
“Urgência de um corpo livre do seu enredo”: a *Ninfa* e o tempo na poesia de Tatiana Faia

“Urgência de um corpo livre do seu enredo”: *Nymph and
time in Tatiana Faia’s poetry*

Mônica Genelhu Fagundes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1073>

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura de dois livros da poeta portuguesa Tatiana Faia – *Leopardo e abstracção* (2020) e *Adriano* (2022) – reconhecendo aí aparições da figura da *Ninfa*, estudada por Aby Warburg e retomada por Georges Didi-Huberman como alegoria teórica que mobiliza um pensamento desestabilizador sobre o tempo e sua lógica. Insistente e fluida, reincidente e metamórfica, a *Ninfa* atravessa a história da cultura, criando dobras entre tempos e entre textos, promovendo cruzamentos críticos do passado e do presente. Gesto reflexivo que parece especialmente caro para uma poeta contemporânea que também se dedica aos estudos clássicos.

PALAVRAS-CHAVE: Tatiana Faia; Poesia portuguesa contemporânea; *Ninfa*; sobrevivência.

ABSTRACT

This paper proposes a reading of two books by Portuguese poet Tatiana Faia – *Leopardo e abstracção* (2020) and *Adriano* (2022) – recognizing appearances of the figure of the *Nymph*, studied by Aby Warburg and retak-

en by Georges Didi-Huberman as a theoretical allegory that mobilizes a destabilizing thought about time and its logic. Insistent and fluid, recurrent and metamorphic, *Nymph* traverses the history of culture, creating folds between times and between texts, promoting critical crossings of the past and the present. A reflective gesture that seems especially dear to a contemporary poet who also dedicates to classical studies.

KEYWORDS: Tatiana Faia; Contemporary Portuguese Poetry; Nymph; survival.

aprende que o que perdes é a única força
com que o futuro te visita
Tatiana Faia. “Cinco visões do paraíso terrestre”

A palavra enredo vem de rede. Enredar significa tramar em rede, urdir, tecer. E ainda: envolver numa rede, donde enredar-se é deixar-se prender, emaranhar. São *questões de tecido, questões de texto*. Foram as dobras dos tecidos que cobriam ou descobriam muitas figuras femininas na pintura do Renascimento que chamaram a atenção de Aby Warburg para a *sobrevivência (Nachleben)* de um modo de representação do movimento que subterraneamente – em sentido literal – migrara da Antiguidade Clássica para o *Quattrocento*. Os primeiros renascentistas florentinos o redescobriram em antigas tumbas latinas nos subterrâneos de Florença e Roma (esses domínios inferiores, espaços da morte) e deram nova vida ao procedimento. Consistia ele numa transferência da capacidade de mover-se dos corpos animados para os seus acessórios inanimados: cabelos, mantos, véus. Esse desvio da mobilidade para elementos marginais intensificava a percepção do movimento, investindo-o de um sentido suplementar: as volutas dos cabelos e o drapeado das vestes não figurariam apenas o efeito atmosférico do vento, do caminhar ou da dança, mas a repercussão exterior de tormentas interiores, paixões, desejos. A fórmula consistia, portanto, em re-

presentar por abalos exteriores um *pathos* interior (*Pathosformel* – Warburg a nomearia), fazendo das pregas que cobriam os corpos um simultâneo desvendar das suas entranhas mais íntimas. Desdobramento a que algumas imagens dão concretude pelo efeito visual duplo de um corpo atingido pelo vento, ou caminhando a passo veloz, ou volteando em gesto de dança: de um lado da figura as vestes se acumulam, criando volumosos panejamentos drapeados, e, do outro, o tecido cola-se ao corpo, revelando as suas formas e acentuando a sua sensualidade. Assim, o fundo aflora à superfície, as paixões interiores abalam a exterioridade da forma, revelam o informe que nela trabalha.

O próprio Giorgio Vasari já conhecia a potência de afetação desse modo de representar e recomendava aos pintores renascentistas, seus contemporâneos, que dele se valessem. O que Warburg vai perceber e demonstrar com as pranchas do seu *Atlas Mnemosyne*, que reuniam por afinidade constelações de imagens de muitos tempos, espaços e planos culturais diversos, é que a força dinâmica do drapeado não se podia conter nos limites de um quadro ou no bloco de pedra de uma escultura. Repercutia, em ondas, por muitas obras, fazendo com que a figura feminina envolvida em panejamentos ou deles se despojando percorresse a história da arte – e não só –, migrando incessantemente, atravessando territórios, suportes, materiais, linguagens, usos. Warburg chamou-a *Ninfa* e acompanhou-a, fugidia, mas insistente, na sua diáspora, que continua. Entre afrescos e telas, mármore e páginas, selos, moedas, medalhas, vídeos, instalações, performances, a *Ninfa* atravessa o tempo e o faz atravessar-se. Drapeia o próprio tempo, perturbando a sua linearidade de tecido bem estendido, criando rugas que revelam dinâmicas interiores, imprevisas e decisivas – uma lógica outra que não a da sequência que chamamos cronológica; correntes profundas, um inconsciente do tempo. Dessas dobras a figura emerge, reconhecível, mas sempre

diversa, metamórfica, sobrevivente de si mesma, dos enredos que a enredam. *São questões de prega, questões de intertexto.*

Tatiana Faia é uma escritora portuguesa contemporânea, nascida em 1986, que publicou o seu primeiro livro de poesia, *Lugano*, em 2011. Desde então, vieram *teatro de rua* (2013), *Um quarto em Atenas* (2018, publicado no Brasil em 2019), *Leopardo e abstracção* (2020) e *Adriano* (2022, já com uma segunda edição em 2023) – é sobre estes dois últimos volumes que vamos nos concentrar aqui. Também tem um livro de contos, *São Luís dos portugueses em chama*, saído em 2019. Tatiana é estudiosa da cultura clássica e autora de uma tese de doutorado em literatura grega antiga: um estudo sobre personagens da *Iliada* de Homero. Nas suas entrevistas, nos seus ensaios e na sua poesia, é recorrente a alusão a figuras e temas clássicos, bem como o interesse por migrações e modos de sobrevivência desses elementos na cultura de todos os tempos, mas principalmente na literatura moderna e contemporânea. A vontade de conhecer a poesia que se escreve no presente mais imediato a motivou a criar, em parceria com quatro amigos, a plataforma *Enfermaria6*, que edita, sobretudo em meio virtual, a escrita de novos autores portugueses e brasileiros. A página do projeto na internet é também suporte para traduções de poesia e para ensaios curtos que Tatiana posta regularmente, e que estabelecem diálogos interessantes com seus livros impressos, numa interação bastante típica deste nosso tempo de sentidos *em rede*. Esse gosto dos deslocamentos, que atravessa vida e obra, manifesta-se também no aspecto da habitação. Tatiana vive fora de Portugal – em Oxford, na Inglaterra – mas sua espacialidade mais própria parece ser menos um lugar, ainda que de exílio, do que o estar em trânsito. Seus poemas, que ao modo dos de Jorge de Sena (influência confessada), trazem muitas vezes indicações de onde e quando

foram concebidos, e em alguns casos concluídos, com grande lapso temporal e espacial, revelam-na uma poeta em viagem, escrevendo entre muitas cidades e países. Como diz num poema:

e não amei nunca nenhum país
 cujas condições de regresso
 fossem mais exigentes que o meu amor
 pelas ruas de um desenraizamento
 que trouxe com ele a minha liberdade (Faia, 2023a, p. 13).

Muitos poemas de Tatiana mencionam cenas passadas em estações de transporte, ambientes por excelência da passagem e do desenraizamento: portos, aeroportos, linhas de comboio; ou referem os próprios meios de transporte, especialmente os aviões, pela potência do voo e do que, no seu poder de atravessar os céus, sobrevive das longas distâncias percorridas nas viagens épicas. De certo modo – e é um modo um pouco desviante, cabe advertir –, poderia se pensar que nesses poemas se cumpre, mesmo tematicamente, mas não só, aquela fabulação de uma travessia épica recordada e reinventada a que Jacques Rancière se refere ao tratar da lírica moderna no ensaio “Transportes da liberdade”: “um fantasma de epopeia de estatuto equívoco: identificação primeira da página escrita com o espaço percorrido” (Rancière, 2017, p. 136). Na poesia de Wordsworth a Mandelstam, tratados no ensaio teórico, o traslado de uma odisseia esquecida, mas sobrevivente, refunde-se na trapaça da metáfora, em imagens de nuvens e andorinhas que concedem uma qualidade movente ao sujeito lírico, tornando-o apto a acompanhar o seu dito, a viajar no transporte das suas metáforas, reinvestida a figura retórica da sua etimologia grega. Na poesia de Tatiana Faia, essa epopeia vestigial se inscreve também na página escrita, ou nas páginas, ocupadas por poemas longos como a quererem ser novas odisseias (brincadeira recorrente nas entrevistas da poeta): vastos mapas de extenso

percurso e muitos desvios, e a narrativa dessa viagem, *re-citada*, que precisa ser contada, lida, compreendida por alguém. Por isso, são as próprias páginas que recebem um poder de movência, como os elementos acessórios das ninfas, tão bem percebidos por Warburg:

o mapa que trago dentro do bolso
viaja, muda de direção
parte com um bater de asas
em direção ao centro da cidade
persegue a forma de um caminho
como a viagem de uma carta urgente (Faia, 2023a, p. 29).

