cólera negra”⁷³, “os olhos rajados de vermelho”⁷⁴, sua sedução de morte, faz ressoar todos os aspectos fundamentais à *Ninfa* de Warburg, “uma figura de graça e de juventude, mas sobretudo uma figura na qual a graça e a juventude,

68 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 314

69 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 226

70 SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 219

71 DIDI-HUBERMAN, Georges. *op.cit.*, p. 253

72 Ibidem, p. 206

73 Ibidem, p. 216

74 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 370

das bordas da representação, são capazes de fazer irrupção ou ‘sintoma’, logo de ‘desfazer’ localmente a economia geral de uma imagem”⁷⁵. Uma imagem ao avesso, uma *imagem do avesso*, trata-se, como bem lembra Didi-Huberman, de “um grande vento crítico, logo uma tempestade metodológica destinada a revolucionar nossa aproximação, histórica e filosófica, das imagens e dos gestos”⁷⁶.

Ao descrever a figura de Aferdita na fotografia de Mérillon, a perturbadora jovem que encara o espectador das bordas da imagem, velando o corpo morto do irmão como uma Antígona moderna, Didi-Huberman distingue o *páthos* específico que se desprende dessa figura de ninfa daquele da célebre *Mater dolorosa*. No caso dessas belas jovens que surgem marginais, sempre desviantes, uma outra dor está em questão, uma *dor báquica*, da qual não está ausente o prazer ou a sedução erótica, o que termina por fazer com que um outro desejo também esteja em questão, um desejo maculado, rasgado pela dor, “exatamente como, nas cenas cristãs da Pietá, Maria Madalena, a Ninfa dolorosa, gesticula um *páthos* que é impossível de identificar até o fim com aquele da *Mater dolorosa* e das ‘Marias’ em geral”⁷⁷.

De Maria Madalena, com suas vestes e seus cabelos em desordem, sua violência que inspira ao mesmo tempo horror e atração, desprende-se um *páthos* “excessivamente sensual”⁷⁸, e, ao mesmo tempo, *trágico*, o que faz com que ela seja de certa maneira, a figura na qual sobrevive o trágico enlace de desejo, violência e morte dos cultos a Dionísio da Antiguidade⁷⁹. “A prática dionisíaca [...] foi ao princípio um movimento exaltado, um movimento perdido. [...] O culto de Dionisos foi essencialmente trágico. E, ao mesmo tempo, erótico numa desordem delirante [...]”⁸⁰.

Tal *páthos trágico* diz da obstinação ética, no caso de Antígona, do “mandado de ódio” em que consiste a justa vingança da morte violenta de Joca Ramiro, no caso de Diadorim, ambas as figuras consteladas em seu lamento de desejo (*plainte avec désir*), “modo, para a Ninfa dolorosa, de se confrontar uma última vez com seu destino trágico”⁸¹.

Como não lembrar, a propósito, que, nas danças dionisíacas – em certa medida sacrificiais –, está em questão um *feminino extremo*, que reconhecemos na própria violência trágica, seja da dor, seja da revolta, que atravessa a *Ninfa dolorosa*, e que nos aproxima da força arrasadora de Medeia.

75 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 217 e 218

76 Ibidem, p. 37

77 Ibidem, p. 218

78 Ibidem, p. 150

79 A esse respeito ver o estudo de Jean-Luc Nancy *Noli Me Tangere: Essai sur la levée du corps*. Paris: Bayard, 2003, que se debruça justamente sobre a figura de Maria Madalena.

