

AMOR E MELANCOLIA: OBRAS DA FANTASIA

Ana Carolina Jungblut*

Resumo

Nosso cenário de análise se encontra na poesia do século XIII, com o amor cortês e a poesia estilo-novista e sua característica de conceber a fantasia (imagem, fantasma) como o *objeto* do amor. Através dos estudos de Giorgio Agamben, queremos defender que a poesia estilo-novista não provém de um da concepção elevada do amor de Platão como diversas teorias propõem, mas, sim, de uma superação da antiga tradição médica e filosófica que via no amor uma patologia semelhante à melancolia. Veremos, assim, que a concepção elevada do amor (*Eros*), que caracteriza estes poetas, faz parte de uma herança cultural recebida pela noção aristotélica do fantasma que se funde com a noção estoica e neoplatônica do *pneuma* através da *pneuma-fantasmologia* medieval.

Palavras-chave: Amor, poesia estilo-novista, pneuma-fantasmologia.

Abstract

Our scenario analysis is found in the poetry of the thirteenth century, with the love cuts and the poetry style-novista and its characteristic of designing the fantasy (image, ghost) as ' the *object* of love. Through the studies of Giorgio Agamben, we want to defend that poetry style-novista does not come from a design high love of Plato as various theories are proposed, but a overrun the ancient medical tradition and philosophical that track in love a pathology similar to melancholy. We will see, therefore, that the design high of love (*Eros*), that characterizes these poets, is part of a cultural inheritance received by Aristotelian notion of ghost that merges with the stoic notion and Neoplatonic of *pneuma* through the *pneuma-fantasmologia* medieval.

Keyword: Love, poetry style-novista, pneumofantasmologia.

Surgido na Idade Média, o *amor cortês* inaugura um novo modelo poético que abrange diversas expressões culturais e filosóficas como cavalheirismo, gentileza, doçura, cortesia, idealização da mulher e confiança de que o amor eleva e beneficia o amante. Devido à experiência amorosa nesses poemas possuir uma profundidade religiosa, muitas vezes chamada de “a religião do amor”, foi considerado contraditório por caminhar entre o desejo erótico e a realização espiritual, entre o humano e o transcendente. Tomando as mesmas convenções do amor espiritualizado, surge o movimento literário do século XIII na Itália chamado

* Ana Carolina Jungblut, doutoranda em Teologia pela Faculdades EST. Artigo vinculado à dissertação de mestrado “Jornada Imaginativa. O problema da experiência transmissiva e cultural na perspectiva de Giorgio Agamben” sob orientação de Enio R. Mueller/Fomento: CNPq. E-mail: anablut@hotmail.com

Dolce Stil Novo, “doce estilo novo” ou estilonovismo. Este estilo poético também faz elogios da beleza feminina, comparada muitas vezes a um anjo, como uma ponte para entrar em comunicação com Divino.

Giorgio Agamben analisa esses movimentos literários principalmente nas obras da poesia estilo-novista de Dante Alighieri e Guido Cavalcanti sob uma análise rigorosa e filosófica. Tentando compreender que tipo de amor significa este pela imagem da mulher amada que a torna portadora de uma virtude elevada, e o que representa a imagem (como fantasia) nesse período, Agamben parte em seu livro *Estâncias*¹, a uma jornada pela busca da palavra e do fantasma na cultura ocidental. Com uma análise estrutural dos textos poéticos relacionada com toda herança filosófica recebida das tradições anteriores, Agamben trás a tona novas perspectivas de análise da poesia do século XIII, principalmente no que se refere a erros de interpretação já tomados nessas análises anteriores, explicando que nesses poetas não há uma separação entre o amor elevado (divino- intelecto superior) e o mundo erótico, como se acreditou nas análises poéticas devido a um esquema dualista corpo x espírito.

Para tal feito, nosso objetivo é percorrer um pouco dessa jornada histórica-filosófica em busca de compreender os elementos que fazem parte das influências recebidas pelos poetas amorosos. Desta forma, iremos inicialmente buscar as origens da compreensão do movimento espiritual e do processo fantasmático do amor. Ou seja, do *processo fantasmático na noção do amor erótico ser portador da salvação e da compreensão do movimento espiritual dos espíritos de amor através da pneumofantasmologia medieval*.

Nossa trajetória nos leva a entender que os elementos fantasmáticos e pneumatológicos possibilitam uma compreensão mais apurada e fiel da poesia do século XIII, já que os poetas são frutos de uma cultura pneuma-fantasmológica. A partir desta constatação, veremos que o amor, como entenderão os poetas e de acordo com a pneuma-fantasmologia, aparece na cultura sob uma compreensão “baixa” de Eros. Momento em que Eros se encontra na história ocidental de forma patológica sob o signo da melancolia, geralmente na seção de enfermidades do cérebro dos tratados de medicina do século IX.

¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Amor e a pneuma-fantasmologia medieval

Seriam os olhos os primeiros sentidos responsáveis por gerar o amor? Para o mundo clássico, a visão é um instrumento muito importante, e sua relação com o tema do amor pode ser vista no livro *Fedro* de Platão, quando este sugere que o amor é uma “doença dos olhos”, e em Plotino, quando afirma que *Eros* (amor erótico) deve sua existência a visão. Mas, além dos olhos, parece ocorrer um ânimo do amor que adentra em nosso cérebro, ficando lá no íntimo, a imagem do (a) ser ou coisa amado (a). Seria uma forma de paixão alimentar em nosso pensamento uma bela figura que nos atrai? É justamente nesta perspectiva, de ver o amor mais como uma “doença da imaginação” e não da visão, que na Idade Média se desenvolve o que Giorgio Agamben chamará de “uma invenção que está entre as heranças mais fecundas legadas a cultura ocidental”², ou seja, aquela que “concebe o amor como um processo essencialmente fantasmático, que implica imaginação e memória, em uma assídua raiva em torno de uma imagem pintada ou refletida no íntimo do homem.”³ Neste tempo há uma criativa descoberta da conexão entre fantasia e amor:

Em todo o mundo clássico não se encontra nada semelhante à concepção do amor como processo fantasmático, mesmo que de modo algum faltem teorizações “elevadas” do amor, que aliás, sempre encontraram em Platão o seu paradigma original. Os únicos exemplos de uma concepção “fantasmática” do amor encontram-se nos neoplatônicos tardios e nos médicos (de maneira segura só a partir do século VIII); em ambos os casos, porém, trata-se de concepções “baixas” do amor, entendido ora como uma intervenção demoníaca, ora até mesmo como doença mental. Só na cultura medieval é que o fantasma emerge ao primeiro plano como origem e objeto do amor, e o lugar próprio de *Eros* se desloca da visão para a fantasia.⁴

A Idade Média também é marcada por ter sua própria interpretação do mito de Narciso, tanto através da difusão das poesias dos séculos XII e XIII, bem como no mito de Narciso ressignificado no livro *Le Roman de la Rose*⁵, obra que inaugura a típica concepção medieval do amor. Nesse sentido, Narciso não representa o *amor de si*, mas o perigo do *amor pela imagem*, o perigo de ficar enamorado pela própria imagem refletida no espelho. E por isso, nesta época, o lugar amoroso é considerado associado a uma fonte ou a um espelho onde habita o deus do amor.

² AGAMBEN, 2007, p. 143.

³ AGAMBEN, 2007, p. 143.

⁴ AGAMBEN, 2007, p. 146.

⁵ GUILLAUME DE LORRIS; JEAN DE MEUNG. *Le Roman de La Rose*, v. 1569-95 apud AGAMBEN, 2007a, p. 124.

Estamos tão acostumados com a interpretação que a psicologia moderna deu a respeito do mito de Narciso, quando se define como narcisismo o fechar-se e o retrair-se da *libido* no eu, que acabamos esquecendo que, afinal de contas, no mito o jovem não está enamorado diretamente de si, mas da própria imagem refletida na água, e que ele toma por uma criatura real. Diferentemente de nós (e nem poderia ser de outra forma, se considerarmos a importância que o fantasma assume na psicologia medieval), a Idade Média identifica a característica saliente da infeliz história de Narciso, não no fato de ser um amor de si (a *filautia* não é necessariamente reprovável para a mentalidade medieval), mas no fato de ser amor de uma imagem, um “enamorar-se por sombra”.⁶

A interpretação medieval do mito de Narciso percebe a conexão do caráter fantasmático no processo amoroso, neste sentido, o erro de Narciso, não consistia somente no amor de si, mas sim, na troca entre a imagem e a coisa real. Este processo evidencia que todo amar erótico está voltado a um amor por imagem da qual o sujeito tenta se apropriar:

A partir do tema do amor pela imagem (fantasma) Agamben inicia sua jornada pelos poemas estilo-novista de Dante e Cavalcanti. Segundo ele, o caráter fantasmático (fantasma) foi considerado irrelevante na análise dos poemas que tomaram uma direção de se reduzirem a um “fenômeno social”. Mas, como veremos adiante, justamente através do fantasma que se torna possível a contemplação das substâncias separadas (virtude do céu fica elevada). Na verdade veremos aqui dois aspectos a serem considerados para o entendimento da poesia – fantasmalogia e pneumologia – que se parecem ter sido esquecidos nas interpretações poéticas ou quando considerados foram de forma incompleta perante a significação da função do fantasma e do pneuma e também, sua união, visto que a idade média a influência é pneumofantasmológica.