A cidade é Atenas, por onde a poeta anda em companhia, conversando sobre o Imperador Adriano, ele próprio um viajante, que amava mais a Grécia do que Roma. Na sequência dos versos, o mapa em voo conduz às ruínas da biblioteca que Adriano fez construir no lado norte da Acrópole, e muda de bolso. A carta chega ao destinatário, o poema encontra o seu lugar mais próprio, não de repositório, mas de composição.

e estendo-me ao comprido
perto das colunas onde há séculos
talvez tenham ficado as estantes
e pergunto-te
quantos templos ou bibliotecas públicas
um corpo pode ainda ser
e explico-te que o espaço da biblioteca se tornou
diferentes basílicas e igrejas
ao longo dos séculos
e séculos até ser só esta ruína

tu confessas que ler para ti foi sempre
 a única forma de rezar
 o mapa no teu bolso
 atravessa muitas línguas
 tem marcados
 todos os lugares de adriano (Faia, 2023a, p. 30-31).

Na passagem do tempo que muda a forma, a função e o sentido dos lugares, o corpo da poeta deitado entre colunas, sucedâneo das estantes, converte-se ele próprio, e sua escritura por derivação, em forma sobrevivente: “esta ruína”, diz o poema, apontando para o espaço da antiga biblioteca atravessada pelos séculos e para si mesmo. Discurso de escavação, que recolhe fragmentos do passado, reconstitui personagens, percursos, saberes, por vestígios, numa arqueologia poética que concede a esses fósseis um futuro, pelo trabalho da citação. E, assim, viagem, desvios, mapa, poema, escritura, leitura, remetente, destinatário, narrador, ouvinte convergem num gesto de endereçamento que é já de amor, como sustenta a imagem final do poema, investida de erotismo, de um livro que se abre pela primeira vez em rigorosa, cuidadosa violação:

e eu procuro o que preciso dizer
 como quem se detém
 a dobrar a lombada de um livro
 até a quebrar
 para o abrir pela primeira vez (Faia, 2023a, p. 31).

A dobra da lombada que revela a intimidade do livro remete ao drapeado das ninfas que expõe suas entranhas, as paixões interiores que as animam e repercutem como pregas nos seus mantos. São marcas da leitura, da releitura, assim como a lombada de um livro muito amado e muito lido fica bem vincada. Na poética intensamente citacional de Tatiana Faia, uma poética de biblioteca, em que

escrever é sempre ler, reler, e o que é preciso dizer está num livro a ser lido com amorosa atenção, a escritura é um drapeado de leituras, uma história drapeada da literatura.

Tornando ao paralelo com a reflexão de Rancière, é, sobretudo, pela presença insistente da figura da *Ninfa* warburguiana, heroína do desenraizamento, que aquela “odisseia apagada e reinterpretada” (Rancière, 2017, p. 124) se conforma nos poemas de Tatiana Faia, tornando-os deslocamentos não apenas no espaço, mas também no tempo. A *Ninfa* os atravessa em muitas metamorfoses: mulheres de longos cabelos ou que chamam atenção pelos seus pés a meio de um passo, sim, para mais fácil reconhecimento, mas também gatos que andam em curvas sinuosas e ousam imensos saltos, heroínas gregas que migram de tragédia em tragédia, um jovem amante suicida cuja face se pode tocar numa moeda de arquivo de museu, a própria poeta errante que não se contenta em contemplá-los à distância, percorre ruas e ruas atrás deles, aprendendo que algo ali se está perdendo e, por isso mesmo, deixa-se apreender, a modo fugidio, num poema. Como na hipótese de Rancière, e confirmando a declaração em verso de Tatiana Faia há pouco lida, esse aprendizado do transporte serve à liberdade.

Falando de barcos, comboios, carros, aviões, ou mesmo apenas caminhadas, os próprios poemas de Tatiana Faia convertem-se em meios de transporte; são, por procedimento, a sua metáfora, numa superposição: *transportes do transporte*. Sobre essas viagens que são imagem da escritura, mas também, como a poeta muitas vezes refere, circunstância da escritura, ocasião concreta em que ela se faz, Tatiana escreve:

Tenho tido a intuição, em certos momentos de viagens, em horas letárgicas, passadas em barcos e aviões, de que estamos aí tão isolados, tão inacessíveis, que não fazemos exactamente parte do

mundo dos vivos. É só à chegada ou no regresso que tornamos a existir. Este é, claro, em parte, o drama de Ulisses (Faia, 2023b, s/p).

O comentário é uma rápida digressão a propósito de uma nota intitulada “Como chegar a Ítaca”, publicada na página da *Enfermaria6*, onde se comentam alguns aspectos da caracterização de Ulisses desde a *Ilíada* e a *Odisseia*, passando por várias obras que a figura percorre na história da literatura, sucessivos adiamentos de Ítaca em que se vai moldando a sua feição de personagem. Será esse também, talvez, o drama de Tatiana Faia, mesmo no sentido do seu enredo – ou da sua liberdade de enredo – de eleição. Um drama de viagem, que é também da perda e do luto, em que se arriscam a própria vida e o amor, em que se atravessa a morte e em que se conquista uma precária sobrevivência que não supera a morte, antes a contém, prolonga-a e a rememora em sinuosos modos de regresso. Como esperançosamente formulam as estrofes finais de um poema de *Leopardo e abstracção* (“antonio gamoneda”):

e há-de haver em alguma destas casas
 marcadas para o ano novo e para a páscoa
 alguém que como eu não possa amar
 nem a desapareição nem a ideia da perda em abstracto

mas antes alguns objectos de uma dor digna de confiança
 os objectos de uma perda com rosto humano
 as pequenas coisas que despontam todos os dias
 e trabalham para um ressurgimento
 na dicção desajeitada e sem ritmo

da percussão de um tambor que viaja
 através do ar electrificado
 [...]
 na força de todas as imagens que continuam a viver
 fora das muralhas (Faia, 2020, p. 48-49).

Esse livro como um todo se inscreve numa dobra do tempo, como de drapeado de *Ninfa*, intervalo perturbador. Numa entrevista a Teresa Coutinho, Tatiana diz que foi um livro imprevisto, reunindo poemas mesmo de intervalo, que não se encaixavam no conjunto anterior, *Um quarto em Atenas*, e nem caberiam no que ela planejava ser o seguinte. Foi um verso de um poema de Hilda Hilst que revelou e resolveu o dilema desses poemas, eles mesmos desenraizados: “Leopardos e abstrações rondam a casa...”. “Um poema sobre a sombra de algo bastante ameaçador” – diz Tatiana – “mas que na verdade mantém a coesão do espaço. É uma visão extraordinária desse poema de Hilda Hilst.” E continua: “Ajudou-me a perceber que precisava me livrar de poemas que estavam lá e que não podiam ficar, uma espécie de poemas-maldição de alguma maneira.” (Clube [...], 2021, 01h. 04min. – 01h. 06 min.). Poemas-*Ninfa*, poderíamos pensar, na chave da dialética do monstro percebida por Aby Warburg e desenvolvida por Georges Didi-Huberman, reconhecendo que, na graça de suas formas e de seu movimento, a *Ninfa* dança à beira de uma cova (Didi-Huberman, 2013); que as pregas de suas vestes incorporam mesmo, em abismo, o signo da morte que transportam como alegorias da *Nachleben*: uma vida depois da vida, fantasmática. Leopardos e abstrações: feras fascinantes, de uma beleza e de um perigo muito concretos, e imagens igualmente arriscadas, inapreensíveis, mas insistentes, pairando no espaço mental da poeta, perturbando-o, e, por outro lado, conformando-o. O poema de Hilda Hilst, citado como epígrafe do livro de Tatiana Faia, continua:

... Se as mãos
Fossem as mãos de Agda, eu de fato cavava.
E morrendo, descobria a mim mesma
Me fazendo leopardo e abstração
Na ociosa crueza dessa tarde (Hilst *apud* Faia, 2020, p. 7).