80 BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros*. Paris: J. Pauvert Éditeur, 1961, p. 58

81 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 230

O feminino extremo se situaria em suma na capacidade de vender os seus semelhantes, de se separar de tudo que parece definir um status social, emotivo e pessoal: propriedade, aquisição e posse em geral. Medeia tem muito: riqueza, filhos, prestígio. Essas coisas fazem de Medeia o que ela é. Mas quando ela perde o amor do homem que ama, Jason, ela não se agarra a nada disso. Ela mata seus próprios filhos, arruína seu marido, se faz detestável aos habitantes de Corinto – e foge⁸²

Não por acaso, as metáforas tempestuosas, turbilhões, ventos violentos, os mares agitados, sucedem-se em uma tragédia como *Antígona*. O caráter selvagem da natureza, onde se espelha a vontade irrefreável dos deuses, parece refletir também a força, a índole indomável de Antígona, aquela que o destino igualou aos deuses, “viva e mesmo após a morte”⁸³. Da mesma maneira, na erupção que é Medeia, ela e Antígona trazendo os “corações cheios de furor”⁸⁴, reconhecemos a potência do feminino inapreensível em sua languidez de sedução e morte, cuja imagem também nos chega da bela e mortífera Salomé, aquela que Warburg chamou em uma das pranchas do seu atlas “a caçadora de cabeças”⁸⁵.

Se Diadorim, enquanto uma *Ninfa dolorosa* na qual não é possível separar desejo e rebeldia, é uma personagem chave no *Grande Sertão*, podemos pensar que sua tragicidade desliza para a presença subterrânea da morte em todo livro, ambas alimentando o erotismo suave, mas profundo, a se insinuar por toda narrativa. Tal erotismo, no *Grande Sertão*, cumpre um papel fundamental por instaurar as tensões no corpo de Diadorim, corpo feito de levezas, brumas, névoas e neblinas, mas também corpo denso, a desejar, corpo em carne viva, aberto em sangue – “verniz veludo”⁸⁶, “plasta

82 SISSA, Giulia. *Sexe et sensualité. La culture érotique des Anciens*. Paris: Odile Jacob, 2011, p. 29

83 SÓFOCLES. *op.cit.*, p. 238

84 Ibidem, p. 228

85 O debate da Ninfa nas suas polaridades opostas se encena de modo expressivo na Prancha 47 do atlas *Mnemosyne*, “As duas faces da Ninfa: o anjo e a caçadora de cabeças” que traz outras encarnações da Ninfa nos gestos opostos de proteção e de fúria destrutiva. Em suas múltiplas identidades, ora a Ninfa aparece como anjo da guarda, ora como a cruel “caçadora de cabeças” (Judite e Salomé) em cenas de violência, e mesmo como uma serva carregando uma cabeça cortada. Nas inúmeras imagens-constelações, a Ninfa protege e assassina enquanto dança. Particularmente interessante no desdobramento da face macabra da Ninfa, do feminino terrível e da vítima sacrificial, é a Prancha 41, “Cristo-Orfeu e a Ninfa-bruxa: reemergência do pathos da aniquilação”, na qual Warburg mostra como o pathos da aniquilação se manifesta de forma expressiva no Renascimento, passando pelas fórmulas de ataque e sacrifício em temas pagãos (Medeia e Orfeu), cristãos (A Paixão de Cristo), e a ninfa-mênade dos ritos orgiásticos que encontra uma maneira de sobreviver por meio da feitiçaria ou bruxaria. A sobrevivência da ninfa-mênade enquanto bruxa pode ser vista em um desenho atribuído a Filippino Lippi *Due streghe intorno al fuoco magico nel tripode* (1495-1502), onde se vê duas bruxas ao redor do fogo, com as vestes ondeantes, o drapeado estilizado, e o passo dançante das mênades pagãs ou da serva de Ghirlandaio.

86 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 528

vermelha fétida”⁸⁷ – e ferida. “[...] um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados?”⁸⁸.

Essa fenda que divide em dois o corpo nínfico, suspendendo-o em uma ambiguidade e uma inapreensibilidade essencial, faz do feminino, no *Grande Sertão*, algo igualmente duplo, terrível e tempestuoso como uma outra Medeia, até surpreender-se doce, fresco como uma brisa ou como um riacho. “Fui ponteando opostos”⁸⁹.