Amor e Fantasia

Processo fantasmático e a união com o intelecto único (divino)

Segundo Chauí, em grego, *Phantasía* significa “ação de mostrar, aparição, imagem, coisa própria a provocar a imaginação; ação de figurar alguma coisa pela imaginação, imaginar, fantasiar; faculdade de representar coisas ao espírito por

⁶ AGAMBEN, 2007, p. 147.

meio de imagens”.⁷ E “*Phántasma* é a imagem que está no espírito ou que aparece ao espírito, mas sem consistência de uma coisa real”.⁸ Ou seja, a imaginação parece ser uma faculdade que depende de um mundo sensível, mas, apesar de provir do mundo externo, o fantasma não tem a *consistência de uma coisa real*, pois é o que abstraímos dos objetos externos. Nesse sentido, quando na Idade média, se coloca o fantasma como o *objeto* do amor, é a descoberta da própria irrealdade do amor e seu caráter fantasioso.

Fantasma foi um termo usado tanto por Aristóteles quanto por Platão⁹ para demonstrar o processo da imaginação sucedido através de um *desenho* ou de um *ícone* que fica guardado no interior do indivíduo. Tal como vemos na poesia, a imagem da amada fica pintada na mente:

Como quem com a mente
de outro modo pinta
uma similar pintura,
bela, assim, faço eu
que no coração levo tua figura.
No coração parece que eu te leve
pintada tal qual em parede,
e de fora não parece...
Tendo grande desejo
fiz uma pintura,
bela, a ti semelhante,
e quando não te vejo,
olho para aquele figura
e parece estar à minha frente.¹⁰

O fato de podermos “*lembrar*” das imagens internas sem termos a imagem real diante de nossos olhos através da imaginação faz o vínculo entre memória e a fantasia ser um dos pontos centrais do qual Platão¹¹ e Aristóteles¹² abordam em suas teorias. Para Aristóteles o fantasma perpassa a linguagem, a memória, o intelecto e o sonho (adivinhação); e como permite que a memória seja atualizada,

⁷ CHAUI, Marilena de Souza. *Introdução à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1. p. 357.

⁸ CHAUI, 1994, p. 357.

⁹ Apesar dos dois autores trabalharem sobre o tema, na filosofia antiga, Aristóteles é o grande referencial quando pensamos na teoria do fantasma, visto que sua conjectura filosófica acabou sendo mais propícia para o desenvolvimento da teoria do fantasma.

¹⁰ Giacomo Lentini *Poeti del'200/ poesia no livro: AGAMBEN*, 2007, p.129.

¹¹ As passagens do *Filebo*(39a) e do *Teeteto*, (191d-e) são enunciadas por Agamben para mostrarmos as principais metáforas platônicas no tocante do fantasma. Nessas metáforas, Platão define a fantasia ou o fantasma como: *o artista que desenha na alma imagens das coisas*. (40a), sendo este artista capaz de efetuar em cada indivíduo uma *pintura interior*.

¹² Semelhantemente à noção de Platão, o fantasma é o que nos possibilita ter memória, de modo que a regra geral para Aristóteles, é que não se pode ter memória sem os fantasmas impressos.

faz com que esteja ao lado do conhecimento. Aristóteles vem a confirmar que nem mesmo conhecimento intelectual seria possível se não pudéssemos contemplar os fantasmas, como afirma Agamben:

A função do fantasma no processo cognitivo é tão fundamental que se pode afirmar que ele é inclusive, em certo sentido, a condição necessária da inteligência: Aristóteles chega até a dizer que o intelecto é uma espécie de fantasia [...] e repete mais vezes o princípio que dominará a teoria medieval do conhecimento e que a escolástica fixará na fórmula: *nihil potest homo intelligere sine phantasmata* [o homem não pode entender nada sem fantasmas].¹³

A sensação se torna a condição para conhecer, pois os sentidos e o mundo sensível não são obstáculos para o pensamento, pois “uma sensação sempre é verdadeira, pois o órgão do sentido reage sempre de modo certo e necessário ao sensível”.¹⁴ Aristóteles acredita que é nas formas sensíveis que existem os inteligíveis, (forma contrária a Platão), quem não possui sensação não apreende nem compreende as coisas, “e quando o homem contempla, necessariamente contempla ao mesmo tempo algum fantasma.”¹⁵

A partir desta compreensão aristotélica, o filósofo medieval árabe Averróis¹⁶ reelabora a função do fantasma ganhando uma coloração mística. Sabemos que Averróis baseia-se nas concepções do *Intelecto agente* e *intelecto potencial* de Aristóteles. Sabemos que para Aristóteles, a nossa Inteligência é a capacidade e potência de conhecer as puras formas. Como vimos acima, as puras formas são contidas em *potência* nas imagens da fantasia. Entretanto, precisamos que algo *traduza* esta potencialidade. Esta tradução ocorre, depois de captado o inteligível das formas, quando o intelecto se ativa e se atualiza com o intelecto superior à matéria que é separado¹⁷ e agente (Aristóteles não parece ter deixado claro em sua

¹³ AGAMBEN, 2007, p. 136.