Cumprida a travessia pela morte, esta metamorfose, cabia guardá-la sem contê-la, abraçá-la sem domesticá-la, sem mesmo tentar apaziguá-la, na forma espaçosa e maleável, suspeita, no melhor dos sentidos, de um livro de poesia. Como a própria Tatiana os considera, no texto que serve de posfácio a *Adriano*: conjuntos de poemas são “uma acumulação de confusões contadas com a agudez de uma certa clareza [...] um lugar melhor para olhar contradições que provocam uma profunda inquietude do que para contemplar confortavelmente o perfeitamente lógico” (Faia, 2023a, p. 64).

O problema de temporalidade que define *Leopardo e abstracção* encontra uma figuração muito concreta, doméstica, mas justamente revelando o assombro que se infiltra graciosamente nos objetos mais familiares e aparentemente mais inofensivos, no último poema do conjunto: “gaio julio cesar”. Aí está, propriamente, o mecanismo do livro, a sua máquina. Trata-se de um poema sobre o tempo, sobre um *timer* de cozinha em forma de cabeça de gato que Tatiana batiza com o nome do imperador romano. Essa migração da Roma Antiga à cozinha da classicista do século XXI, um dos muitos atravessamentos temporais que a poesia de Tatiana Faia opera, tem sua imagem condensada no objeto e no gesto de girá-lo, numa torção a contratempo. Julio Cesar, “o colosso da república romana” (Faia, 2020, p. 65), converte-se em gato, simulacro de gato; instrumento, mas sobretudo viajante do tempo, senhor capaz de fazê-lo ir e vir, alterando seu ritmo, criando uma suspensão, uma dobra, um atraso, e depois uma nova sucessão marcada com alarme.

dás a volta à parte de cima
 fechado na mão como uma laranja
 e ele roda no sentido
 contrário ao do relógio
 até que se faz chegar ao fim do tempo
 e uma campainha deflagra
 o som inunda a sala

estas pequenas fatias de tempo
são também expressão da liberdade
que te resta
houve uma geração deles
o primeiro em forma de joaninha
um limão e agora a cabeça de um gato
a que deste o nome de gaius julius caesar

[...]

mas é só isto sem mais alarido:
ao fim do dia a mão pega pela base
o relógio e fecha-se sobre ele
a outra roda o topo no sentido contrário
dando-me por alguns segundos
a ilusão de alívio de que o tempo
pode ser enviado para trás
e depois o efeito adverso
alguns minutos de repente
tornados conspícuos pela necessidade
de ver anunciado o seu término

[...]

gaio julio César, relógio de cozinha, e eu
e um tonto pulsar (Faia, 2020, p. 64-67)

É o tempo de cozimento do arroz o que o gato-imperador-do-tempo está a contar, mas também um outro, mais decisivo: o tempo das saudades que uma poeta, naquele dia ocupada com tarefas mais triviais (a culinária do dia a dia e a revisão de periódicos, de fato, uma das atividades de Tatiana Faia em Oxford), sente do companheiro que está distante, em viagem. Uma poeta convertida em Penélope, que espera, mesmo a contragosto e uma vez mais às voltas com artifícios que fazem voltar o tempo, um

certo Ulisses, vítima talvez de alguma Circe. O que faz entender, para muito encantamento intertextual, que o manto de Penélope era um *timer*, relógio prodigioso, e que um *timer* pode ser a sobrevivência de um sudário. Tatiana não cose e descose, mas, na troca de apenas uma letra: cozinha.

no tempo que o arroz leva a cozer
 tu estás na rua numa cidade batida pelo sol
 tão assoberbada como certas pequenas ilhas
 em poemas homéricos surgiam com o epíteto
 de batidas pelo vento
 embutido contra a minha vontade
 tu em cada segundo destes momentos
 correndo em direcção
 a um oblívio de areia e sal
 num anacronismo de ampulhetas
 que são agora toda a atenção do meu tempo (Faia, 2020, p. 66).

Para além dessa Penélope exilada numa pequena cozinha inglesa, amarfanhando o tecido do tempo com a mão que gira um *timer*, pulsando na tontura de um giro que o desconcerta, contam-se mais cinco ou seis ninfas em *Leopardo e abstracção*, anunciadas por uma “Niké Negra”, desenho de Vítor Teves: Vitória em diáspora que parece lançar-se contra o vento desde a Antiguidade Clássica até o livro de Tatiana Faia, para adentrá-lo, sempre em metamorfose.

Vítor Teves. “A Niké Negra”, 2019.



Fonte: Faia (2020, p. 5).

Logo no primeiro poema, “mulheres em sapatos difíceis”, encontramos uma *Ninfa* em apuros. Suas sandálias de correias, evocativas de outros tempos, não são os calçados mais adequados para os corredores de um aeroporto e obrigam essa *passageira de passagem num espaço de passagem* a se deter diante do olhar da poeta e no seu poema, em “tentativo equilíbrio”, pausa que faz perceber o movimento, carregada de tempo como um instantâneo fotográfico ou súbito gesto de parada numa coreografia, que interrompe o fluxo temporal, mas dele depende e dele se impregna:

uma parte de Londres arde
enquanto esta mulher
que não é jovem nem bela
ajusta à minha frente
as correias das sandálias
um eco dos seus passos
povo a profundidade dos corredores

são quatro da manhã num aeroporto qualquer
 e este lugar de partidas e chegadas
 está diante do meus olhos
 como um antigo teatro romano

esta cena desenrola-se apressadamente
 um breve furo na ficha em branco da manhã que desce (Faia, 2020,
 p. 9).

A brecha na tessitura do tempo, “num gesto simples qualquer” abre passagem para outros atravessamentos, outros trajetos: a viagem de avião aguardada na sala de espera: “acima das nuvens imagino um alpendre posto / a muitas milhas do chão / a uma velocidade de cruzeiro”, mas também “andar de bicicleta / nas ruas de são paulo cidade onde nunca estive”, a “curva de um porto longo / um pouco mais perto do mar” e mesmo os percursos de uma memória genealógica: “[...] os caminhos / dos lugares que viajam no sangue”. E, afinal, a consciência de “um movimento / perpétuo mais acelerado do que qualquer voo” (Faia, 2020, p. 9-10). Num outro poema *de aeroporto*, uma “mulher de cabelo vermelho” “atravessa o controlo de segurança / de um aeroporto / um pouco mais a sul de beirute” e se intromete (é um verbo do poema) na cena de espera pelo voo. Com a sua aparição, o dia “colapsa numa aguda pausa / quando em linha recta / um cão corre pela pista e entra / pelo teu sono adentro / com um estrépito de sirenes de barco / e faróis” (Faia, 2020, p. 19). A irrupção da *Ninfa* dispara o tempo numa sequência que já não é a da linearidade cronológica homogênea, e sim uma aceleração de analogias, perseguição e fuga de imagens, a acabar numa viagem, das antigas, com barcos e faróis, que serve de símile à memória de um ato de amor:

como certas noites
entraste tu pela tarde cortando
a meio da respiração ofegante
uma sofreguidão de ar
que compõe em partes iguais
aceleração e queda
a meio de um segredo (Faia, 2020, p. 20).

Do conjunto de *Leopardo e abstracção*, é “o que eu sei da filha de agamêmnon” o texto que flagra a figura da *Ninfa* num percurso mais explicitamente intertextual. O poema começa com uma iluminação, um *fiat lux*, buscando descrever o instante de um entendimento pleno, de uma epifania, como o processo – não o humano, o da câmara – de tirar uma fotografia. Institui, assim, em outra variação, mais um furo na trama do tempo, uma brecha, uma passagem, em que uma imagem toma forma e pode fixar-se, mas sem perder, no caso desta fotografia, o vento que a anima:

para lá de tudo isto o teu entendimento
um campo de feno exposto no interior da lente
antes do golpe da luz
quando a precisão de um momento te invade
e se vira exposto sobre si próprio
como papel de prata na velocidade do vento (Faia, 2020, p. 21).