Entre opostos, justamente debate-se o corpo em luta de Diadorim na sua espessura temporal. Pois trata-se, antes de tudo, de um corpo arqueológico, imemorial, que vem de alhures, corpo de deslocamento, sem começo ou fim. O relato de Riobaldo cuida em sempre indeterminá-lo no equilíbrio tenso, no “embalçar” entre amor e ódio, delicadeza e coragem, tomando o feminino em sua complexidade fundamental. Se inconstante, ele é, imediatamente, inapreensível, se frágil como uma falena, ele é, imediatamente, sobrevivente por retorno, por assombração. Assim se faz sua guerra íntima. O feminino é rebelde por definição.

Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? [...] Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. [...] Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas. [...] Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro⁹⁰.

264

Ao cumprir o seu destino trágico, Diadorim, não tão distante da Maria, de *Canaã*, velada por vagalumes⁹¹ na floresta iluminada, surge morto em luta, no sertão varrido a tiros, ensanguentado.

87 Ibidem, p. 530

88 Ibidem, p. 207

89 Ibidem, p. 237

90 Ibidem, p. 444. O tema de Diadorim como um guerreiro, um outro desdobramento da potência e da força do feminino, e mesmo da luta constante que atravessa o corpo nínfico, foi explorado por Walnice Nogueira Galvão em *A donzela-guerreira – Um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998. Ao buscarmos, neste artigo, desenvolver o tema de Diadorim como Ninfa, encontramos um ponto interessante que conecta justamente a Ninfa de Warburg a um soldado. Na Prancha 45, “Superlativos da linguagem dos gestos”, Warburg reúne diversas imagens dos afrescos de Ghirlandaio em Santa Maria Novella nas quais a *Pathosformel* Ninfa aparece como serva, anjo, Salomé, a mãe em fuga, ou mesmo um soldado antigo no desenho “Fuga de Davi dos romanos”, feito a partir de um baixo-relevo da coluna de Trajano, que aparece na parte inferior da prancha. De certo modo, podemos pensar, por trajetos indiretos a abrir insuspeitados e inesgotáveis caminhos de sentido que, no gesto por meio do qual a Ninfa assume os trajes de um soldado antigo, já estava contido o gesto feito na modernidade por Diadorim quando se disfarça no jagunço Reinaldo.

91 Não podemos esquecer que, no *Grande Sertão*, há toda uma dança errante dos vagalumes, “lampejos moventes do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 18), como tão bem escreveu Georges Didi-Huberman. Como todo desejo, ele surge tangenciando as regiões limítrofes de morte. “Aí quando é tempo de vagalume, esses são mil demais, sobre toda a parte: a gente mal chega, eles vão se esparramando de acender, na grama em redor é uma esteira de luz de

Sua morte coincide não apenas com o momento em que se completa a sua vingança, como também com o instante em que se “desvenda” o enigma, o mistério. A morte é, de fato, o momento em que se retiram todos os véus, em que todas as respostas se oferecem, gratuitamente, “essa total explicação da vida,”⁹². E uma Ninfa, como sabemos, jamais pode ser apreendida, a não ser que já esteja morta; mas aí, fatalmente, ironia das imagens, ela já está irremediavelmente perdida, já não pode ser experienciada de dentro do seu movimento, da sua exuberância, de dentro mesmo da sua fuga. “Diadorim era um impossível. Demiti de tudo”⁹³.

A vida, em seu movimento, é ela mesma um impossível que sempre resta em aberto, sem a pacificação das respostas. Nesse sentido, o jagunço talvez possa ser visto – por seu aspecto sempre precário, provisório, por suas errâncias sem ponto de partida ou chegada, sem qualquer lugar que o fixe – como uma metáfora da própria vida.