¹⁴ CHAUI, 1994, p. 300.

¹⁵ *De anima*, 432a –no livro: AGAMBEN, 2007, p. 136.

¹⁶ Averróis, filósofo, médico e jurista, é lembrado por Agamben como o autor que mais mediou Aristóteles para o século XIII, e como sabemos foi o grande responsável pelas traduções aristotélicas. Dentre as obras de Averróis, a que mais ficou conhecida pelos medievais foi o *Grande comentário*. Nessa, comentou Aristóteles gerando muitos conflitos com os pensadores medievais posteriores devido a sua terceira tese sobre a *unicidade do intelecto*.

¹⁷ Vejamos que, para Aristóteles, bem como para toda ciência antiga, o conhecimento (*nous* – ciência verdadeira) é separada do sujeito, é algo divino no qual o sujeito tende a querer se comunicar. O intelecto agente, divino, imortal, impassível, “pensa por si mesmo”, estaria na alma atualizando o conhecimento, e mesmo vindo de fora ele permanece com o homem, ou seja, seria o divino em nós, significando que em nós há uma dimensão além da física, ou seja, além do corpo.

obra como é a atualização do intelecto divino, por isso até hoje é discutível esta questão).

Averróis, na sua interpretação Aristotélica, vem ressaltar que a inteligência *divina* não atua diretamente sobre o intelecto *possível*, mas atua sobre a fantasia, pois esta contém potencial dos universais, que ao ser transformado em ato pela inteligência *divina*, pode ser recebida pelo intelecto possível, que se torna, deste modo atual. Enquanto os conceitos inteligíveis estão em potência através da fantasia, necessitam que a inteligência *divina*, atualize em ato, fazendo com que novamente os conceitos em ato sejam recebidos pelo o intelecto *possível*.

O intelecto possível, enquanto tal, conhece passando da potência ao ato. Para tanto, necessita do intelecto ativo ou inteligência divina, que, sendo em ato, pode desenvolver tal ação. Escreve Averróis: “Assim como a luz faz com que a cor em potência passa a ser vista, do mesmo modo o intelecto agente faz com que os conceitos inteligíveis em potência passem a ser conceitos em ato, de modo que o intelecto material o receba”. **O intelecto agente, porém, não atua diretamente sobre o intelecto possível, mas sim sobre a fantasia ou imaginação**, que, sendo individual, dá a sensação de que o conhecimento seja individual. Na realidade, **ela é apenas um continente potencial dos universais, que, porém, transformados em ato pela luz do intelecto divino, só podem ser recebidos pelo intelecto possível que se torna atual e que, em si mesmo, é espiritual e, portanto, separado, único, não misturado à matéria e, desse modo, supra-individual.**¹⁸

Para Averróis, a partir do *fantasma* que ocorre a união entre o indivíduo e o único intelecto possível. Constituindo uma união mística, na qual a fantasia em nosso sentido interno é esta intermediária. Agamben nos lembra que é justamente a ideia de que o fantasma é o ponto de união entre o único intelecto possível e o indivíduo que oferece a Tomás de Aquino suas principais críticas na sua polêmica anti-averróistas. Sabemos que com o tempo a posição de Aquino, por mais que infiel a Aristóteles, foi a posição que prevaleceu com a história. Mas enfim, é através de Averróis que compreendemos a influência fantasmática recebidas pelos poetas, pois para estes, contemplar os fantasmas é também contemplar as “substâncias separadas”, pois o intelecto agente oferece essa possibilidade através das imagens.