A descrição da captura fotográfica torna afins a operação técnica e o adentrar de uma *Ninfa* em cena. Como a figura tantas vezes reconhecida por Warburg irrompendo num espaço que não lhe é próprio, vinda de outro tempo e transtornando a ordem do presente com seu

anacronismo crítico¹, no poema “a precisão de um momento te invade” e depois “se vira exposto sobre si próprio / como papel de prata na velocidade do vento”. A construção alude poeticamente à operação de fixação da imagem e refere também o drapear ao vento de uma superfície: o papel de prata, neste caso, como panejamento em metamorfose, no duplo sentido de ser sucedâneo do tecido e de, à sua semelhança, suportar as mais diversas e mutáveis formas, apenas trocando os efeitos do sopro do vento pelos da incidência da luz. A dialética exterior-interior regida pela fórmula de *pathos* que desentranha sentidos também se indicia no *virar-se exposto sobre si próprio* desse momento transformado em imagem. A chave analógica faz compreender, duplamente, que a fotografia é um drapear do tempo, uma prega pinçada na sucessão, não mais estendida (e entendida) linearmente, e que a figura da *Ninfa* pode ser pensada como alegoria de um trabalho de imagem, lugar de uma confluência de tempos, como na metáfora iluminadora de Benjamin – o relâmpago – que a natureza da fotografia, traçado da luz, incorpora muito emblematicamente: “Uma imagem (...) é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação.” (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 1998, p. 182). Esse é, para Benjamin, o modo autêntico de acessar o passado: “A verdadeira imagem do passado *perpassa*, veloz. O passado só se deixa fixar como *imagem que relampeja* irreversivelmente, no momento

¹ A esse respeito, vejam-se as leituras que Aby Warburg faz das pinturas de Botticelli – *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* – em sua tese de doutorado (Warburg, 2015, p. 27-86), e, especialmente, o comentário sobre um afresco de Ghirlandaio – *O Nascimento de São João Batista* – no projeto “Ninfa fiorentina”, em parceria com André Jolles (Warburg, 2018, p. 65-77). As implicações críticas da irrupção da Ninfa e da estrutura do drapeado são exploradas por Georges Didi-Huberman no ensaio “Ao passo ligeiro da serva. Saber das imagens, saber excêntrico” (Didi-Huberman, 2011). O artigo “Os usos do sintoma”, de Marlon Augusto Barbosa, faz uma análise detida dessas questões na obra dos dois teóricos e de suas repercussões na teoria da arte e da literatura (Barbosa, 2022).

em que é *reconhecido*.” (Benjamin, 1994, p. 224). Esse reconhecimento está no centro do poema de Tatiana Faia, nesse saber anunciado pelo seu título: “o que sei da filha de agamêmnon”.

Ela já não é Ifigênia, e sim uma forma sobrevivente daquela que foi sacrificada pelo pai em Áulis, precisamente para que fossem devolvidos aos gregos os ventos que levariam suas naus até Troia, até a guerra:

o que eu me lembro não é
o que nenhum poeta da antiguidade
pudesse ter deixado escrito
em versos a que sopro nenhum
imprimiria o ritmo da fala
onde ela assomasse de carne e osso
não uma criatura literária
mas a urgência de um corpo livre do seu enredo (Faia, 2020, p. 21).

Se os ventos favoreciam a guerra, não haveria sopro contrário que, então, fizesse assomar a *Ninfa*. Na *Ilíada* e na tragédia de Eurípides (*Ifigênia em Áulis*), ela está firmemente enredada, presa nas malhas de uma intriga que a leva à morte em lugar do casamento prometido, falso pretexto usado pelo pai para atraí-la. Não é essa superfície plácida da personagem que Tatiana Faia vai recuperar – a “criatura literária”, mas o fundo tumultuado, os restos insubmissos do sacrifício, aquilo que dela resiste e se opõe, em desafio, à justificativa da guerra, ao primado do político sobre o amor. É esse valor menor, secundário, sustentado pela figura mais frágil, mas por isso mesmo inassimilável e capaz de escapar furtivamente para outros tempos, o que vai interessar à poeta contemporânea. A figura do poema é uma forma fantasmal de Ifigênia que séculos mais tarde irrompia num cenário de ditadura como uma “citação crítica”, “uma verdadeira ‘máquina de guerra’ contra os aparelhos territoriais”, no dizer de

Didi-Huberman, recordando Deleuze e Guattari (Didi-Huberman, 2011, p. 30; 38).

a Ninfa torna-se uma citação crítica, torna-se o aparecimento de algo como um contra-motivo, algo como um inconsciente da representação e da história: em suma, um sintoma ou um ‘fóssil fugaz’ que atravessa o espaço figurativo como um acidente ou um fantasma não resgatado (Didi-Huberman, 2011, p. 30).

A filha de Agamêmnon que Tatiana Faia invoca é a de um romance homônimo de Ismail Kadaré, uma aguda reflexão sobre o regime político da Albânia no final dos anos 1970. Ela é Suzana, também filha de um estrategista, o Sucessor do governante do país, que está disposto a tudo pelo poder, mesmo sacrificar a própria filha, desta vez não levando-a à morte de fato, mas a um casamento arranjado – o que é já uma inversão curiosa, mas em nada reparadora, da trama original. O responsável pelo benjaminiano reconhecimento do passado que *relampeja veloz num momento de perigo* é o narrador do romance, amante de Suzana. Jornalista bem-informado sobre o enredo clássico e sobre as estratégias da ditadura socialista albanesa, ele se dá conta da semelhança das tramas e introduz no texto a crueldade dessa citação. Toda a ação do livro de Kadaré transcorre numa manhã de parada cívica, em que o narrador percorre a cidade até a tribuna de honra, aceitando a contragosto o seu papel numa encenação de que não pode, tragicamente, escapar.

O poema de Tatiana Faia, por sua vez, tem um ponto de vista difícil de definir, talvez ainda o narrador do romance, mais provavelmente um seu leitor, mas, de um modo ou outro, limitado àquela perspectiva fotográfica que é instituída na primeira estrofe: seja quem for, alguém obrigado a ver, apenas ver na distância nunca conquistada de uma busca fadada ao fracasso, e condenado a não fixar nenhuma

imagem, a reter quando muito um fantasma na superfície do papel
fotográfico.

o que eu me lembro dela
é um dia de parada quando o suor
lhe colava a camisa branca ao corpo
e a segui por entre a multidão
para lá dos guardas e das linhas de gente
reunidas para ver soldados desfilar
o que me lembro
é entender que pode ser um erro gracioso
a conclusão mais lógica de um passo
e reparar que forma nenhuma
traria de volta o momento antes da manhã romper
quando o rosto encontra o seu duplo
na superfície vítrea de um lago

[...]

segui-a e perdi-a e regresssei para tentar encontrá-la
ainda

[...]

mas não aprendi nada do mundo dela
nem poderia precisar a extensão do seu segredo

peão e estratégia
o que ficou comigo foi essa caminhada de muitas centenas de me-
tros
por ruas cheias de gente
o cabelo preso que lhe caía pelas costas
o que lhe ia eu chamar antes que soubesse o que fosse
pó, ouro, o corte de papel na memória de um fantasma
inevitável [...] (Faia, 2020, p. 20-21).

Na ficção de Kadaré, o que fica de Suzana é também o vislumbre à distância do cabelo preso caído às costas sobre o branco da camisa e a memória fantasmática de um amor que se sabe perdido, mas que persiste como o motivo legítimo do périplo do narrador, forma de resistência que é a razão maior para que ele não se deixe absorver pelo discurso alienador do regime totalitário.

Nunca me coubera uma mulher que na hora de fazer amor tivesse no rosto um êxtase sorridente, como se estivesse tendo um sonho sublime. Ele se *derramava das faces para o travesseiro branco*, que, mesmo vazio depois que ela se ia, me dava a *impressão de guardar a luz dela por algum tempo*, como uma tela de tevê que ainda depois de apagada dá a *impressão de permanecer iluminada* (Kadaré, 2006, p. 18-19, grifo nosso).