É próprio do viver um saber que se constitui de dentro do seu não saber, por isso, à vida que é sertão, ao sertão que é vida, interessa, sobretudo, a verdade que escapa, o enigma que resta indecifrável. “A gente só sabe bem aquilo que não entende”⁹⁴, aquilo que é sempre relançado para mais longe e, por isso, converte-se em um desejo que se alimenta da espera. Como diz Riobaldo: “o sertão é uma espera enorme”.

A morte de Diadorim, no entanto, feito uma dobra barroca, é uma morte dentro da morte. Isso porque Diadorim já estava, há muito, morto, nunca deixou de ser outra coisa que não um belo e doce fantasma, que poderíamos possuir “em dormência”, apenas no espaço do sonho, da imaginação. “Um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, [...] Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era?”⁹⁵.

A hesitação, a dúvida fundamental de Riobaldo, condenada a sempre renascer, também existe como dobra de tantas outras, existe na dobra do tempo, ou, em outras palavras, expõe a relação do moderno com a memória, sob o aspecto de “uma dobra, um envelopamento, uma inerência. Um *drapeado*”⁹⁶. Diante da constelação formada pelo choque do *Outrora* com o *Agora*, na voz de Riobaldo falam muitas outras. “Não sei se tu és um sonho ou

fogo verde que tudo alastra – é o pior aviso (ROSA, 2001, p. 222). A recorrência das imagens de vagalumes na narrativa igualmente diz do paradoxo das sobrevivências, que é também o paradoxo de toda imagem, que se prolonga em reminiscências porque apenas lampeja, restando aberta dentro de nós, no tumulto dos nossos desejos.

92 ANDRADE, Carlos Drummond de. “A Máquina do Mundo” in: *Claro Enigma - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 272

93 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 507

94 Ibidem, p. 394

95 Ibidem, p. 307

96 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002, p. 48

uma realidade, um fantasma ou uma mulher, se como Íxion eu aperto uma nuvem em meu peito iludido, se sou vítima de um vil prestígio de feitiçaria, mas o que sei realmente é que tu serás o meu primeiro e o meu último amor”⁹⁷.

O grande artilheiro da imagem é justamente existir de dentro do espaço da morte, viver postumamente, diria Warburg. A morte de Diadorim, na narrativa, é a morte impossível da imagem, é por isso que tal morte nunca acontece de fato. “A vida da gente nunca tem termo real”⁹⁸, conta Riobaldo, logo após o desencanto, como um feitiço que se desfaz, como uma imagem que tomba. Paradoxalmente, é nesse instante de morte que se afirma: “Ela era”. Nesse instante em que ela não existe mais, ela existe, improvável, desaturada, mas ainda incandescente. “Me alegrei de estrelas”⁹⁹.

Talvez possamos falar em uma “poética da imagem” no *Grande Sertão*, em que “a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade!”¹⁰⁰, em que tudo adquire uma consistência fantasmática. “A vida disfarça?”, interroga-se Riobaldo, lembrando-nos do tema central ao livro que é o do *travestimento*, do jogo de espelhos que o constitui em sua beleza trágica. Em certo momento, Riobaldo chega a falar das coisas que “carecem de espelho”, ou seja, que carecem de existir fora de si, de existir como imagem¹⁰¹. “Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho”¹⁰².

“O senhor tece? Entenda meu figurado”, diz Riobaldo. É nesse sentido que o *Grande Sertão*, essa trama de tempos e imagens, parece ser um livro nínfco, porque nele, antes de tudo, todas as coisas existem como imagem em sua eternidade efêmera, “faísca de folga, presença de beija-flôr, que vai começa e já se apaga”¹⁰³. Tais clarões, no entanto, permanecem porque faltam, “sumido nos sussurros”; e o livro mesmo, enquanto um relato, em que Riobaldo sob diversos aspectos recupera a célebre imagem do narrador benjaminiano¹⁰⁴, termina por colocar a narração como o modo por excelência de existir como imagem, na travessia¹⁰⁵, no movimento de todas as coisas. O gesto de narrar