O chamado averroísmo de Cavalcanti não consiste, conforme foi afirmado, em uma limitação da experiência amorosa na alma sensitiva, que teria como consequência uma concepção pessimista de Eros e uma rigorosa separação do intelecto possível, mas, exatamente o contrário, como vimos

¹⁸ ANTISERI, Dario; REALE, Giovanni. *História da filosofia: Patrística e Escolástica*. v. 2. São Paulo: Paulus, 2004, p. 196.

acima, no fato de que o fantasma (o pneuma fantástico), origem e objeto de amor, é precisamente aquilo em que, como em um espelho, se efetua a união (*copulatio*) do indivíduo com o intelecto único e separado.¹⁹

Nesse sentido, Agamben esclarece que não há uma posição platônica contemplativa e outra oposta na poesia, não há dois tipos de amor, um contemplativo dos fantasmas interiores e outro desejante no qual se origina no fantasma, há um único no qual o fantasma, pela influência de Averróis, é objeto e origem do amor ao mesmo templo que contempla. Assim, no averroísmo de Cavalcanti, o amor ganha caráter espiritual, pois a imagem de beleza nova é portadora de salvação e elevação, é a união com o intelecto agente. E do mesmo pode se dizer de Dante.

Amor e espírito

Espírito fantástico na poesia

Segundo Agamben, muitas vezes a palavra espírito²⁰ foi considerada obscura e extravagante na poesia estilo-novista, entretanto, ela não é somente uma aparição a serviço de uma intenção alegórica puramente ornamental, pois a palavra *espírito* destes poetas é um *espírito fantástico* (regido pela fantasia e mediador entre o corpóreo e o incorpóreo) que significa o próprio *objeto* do amor.

Segundo Agamben, o elemento fantasmático e a natureza pneumática da experiência amorosa quase sempre escaparam das análises interpretativas de Dante e Cavalcanti. A pneumatologia quando foi entendida, “acabou sendo enquadrada nos limites de uma teoria médica totalmente secundária, graças à projeção do esquema dualista alma/corpo sobre uma concepção que buscava, precisamente, mediar e superar tal contraposição”.²¹ Quando a imagem da mulher amada, imprime-se como figura na sua fantasia e se *desnuda* dos acidentes

¹⁹ AGAMBEN, 2007, p. 180.

²⁰ Cavalcanti. Soneto: *Pegli occhi fere un spirito sottile*. Pelos olhos traz um espírito sutil,/que faz na mente o espírito despertar,/do qual se move o espírito de amar,/que todo outro espírito faz gentil./Dele sentir não pode um espírito vil,/de tanta virtude o espírito aparece:/esse é o espírito que nos estremece,/o espírito que torna a mulher humilde./E depois desse espírito se move/um outro doce espírito suave,/a que sucede um espírito de mercê:/espírito que espírito chove,/que de cada espírito tem a chave,/pela força de um espírito que o vê. (AGAMBEN, 2007, p. 177, *nota de rodapé*.)

²¹ AGAMBEN, 2007, p. 182.

materiais, espiritualizando-se germinado os “espíritos de amor” penetramos em uma esfera concreta do espírito (*pneuma*) como intermediário entre corpo x alma, divino x humano, conhecimento x intelecto agente.

Sabemos que através da noção do *pneuma* os estóicos fizeram sua psicologia e cosmologia. Para o estoicismo antigo, o mundo é como um todo corpo vivo animado pelo *pneuma*. A alma é *pneuma* e fogo:

No pensamento de Zenão e de Crisipo, o *pneuma* é um princípio corpóreo, um corpo sutil [...] idêntico ao fogo, que invade o universo e penetra, mais ou menos, em todo ser, e é princípio de crescimento e de sensação. Este fogo “artista” [...] e divino é também a substância do sol e dos outros corpos celestes, de tal modo que se pode afirmar que o princípio vital nas plantas e nos animais tem a mesma natureza dos corpos celestes e que um único princípio vivifica o universo. Este sopro ou fogo está presente em cada homem para lhe comunicar vida: a alma individual não é senão um fragmento deste princípio divino.²²

Os estóicos são abrangentes nas funções pneumáticas, entre tantos, colocam a circulação pneumática como *animadora* da inteligência, do esperma e dos cinco sentidos. A noção da alma dos estóicos²³ não é um princípio imaterial mas um corpo, um fogo, uma parcela do sopro ígneo penetrado no corpo humano. Nela há uma parte hegemônica (central – localizada no coração) da qual se irradiam e se espalham a através dos sentidos, ou seja, o *pneuma* derramado pelo corpo por diversas partes do organismo.

A visão parece não ser somente uma emanção da coisa para o olho, pois no caso estóico o *pneuma* parece atravessar o olho, ou seja, sai da pupila do indivíduo um sopro de ar e fogo que propaga no mundo exterior sob a forma de cone (uma tensão no ar) cujo vértice coincide com o olho. Através das pupilas o *pneuma* atinge contato com esta tensão, ou este ar. O processo se efetua quando são impressas ou gravadas as imagens da fantasia na matéria sutil (pneumática) do coração:

O *pneuma* não é, porém, introduzido no corpo a partir de fora, mas é “conaturado” ao corpo de cada um, o que permite que se explique tanto a reprodução, que acontece através de uma corrente pneumática que alcança os testículos e, no esperma, é transmitida à prole, quanto a percepção

²² AGAMBEN, 2007, p. 159.