Também nessa descrição, que o poema parece retomar como o instante de um retrato perfeito (“quando o rosto encontra o seu duplo / na superfície vítrea de um lago”) se lê uma poética da fotografia, mais uma vez dotada – essa arte elegíaca da imagem, como a leu Roland Barthes – de um atributo de *Ninfa*, que faz repercutir no entorno as vibrações da sua passagem, vestígios de uma presença que já se prenuncia ausência. Nesse caso, o sorriso transferido em ondas de luz para o travesseiro branco, recordação do narrador que se inverterá em forma de luto apenas uma página depois, como em negativo fotográfico, “num fundo aveludado de perda, que realçava o valor de tudo” (Kadaré, 2006, p. 20). O aprendizado que resta para a poeta que relê o romance, que, por sua vez, relê a epopeia e a tragédia, “é entender que pode ser um erro gracioso / a conclusão mais lógica de um passo”. Nestes versos, condensa-se o sumário de um percurso de *Ninfa*: errância graciosa, imprevisível, desastrada, desviante e disruptiva. História de uma figura que só se reconhece de passagem, em aparições que são já desaparecimentos, histórias

inteiras contidas numa prega de texto, dobra de enredo que se dobrará em muitos outros.

A perda trágica do amor também é o tema central de *Adriano*. O posfácio do livro, em que, à moda de Jorge de Sena, Tatiana Faia desvela os bastidores da composição e apresenta algumas das suas questões fundamentais, inscreve o conjunto de poemas naquela chave dos trânsitos e dos vincos na linha do tempo que promovem. As origens de *Adriano* remontam aos deslocamentos que sua autora, então ainda aluna do liceu, fazia diariamente da vila no interior do Ribatejo onde vivia até Lisboa, e de volta. Esses intervalos organizadores da rotina eram preenchidos o mais das vezes pela leitura, e foi assim que Tatiana conheceu as *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. Mais do que lhe apresentar a figura do imperador romano, o romance em que, de certo modo, a escritora belga o incorpora ensinou à jovem estudante portuguesa um olhar enviesado para a vida que se tornaria fundamental para os seus estudos de literatura clássica e para a sua obra como poeta contemporânea: um olhar para a vida e para os vivos pelo viés da morte, dos mortos, por vezes muito longínquos. O posfácio deixa claro que *Adriano* é um livro sobre fantasmas, sobre uma convivência – desejada – com eles. “Os classicistas costumam passar tempo com os mortos.” (Faia, 2023a, p. 61), diz a primeira frase do texto, que segue recordando a leitura de Marguerite Yourcenar:

Talvez tenha sido com ela que percebi, pela primeira vez, que frequentemente não há melhor maneira de entender o mundo dos vivos do que reparar nele a partir do olhar dos mortos. // *Memórias de Adriano* deu-me a ver melhor os contornos de uma coisa que continuo a achar difícil de explicar, que apesar da longa distância que nos separa de um passado tão remoto, certos fantasmas nos são mais próximos do que muito do que imediatamente nos rodeia (Faia, 2023a, p. 62-63).

O livro abre passagem para esses fantasmas, dá-lhes voz ou ao menos gesto, uma presença discreta, mas inalienável, alguma sobrevivência: “O passado deve ler-se aqui como uma coisa inexplicavelmente viva no presente” (Faia, 2023a, p. 63). Sobrevivência dos fantasmas ou daqueles que os amam, e, por isso, passam também a uma condição entre vida e morte; presenças propensas à desaparecimento, fluidas e fugidias como as *Ninfas*, fantasmas elas próprias, heroínas da *Nachleben* warburguiana. Segue escrevendo Tatiana Faia no posfácio:

Muitas das vozes que surgem em *Adriano* são vozes frágeis, de que às vezes se escuta um traço ou, de outro modo, as personagens exprimem-se apenas com um aceno. Mas são insistentes, e tentam também elas falar das relações dos mortos com os vivos [...] Estas vozes são insistentes porque perseguem o significado de coisas, pessoas, sentimentos, lugares, que, depois de morrerem, continuam a regressar sob outras formas, a estar vivos de outras maneiras (Faia, 2023a, p. 65).

Atravessado pela morte, *Adriano* é, sobretudo, um livro sobre o amor, que move um aprendizado da perda que não se conclui com a sua superação, mas com o seu acolhimento na vida. Muitos dos poemas retomam o luto do Imperador Adriano por seu jovem amante Antínoo, que morreu afogado no rio Nilo num possível suicídio, e que ele, então, fez sobreviver em uma quantidade impressionante de imagens: bustos, retratos, moedas, rituais, templos, uma cidade inteira. Na nota final a *Memórias de Adriano*, Marguerite Yourcenar conta que Antínoo é caso único na Antiguidade, “de sobrevivência e de multiplicação na pedra de uma face que não foi nem a de um homem de Estado, nem a de um filósofo, mas simplesmente a de alguém muito amado” (Yourcenar, 2023, p. 322). Resenhando a leitura desse romance caro em forma poética, escreve Tatiana Faia:

yourcenar regressa obsessivamente
na voz do imperador adriano
à relação do tempo com a morte
e com a perda e o conhecimento
e faz adriano dizer
enquanto reflecte na forma da sua vida
[...]
que desejar alguém
devia ser todo um sistema ético
toda uma forma de conhecer e pensar
sobre como viver no mundo (Faia, 2023a, p. 39-40).

De fato, o Adriano de Marguerite Yourcenar, dando forma à sua vida e à sua história a partir do momento em que “começ(a) a distinguir o perfil da [sua] própria morte”, faz uma defesa veemente do desejo amoroso como princípio ético, forma de conhecimento, força propulsora da formação do caráter e das mais nobres ações. Um modo de elevação do humano, que mesmo a perda não pode aniquilar, antes esclarece e sublinha. Como Tatiana Faia reformula poeticamente:

é preciso segurar a alegria dos princípios
pensa adriano enquanto a mão pousa sobre
a fíbula que prende a toga
e tudo o que ele toca converte-se na memória
de um corpo que é agora o campo de batalha
de um luto cruel que devora tudo
e é o primeiro sinal de um amor absoluto e feroz
uma clareza que demorará muito tempo
até tornar a tolerar a mesquinhez (Faia, 2023a, p. 13).

No romance de Yourcenar, o imperador já bem próximo da morte vai se sentir profundamente compreendido por seu amigo e aliado

Arriano, que, percorrendo o império quando o próprio Adriano já o não podia fazer, escreve-lhe uma carta contando sobre a ilha de Aquiles:

Na costa setentrional desse mar inóspito, tocamos numa pequena ilha, bem grande na fábula: a ilha de Aquiles. (...) Mas a ilha de Aquiles é também, como é óbvio, a ilha de Pátroclo, e os inumeráveis ex-votos que decoram as paredes do templo são dedicados tanto a Aquiles como a seu amigo, porque, bem-entendido, os que amam Aquiles estimam e veneram a memória de Pátroclo. (...) E a sombra de Pátroclo aparece sempre ao lado de Aquiles. (...) Aquiles parece-me por vezes o maior dos homens, pela coragem, pela força de alma, pelos conhecimentos do espírito unidos à agilidade do corpo, e por causa do ardente amor pelo jovem companheiro. Nele, nada me parece maior do que o desespero que o levou a desprezar a vida e desejar a morte quando perdeu o bem-amado (Yourcenar, 2023, p. 285-286).

Arriano legitima, assim, nas imagens de Aquiles e Pátroclo, o amor de Adriano e Antínoo, e dignifica a própria história de Adriano. Como dirá o imperador, que Marguerite Yourcenar transforma em narrador da própria vida:

oferece-me um dom necessário para morrer em paz. Envia-me uma imagem da minha vida tal como eu teria querido que ela fosse. Arriano sabe que o que conta é o que não figurará nas biografias oficiais, o que não será inscrito nos túmulos. (...) Vista por ele, a aventura da minha existência adquire um sentido, organiza-se como num poema; (...) Arriano abre-me o profundo império dos heróis e dos amigos: não me julga demasiado indigno disso (Yourcenar, 2023, p. 287).

Tendo perdido Antínoo, Adriano cerca-se das suas representações, num culto que consegue propagar por todo o império. As imagens

mostram, mais do que a face adorada e perdida, o trabalho de preservar o lugar da morte, do morto, na vida e na memória. Torna-se a própria imagem mais um daqueles artefatos de tempo, abertura e convolução onde se dramatizam partidas e regressos, perda e desejo, num ritmo de fluxo e refluxo, de trocas entre a superfície e o fundo, movimento de sobrevivência, no sentido exato de *Nachleben*: pós-vida, vida que atravessa a morte ou se deixa atravessar por ela, como alguns versos de Tatiana Faia dizem precisamente:

bastam três ou quatro imagens
às quais se regressa como quem volta à atmosfera
depois da força do mar te puxar até ao fundo
e a memória dos olhos dele ter ficado
sepultada em profundidade entre as algas
na memória líquida de um imperador
algures entre um catálogo de imagens
de palácios na ibéria e crocodilos no nilo (Faia, 2023a, p. 10).