97 GAUTIER, Théophile. *Arria Marcella – Lembrança de Pompeia*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. Coleção Canto literário. São Paulo: Primeira Linha; Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999, p. 65

98 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 615

99 *Ibidem*, p. 257

100 *Ibidem*, p. 100

101 A esse respeito ver COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução: Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010

102 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 325

103 *Ibidem*, p. 507

104 O mundo de artífices, do qual provém o narrador, como nos diz Benjamin em diálogo com Valéry, parece estar ainda intacto no *Grande Sertão*, onde o tempo não foi abreviado e a narrativa se alonga, muito próxima à tradição oral, fazendo-se na “lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 1993, p. 206).

105 Não por acaso, no *Grande Sertão*, é na travessia que o real se surpreende, de maneira que ele talvez só possa ser apreendido como fuga, de dentro do seu deslizar contínuo. “Digo:

parece ser, no *Grande Sertão*, o que garante que as coisas existam de dentro do espaço da morte, tornando possível a existência particular das imagens no tempo. “Tempo é a vida da morte: imperfeição”¹⁰⁶. A literatura talvez nunca tenha deixado de ser, nesse sentido, uma grande travessia de fantasmas. “Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...”¹⁰⁷. Como escreve Benjamin: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade”¹⁰⁸.

“Tudo turbulindo”. *Nonada*. Essa palavra cristal do *Grande Sertão*, que abre a obra, essa outra pedra no meio do caminho, talvez seja apenas um outro nome para a imagem, esse nada que é tudo, esse estar no vazio, no abismo, essa vida desde sempre assombrada pela morte, esse desejo de infinito, ainda que tudo corra feito um rio, “o querer-bem da gente se despedindo feito um riso e solução, nesse meio de vida”¹⁰⁹.

A narrativa é “imune ao tempo que envelhece tudo”¹¹⁰, como o são as *imagens sobreviventes*. “Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”¹¹¹. Nesse “ela” poderíamos ver, enlaçadas uma na outra, a narrativa e a própria Ninfa.

Diante dessa “obra sobrevivente”, que nunca acaba, posto que sua última palavra a prolonga indefinidamente, há que se lembrar, como “um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso”¹¹²: “O sertão está em toda parte”¹¹³.

o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 80).

106 Ibidem, p. 603

107 Ibidem, p. 614

108 BENJAMIN, Walter. *op.cit.*, p. 208

109 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 599

110 SÓFOCLES. *op.cit.*, p. 228

111 BENJAMIN, Walter. *op.cit.*, p. 204

112 NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 36

113 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 24

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal)

_____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Estudo introdutivo e notas de Afrânio Coutinho. RJ: Ediouro, s/d

BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros*. Paris: J. Pauvert Éditeur, 1961

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993

268

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução Jônatas Batista Neto. SP: Cia das Letras, 2004

_____. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008

CAMILLETTI, Fabio A. *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Legenda: Oxford, Italian Perspectives 28, 2013

DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia*; integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 4.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984

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

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

_____. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015

_____. Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève). In: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016

_____. *Ninfa profunda*. Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017

_____. *Ninfa dolorosa*. Essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Éditions Gallimard, 2019

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010

GAUTIER, Théophile. *Arria Marcella – Lembrança de Pompeia*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. Coleção Canto literário. São Paulo: Primeira Linha; Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999

MAMÍ, Lorenzo. No corpo da imagem in: BATTAGLIA, Letizia. *Palermo*. Paolo Falconi (Org.). São Paulo: IMS, 2018

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

SISSA, Giulia. *Sexe et sensualité*. La culture érotique des Anciens. Paris: Odile Jacob, 2011

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. Rio de

Janeiro: Zahar, 1990

WARBURG, Aby. “Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas” in: *Ymago*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012