²³ Que segundo Brun são nos conhecidas através de Filon de Alexandria e Galeno. BRUN, Jean. *O estoicismo*. Tradução de João Amado. Lisboa: Edições 70, 1986.

sensível, que se efetua mediante uma circulação pneumática que, partindo do coração, se dirige às pupilas [...] onde entra em contato com a porção de ar situada entre o órgão visivo e o objeto. Tal contato provoca uma tensão no ar que se propaga segundo um cone, cujo vértice está no olho e cuja base delimita o campo visual. **O centro desta circulação reside no coração, sede da parte “hegemônica” da alma, em cuja sutil matéria pneumática se imprimem as imagens da fantasia, assim como os sinais da escritura ficam impressas na tabela de cera.**²⁴

A questão corporal do *pneuma* provém da antiga tradição médica grega, e se torna tão obscura para os modernos que associamos a palavra espírito somente em oposição à matéria (visto que pneumatologia se tornou impraticável na cultura ocidental a partir da Idade Média tardia). Mas é no neoplatonismo de Sinésio de Cirene²⁵, que encontramos o ponto-chave desta jornada de Agamben, devido à ideia de um *espírito fantástico*²⁶. Sinésio nesse caso, muito influenciado pela filosofia de Jâmblico, transformou na ideia espírito fantástico algo que efetivamente une a definição de *pneuma* neoplatônica e com a fantasmologia aristotélica.

Desde Jâmblico, a imaginação e *pneuma* foram assimiladas de modo singular. Para ele, o *pneuma* é um veículo etéreo e luminoso ao redor da alma que é iluminado pela luz divina, e como tal, proporciona a iluminação divina, os influxos dos sonhos e da adivinhação: “Durante a vida terrestre, o *pneuma* é instrumento da imaginação e, como tal, é o sujeito dos sonhos, dos influxos astrais e das iluminações divinas na adivinhação”.²⁷ Agamben evidencia que há um elogio da fantasia através de Sinésio, o espírito fantástico é o sentido mais perfeito da alma, sendo o mais próximo e mediador do conhecimento divino. Há uma “exaltação da fantasia como mediadora entre o corpóreo e o incorpóreo, entre o racional e o irracional, entre o humano e o divino”.²⁸ O espírito fantástico é definido como o “sensório” mais comum e perfeito da alma, do qual os outros sentidos são apenas seus instrumentos. O espírito fantástico possui a fantasia como o sentido dos outros sentidos, “O espírito fantástico é, por sua vez, um sentido perfeito em cada uma de

²⁴ AGAMBEN, 2007, p. 159 (*grifo nosso*).

²⁵ Ele pertence a escola de Alexandria, fundada por Amônio no século III, que prosperou entre o fim do sec. IV e no início do século V d.C.. discípulo de Hipátia, instrutora na Academia de Alexandria na qual expôs as doutrinas de Platão e Plotino e os segredos da teurgia. Sua influência pode ser vista no seu livro *Tratado dos Sonhos*, ou *De insomniis*, no qual, comprova que o estado de sonho é caracterizado pela prova da imaterialidade da alma.

²⁶ Espírito fantástico, que tem sua origem na imaginação ou na fantasia.

²⁷ AGAMBEN, 2007, p. 160.

²⁸ AGAMBEN, 2007, p. 161.

suas partes... sem intermediários, é o mais próximo da alma e certamente o mais divino.”²⁹

A influência de Sinésio, com a ideia de uma *imagem interior* vinda da teoria aristotélica do fantasma, unida a concepção estoico-neoplatônica do *pneuma* para com a cultura medieval será marcante e alimentará fecundamente a cultura do século XI até XIII e principalmente os poetas:

Vejo nos olhos da mulher minha
uma luz plena de espíritos de amor,
que leva um novo prazer ao cor,
tal que nele desperta alegria de viver.

O que me vem quando lhe estou presente,
que eu não posso ao intelecto dizer:
me parece de seus lábios sair
tão bela mulher, que a mente
compreender o que não pode, que imediatamente
surge dela outra beleza nova,
da qual parece que uma estrela se mova
e diga: ‘A saúde tua apareceu’.

Lá onde esta bela mulher aparece
se ouve uma voz que vem dela avante
e parece que de humildade o seu nome cante
tão docemente, que se vou descrever,
sinto que seu valor me faz estremecer;
e se movem n’alma suspiros
que dizem: ‘Olha, se tu miras,
verás sua virtude ao céu elevada.’³⁰

Podemos ver nesta poesia a “beleza nova” surgir, momento em que o fantasma se espiritualiza, entre suspiros, o amado observa sua virtude elevada. O movimento amoroso dos espíritos se encontra a fórmula neoplatônica do *pneuma* fantástico na experiência amorosa, do processo que vai dos olhos à fantasia, da fantasia à memória e da memória a todo corpo.

Podemos afirmar agora, sem hesitação, que a teoria estilo-novista de amor é, no sentido que a vimos, uma *pneumo-fantasmologia*, na qual a teoria do fantasma, de origem aristotélica, se funde com a pneumatologia estóico-médico-neoplatônica, em uma experiência que é, ao mesmo tempo e na mesma medida, “movimento espiritual” e o processo fantasmático. Só esta complexa herança cultural pode explicar a característica dimensão, contemporaneamente, real e irreal, fisiológica e soteriológica, objetiva e subjetiva, que a experiência erótica tem na lírica estilo-novista. O objeto do amor é, com efeito, um fantasma, mas tal **fantasma é um “espírito”**,

²⁹ *De Insomniis (Patrologia graeca*, 66, 1290) citação presente no livro: AGAMBEN, 2007a, p. 161.

³⁰ Cavalcanti Balada: Veggio negli occhi de la Donna mia, no livro: AGAMBEN, 2007, p. 178.

inserido, como tal, em um círculo pneumático no qual ficam abolidas e confundidas as fronteiras entre o exterior e o interior, o corpóreo e o incorpóreo, o desejo e seu objeto.³¹

Segundo Agamben, os poetas do século XIII são frutos desta transmissão cultural pneumática, assim, os poemas só terão sentido se forem remetidos ao contexto pneumático de *Eros*.

Amor e melancolia

Obras da fantasia

Nesta longa jornada através da pneumofantasmologia, Agamben descobre que a ligação entre amor e pneuma feita pelos poetas do século XIII provém do pensamento médico a partir do século IX. Estes tratados de medicina evidenciam que *Eros* nem sempre configurou esta mais alta expressão de elevação e beatitude do espírito, mas pelo contrário. Tudo isso reafirma a ideia de que “a revalorização do amor pelos poetas a partir do século XII não se dá através de uma redescoberta da concepção “alta” de *Eros*, que no *Fedro* e o *Banquete* haviam conferido à tradição filosófica ocidental [...]”.³² Ou seja, não é de valorização do amor diante das obras platônicas que os poetas se inspiram, mas é de acordo com a cultura pneumofantasmológica, na qual *Eros* se encontra na história ocidental de forma patológica, geralmente na seção de enfermidades do cérebro dos tratados de medicina do século IX.

Deixamos de lado neste instante a questão filosófica demonológica, que também influencia os poetas, na concepção de que o amor seja uma intervenção demoníaca para nos restringirmos a influência médica que toma o amor como uma doença semelhante à melancolia. O tratado de medicina medieval de 1285,³³ no qual a patologia do amor é localizada na imaginação, mais precisamente, na estimativa, como uma adulteração da virtude imaginativa (que apreende as intenções não sensíveis dos objetos, como a bondade, malícia, conveniência e incongruência). Esta patologia é cegueira ou erro da virtude estimativa, que também é responsável

³¹ AGAMBEN, 2007, p. 182.

³² AGAMBEN, 2007, p. 192.

³³ AGAMBEN, 2007, p. 187.

por governar a imaginação e comandar as outras virtudes. Desta forma desencadeia o desejo, uma excessiva exaltação do objeto de amor, “e o desejo impele a imaginação e memória a voltar-se obsessivamente para o fantasma, que se imprime nela cada vez mais fortemente em um círculo morbífico, em cujo âmbito Eros acaba assumindo [...] patologia melancólica”.³⁴

Agamben nos lembra que a síndrome melancólica também era tradicionalmente associada com a prática fantasmática. Melancolia é como se fosse uma *perda imaginária* que se apodera obsessivamente do sujeito. Perda neste caso significa que a intenção melancólica não tem objeto real algum, ou seja, sua intenção está voltada para a impossível captação do fantasma que é seu objeto. Momento em que a mente não captando nem o fantasma, nem o objeto sensível se abre para um lugar epifânico intermediário, ou seja, melancólico.

A melancolia é também um poder atordoante que se encontra no mundo da idéias. Segundo esta tradição, os intelectuais, filósofos, religiosos e artistas que destinados a conceber os mistérios supremos, limitavam-se materialmente pela influência de Saturno que associava a eles o temperamento melancólico. Pois diante do desejo de ver o sumo bem, pode surgir a melancolia, uma desordem da fantasia, de um fluxo desenfreado de imagens interiores que constitui para a consciência uma das tarefas mais complicadas.

Tanto a melancolia quanto a *Acedia*³⁵ (*tristitia*, tédio vital - um dos pecados capitais, erroneamente concebido por preguiça) foram interpretadas como desânimo, cansaço. Agamben através dos estudos medievais vem nos lembrar que essa tentação da alma ocorre através de uma penetração psicológica (e da qual não sabe exatamente como *Acedia* se junta à melancolia), representa muito mais uma angustiada tristeza e desespero, quando mostram que a melancolia não tem objeto real algum. Ou seja, melancolia, neste caso, marca o limite de um risco psíquico essencial, de dar corpo aos próprios fantasmas. Isto não quer dizer que tenham um limite em sua estrutura mental que não consigam conceber o incorpóreo, nem que não consigam estender sua inteligência para além do espaço e grandeza da esfera metafísica. Mas sim, há um limite dialético no qual o transtorno do *desejo que o*

³⁴ AGAMBEN, 2007, p. 190.

³⁵ Agamben reconstrói um eixo interpretativo de *acedia*, entre os padres da igreja com a noção de que *acedia* é o nome da morte que se instila na alma, das *Summae virtutum et vitiorum*, dos sete pecados capitais, com a tradição hermenêutica que a considera o mais mortal dos vícios e o único para o qual não há nenhum perdão possível, até a tradição Patrística e ocidental de São Gregório que tardiamente irá unir *Acedia* com *tristitia*.

ameaça de dentro que transforma a contemplação em abraço. Neste sentido, o desejo e a intenção erótica por terem como origem e *objeto* o fantasma, desencadeiam uma desordem melancólica que precisamente significa: “aquela que pretende *possuir e tocar* o que deveria ser apenas *objeto de contemplação*, e a trágica insanidade do temperamento saturnino encontra assim a sua raiz na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível”.³⁶

Melancolia não é uma falha de percepção, nem um defeito, mas uma excitada exacerbação do desejo, que se choca diante do inacessível objeto (fantasma). Na tentativa de proteger-se em relação à sua perda (já que o fantasma é abstrato) e de aderir a ele pelo menos na sua ausência, o faz parecer como *perdido*, ou seja, um objeto inapreensível. Assim, contrariamente aos médicos que recomendam para sua cura melancólica, formas de esquecer o fantasma, os poetas exerceram uma valorização desse sentimento, vivenciando ele ao máximo e utilizando o poema “inspirante” (pneumático) para viver a alegria do amor, já que o objeto do amor não é a pessoa, mas o fantasma.

Considerações finais

Nesta jornada em busca das influências recebidas pela linha poética estilo-novista percebemos que a “homenagem feita à imagem da amada [...] não era de fato um ato tão extravagante, mas, pelo contrário, uma prova de amor muito concreta;”³⁷ Isto porque, o espírito-fantasma que circula nas artérias do corpo humano, que no cérebro e no coração recebe a forma dos fantasmas que amamos, sonhamos é o intermediário entre alma e matéria.

Apesar de fazermos uma análise breve sobre a poesia estilo-novista, tendo que se restringir a generalizar conceitos, compreendemos que através do processo fantasmático (tema do amor pela imagem - advindo da teoria aristotélica, ressignificada por Averróis) surge um elo de contemplação divina e comunicação com o intelecto agente. Assim explica-se o averróismo de Cavalcanti e a poesia de Dante nas quais o amor pela imagem tende a ser portador desta elevação.

³⁶ AGAMBEN, 2007, p. 41. (*grifo nosso*).

³⁷ AGAMBEN, 2007, p.130.

Através de uma percepção mais apurada da noção de *pneuma* estoica e neoplatônica tentamos demonstrar a tese de Agamben na qual, os poetas seguem fielmente a doutrina pneumática. E na percepção cultural pneumofantasmológica da Idade Média verificou-se que “a revalorização do amor pelos poetas a partir do século XII não se dá através de uma redescoberta da concepção “alta” de Eros, que no *Fedro* e o *Banquete* haviam conferido à tradição filosófica ocidental [...]”.³⁸ mas possui herança de concepção baixa de amor semelhante à melancolia. Apesar de receber esta concepção baixa do amor, a grandiosidade desses poetas parece estar em enfrentar os perigos que o fantasma proporciona utilizando a poesia para viver intensamente o amor.

Referências

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

ANTISERI, Dario; REALE, Giovanni. *História da filosofia: Patrística e Escolástica*. v. 2. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

BRUN, Jean. *O estoicismo*. Tradução de João Amado. Lisboa: Edições 70, 1986.

CHAUI, *Introdução à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v.1.

³⁸ AGAMBEN, 2007, p. 192.