Tatiana Faia tem plena consciência desse estatuto e desse trabalho da imagem como lugar de sobrevivência, de um emergir do que ficou submerso, sepultado – o que Freud chamaria *sintoma*, em uma de suas definições mais simples: o retorno do reprimido. Ainda uma vez, é pela entrada em cena de um gato que esse mecanismo se deixa entrever e se impõe no livro de poemas. Também por *Adriano* passeiam felinos emaranhando histórias e conceitos em figuras. A meio de suas caminhadas pela Rua Adriano, em Atenas, a poeta acostuma-se a parar para observar um gato que todos os dias caminha sinuosamente diante dela e entra por um buraco numa rede (rasgadura no enredo do tempo) que cobre a fachada de um prédio em obras. Enrola-se nela e dorme ali suspenso – como o tempo nas imagens, esses furos na tessitura do real. Todo o poema funciona como uma alegoria quase perfeita demais. “como um iminente balão de água”

(Faia, 2023a, p. 19), prestes a cair (sintoma é, etimologicamente, o *que cai junto com*), o bichano dorme acima da cabeça da poeta; ela pode, a qualquer momento, ser enxarcada por esse pequeno mar a ponto de despencar sobre sua cabeça. Ou, de olhos abertos, vigia-a e atinge-a com o seu olhar agudo – como é o das imagens que nos olham, conforme diz Didi-Huberman, nos concernem e revelam em nós nossos vazios, as geometrias de nossas cisões, nossas próprias rasgaduras (Didi-Huberman, 1998).

a sua perfeita circularidade
 vigia-me de olhos abertos
 quando entende que o observo
 e segue-me quando começo a seguir em frente
 os olhos ponteiam como aguçados bicos de lápis
 e estudam o inesperado apontamento de qualquer presença
 segue-me mesmo quando já não estou a olhar

os seus olhos
 reentram de novo pela rede do túnel
 atravessando pelo lado mais obscuro da memória
 onde deixaram uma pequena marca
 como uma boia esquecida no meio do oceano
 que às vezes regressa à superfície
 me deixa diante de uma indecisão de pormenores
 as coisas que são para ser perdidas
 no discurso dos dias (Faia, 2023a, p. 19-20).

Esses olhos agudos, não só capazes de ferir, mas também capazes de escrever, como lápis bem apontados, são formas de atenção e de atentado; *atentam a, atentam contra*. Sondam em profundidade a memória da poeta, especializada nesse túnel escavado numa rede, passagem aberta como os buracos de minhoca das hipotéticas topologias siderais: distorções do espaço-tempo. Ou, como descreveria

Didi-Huberman, expandindo uma das concepções benjaminianas da aura:

‘Uma trama singular de espaço e tempo’ (*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*), ou seja, propriamente falando, um *espaçamento tramado* – e mesmo trabalhado, poderíamos dizer, tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho (*sonderbar*), que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede. E acabaria por dar origem, nessa coisa trabalhada ou nesse ataque da visibilidade, a algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido mesmo, desse casulo – outro sentido da palavra *Gespinst* – de espaço e tempo. A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder da distância*: ‘Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar’ (Didi-Huberman, 1998, p. 147).

Assim o olhar do gato enrolado na rede – esse casulo que olha, esse olhar que penetra as profundezas da memória da poeta (testemunha, ela própria, desse trabalho do sintoma operando-se na imagem diante dos seus olhos) – revela uma marca, ponto de lápis ou cicatriz novamente aberta em ferida, e a faz regressar à superfície, como boia no oceano.

E recomeça a emergir
no pelo branco do focinho
com a mancha amarela na orelha
até os olhos verdes

a teimosia de predador com que certas imagens
de uma curiosidade aleatória me perseguem
e regressam sem quê nem porquê
cifradas num movimento (Faia, 2023a, p. 20)

O gato revela-se metáfora da imagem, forma sintomal – sua analogia, mas, sobretudo, seu transporte. O sintoma mantém com o trauma reprimido uma relação de semelhança e de deslocamento, pelo qual a lembrança submersa retorna insistentemente, mas em desvio, assumindo outras formas e surgindo em lugares inesperados, como cifrada na teimosia predatória, porém irresistível, de um gato numa rua de Atenas. Essa rua, precisamente, que se tornou uma obsessão da poeta, lugar de convergência de tempos e impérios, e que engendrou todo um livro: “Adriano começou por ser só um poema sobre um lugar que me importa, uma rua que fica no centro de Atenas, a rua de Adriano [...], a única rua na Europa que mantém o mesmo nome, e um uso continuado, há 2500 anos (Faia, 2023a, p. 69). Uma rua e seus gatos com olhar de ponta de lápis guiam a escrita de um livro inteiro sobre perdas e sobrevivências, “o lado transitório da existência humana” (Faia, 2023a, p. 64): “O objecto deste livro são alguns laços entre pessoas e também entre pessoas e lugares, bem como uma interrogação dos motivos pelos quais certas relações perseveram ou perecem” (Faia, 2023a, p. 63).

Esse modo de interrogar passa justamente por provocar atravessamentos do presente e do passado, gesto movido por uma consciência de que *o presente é visado pelo passado*, ou “antes algo mais pequeno e mais simples, um tipo de empatia, que ajude a pensar como é que a bondade e o mal de um passado mais ou menos remoto agem ainda sobre o presente, têm nele um significado que acrescenta espessura às nossas próprias acções” (Faia, 2023a, p. 64). Assim, uma daquelas relações a que a poeta alude é pensada por meio de seu entrelaçamento com o amor de Adriano e Antínoo; é pensada mesmo como sobrevivência daquela história, por intermédio de uma moeda com o retrato de Antínoo, conservada num arquivo de museu. Meio de transporte no tempo que faz o amado de Adriano sobreviver, preci-

samente por ter morrido e atravessado a morte, e chegar até os pesquisadores do Antigo Império Romano no século XXI.

Essa moeda recuperada
por acaso entre catálogos
e pastas de arquivos foi para mim
uma notícia da possibilidade
de a morte vir à minha procura (Faia, 2023a, p. 43).

Esse modo de migração, de uma sobrevivência que carrega a própria morte, revela Antínoo como uma *Ninfa* warburguiana: figura marginal (mesmo em vida), frágil, mas insistente, que persiste em representações múltiplas e mutáveis. Em portentosas estátuas dos mais diversos estilos, tomando como modelo deuses ou personagens cotidianas da cultura grega, “[...] vestido / de alguma coisa que nunca foi” (Faia, 2023a, p. 43), mas também em suportes de menor importância, desprovidos de valor e de função, como essa moeda “que nunca ninguém contará / como um dos grandes tesouros da antiguidade” (Faia, 2023a, p. 43). Precisamente esses objetos menores guardam, porém, em desvio, vestígios do passado que fazem irromper como fósseis vivos (metáfora das ciências naturais a que Warburg recorria frequentemente), prontos a se intrometerem na vida presente, fazendo aflorar sentidos submersos, dores, desejos.

a imagem na moeda
cunhada na bitínia propagava
a figura divinizada de um rapaz
indefeso e provinciano
atirado para o centro do mundo
[...]
e sempre que a olho vejo
a falta de jeito com que os vivos
enredam a morte no seu jogo

penso em teias de gladiadores
 e em como as moedas sobrevivem
 à morte dos imperadores
 em como por vezes nada compram
 apenas atiradas a fontes
 para expressar o desejo
 de regressar a uma cidade (Faia, 2023a, p. 44).

Os últimos versos lembram o costume um tanto banal de turistas que jogam moedas em fontes de muitas cidades, tantas vezes só por fazer, sem real vontade ou intenção de regressar a elas. A sequência do poema mostra, no entanto, que, neste caso, retornar à cidade é reencontrar um amor e vivê-lo, a moeda fazendo-se objeto sagrado de um rito particular, como talismã de uma paixão que, como a de Adriano e Antínoo, ainda hoje há quem não saiba reconhecer. A cena implica, uma vez mais, a circunstância do transporte, como a acentuar a condição transitória de um elemento nômade que costura enredos, personagens, sentidos e tempos.

há muito que ninguém
 a deseja como dinheiro
 repetirá um ciclo de anos e voltará
 misteriosamente duplicada
 nos faróis acesos desse táxi amarelo
 à minha espera junto à porta
 das chegadas no aeroporto
 (...)
 toda a noite farejo o rasto dessa moeda
 que alguém cunhou
 numa cidade da província do império romano
 num tempo fúnebre para adriano
 (...)
 os meus fragmentos multiplicam-se
 à medida que a noite avança

continuo a chegar a tempo
de ir vendo as luzes acenderem-se
na cidade estendendo
vastas linhas luminosas
através das quais seguimos
verso e reverso
as mudanças de sombra
no rosto um do outro
[...]
fecho os olhos e adormeço
a meio da viagem o taxista acorda-me
não sei porquê a declarar
que o amor é entre um homem
e uma mulher
eu que nunca sei quando
dar por perdida uma discussão
declaro que o amor
é como cada um entender (Faia, 2023a, p. 45-47).

A viagem segue pela cidade, noite adentro: no táxi, num bar onde “a moeda desliza entre dedos” (Faia, 2023a, p. 47), troco, troca, movimento de mãos distraídas ou que sugerem já enlaces, por ruelas que chamam memórias de infância, em caminhadas sonâmbulas que evocam o *chiaroscuro* barroco, fazendo imaginar que “há em Caravaggio uma moeda que muda de mão em mão” (Faia, 2023a, p. 48) e lembrar outras muitas corridas de táxi divididas em muitas outras cidades. Antínoo participa do percurso:

explicas-me
como achas que para os antigos
os deuses mais misteriosos de todos
eram os deuses menores e rurais
como naquela moeda antínoo
que podia facilmente ter-se

embebedado connosco
 e depois ter seguido em frente
 para se transformar
 em sileno ou sátiro
 para se arrumar
 entre corpos nus
 num dos frescos
 de orgias que adornaram pompeia
 ou tão só entre as folhas desta árvore
 que cresce no meio do passeio (Faia, 2023a, p. 48-49).

Como uma prancha do *Atlas* de Warburg, esse passeio conversa-
 do, ou essa conversa em trânsito projeta a figura em imagens diver-
 sas, numa cadeia de metamorfoses que corre paralela ao percurso
 dos apaixonados pelas ruas, até o amanhecer diante de uma padaria
 onde esperam o pão, mas antes partilharão a moeda, deslizante em
 forma, sentido e uso, diante de uma outra fonte: menos turística,
 mais generosa, batailliano dispêndio, índice de trocas não mone-
 tárias, mas eróticas – “entre torneiras azuis de pedal / onde se pode
 encher garrafas de água / sem pagar”. Os amantes selam assim um
 contrato, uma aliança que faz convergirem os dois sentidos de so-
 breviver: Antínoo atravessando o tempo e provando que o amor de
 algum modo precário desafia a perda, a morte, a solidão, o precon-
 ceito, as contingências do tempo, e torna a vida tolerável, digna, tan-
 to no passado como no presente.

paramos os dois
 diante um do outro
 debaixo das luzes
 do letreiro da padaria
 [...]

procuramos
com uma urgência desajeitada
nos bolsos e nas mochilas

a moeda com que celebraremos
um velho contrato
uma forma de sobreviver (Faia, 2023a, p. 50).

O amor assim formulado, não um “viveram felizes para sempre”, mas um *sobreviveram felizes para sempre*, implica a compreensão, declarada num outro poema do livro, de “que sempre que aceitamos uma paixão / nos agarramos à possibilidade de uma perda” (Faia, 2023a, p. 41). Ou ainda a consciência de que “mesmo que ganhe / vou perder sempre / e esse é o preço que terei de pagar / por um amor de coisas que florescem / e reverberam teimosamente / como uma diferença precíval” (Faia, 2023a, p. 34). Estes versos traduzem perfeitamente a noção warburgiana de sobrevivência: vida que pressupõe a morte, retorno que pressupõe a diferença, ganho que pressupõe a perda. Essa será talvez a maior lição de *Adriano*: que conhecer inteiramente a vida é conhecer a morte, reconhecer que a perda não é um desaparecimento absoluto, mas que aquilo que perdemos retorna a nós de muitas maneiras, frágeis, mas teimosas como os gatos, as *Ninfas*, os gestos mais cotidianos, os pormenores dos corpos que amamos e das casas onde vivemos: vislumbres de outros tempos, relicários em viagem. Um saber que já se anunciava em *Leopardo e abstracção*, naqueles “objectos de uma dor digna de confiança [...] / as pequenas coisas que despontam todos os dias / e trabalham para um ressurgimento [...] na força de todas as imagens que continuam a viver fora das muralhas” (Faia, 2020, p. 48), que comentamos anteriormente.

É uma outra *Ninfa* que passeia por *Adriano*, depois de migrar pela epopeia e pelas tragédias clássicas, quem melhor encarna essa noção. Como a própria Tatiana Faia registra no posfácio ao livro:

talvez o deus ex machina deste teatrinho de *Adriano* (seja) Hécuba, uma mulher em idade avançada, cortada da sociedade em que viveu por causa de uma guerra, que não é nem a personagem de Homero nem a de Eurípides, mas a Hécuba que aparece num manual de filosofia contemporâneo onde se estuda o tipo de ética que estrutura as categorias do belo e do bem, e em que se discute a fragilidade deste último (Faia, 2023a, p. 64).

O manual de filosofia é *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*, de Martha Nussbaum, citados – o livro e a autora – em mais de um poema de *Adriano*. No livro, ele próprio migrante exilado que a poeta vai encontrar por acaso no apartamento onde se hospeda em Atenas (“em cima da mesa / a fragilidade do bem está a ganhar pó // esse livro sobre sorte e ética / no mundo antigo / que alguém deixou para trás / nesta casa onde eruditos / se seguiram uns aos outros / até chegarmos nós” (Faia, 2023a, p. 25)), Hécuba é evocada principalmente em duas passagens, que analisam duas tragédias de Eurípides (*As Troianas* e *Hécuba*), nas quais transita entre a felicidade e a infelicidade, e entre o bem e o mal. Ela é a mãe que vai perdendo filhos, que perde sua própria terra depois da queda de Troia, quando é obrigada a seguir para o exílio, escravizada pelos gregos, e vai sendo posta à prova, numa disputa de aniquilação e de sobrevivência (a sua própria e a daqueles que amou) que se trava com pequenas coisas. A leitura que Martha Nussbaum faz da personagem, de fato, percorre o livro de Tatiana Faia, sustentando a reflexão que aí se desenvolve sobre a perda e lhe dando sentido.

lembro-me de que
hécuba em as troianas de Eurípides
se recorda do hábito de heitor
de apoiar o queixo no escudo
e da mancha do seu suor
ter ficado talvez
do lado de dentro
entre o couro e o metal
[...]
e descubro que sempre
que me emprestas o teu casaco
paro de morrer (Faia, 2023a, p. 38).

Hécuba se detém sobre a mancha no escudo de Heitor e a lembrança do seu gesto costumeiro numa situação extrema: seu filho mais valente já estava morto, Troia tinha caído e ela ampara o cadáver mutilado do neto, para quem só restaria como herança do pai aquele escudo, que lhe serviria de esquife. É precisamente, porém, a memória do pequeno gesto familiar e a visão do seu traço material, que a faz a mãe e avó enlutada levantar-se e dizer: “Agora, ao trabalho; trouxe do que restou mantos / para envolver o trágico morto. Não nos permitem os deuses que / o façamos com decoro. Mas que receba o que lhe pudermos dar.” (Eurípides *apud* Nussbaum, 2009, p. 274) – como se toda a grandeza de um caráter – dos mortos, dos vivos que por eles velam – resistisse, capaz de sobreviver, no mais reles vestígio de que alguém existiu. Essa sabedoria é transmitida para o eu lírico do poema, que descobre no agasalho emprestado por uma pessoa amada – e sobretudo no gesto da partilha dessa versão contemporânea de um manto de *Ninfa*, que passa de um corpo a outro, *acessório em movimento* – um anteparo diante da morte, uma forma de sobrevivência que detém o próprio tempo da finitude.

O comentário de Nussbaum, retomado por Tatiana Faia, sugere que Hécuba teria aprendido uma felicidade que incorpora a infelicidade. Ela “é capaz de se manter firme na adversidade” (Nussbaum, 2009, p. 357), graças aos seus valores, que não se corrompem:

[...] o que hécuba escolhe
 ao lamentar a morte de um neto e de um filho
 a meio de um monólogo em eurípides
 é apenas aceitar a própria tristeza
 [...] ou talvez chegar a uma consciência de felicidade
 que se prolonga até incluir a tristeza e a perda
 [...] hécuba
 diz martha nussbaum
 em a fragilidade do bem
 faz então a escolha que lhe resta
 e decide lembrar-se
 do que é uma vida bem vivida:
 o amor que a une aos outros
 a cuidadosa descrição dos corpos
 que lhe são mais caros
 o laço que a une a alguns deveres
 um sentido do valor da coragem
 em condições cruéis

Essa firmeza de caráter é posta à prova quando Hécuba perde o último filho que lhe restava, Polidoro, em circunstâncias que representam também a quebra daqueles valores que lhe eram mais caros. Na *Hécuba* de Eurípides, ela é levada para o exílio com a filha mais nova, Polixena, que logo depois lhe é também tirada, sacrificada pelos gregos. Toda a esperança da mãe passa a repousar, então, em Polidoro. No início da guerra, Hécuba o havia deixado sob a guarda de Poliméstor, o rei da Trácia, que o texto da tragédia de Eurípides frisa

ser o seu amigo mais amado e aquele em quem ela mais confiava. Como Martha Nussbaum acentua:

Poliméstor e Hécuba são vinculados, pois, pelo laço mais obrigatório que existe [...], o laço que mais fundamentalmente indica a abertura de um humano para com outro, sua disposição de se juntar ao outro em um mundo moral comum. E eles combinam essa obrigação profunda com afeição pessoal. (...) Esse elo é um caso melhor ou mais forte de amor ou amizade, nos termos da peça, do que seria um elo erótico (Nussbaum, 2009, p. 358).

E, no entanto, na última das dores, Hécuba vai descobrir que Poliméstor a traiu, assassinando o seu filho por motivo vil, falhando duplamente com o princípio supremo da hospitalidade e com o afeto que ela nutria por ele: “é um deslocamento, uma dilaceração do mundo. Nem mesmo a linguagem e suas distinções podem apreendê-lo” (Nussbaum, 2009, p. 359). Essa *Ninfa dolorosa*² planeja, então, uma vingança: vai enganar Poliméstor (que não sabe da descoberta do seu crime), atraí-lo sob o pretexto da hospitalidade, cegá-lo e transformá-lo numa besta. Na cena crucial “de amizade simulada, aterradora paródia mútua de afeição” que anula ponto a ponto “a profundidade da simpatia que uma vez os uniu” (Nussbaum, 2009, p. 358), Hécuba nega-se a olhar o falso amigo nos olhos, mesmo antes de furá-los, nega-se a revidar o seu olhar, rompendo simbólica e efetivamente o vínculo que os unia. Já ferido, Poliméstor, arrastando-se como um animal pelo chão, prediz que a própria Hécuba se transformará numa cadela antes de morrer. E assim se dá, no desfecho da peça. Martha Nussbaum argumenta que a vingança assume

2 A expressão é de Didi-Huberman e nomeia um dos volumes de sua série de estudos sobre a figura da *Ninfa*: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa*. Essai sur la mémoire d’un geste. Paris: Gallimard, 2019.

a função compensatória de um novo valor de justiça, profanada pelo crime e pela traição de Poliméstor. Assim, apesar de todo o sofrimento, do mal que chega a cometer e que sobre ela se abate, Hécuba preservaria o valor supremo de amar a sua família e honrar os seus mortos. Este seria ainda um modo de viver uma vida plena. Esse sentido é recuperado por citação nos versos de Tatiana Faia, na cena de uma discussão entre amigos hospedados no mesmo apartamento em Atenas:

[...] a tua voz se confunde com a minha
 ao discutirmos as páginas
 em que martha nussbaum nega
 que hécuba desconheça
 apesar de todas as tragédias
 o que seja uma vida
 inteiramente vivida (Faia, 2023a, p. 26).

Numa virada dialética final, o ensaio de Martha Nussbaum sugere que a tragédia de Eurípides faz um elogio do risco, chegando à noção de que a felicidade, para ser inteira, não poderia evitar as ameaças ou as ocorrências da infelicidade, pois não há vida que seja inteira sem a ameaça ou a experiência da perda.

O que essa peça nos demonstra, contudo (...), é que há, de fato, uma perda de valor sempre que os riscos envolvidos na virtude especificamente humana são obstados. Há uma beleza na disposição de amar alguém em face da instabilidade e da mundaneidade do amor que não está presente em um amor completamente digno de confiança (Nussbaum, 2009, p. 369).

Essa lição que a tragédia *Hécuba* e a personagem Hécuba encarnam e transportam para o *Adriano* de Tatiana Faia é aí, mais do que recitada, recuperada performativamente, fazendo do poema o palco

para uma nova peça. Os amigos que partilham uma casa, versões reminiscentes de Hécuba e Poliméstor, encenam um desfecho invertido da tragédia: reverterem a falsidade em verdade, o fingimento daquela *aterradora paródia mútua de afeição* na realidade da *simpatia profunda que os une*. Em extrema fidelidade, esses dois se fazem companhia, cuidam um do outro, discutem livros, defendem mesmo da febre (vestígio da ira clássica), o prazer da conversa. E, sobretudo, buscam os olhos um do outro. Fundam um novo começo, que, em meio a tanta perda e à deriva de tudo, é rasgadura no tempo, lugar de sentido, de liberdade, por frágil que seja. Aprendendo com os fantasmas, com o mal e com o bem de um passado remoto que dá espessura às suas próprias ações, partem para reconhecê-los ainda na Atenas contemporânea. Não se arrastam ou andam sobre quatro patas, feito besta ou cadela: levantam-se, amparam-se, apoiam um ao outro e cambaleiam juntos, num passo quase de dança, como *Ninfas* sobreviventes.

antínoo está morto
adriano está morto
e eu por enquanto continuo
viva a pensar
que o princípio do mundo
podia ser isto
o olhar que procura por toda a sala
até ao ponto onde te manténs à distância
imóvel na cama e cheio de febre
[...]
sem certezas discutimos que dose
exactamente te poderia deixar sem dor
por algumas horas
para que pudéssemos
atravessar a cidade
sem parar de conversar

(...)
levantas-te com dificuldade
e seguro-te de pé
cambaleamos juntos
em direcção à varanda
com o teu peso contra o meu
reparo que apenas um de nós
sabe mesmo dançar
e o outro é só bom a fingir

não quero nenhum começo
que não te inclua a ti (Faia, 2023a, p. 26-27)³

RECEBIDO: 24/07/2023 APROVADO: 09/08/2023

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Marlon Augusto. Os usos do sintoma. *Lacuna*. Revista de Psicanálise. n. 13, ago. de 2022. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2022/08/10/n-13-09/>. Acesso em: 6 de julho de 2023.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas 1). Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CLUBE dos Poetas Vivos: Tatiana Faia. Entrevista conduzida por Teresa Coutinho. Podcast. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HnWuYmX3Crc>. Acesso em: 30 de junho de 2023.

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

³ Este texto é dedicado a Marlon Augusto Barbosa, por todas as conversas sobre ninfas e pela companhia na viagem a Salvador em julho de 2023, abertura na rede do tempo, em que foi escrito.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva (*Saber das imagens, saber excêntrico*)”. Ymago. Tradução: Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa*: Essai sur la mémoire d’un geste. Paris: Gallimard, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FAIA, Tatiana. *Adriano*. 2ª edição. Lisboa: (não) edições, 2023a.

FAIA, Tatiana. Como chegar a Ítaca. In: *Enfermaria6*. Oxford, 16 e 18 jun. 2023. 2023b. Disponível em: <http://www.enfermaria6.com/blog/tag/%C3%8Dtaca>. Acesso em: 6 de julho de 2023.

FAIA, Tatiana. *Leopardo e abstracção*. Lisboa: Fresca, 2020.

FAIA, Tatiana. *Um quarto em Atenas*. Belo Horizonte: Macondo, 2019.

KADARÉ, Ismail. *A filha de Agamenon / O Sucessor*. Tradução: Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Tradução: Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Transportes da liberdade. (Wordsworth, Byron, Mandelstam). In: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução: Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. 2ª. ed. São Paulo: 34, 2017.

WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo*. Escritos inéditos – volume 1. Organização e tradução: Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Tradução: Martha Calderaro. 26ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.

MINICURRÍCULO

MÔNICA GENELHU FAGUNDES é Professora Associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Sua área de pesquisa são os Estudos Interartes, e seus interesses de investigação concentram-se em teorias da imagem e em diálogos entre literatura e artes visuais, com foco na poesia portuguesa moderna e contemporânea. Regente da Cátedra Jorge de Sena (UFRJ), no triênio 2023-2026, e membro do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura.