

A “Metamorfose dos olhos de Filis em astros”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

Germain Habert’s “Métamorphose des yeux de Philis em astres”:
narcissism and the idea of powerless power

Lawrence Flores Pereira

Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: O atual estudo consiste numa apresentação da única obra poética de Germain Habert, autor de *Metamorfose dos olhos de Filis em astros*. Considerado por vários séculos um típico poema de estilo “precioso”, a *Metamorfose dos olhos de Filis em astros* foi mal avaliada desde as primeiras críticas feitas por comentaristas classicistas de seu estilo “afetado”. O poema de Habert, contudo, esconde problemáticas psicológicas e figurais importantes para compreender de modo mais aprofundado como a dialética narcísica entre o início e o final do século XVI se interconecta com os diversos temas insistentes no período do amor sui e outros similares que surgem no pensamento da corrente moralista do período. Este ensaio, contudo, não tem como único fim inserir a obra neste contexto, mas também demonstrar o quanto a expressão figural do barroco de Germain Habert já traz os germens de estruturas úteis para conceptualizar a dialética identitária através do mito de narciso.

Palavras-chave: Filis de Habert. Narcisismo. Tensões psicológicas. Poesia barroca.

Abstract: The current essay introduces Germain Habert’s unique poem, *Les Yeux de Phillis metamorphosé en Astres*. Considered for more than three centuries as a typical “precious” (*precieux*), this poem was poorly rated by most critics since classicist critics as Bouhours described the poem as a kind of stylistic superfluity which the new learned generations should refrain to imitate. Habert’s poem, however, conceals deep psychological intricacies, including the substantial narrative development of narcissist dialogical speculation. Here a very familiar problem in sixteenth century studies – *amour propre* – is still deeply entrenched in sensual and sexual behavior and in metaphysical aspirations towards death and wholeness. Here a problem that will evolve considerably during the seventeenth century as the Augustinian “*amour proper*” is still profoundly linked to sensual and sexual behavior and to metaphysical aspiration towards death and wholeness.

Keywords: *Filis* by Habert. Narcissism. Psychological tensions. Baroque poetry.

Pouco conhecido mesmo hoje, o poema ovidiano e pastoral *Metamorphose dos olhos de Fílis em astros*¹, escrito pelo francês Germain Habert, na terceira década do século XVII, é um dos diversos representantes do estilo ovidiano que desde o século XVI invade a Europa na esteira das novas traduções do poeta latino. Nesse universo labiríntico que pode nos levar tanto a La Fontaine como ao Shakespeare de *Venus and Adonis*, o poema de Germain Habert ficou esquecido por gerações. Minha intenção nesse artigo é lançar alguma luz sobre sua publicação e sobre sua peculiar simbologia. O que requisita o interesse do leitor no poema é algo relativo ao mundo invertido e suas associações com as projeções narcíseas no espelho das águas, nada incomuns no período. É um tema que foi delicadamente trabalhado por Shakespeare em seus primeiros sonetos, mas que possui uma longa reincidência na época. É também o tema predileto de Ronsard, em cuja poesia é comum a imagem de amantes que se miram no espelho aquoso dos olhos de suas amantes. Impressionado com a onipresença temática e qualidade do poema de Habert fui em busca da estranha obra.

Autor de apenas duas obras, Habert é hoje quase que absolutamente desconhecido. Nasceu em Paris, em 1604, e ali faleceu em 1654. Na primeira metade do século XVII, os nomes da família Habert começaram a aparecer nas crônicas, associados quer aos altos escalões da administração do reino e da prática letrada². Seguindo um padrão comum entre os homens da primeira metade do século XVII, a atividade literária de Germain Habert não constituiu o único pilar de sua carreira. O autor fez parte, entre 1627 e 1630, do grupo denominado “Ilustres Bergers” “*Pastores ilustres*”, um grupo de supostos seguidores de Malherbe que tinha como constituintes, entre outros, Guillaume Colletet, Nicolas Frénicle, Antoine Godeau e Claude Malleville. O nome do grupo parece-nos, hoje, sugestivo de todas as boas intenções dos jovens que o formaram, um grupo literário que, após as despreocupações dos primeiros encontros juvenis, foi certo dia aliciado pelo pragmatismo de

1 *Metamorphose des yeux de Philis em Astres. Dernière édition. A Paris. Chez Antoine de Sommerville, au Palais, dans la petite Salle, à l'Efe de France. MDCXLIX.* A microficha encontra-se disponibilizada no site Gallica. Bibliothèque Numérique. Na ficha constante de consulta encontra-se como autor Jean de Rotrou (1609-1650), o engano devendo-se possivelmente à confusão do bibliotecário com a obra dramática de mesmo nome escrita por Jean de Rotrou, baseada justamente no sucesso do poema de Germain Habert.

2 Não tive a oportunidade de pesquisar com mais detalhe a vida do autor e as circunstâncias da publicação de *Metamorphose dos olhos de Fílis em astros*. Seguimos aqui as informações constantes no verbete para Germain Habert em PILLORGET, René e PILLORGET, Suzanne. *France Baroque, France Classique*. Paris: Laffont, 1995.

Estado do ambicioso Richelieu para servir de núcleo à nascente Academia Francesa, instituição que, como sabemos, nasce de uma aspiração normativa do Estado francês.

Qualquer que fosse a fidelidade de palavra desses ilustres pastores ao Malherbe, suas tendências neoclássicas e sua pouca inclinação aos exageros metafóricos da poesia que emergia no momento – com traços estilísticos e temáticas do chamado “barroco” literário –, sua liberdade prática se deixou atestar pelas formas que escolhiam. Eram poetas elegíacos, seguidores também da voga do soneto. Essa liberdade não era de modo algum uma *libertinagem literária*. O teor dominante era o da Contrarreforma: eram católicos, na maior parte, e mesmo devotos, sendo bastante sensível em suas obras o sentimento religioso. Quando Richelieu decidiu criar uma academia real de letras, seu **assessor** responsável procurou a ajuda desse grupo. Germain Habert foi um dos homens da Academia que tiveram o encargo de examinar a peça *Le Cid*, de Corneille, quando da célebre *Querelle* desse poeta dramático com Georges Scudéry. Conta o anedotário que, na época, perguntado sobre sua opinião a respeito da peça do grande dramaturgo francês, Germain declarou que “teria gostado” de escrever a peça. A declaração não o impediu de participar da redação dos *Sentiments de l’Académie* (Impressões da Academia), sobre *Le Cid*³.

Germain Habert foi também frequentador do hotel de Rambouillet, principal núcleo do chamado preciosismo, onde se reunia a mais brilhante sociedade da primeira metade do século. Desconhecemos o trajeto religioso ou espiritual de Habert, mas por volta de 1642, teria se voltado de corpo e alma à devoção. Participou das atividades da Companhia do Santo-Sacramento e publicou uma *Vida do Cardeal Bérulle*⁴.

Metamorfoses dos olhos de Fílis em astros em sua época: recepções

Mesmo hoje, nos dicionários literários, em enciclopédias tratando do mundo literário do século XVII, ele é apresentado como um típico exemplo de poesia “preciosa”. O termo “precioso”, ainda agora, não perdeu

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

141

3 Les Sentiments de l’Académie Française sur la Tragi-comédie du Cid. A Paris, En la Boutique de G. Quinet, au Palais, à l’entrée de la Galerie des Prisonniers, à l’Ange Gabriel. MDCLXXVIII. Avec Privilège du Roy.

4 La vie du Cardinal de Bérulle: instituteur et premier supérieur général de la Congrégation de l’Oratoire de Jésus-Christ notre Seigneur; Retraite faite par le Cardinal de Bérulle à Verdun ([Reprod.]/ par Germain Habert, abbé de Cerisy.

a pecha de ridículo cunhada por Molière em *Les Precieuses Ridicules* e em *Femmes Savantes*. Esse silencioso repúdio é o grande responsável pelo esquecimento do atual poema, mas não o explica por inteiro. Escrito no final da década de trinta, a estética rebuscada e preciosa que predomina no poema logo será suplantada pela minuciosa crítica do classicismo francês que defende o retrato contra a alegoria, a natureza à alusão metafórica, assim como o repúdio aos filosofemas imagéticos que abundam no barroco, às sutilezas de pensamento. O imaginário não-realista cairá rapidamente em desuso com a emergência da estética de Boileau e do imperativo da inteligibilidade.

Surpreendentemente, como que refutando o desprestígio de quase quatro séculos, o poema de Habert teve imenso sucesso em seu tempo. Publicado em 1639, o poema apresentava temas nada incomuns: uma história de amor, ambientada num cenário algo bucólico, com transformações e correrias amorosas. Desde Urfé, o grande bucólico francês, os temas pastorais eram comuns, e era um hábito literário fundir os temas da pastoral ao do gênero das metamorfoses herdado de Ovídio. Assim, embora nos seja difícil compreender como uma história de cunho tão pueril, com textura alegórica notável, pudesse entusiasmar uma geração inteira, o fato é que Habert desfrutava de terreno fértil para desenvolver suas ideias e imaginações, assim como um público ávido de seus temas e formas. Podemos apresentar como indício de seu êxito junto ao público culto da primeira metade do século XVII o fato de que muitas de suas marcas estilísticas e imaginárias se farão sentir décadas depois de sua publicação. Está tanto nos primeiros exercícios poéticos de Jean de Racine⁵, como na poesia “ovidiana” do “Adonis” de La Fontaine. Essas pistas poderiam nos bastar, mas há também alguns relatos que comprovam seu êxito impressionante. Os testemunhos que restaram provam, com efeito, um sucesso imediato – e até mesmo entendido por décadas. O dramaturgo Boursault compôs uma peça de mesmo nome, baseada na história de Habert, ainda décadas mais tarde, já em 1665, precedida por um interessante comentário em seu “Avis au lecteur”:

5 Refiro-me a “Le Paysage” ou “Promenade de Port-Royal des Champs, escrita, segundo alguns testemunhos, em 1635, no retorno de Racine de Beauvais, quando contava com 17 ou 18 anos de idade. As cercanias de Port-Royal de Champs são chamadas de “santas moradas do silêncio”. No entanto, o imaginário que rege o conjunto é, em grande parte, influenciado por Habert ou por outros poetas “barrocos”. “Que c’est une chose charmante, / De voir cet étang radieux, / L’onde est toujours calme et dormante! / Mes yeux, contemplons de plus près / Les inimitables portraits / De ce miroir humide. Há, contudo, muitas mediações no poema de Racine que trai sua inexperiência como poeta. RACINE, *Oeuvres Complètes*. Ed. Raymond Picard. Paris: Gallimard, 1950, p. 430.

A *metamorfose dos olhos de Filis em astros* é um poema que obteve tanta reputação e que deu tanta glória ao falecido senhor Abade de Cerisy, que era o seu autor, que há poucas pessoas que se empenham em amar as belas coisas, que não o tenham lido repetidamente para conhecer mais da metade de memória.⁶

A admiração irrestrita de Boursault pela obra de Germain Habert representa os sentimentos e juízos estéticos de toda uma geração. Vinte anos mais tarde (1687), em *Manière de bien penser*⁷, Bouhours⁸ dará, na forma de um diálogo entre os personagens Filanto e Eudócio, um testemunho interessante sobre reputação do poema. Cito o comentário de Jean Rousset:⁹

[Bouhours] opõe, neste ponto, dois espíritos, dois gostos; para Filanto, que gosta de Tasso, o estilo florido, as metáforas contínuas, 'é uma obra-prima do espírito e meu encantamento renova-se sempre que a leio'. 'A mim também me encantou, como a você', retomou Eudócio; 'mas reconsiderarei isso, e só vejo aí afetação' Eudócio, porta-voz de Bouhours, amigo de Racine, concorda que apreciou essa poesia em sua juventude, mas que seu gosto mudou. Filanto cita os quatro primeiros versos do fragmento ... *No meio desse bosque um líquido cristal...*, que lhe parecem 'perfeitamente belos e muito naturais...' 'Se você chama isso natural', replicou Eudócio, 'não sei que ideia você faz de afetação.' 'Na verdade', retornou Filanto, 'você revira as minhas ideias'. Excesso de 'brilhantes', eis a grande censura de Eudócio aos seus versos.¹⁰

6 BOURSALUT, Edme. *La métamorphose des yeux de Philis: changez en astres, pastorale représentée par la troupe royale, et mise au théâtre par M. Boursault.* Paris: N. Pépingué, 1665. A peça de Boursault encontra-se na Bibliothèque nationale de France, YF-7418, no site Gallica. (Vista 8 e 9, sem paginação). "La *Métamorphose des yeux de Philis en astres* est un poème qui s'est fait tant de réputation et qui a tant donné de gloire à feu Monsieur l'Abbé de Cérisy, qui en estoit l'auteur, qu'il y a peu de personnes qui fassent profession d'aimer les belles choses, qui ne l'ayent assez leu de fois pour en sçavoir plus de la moitié par cœur...". (Avis au lecteur).

7 BOUHOURS, Dominique. *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, dialogues* (par le P. D. Bouhours) Vve de S. Mabre-Cramoisy (Paris). 1687.

8 Bouhours (nascido em 1628 e falecido 1702) foi jesuíta, autor de diversos livros de gramática, de comentário literário e de estilística. Foi preceptor dos príncipes de Longueville, depois do marquês de Seignelay. Amigo de Bossuet, de La Bruyère e de Boileau. É autor de *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), de *Doutes sur la langue française* (1674), contra os jansenistas e de *Manière de bien penser dans les Oeuvres d'esprit* (1687). Substituiu Vaugelas na tarefa de reforma da língua. Suas obras oferecem preceitos de melhor expressão que influenciarão até mesmo Voltaire.

9 ROUSSET, op. cit. p. 278.

10 *Ibidem*, p. 278. "il oppose sur ce point deux esprits, deux goûts; pour Philanthe, qui aime le Tasse, le style fleuri, les métaphores continuées", "c'est un chef-d'œuvre d'esprit, et j'en suis charmé toutes

A "Metamorfose dos olhos de Filis em astros", de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

143

A opinião de Eudócio reflete não apenas um suposto racionalismo antipático ao ornamento “precioso”, mas o conflito entre o novo “naturalismo” e as formas anteriores de escrita poética impactadas pela lógica alegórica, pela profusão simbólica e outros traços. Os dois protagonistas do diálogo parecem não concordar sobre que coisas ou que modos de expressão poética participam da noção elástica de natural. O contemporâneo de Racine desdenha toda a forma artística que se submete inteiramente à força e ao uso desregrado de metáforas e imagens alegóricas. Para ele, as noções conceituais que permeiam as obras barrocas – com figuras de linguagem antitéticas, com seus exageros retóricos – não são de modo algum naturais.

Nossa impressão, atualmente, talvez não seja muito diferente. Em inúmeros sentidos, *Metamorfose dos olhos de Filis em astros* é uma obra de artifício, um uma composição que se mostra indiferente a certa representação do mundo real e que configura antes uma “fábula alegórica”. Mas o que a crítica “classicista” já não podia aceitar é que o poema de Habert (assim como tantos outros de sua época que se caracterizaram por apagar discretamente as figurações fúnebres hegemônicas na passagem do século XVI e XVII) era o fato de que havia muito do regime clássico nessa obra. O imaginário mórbido, que muitos contemporâneos de Habert, entre os quais seu próprio irmão, Philippe Habert, em *Temple de la Mort*, empregaram em sua poesia, está em parte ausente, em parte presente, em *Metamorfose dos olhos de Filis em astros*. Sua tematização da “desagregação” – o tema que mostra o corpo em processo de desagregação –, sofre nessa obra uma atenuação que já preconiza a chamada cultura do “litote” do *Grand Siècle*. O esquecimento ou desprezo pela geração seguinte do poema “precioso” de Habert deveu-se certamente ao fato de que Habert e seus contemporâneos não foram suficientemente eufemísticos em seus poemas.

Imagens de morte e de desagregação: o “barroco” em Germain Habert

Ora, na crítica estilística do período parece haver uma reação profunda ao estilo misturado, metafórico, profundamente alusivo e “afetado”

les fois que je le lis. J'en ai été charmé comme vous, reprit Eudoxe; mais j'en suis bien revenu, et je n'y admire plus guères que l'affectation.” Eudoxe, porte-parole de Bouhours, ami de Racine, concède qu'il a goûté cette poésie en sa jeunesse, mais que son goût a changé. Philanthe cite les quatre premiers vers du fragment [...] Au milieu de ce bois un liquide cristal..., qui lui paraissent “parfaitement beaux, et très naturels... Si vous appelez cela naturel répliqua Eudoxe, je ne sçai pas quelle idée vous avez de l'affectation. En vérité, répartit Philanthe, vous renversez toutes mes idées”. Trop de “brillants”, voilà le grand reproche d'Eudoxe à ces vers.” (3e Dialogue, p. 383 ss, éd. Lyon, 1691).

das gerações anteriores, e nessa crítica há obviamente uma crítica aos perigos da associação, assim como uma crítica à tendência “tenebrosa” e mórbida de muitos autores contemporâneos de Habert. Apesar de todos os jogos de luzes que surgem no poema de Habert, a evolução do poema está repleta de narrativas perturbadoras que talvez tenham sido o motivo do desconforto não apenas de Bouhours, mas de muitos outros autores. É importante hoje reler esta obra tentando compreendê-la como uma reflexão poética sobre a morte, a transformação e a dor, temas que eram comuns a muitas obras da época, se pensarmos não em Juan Martinez Montané, mas também em Georges de la Tour com suas desejáveis Madalenas acompanhadas de caveiras e espelhos (*memento mori*), quadros que tiram as consequências derradeiras de uma arte que descobriu as sombras.

As caveiras que, desde o século XVI, obsessivamente reaparecem nos quadros e nas gravuras, não só de Georges de la Tour, mas também de seus contemporâneos em toda a Europa, encontraram na poesia um correspondente notável. Desde a última poesia do delicado Pierre de Ronsard, lúgubre, devotada ao lamento e a afirmação dos limites humanos, aparecem os vales repletos de ossos e percorridos pelos murmúrios humanos. Esse poeta, que, na sua primeira poesia, teve o cuidado de tornar bela até mesmo a face pálida da morte, foi, no final de sua vida, subitamente arrebatado pela voga mortuária que invadiu todos os recantos simbólicos do mundo europeu com dramatismo inusitado. No final do século XVI, ocorre a reaparição insistente desse imaginário (medieval) do *memento mori*, do canto e da dança macabra, do pessimismo diante do destino e da condição humana. Aparece em Hamlet, na cena burlesca e trágica dos *coveiros*, no aumento de cenas pictóricas ambientadas à noite, na sensação premente dos personagens desta peça de que algo está fora do eixo, assim como na inquieta menção à agitação *unnatural* do reino. Está no teatro plangente e lutuoso de Garnier que introduz na sua peça “Os Judeus” um correspondente cristão ao lúgubre lamento dos antigos. No meio desse grande espetáculo da morte, o francês Boaistuau é uma figura ainda hoje bastante desconhecida. Sua obra *Théâtre du Monde*¹¹, traduzida para o inglês e para o espanhol, inicia com uma grande exclamação sobre a surpreendente natureza (maléfica) do homem. Ele inverte

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

145

11 BOAISTUAU, Pierre. [Le] théâtre du monde: où il est fait un ample discours des misères humaines/composé en latin par P. Boaistuau, puis traduit par lui-même en français. Anvers. M.D.L.X.X.X.

a otimista exclamação admirativa que Pico de la Mirandola fizera, séculos antes, no glorioso e luminoso ponto de partida do Renascimento. Contrapõe ao otimismo racionalista e místico do místico italiano um pessimismo que vê na própria razão humana a origem de suas faltas. Shakespeare e Caldéron de la Barca lerão traduções de sua obra. Seus reflexos se farão sentir, respectivamente, na misantropia de Hamlet, na descrição que Segismundo, o *hombre-fiera* em *La Vida es Sueño*, faz do mundo animal, assim como na obsessiva reincidência imaginária do tema do aborto humano. Boaistuaui fala uma língua que deita fundas raízes nas discussões teológicas e filosóficas sobre a cena de origem que funda, segundo a tradição cristã, a condição caída do homem.

Eis, portanto, um amplo panorama – amplo demais talvez – que reúne obsessivamente as imagens da morte, o questionamento radical cristão das “aparências”, as descrições da mácula histórica e pessoal a que está fadado todo o ser humano nascido após a primeira falta. É precisamente no seio de uma indagação sobre as “aparências”, que interroga a validade da vida terrena, que todo um complexo temático surgirá: o da inconstância do mundo, da flutuação da existência – temas escorregadios, cheios de repercussão para o chamado “barroco”. Temas que, no entanto, poderão ser facilmente invertidos e apresentados sob a forma do deleite da mutação – deleite heraclitiano diante da transmutação eterna das coisas. Jean Rousset, em *La Littérature de l'âge baroque en France*, e em sua *Anthologie de la Poésie Baroque en France*, faz um levantamento desses principais motivos. O primeiro é o da *inconstância*, cujo símbolo fundador é Proteu.

[...] primeiro emblema do homem barroco, ele designa sua paixão da metamorfose unida ao disfarce, seu gosto pelo efêmero, pela ‘volubilidade’ e pelo inconcluído. Encarna uma inconstância total.

Rousset nota que, embora a inconstância seja como fenômeno uma só coisa, recebe nos escritos, na poesia e nas representações do período, um tratamento diferenciado. Os tipos de apresentação da inconstância, assim como sua validade e efeito dependerão do ponto de vista assumido por quem os aborda. Num mundo em que a oposição entre mundo espiritual e mundo terreno ainda vale, o imaginário da inconstância foi recebido ora negativamente, com desconfiança e terror, ora positivamente, como uma bênção para a existência humana.

Para homens como Sponde, d'Aubigné, Chassignet, radicais religiosos cujas posturas se reencontrarão tanto em Bérulle como em Pascal, a inconstância e a instabilidade vêm apenas confirmar a condição caída do homem – o homem é um ser levado pelo vento, efêmero. Rousset detecta o contraponto dessa postura negra diante do Proteu da inconstância naqueles poetas que ele denomina poetas da “inconstância branca”:

eles se lançam, mergulham [...] se encantam. Longe de se desviarem e se esforçarem em superá-la [a inconstância], eles a saboreiam, tiram dela o gozo e a arte; imaginam seres que são apenas fumo, fogo e onda, uma natureza cuja inconstância seria a alma, um mundo inteiramente preenchido de símbolos.¹²

Essa valorização do instante delicioso atinge todas as dimensões da realidade, até mesmo o pensamento, como no poema de Durant.

Nostre esprit n'est que vent, et comme un vent volage...
Ce qu'il pense aujourd'huy demain n'est qu'un ombrage...
Je peindrois volontiers mes légères pensées,
Mais desjà lê pensant mon penser est changé,
Ce que je tiens m'eschappe...¹³

As duas posturas assumidas diante do motivo da mutação possuem correspondentes em outras regiões simbólicas. A bolha, os pássaros, as nuvens, símbolos ou emblemas da fugacidade, da leveza e da inconcretude jogam com esses princípios. Assim também a água e o espelho são usados para figurar o movimento e a confusão das imagens. Há nessa escola todo um complexo imaginário que sublinha o conflito entre movimento e estaticidade, que *joga* com as oposições e os sentimentos confusos diante da instabilidade e do mover-se perene da vida.

Metamorfose dos olhos de Filis em astros, como o próprio título sugere, é um poema de *metamorfose*, de mutação, transformação, bem na tradição da poesia barroca francesa da primeira metade do século XVII. É uma peça que fala de inconstância, de espelhos na superfície das águas, de perda, dor, mas também da *impossibilidade* de sofrer plenamente o

A “*Metamorfose dos olhos de Filis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

147

12 ROUSSET, Jean. Anthologie de la Poésie Baroque Française. Paris: José Corti, 1988, p. 7.

13 Ibid., p. 8.

sofrimento purificador do amor. Trata também do destino dos homens e da necessidade divina. Estilisticamente, é um poema cintilante, profundamente “barroco”, se entendermos barroco como um modo figural e alusivo de escrever.

Um pequeno roteiro

Tentemos acompanhar, em suas linhas mestras, seus conteúdos gerais. *Metamorfose dos olhos de Fílis em astros* (*Métamorphose des yeux de Philis em astres*) conta a história do amor de Fílis e de Dáfnis e da paixão fatal que a jovem Fílis despertou no sol. Na primeira parte do poema, Fílis, a heroína do poema, encontra-se junto a uma fonte, refletindo sua imagem nas águas ondulantes. Toda a passagem é uma longa descrição desse momento de límpida beatitude em que a jovem acha-se envolvida com sua própria imagem refletida nas águas. Esse primeiro momento é subitamente alterado quando essa autocontemplação narcísica da jovem é interrompida. O reflexo de Dáfnis se entrepõe entre ela e sua imagem, desencadeando algo misterioso. Então Fílis se desvincula (mas não inteiramente) de seu primeiro estado. A cena seguinte narra diversas perseguições amorosas. O jovem Dáfnis persegue sua amada, mas, vendo-se sempre rejeitado, entoia seu longo lamento amoroso. Passa a estação fria. A quente estação derrete os gelos antigos. Fílis, culpada por suas atitudes impiedosas e esquivas, abandona sua frieza e une-se finalmente ao Pastor. Tudo parece se dirigir para uma nova felicidade, quando surge o deus sol. Num dos seus ocasos, este vislumbra, ao longe, indistinta, a beleza de Fílis. O astro que ilumina o mundo com seus fogos conhece uma nova forma de incendiar. Entretanto, é a própria eternidade irremovível ao qual o Sol-Deus está atrelado que o impede de unir-se a Fílis. Ele inveja a sorte dos humanos. Ele se vinga lançando sobre a terra o calor que infecta os pântanos, matando assim o jovem Dáfnis. Quando o sol dá fim à sua vingança contra o jovem amante, o espetáculo do sofrimento de Fílis o deixa repleto de remorso. Ele se sente paralisado. É obrigado a ver aquela que amou dissolver-se em lágrimas. As lágrimas de Fílis se dissolvem e retornam àquelas mesmas águas onde, no início do poema, ela aparecia fundida imaginativamente à fonte primeva. Depois de sua dissolução, o sol alça aos céus as estrelas gêmeas, metamorfoses dos olhos de Fílis, para significar seu amor à jovem.

Pastoral, o novo narciso e a fonte primordial

No poema de Habert, acumulam-se traços da pastoral, do gênero ovidiano das *metamorfoses*, dois subgêneros que, tradicionalmente, supõem a hipertrofia alegórica e conceitual em detrimento de formas mais naturais de expressão. Mesmo assim, não obstante a massiva presença desses traços, seria enganoso ver em *Fílis* uma peça exemplar desse gênero. A começar pelo cenário que já não reflete o padrão típico da Arcádia, com seus campos bucólicos e amenos, habitados por pastores sopradores de flautas, celebrando as dádivas de uma natureza inofensiva. A nítida predileção do autor por um bosque escuro, agitado por visões e mutações constantes faz lembrar a atmosfera feérica, inquietante e reconfortante de *Sonho de uma noite de verão*. Esse movimento febril reflete-se na figuração invertida do mundo. Logo no início do poema a metáfora da inversão aparece na rica descrição de um “canal” em cujos reflexos a heroína da história se espelha, dominada por sensações de plenitude narcísica. Eis o que parece ser o *leitmotiv* principal desse poema: o tema da fonte primordial que aparece logo no início do poema, junto com a descrição plena e integral da natureza floral que circunda o lugar onde *Fílis* passa seus dias de beatitude. Ela aparece ajoelhada junto à fonte. Com seu olhar, ela troca sua luminosidade interior com a luz que se espalha na face das águas cintilantes e inconstantes. Estudando imagens semelhantes na literatura universal, Peter T. Koper, em *The girl by the water: images of Aphrodite as mediated desire*¹⁴, afirma que “a margem da água é, de um modo simples, o limite do mundo humano”, de modo que permanecer “junto à margem é manter-se no limite da experiência humana”. Nessas imagens, a moça – ou a menina – geralmente tem seu pé levemente mergulhado na água, está “no limite do poder de geração que é a base da vida”. Com o pé mergulhado na água ela “está em contato com a água da vida na sua forma indiferenciada, mas ela é humana e vive na terra”.

O mar é vida imediata, o mundo do apetite o que podemos imaginar como uma possibilidade, mas que não podemos experimentar. A terra, como um local do humano, é o mundo da cultura, do desejo mediado. A vida na terra depende da água, mas a água

14 KOPER, Peter T. The girl by the water: images of Aphrodite as mediated desire. *Anthropoetics* 9, no. 2 (Fall 2003/winter 2004).

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder



está coagida pelo corpo. O apetite está coagido pela cultura. A sexualidade de que a menina é a imagem é universal, geraria tanto conflito mimético que ameaçaria a cultura. Como a água na terra, a sexualidade está coagida. [...] A menina à beira da água é a imagem da cultura daquilo que é ideal na mulher. Que o desejo não mediado seria explosivo e perigoso para a cultura é claro. Assim, esse ideal de sexualidade está na margem da água, uma fusão ideal da natureza e da cultura, pairando na sua intersecção.

Lawrence
Flores Pereira

150

O princípio aquoso, com o qual estas figuras de algum modo se identificam, assim como as diferentes variações sobre o tema em Ovídio atestam a relação entre os dois princípios. A forma da poesia de Germain Habert aponta cada vez mais para as modalidades alegóricas da fábula, para estruturas narrativas conhecidas. A narrativa que conta a história desse momento indefinido é certamente o do nascimento de Afrodite. Essa narrativa antiga *encarna, na sua forma*, de modo pleno – e não analítico –, essa força e essa energia reprodutiva que se oferece de modo fantasmático ao homem. A jovem junto à fonte, não obstante sua relação possivelmente orgânica com a imagem da liquefação fértil de Afrodite, apresenta, como bem o assinala Koper, um momento *analítico* que descreve um lugar ambíguo, o próprio limiar entre sexualidade mediada e sexualidade não-mediada. A jovem que permanece entre as águas e a terra, que vive no mundo do desejo, mas que parece ainda partilhar algo com o não-mediado, oferece, com nitidez, por assim dizer, didática, uma *divisão* da questão que não ocorria no modo narrativo da história de Afrodite.

Ovídio é, neste sentido, um curioso momento do pensamento poético. Hesíodo e seus contemporâneos conheciam essa dualidade que é explicitada pela forma fabular em Ovídio. Entretanto, não a figuraram com elementos que tendem à conceptualização e à alegorização. Na história da “sedução” de Anquises, como bem assinala Koper, Afrodite certamente aparece sob suas duas naturezas, uma ilusória (como mulher excepcionalmente bela que atrai irresistivelmente Anquises) e outra “verídica” (como deusa que é descoberta com assombro como tal por um Anquises amedrontado). No entanto, a apresentação das duas aparências se dá em dois momentos separados. São esses dois momentos – que comportam implicações diversas – que são fundidos ou sintetizados na única cena arquetípica na moça à beira da água. Essa apresentação



ao mesmo tempo abstrata e concreta da sexualidade dividida entre apetite e desejo, nós a conhecemos através de Ovídio, e ela teve um imenso destino na literatura ocidental. No entanto, na imagem da jovem junto à fonte, o que nela é notável é justamente seu caráter *analítico de sua figuração*, e não sintético.

É nesse contexto que devemos nos perguntar sobre as possíveis implicações simbólicas da lenda de Narciso – tão impactante para as várias gerações entre Ronsard e La Fontaine. Germain Habert foi certamente fascinado pela lenda de Narciso. Num madrigal dedicado à rosa, na “Guirlanda de Julie”, ele compara essa flor ao Narciso.

La Rose

Alors que je me vois si belle et si brillante
Dans ce teint dont l'éclat fait naître tant de vœux,
L'excès de ma beauté moi-même me tourmente ;
Je languis pour moi-même, et brûle de mes feux,
Et je crains qu'aujourd'hui la Rose ne finisse
Par ce qui fit jadis commencer le Narcisse.

A “*Metamorfose dos olhos de Filis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

151

É com a imagem obsessiva do autoamor narcísico que Germain Habert reelaborará o tema da moça à beira da água, com o acréscimo do imaginário narcísico-especular. Em Ovídio, Narciso, após suas fugas diversas das jovens e ninfas que o desejam, retorna à fonte para saciar a sede, quando encontra, espantado, sua própria imagem. Ao contrário do modelo adotado por Koper, trata-se de um jovem (e não de uma jovem) que se *apaixona* pela própria imagem. A lenda de Narciso não é, de modo algum, um composto único, mas um cruzamento entre o tema feminino da moça à beira da fonte (mais particularmente das ninfas fontanais) e o tema do reflexo narcísico. Como o personagem Hipólito, da peça de Eurípides, Narciso rejeita (inconsciente de sua violação) todo o contato sexual. Essa recusa não é um simples repúdio *misanthropo* ou até mesmo *misógino*, como se poderia ver sugerido, de modo implícito ou explícito, nas versões mais tardias que tratam do tema do jovem refratário (sobretudo no “Hipólito Coroado” de Eurípides e, mais ainda, na “Phaedra” de Sêneca). Sua rejeição é apresentada como um ato inconsciente, como um ato até mesmo *instintivo*. O encontro de Narciso com Eco é emblemático dessa *rejeição* instintivamente *pueril* à outridade erótica. Eco não pode formular suas próprias palavras, mas somente repetir o final das

frases daqueles que lhe dirigem a voz. Assim, quando ela se apaixonou pelo jovem e belo Narciso, ela se oculta nas florestas. Narciso *sente vagamente* sua presença, sente estar sendo observado.

Forte puer, comitum seductus ab agmine fido,
Dixerat: "Ecquis adest?" et "adest" responderat Echo.

(O jovem, apartado do grupo de fiéis comparsas
Disse : há alguém aqui ? Aqui ! Respondeu Eco.)

Repercussão de voz que soa como pura fantasmagoria, como voz ao mesmo tempo presente e ausente, cuja natureza se caracteriza por *ressoar* apenas a voz do próprio sujeito. Assim, o que Narciso ouve é apenas a sua própria voz, mas que repercute *exteriormente* de tal modo a produzir a impressão de uma outridade. A voz de Eco é comparável com a própria *imagem* de Narciso na fonte. A posição dos termos pode ser alterada, e o leitor pode ler cada uma das imagens (de Narciso) ou as vozes (Eco) como referindo tanto um como o outro. Ele conta justamente com essa confusão algo estilística para produzir o seu efeito. Pois se trata aqui, na lenda de Narciso, de ir ao limite na expressão do paradoxo do ser e da percepção do outro, que nunca se faz totalmente, que sempre encontra limite no *fechamento* que é intrínseco à condição de existir como individualidade. É justamente esse *fechamento* que se torna *comovente* no encontro de Narciso com sua própria imagem, pois o que ele vê no reflexo de si mesmo é um outro com o qual ele se sente ligado e indefinidamente desligado. O amor é esse momento em que a alienação pela outridade é momentaneamente suspensa e na qual o sujeito tem acesso a uma experiência *aproximativa* da totalidade inicial.

Et placet et video; sed quod videoque placetque
Non tamen invenio; tantus tenet error amantem.
Quoque magis doleam, nec nos maré separat ingens
Nec via nec montes nec clausis moenia portis;
Exígua prohibemur aqua.
(Gosto e vejo, mas o que vejo e gosto
Não alcanço, o erro interpôs-se no amor.
Também com maior dor, não nos separa o vasto mar,
Nem via, nem montes, nem muralhas com portas fechadas:
Nós nos separamos por um pouco de água.)

A duração dessa experiência mínima é *qualitativamente* muito inferior à dissolução total no todo que pressupõe a totalidade inicial. A experiência de aproximação com o todo que é a experiência amorosa é também um *eterno porvir*, sempre adiado. No entanto, *retornar* de fato a essa totalidade inicial só pode ser realizado fantasiosamente com a *morte*, geralmente representada nas obras que tratam dessa temática como uma dissolução física no elemento líquido. Mas no final de seu patético discurso, suas palavras imprimem com toda a ambiguidade o estranhamento diante da sua auto-outridade.

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

Quid faciam? Roger Anne rogem? Quid deinde rogabo?
Quod cupio mecum est; inopem me copia fecit.
O utinam a nostro secedere corpore possent!
Votum in amante vovum, vellem quod amamus abesset.

153

(Que fazer? Interrogar ou ser interrogado? Quem interrogarei?
O que quero está comigo: a riqueza tornou-me sem recurso
Ah, pudesse desvencilhar-me de nosso corpo!
Voto raro num amante: quisera o que amamos longe.)

O que se segue a isso é a sua morte, sua dissolução nas águas, de modo que, seguindo o padrão ovidiano, ele sofre uma metamorfose quando está tomado pelo sentimento paroxístico de perda.

Assim, se explica a fusão da temática “narcísica” com a temática da “jovem à beira da água”: Narciso encontra-se, potencialmente, na mesma posição do imaginário da jovem à beira d’água, ocupando o lugar ambíguo, o limiar que separa a abertura total do apetite do desejo como apetite mediado. A substância líquida define concreta e metaforicamente o indefinido: mas é comum também associar o indefinido “primevo” com a fonte e com as nascentes e, por extensão, com a própria figura materna. Narciso não se *dissolve* como Fílis nas águas da fonte onde ele reflete sua própria imagem, mas encontra ali o seu fim. A intuição mental da existência de um estágio “narcísico” teve sempre de ser expressado por meio de uma conjunção do sujeito e do seu objeto de amor. No entanto, para tornar efetiva esteticamente essa impressão – atualizada esteticamente – foi sempre necessário que os poetas ativassem a dialética móvel entre eu e o outro.

Miralhs, pus me mirei en te,
M'an mort li sospir de preon,
C'aissi.m perdei com perdet se
Lo bels Narcisus en la fon.

(Espelho, depois que me mirei em ti
Me mataram suspiros fundos
E assim eu me perdi como se perdeu
O belo Narciso na fonte.)¹⁵

Diversamente da imagem da jovem à beira da fonte, a lenda apresenta o imaginário especular (do espelho “narcísico”) que complexifica a exposição, tornando-a analítica em sua forma. Se a figura da jovem à beira da água já mostra sintomaticamente uma situação limite, a versão ovidiana da história de Narciso surge como uma verdadeira “analítica” do desejo. Embora seja evidente nessa narrativa uma tendência a um discurso moralizante, as exclamações do narrador chamando o jovem narciso à razão e alertando-o da anomalia de seu autoamor, parecem curiosamente *deslocadas* numa história cujo delineamento imagético tende a apontar para outras dimensões da intuição humana.

Se é possível traçar paralelos entre dois momentos tão distantes quanto o mundo da literatura ovidiana e a literatura “preciosa” de Habert, eles certamente se encontram no gosto pela exposição analítica da imagem. O virtuosismo de Germain Habert mostra prismaticamente toda a curiosa troca e a bizarra química entre as águas e Fílis, o que permite recompor a dialética narcísica. Germain Habert é hábil em sugerir o movimento assombroso da natureza e a ligação secreta existente entre esse movimento e as personagens. A descrição da jovem heroína

15 SPINA, Segismundo. *A Lírica trovadoresca*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 150

“fontanal” é um jogo metafórico e metonímico que sugere o fio secreto ligando a luz do olhar de Fílis às luzes cujos fogos se esparramavam sobre a superfície ondulante e inconstante das águas. Esse parentesco secreto – espécie de fusão amorosa que se dá através do olhar de Fílis – sugere implicitamente o tema narcísico, mas aqui com o acréscimo “materno” que lembra, de algum modo, o “sentimento oceânico” de completude e infinitude, investigado por Freud em *Mal-estar da cultura*. A fusão luminosa da heroína com as águas representa um estado “primevo” no qual não há distinção entre “eu” e “tu”, entre sujeito e objeto, mas uma total identificação entre o sujeito e o universo circundante, entre a euidade e a outridade. Mas se há uma espécie de unidade, essa fusão, em vez de anular a particularidade de cada um, já assinala a divisão unificada do eu e do outro. A cena conserva-se assim como um espetáculo do múltiplo no uno: o encantamento e a beatitude da cena provêm justamente do fato de que o universo inteiro, com toda a sua rica multiplicidade, funciona segundo certa ordem. É por isso que se pode dizer que esse primeiro momento é também aquele em que Fílis se encontra num estado de *ingenuidade* e de *integridade* com a própria imagem. Seu amor pela fonte é também amor narcísico por si mesma, compreendido esse “si mesmo” como uma outridade total com o qual o sujeito se identifica inteiramente e com o qual ele não estabeleceu nenhuma espécie de cisão ou conflito.

Esse “amor” narcísico não deve ser abordado moralmente ou medicamente. É, na forma ideativa como a poesia o apresenta, o amor como princípio criador que conecta, sem falhas, o indivíduo ao universo, que até mesmo o fusiona com esse universo. Ao mesmo tempo, essa integridade está longe de ser descrita com imagens de fixidez ou de rigidez. A fonte e a flores são um “caos agradável”, um lugar onde a realidade multiplica suas formas, mas também revela algo de mais fundamental e tocante. Ali tudo é pura revelação de mistério: o magnífico espraiar-se das luzes do olhar de Fílis sobre a delicada agitação das águas, o fluxo intenso dos reflexos. A esse tema finalmente se cola um terceiro, que sugere a ideia do “mundo às avessas”. Ao observar o mundo em torno, Fílis é incapaz de saber se são os pássaros que nadam ou se são os peixes que voam. O poeta busca sugerir um estado de *indeterminação* – justamente a espécie de apreensão que Dominique Bouhours, através de Eudoxo, busca extinguir da poesia. Indeterminação que ocorre, portanto, entre Fílis e as águas da fonte, aos quais ela está fundida através das luzes que ela e as águas com-

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

partilham. Indeterminação com relação aos próprios lugares das coisas na natureza, a qual já não se apresenta segundo sua ordenação comum. A visão se deixa levar pelas suas manifestações, perde-se em sua contemplação. É, portanto, o desfecho do poema de Habert, com a descrição detalhada da dissolução de Fílis no elemento dessas águas, que nos faz pensar num paralelismo com a lenda de Narciso naquilo que esta possui de uma dialética do eu e do outro.

Transformação e sofrimento

Há outro aspecto embutido nesse espetáculo de transformações que nos remete a Ovídio. A fonte suscita a ideia de contínua transformação e também de um intercâmbio de luzes e emoções que sugerem um estado beatífico único. As imagens da água do canal lembram, além da lenda de Narciso – lenda fundadora de qualquer reflexão sobre o eu – a intuição heraclitina do devir contínuo das águas. As próprias lágrimas que, no final do poema, Fílis, no seu sofrimento, derrama, retornam ao elemento líquido do canal, fundindo-se a ele, significando ao mesmo tempo dissolução (física) e re-solução no elemento primevo. É nesse contexto de contínuas transformações que somos obrigados a refletir sobre os aspectos sugeridos na “afetação” da metamorfose.

Qual o sentido da metamorfose, afinal, no poema de Germain Habert? Pura imaginação preciosa, fantasia poética vã, adaptação irrelevante do tema metamórfico ovidiano? De Ovídio há certamente um elemento forte, se pensarmos no próprio título evocativo. No poeta latino a metamorfose surgia ritualmente como um momento de transubstanciação que suscitava a ideia paralela de um sofrimento transformador que se segue a uma experiência que envolve o castigo divino. Um exemplo eloquente é a história de Diana. Ela transforma Actéon em cervo por ter se permitido espiar a virgem casta ao se banhar na fonte. Na história de Penteu, também narrada por Ovídio, o herói tem seu corpo esfaqueado pelas mênades, por ter se negado a prestar honras ao culto de Baco. Um motivo se repete: a de uma metamorfose dolorosa. Muitas vezes em Ovídio, a transformação de um ser correspondia à aniquilação dolorosa de sua essência física: um corpo esfaqueado, transformado em outro, que perdia aquilo que fora sua essência. Ele podia se transformar no próprio símbolo de sua perda. Eco se transforma em rochedo, e sua voz passa a ser escutada por todos os que lhe dirigem a voz – imagem comovente e desesperadora do abandono. Condenada a sempre repetir a voz dos outros, mas tam-

bém congelada, como Níobe, na forma de um rochedo. No fundo dessas transformações dolorosas é explícito o sentimento da prisão fantasmática, em que o sonhador se sente definitivamente desvencilhado de seu ser e encadeado numa fria prisão de pedra. Prisão que significava também a impotência e o congelamento do próprio sentimento, a impossibilidade de lançar a própria voz para além do eu. Por outro lado, a metamorfose em Ovídio raramente aparecia como simples astúcia pela qual o deus ou o homem se traveste, procurando assim ludibriar os outros. Estávamos ali longe do Proteu da *Odisseia*, exemplo inicial desse fascínio com os corpos polimórficos. Esta entidade fantástica era capaz de transformar-se nos seres que bem desejasse. Homero conta o grande triunfo que o astucioso Odisseu teve sobre o velho Proteu, ao conseguir dominar o ciclo e a lógica dessas transformações. Nenhuma dor naquelas metamorfoses. Muito ao contrário, a decepção de Proteu se faz sentir quando descobre seu artifício dominado pelo Odisseu dos múltiplos ardis.

Totalmente diversa é a figuração metamórfica na poesia “barroca”, da qual *Metamorfose dos olhos de Fílis em astros* é um exemplo notável. Nela as figurações metamórficas não têm o sentido positivo de um *dom astucioso*, graças ao qual o herói logra livrar-se de perseguições e colocar-se em situação vantajosa. Certamente, o barroco também conheceu e apreciou a metamorfose protêica. Sem dúvida alguma, a capacidade de adotar diversas facetas e personas é detectável mesmo na tradição picaresca e do teatro dentro do teatro (*mise en abîme*). Na obra de Habert, as imagens de metamorfose e transformação, embora graciosas, quase lúdicas, convidando antes à apreciação despreocupada, tendem a assumir uma profundidade inesperada. Como nas *Metamorfofes* de Ovídio, o imaginário da metamorfose une *dor e prazer, estado e transformação, ultrapassagem de um estado regrado para um estado essencial* em que o ser se desvencilha das particularidades definidoras do homem no mundo.

A metamorfose, em ambos os casos, em vez de ser qualidade positiva do personagem, simboliza uma transformação *dolorosa* do ser. A dor da mudança, da transformação se equipara a uma *perda temporária de si mesmo, mas ao mesmo tempo uma promessa de reencontro com a plenitude materna na morte*. Em Ovídio, deusas transformam-se em árvores ou em rochas, perdem sua *mobilidade anterior*, são lançadas a uma condição *estática*. Habert, entretanto, parece concentrar suas metamorfoses nas passagens de estados sólidos para os estados líquidos, seguindo a longa tradição imaginária da *dissolução*, da perda e da *re-solução* do corpo

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder



sólido em um estado primitivo de simplicidade elementar. Não há, no início do poema, *transformações* metamórficas, mas a “química” luminar compartilhada pelo “canal” e pela pastora Fílis, numa troca irradiante e fértil. Mas tudo isso prepara o terreno imaginário do final do poema, quando Fílis se dissolverá em água e luz e retornará à fonte inicial.

A interferência: Dáfnis e o reflexo

A descrição beatífica da menina à beira da fonte evoca o que Jean Rousset chamou de *inconstância branca*. No entanto, esse momento é intercalado por fatos inquietantes. O momento primordial de fusão com o todo circundante não é negado pelo autor. Há sinais de um *trabalho* silencioso cheio de maus auspícios. É diante o espelho fontanal que se iniciam os processos de impregnação pelo reflexo. Fílis flagra, sobreposta à sua imagem, a figura de Dáfnis. O reflexo narcísico era até então uno, indiviso, simbolizado pela perplexidade amorosa da heroína diante da imagem acariciante das águas. Ele é agora súbita e misteriosamente rompido, outra pessoa intromete-se nessa solitária contemplação. Ela deverá entrar inexoravelmente no ciclo da luz e da procriação, no mundo do calor. Terá de renunciar ao seu pleno narcisismo. O amor que une os dois amantes não é tratado festivamente. É visto como um mal necessário.

Lawrence
Flores Pereira

158

À peine deux Printemps, ennemis des glaçons,
Eurent paré les champs de leurs rouges moissons,
Que Philis oublia sa rigueur ordinaire,
Et connut que l'amour est un mal nécessaire.¹⁶
Dáfnis não é somente o perseguidor de Fílis, ele é o derrotado, o vencido.
Il sied mal de trembler quand on a la victoire,
Et le vainqueur ne doit rougir que de sa gloire...¹⁷

O que seduz Fílis é a ostentação que Dáfnis faz dos grilhões que o ligam à jovem pastora. Essa ostentação revela a inversão das posições do sedutor e do seduzido. A ferida de Dáfnis finda por fazê-la aproximar-se do pastor. As inversões de sentimentos, em vez de se fazerem pela decisão positiva da personagem, são ditadas pelo sentimento culpado.

¹⁶ “Mal duas primaveras, inimigas dos gelos, / Tinham adornado os campos com suas rubras colheitas, / Quando Fílis esqueceu seu rigor costumeiro, / E soube que o amor é um mal necessário.”

¹⁷ “É pouco conveniente tremer quando se é vitorioso, / E o vencedor não deve enrubescer senão da própria glória...”



Fílis, que se mostrara “farouche” em tudo, deixa-se raptar pela visão da ferida que ela mesma infligiu. O narrador conclui que ambos “tornaram-se felizes por comuns suplícios”, “de seus próprios tormentos fazendo suas delícias”. A felicidade não é artigo de partilha, mas união pelas lágrimas, desejo de partilhar as chagas e encontrar nesse suplício o “monumento” ou a reminiscência das delícias narcísicas. Essa união lacrimante, nós a redescobriremos quando Fílis, já no desfecho do seu drama, se dissolve em lágrimas, retornando às águas primordiais. Nessa partilha se ensaia a dissolução. Há uma mecânica de compensação, que substitui o primeiro estado, circular e fechado dentro de si, pelo segundo, que admite um segundo participante, identificado ao antigo reflexo narcísico unificado. Quanto à solidez e a garantia desse estado, é menor do que possuía o primeiro estado de pura contemplação.

Mesmo sendo o perseguidor de Fílis, Dáfnis nem por isso perde a qualidade de vítima (da paixão). A igualdade de poder entre os dois jovens impede qualquer descontinuidade ou inversão momentânea de papéis. Metaforizada em imagem de ferimento, a vitimação é, sem dúvida, um dos grandes *propulsores sensíveis* do poema. A entrega (e, portanto, a perda de si mesmo no outro) só ocorre quando o vitimador encontra na sua vítima os sinais, mesmo que nascentes e incipientes, da desagregação e da morte. Avassalador, o poder sensual e sexual da ostentação vitimária revela, oculta sob o manto de delicadeza do poema, sua subestrutura sadomasoquista. O sentimento do torturador diante do ferimento que infringiu no torturado é menos o de uma consciência culpada que busca reparar por meio da entrega sexual os males cometidos do que a suposição profunda de que a vítima, por ser vítima, é detentora de algo misterioso.

A paixão solar e inveja do padecimento

É essa suposição que ressurgirá na primeira reviravolta da história, quando o Sol se apaixona por Fílis.¹⁸ A pobre e venturosa mortal cai vítima do olhar cobiçoso do sol. Ela aparece a ele como uma “beldade

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

159

18 “Le soleil descendu sur la rive de l’onde
Était prêt de partir pour voir un autre monde
Et porter dans un char qui traverse les eaux,
Les richesses du jour à des Peuples nouveaux,
Quand ses yeux languissants, et sa faible paupière,
Qui jetait à longs traits des restes de lumière,
Virent cette Beauté digne de mille autels,
Et d’un regard mourant prirent des feux mortels.”

digna de mil altares”. Embora se refira também ao aspecto divino de Fílis, essa menção aos altares pode sugerir o fundo do sentimento de que está impregnado o soberano: o do sacrificador a observar a vítima, um segundo antes de consagrá-la sobre a sua ara. Quem diz sacrificador fala de sua identificação com a vítima, com a sua dor. Numa das ricas passagens em que se flagra o voyeurismo solar, Fílis está saindo da floresta. O Sol a observa, seguindo atentamente seus passos, com interesse estranho e circunspeto. O leitor é convidado a se colocar por trás do sol e a sentir os movimentos – os impulsos subterrâneos – de seu desejo. O sol gostaria de possuir “a glória” dos “ferros” (do amor). Mas não pode possuir Fílis. Está sujeito ao movimento eterno, que o impede de parar e o obriga a não cessar – sempre girando, indo e vindo, candeia arrasando atrás de si todos os tédios. Se os fogos do amor rogam-lhe que pare, a Necessidade o incita a continuar seu périplo celestial. Eis todo o sentido de seu destino. O narrador assinala que esse deus está preso a um desvario que não cabe a um deus, mas só a um humano. Ele deseja ardentemente tornar-se escravo, submeter-se a uma condição de que ele, astro atrelado ao carro da necessidade, está excluído. Senhor de sua necessidade, é também seu servo, carente de ventura real.

Os homens do poema são, paradoxalmente, os verdadeiros venturosos, possuem um porvir aventuroso, cheio de ventura – e de risco. A ventura aqui aparece não como a felicidade olímpica eterna dos deuses gregos, mas como a própria condição humana votada à perecibilidade e à mutabilidade. O homem é venturoso porque pode sofrer tanto o bem como o mal. Já o sol vive uma condição diversa. Sua eternidade não lhe permite um devir. Ser eterno é sinônimo de desconhecer o sofrimento. Sua condição é sempre ser o mesmo, traçar o mesmíssimo movimento todos os dias, não podendo desfrutar das delícias do sofrimento (e do amor) reservadas ao gênero humano.

Cependant il s'avance où le destin l'appelle,
Fidèle à la Nature, à soi-même infidèle.¹⁹

Se os deuses da Antiguidade invejavam Tirésias, um homem, por ele conhecer tanto o gozo feminino como o masculino, o sol de Habert explora agora uma faceta nova do desejo divino que envolve a consciência das tensões entre finito e infinito, entre o divino e o humano, en-

¹⁹ “Contudo, ele avança para onde o chama o destino, / Fiel à Natureza, a si mesmo infiel.”

tre o físico e metafísico. Nas articulações secretas das esferas celestiais, pinos foram enterrados, para que não haja acaso, para que cada figura tanja seu solitário arco na ordem dada do divino concerto geral. Mas os astros são como os eternos. Conhecem uma indiferença perene, infinda. Somente quando as sombras da melancolia assombam o ser, ele sonha a desagregação. Sonhar a morte lenta, a morte pelo esfacelamento vagaroso é alívio para quem sente o fardo da necessidade. Assim, o sol está preso à sua dinâmica própria, à necessidade de girar para sempre. A passagem oferece uma exposição rica do pior de todos os estados, o de não poder sofrer, quando os próprios sentidos do sofrimento já não trazem mais o consolo necessário e o homem está condenado a se arrastar, como o sol arrasta no céu o tédio de seus fogos.²⁰ A ventura dos deuses não é aventureira. Aquilo com que todo ser humano nasce, a promessa de um dia esvaír-se de modo inteiro e positivo e retornar ao nada, assim como a capacidade de experienciar no amor o prelúdio da morte, isso os deuses não conhecerão nunca. Vivem na eterna imutabilidade. Nada lhes pode advir, não conhecem o padecimento na extinção: a eternidade é, para eles, condenação titânica.

Podemos concluir com isso que as apresentações metamórficas e narcísicas estão propensas a instituir entre si um parentesco figural. A

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

161

²⁰ A figuração do Sol como submetido à necessidade certamente desfrutava, no século dezessete, dos próprios prestígios da monarquia absoluta. Desde Carlos V pelo menos o poder monárquico tinha tomado por emblema o sol. Uma oração fúnebre, feita em homenagem a Luís XIV, trata da natureza paradoxalmente eterna e moral, corporal e essencial do rei: “Quoi donc, grand Soleil de nos Rois! Hélas! Au milieu de votre course, êtes-vous précipité dans une éternelle défaillance? Non, non, bel Astre, vous montez en vous abaissant, et vous mesurez même vos élévations par vos chutes.” Esse trecho dá a justa medida da elevação em que se encontra a imagem do monarca. Esse texto foi, já no final do século, citado pelo pai jesuíta Dominique Bouhours (1628-1702), gramático da escola classicista, como um exemplo de estilo obscuro, no seu *La Manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit*, Paris, 1687, p. 466. Para o século dezessete a realza é, como já escreveu Marc Bloch, “uma espécie de religião”. Balzac, um dos mais conhecidos autores da primeira geração do classicismo, dizia que “as pessoas dos Príncipes, quaisquer que sejam, nos devem ser invioláveis e santos”; ele fala também dos “caracteres do dedo de Deus” impresso sobre a testa dos Reis (cf. Marc Bloch, abaixo). Nenhuma época acentuou tanto a natureza quase-divina da instituição e da pessoa real, o que certamente tornou sua imagem bastante dúctil para representações da Necessidade como encontramos no poema de Fílis. Sobre o absolutismo e a realza sagrada, cf. BLOCH, Marc. *Les Rois thaumaturges*. Paris: Gallimard, 1983. Por vias mais complexas, tratando do corpo místico dos reis e das ambigüidades suscitadas por essa separação jurídica desde a Idade-Média, cf. KANTOROWICZ, Ernst. *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la Théologie Politique au Moyen-âge*. Paris: Gallimard, 1989. Luís XIV terá como principal símbolo de seu reinado o sol, tendo participado de diversos bailes de corte sob as espécies do grande astro. Temos uma ideia de seu lugar na hierarquia da corte nos versos seguintes, compostos por Benserade. “Sur la cime des monts commençant d’éclairer, / Je commence déjà de me faire admirer, / Et je suis guère avant dans ma vaste carrière; / Je viens rendre aux objets la forme et la couleur, / E qui ne voudrait pas avouer ma lumière / Sentira ma chaleur.” Para um estudo do uso que a monarquia francesa fez da mitologia antiga, cf. NÉRAUDAU, J. P. *L’Olympe du Roi-Soleil*, Paris: Les Belles Lettres, 1986.

transformação metamórfica é o destino reservado aos que vivem no limiar do mundo. Quando se transformam, cumprem uma destinação que termina com uma morte que é, ao mesmo tempo, dolorosa e aliviadora, fundindo dor e consolo na única imagem da desagregação. Aqui encontramos uma especificidade polarizadora na obra de Habert que não se encontrava certamente em Ovídio. Neste todos os seres, mortais ou imortais, eram potencialmente atingidos pelo “castigo” ou pela “pena” da metamorfose – e muitas vezes sofriam-na até mesmo para serem punidos por alguma transgressão. Em Habert, uma polarização entre a potencialidade humana ao sofrimento e a impotência dos deuses ao padecimento se faz sentir na segunda metade do poema, onde se conta a história da paixão do sol por Fílis.

Os tributos são dois, a vida & a isenção,
Mas o tempo da paga está nas mãos da Sorte,
Para o amor há uma hora & também para a morte.
Virá em tempo certo, & seu peito obstinado,
Fugirá do pastor, mas não do destinado,
A Dáfnis quer o Céu que o seu querer o agrade
E seu livro de bronze a condena às suas grades.

Se a Antiguidade representava os deuses tais como são, ou seja, segundo suas funções em um sistema, observamos agora uma hibridização: o desejo (humano) transforma a função divina em sofrimento pelo não poder sofrer. Assim, os paradoxos aglomeram-se no poema para mostrar a condição excepcional vivida pelo Sol. Ele é deus a sonhar-se humano, que aspira ao sofrer. Sonha em queimar seu fogo até sua extinção total, a fim de reencontrar a substância final do amor. Ele teria preferido trocar sua condição de Necessidade por uma ventura humana plena de padecimento. Para ele, nenhuma extinção, nenhum esfacelamento, nenhuma *katharsis* verídica: só a monotonia do seu poder e sua eternidade incontestável, jamais o gozo pungente da perecibilidade.

Quando o sol finalmente for à procura do objeto de seu amor, ele será prontamente rejeitado. Descobre que tem um rival, pensa em se vingar. Faz seu olhar solar varrer rios, pântanos, aquecendo-os, fazendo subir no ar seus vapores funestos e pestilentos. Irado por ter sido rejeitado, já não se preocupa mais com o seu nome: forma, em torno do seu rival, as pestilências cegadoras. Ele se alia a todos os outros elementos. O céu,

ciente da sua penosa experiência, lança das alturas, em mil corpúsculos, as mortes secretas. Desce das alturas uma serpente que tudo contamina, derramando o seu veneno em todos os lugares, atingindo enfim o “pastor miserável” com os venenos conjugados. Tudo no poema são solução e dissolução, agregação e desagregação. Mais do que isso, o poeta insiste em mostrar as imagens de dissolução analiticamente, para que o espetáculo da morte se faça revelar ao longo de uma sequência temporal. Na morte de Dáfnis, são os próprios átomos que se rebelam e se desagregam.²¹

A transformação do corpo de Dáfnis em átomos e numa matéria cada vez mais simples inicia o ciclo das metamorfoses dolorosas. Observando essa desagregação espetacular, o sol sofre ainda mais sua condição. Está condenado a ter de observar o padecimento, sem poder participar dele, ele que não pode morrer. Vitorioso, tendo levado à morte seu rival, é um derrotado. A morte de Dáfnis e o correspondente sofrimento de Fílis apenas multiplicam seu desespero e o seu fascínio pela condição passiva humana. A vitimação é uma experiência eminentemente humana e, ao ocasioná-la por meio da morte e do assassinato, o Sol apenas intensifica a estranha e misteriosa glória que esse “ato passivo” parece comportar. O espetáculo da dor de Fílis, essa exibição do abandono de si no sofrimento da perda choca o sol, fazendo sentir o poder daquilo que ignora, a fraqueza: e aqui, naturalmente, numa dialética de reações, o paradoxo se instaura ad infinitum.²²

Ele não terá sua desejada morte. Fílis conclama o seu amante falecido a levá-la com ele, até as sombras. Esse desejo será atendido, e Fílis, retorna às águas maternas, ao elemento narcísico primeiro do qual fora arrancada pelo primeiro reflexo. As lágrimas, chamadas com propriedade de “úmidas crianças de uma dor amarga”, dissolvem-se diante de

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

163

21 O conjunto dessas imagens lembra, na sua forma atomística e substancial, a descrição da morte do velho Hamlet. Naturalmente, a sua morte é descrita como um processo de *agregação* doentia das partículas do corpo, e não positivamente como a *desagregação inteira* de Fílis. “Sleeping within my orchard, / in the porches of my ears did pour / The leperous distilment; whose effect / Holds such an enmity with blood of man / That swift as quicksilver it courses through / The natural gates and alleys of the body, / And with a sudden vigour doth posset / And curd, like eager droppings into milk, / The thin and wholesome blood: so did it mine; / And a most instant tetter bark'd about, / Most lazar-like, with vile and loathsome crust, / All my smooth body.” O que se destrói é o sangue íntegro (wholesome), uno e indiviso, que se converte em um aglomerado de coágulos. A coagulação assim pode aparecer ocasionalmente como o inverso da dissolução positiva e inteira que leva o corpo de volta ao seu elemento essencial primeiro. Sobre o imaginário pré-científico da coagulação. cf. BACHELARD, G. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris: Vrin, 1996, p. 62.

22 Um acontecimento similar encontra-se na novela *The beast in the jungle*, de Henry James. Na derradeira cena, Marcher, personagem principal da história, caminhando no cemitério, onde fora visitar o túmulo de sua antiga amiga, passa por outro visitante, em cujo rosto flagra *todas as marcas* da mais profunda dor, uma dor que o atinge (*panç*) violentamente como uma acusação.

sua “mãe” numa imagem fusional no estado caótico, emblema do reflexo narcísico anterior ao reflexo complexo. Na passagem seguinte há um intrincado jogo de imagens: os olhos de Fílis são associados aos ‘miroirs’, ao próprio gênio dos reflexos. Os olhos-espelhos fundem-se como o próprio gelo, são devolvidos às águas, retornando ao estado indefinido inicial. Com o sacrifício da heroína, finda o trajeto iniciara com a confusão de imagens diante da fonte, quando se enxertou ao olhar narcísico de Fílis a imagem desejável de Dáfnis. Esse processo doloroso, desde a fonte, desde um estado de frescor e plenitude, deveria encontrar seu termo no sacrifício, cujo esfacelamento é aqui representado pela dissolução do espelho das geminações. O ser retorna a si mesmo plenamente, ele encontra-se consigo mesmo no instante em que a fatalidade é inteira e total.

O poema de Germain Habert condensa, num espaço relativamente curto, todo um *pathos alegórico*. Uma de suas qualidades é o uso que faz da alegoria. A mais notável delas associa o Sol ao conceito de Necessidade. Seu sentido não se esgota no conceito a que supostamente a alegoria remete. Dramatizada e complexificada pelo uso “artificial” da linguagem, a figuração do astro-rei ativa toda uma região profunda da experiência psíquica: a sensação dúbia de impotência e potência, de força e fraqueza, de capacidade e de incapacidade. A alegoria ali ocupa um lugar estratégico entre uma ilustração para um conceito e uma figuração que está apta a sublinhar, com mais nitidez, um conflito ou uma sensação que restaria velada sem o concurso da alegoria “conceptualizante”. É óbvio que o valor de soberania do Sol encarna também o ideal do soberano barroco, cuja possessão de um imenso poder nunca existe sem uma concomitante restrição: o soberano é intocável e inviolável, mas ele se assemelha a Deus ou aos deuses por não ter acesso ao padecimento.

Essa inversão ardilosa do valor da “constância” reservada aos imortais é um exemplo dos recursos expressivos que a arte alegórica do barroco ofereceu aos artistas. Historicamente, esse ideal de constância estava previamente circunscrito pelas abstrações a que a teologia submetia as representações de Deus, desdramatizando-as, tornando-as estáticas e, finalmente, compondo-as com a abstração de sua absoluta onisciência e perfeição. Aos homens reservava-se a imperfeição e a fraqueza, a limitação do saber incapaz de abranger a totalidade do universo e seu segredo; a Deus, a mais alta das abstrações nas ideias de perfeição e de onisciência – assim Deus tornava-se um mero *ens rationis*. Signo da crise e da preocupação crescente com a manutenção da devoção, a es-

cola das metamorfoses no século XVI e XVII, pelo menos em algumas de suas manifestações, *dramatiza* essa contradição. A cena constantemente retomada é a da Queda. A condição do homem está marcada pelo pecado original. Essa obsessiva insistência leva a Reforma a explicar a existência humana em termos de um grande drama de misérias e abominações que tiveram início com o Pecado Original. As reverberações dessa disposição aparecem, para dar apenas um exemplo, no livro *Theatrum mundi* de Pierre Boaistuau, leitura tanto de Shakespeare como de Caldéron, onde a vida do homem é pintada como uma tragédia desde a concepção. O homem é engendrado, diz Boaistuau, num lugar semelhante a um “túmulo”: a matriz maternal é um lugar pleno de “suziedad y corrupción”²³, uma “hedionda carcel” onde o homem está preso, “um pedaço de carne momia sin sentido ni ser” e, quando finalmente ele irrompe à luz, é comparável a um “ovo abortado” que nasce violando a própria natureza. O fato humano está inscrito em sua própria limitação e definido por algo de antinatural. É se compreendendo essa antinomia a abrir um vão intransponível entre a perfeição divina incondicionada, onisciente e as limitações abomináveis a que está sujeito o homem que se entende a riqueza da concepção do poema de Habert. Nele se contrapõem os dois estados imagináveis para os homens e para Deus. Mas, paradoxo curioso para os poetas, a felicidade divina não parece menos indesejável que o sofrimento humano. Os eternos desconhecem a plenitude da ventura humana que brota do sofrimento premente, do se expor ao mundo, do experimentar diretamente o júbilo e a dor. Assim, o que parece simples “alegoria”, no pior sentido que lhe deu a crítica romântica, surge agora como uma matéria consistente que lança raízes profundas no lugar desconhecido de nossas intuições sensíveis – ainda que escritos na linguagem cifrada do momento.

Ao passo que há certos motivos alegóricos no poema que nos remetem a um marco conceitual *definido*, sua leitura *total* – ou mesmo daquelas suas passagens “alegóricas” – não se esgota pela definição de nenhum conceito específico. Um concerto sutil de conceitos pode produzir esteticamente o mesmo efeito transmitido pelo “símbolo” goetheano. O uso, por um lado, de um complexo conceitual como o de “eternidade dos deuses” contraposto à noção de precibilidade humana, e, por outro, o de “bonança divina” contrastado à condição infeliz própria da natureza

23 Citação do prefácio de Ciriaco Morón para *La Vida es sueño*. DE LA BARCA, Pedro Calderón. *La vida es sueño*. Madrid: Catedra, 1992, p. 20-21.

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

humana constitui uma abstração conceitual. Seríamos injustos, contudo, se disséssemos que se trata aqui de uma abstração vazia, destituída de qualquer liame com a intuição mais funda do sentimento da morte. O pensamento pode ser levado – e seduzido – a pensar a constância e a perfeição. No entanto, quando tais noções enrijecem e não comportam mais nenhuma variação ou moção intensa; se por um longo período o pensamento se aferra a meramente aperfeiçoar um conceito a ponto de transformá-lo em sinônimo fixo de uma realidade, então pode ocorrer a um poeta ou a uma geração inteira de pôr em xeque essa concepção por meio de sua dramatização poética ou alegórica. Que sensação pode ser, para um ser humano, a mais abominável e menos desejável? Pascal, contemporâneo de Habert, não teria dúvida de responder que, dentre os males em que o homem mais se sente miserável e mais desesperado, a sensação de imobilidade é, sem dúvida, a mais premente. Por isso o homem, diria Pascal, vive ofuscado prazerosamente em “divertimentos”, gosta de ocupar a própria mente, em distraí-la sem cessar, para não se ver acossado pela inquietação e pela angústia que sempre sobrevêm na desocupação: o perigo que se escondia sob essa necessidade aparentemente *natural* era de que o homem se visse novamente em seu lugar de criatura caída. Embora parta da mesma zona reflexiva de Pascal, Habert vê no padecimento, no sofrer as instâncias da existência, no ser algo precívél como a parte mais nobre que cabe a essas criaturas. Tal é a mensagem inscrita no conflito entre a necessidade, emblematizada pelo Sol, e o destino, emblematizado pelos jovens amantes que sofrem seu fado e seguem seu destino até a dissolução final.

A concepção de destino sugerida pela narrativa do poema e por seu intrincado jogo de imagens não poderia, todavia, ser confundido com um discurso de sua aceitação estóica, segundo o qual o homem deve acumular a sabedoria e os esforços aptos a protegê-lo das surpresas reservadas aos seres precívéis que somos. O estoicismo, do alto de seus magníficos ideais, desdenha o sofrimento por ser obra justamente da esperança que o homem depositava em coisas inteiramente passageiras. Ele diz ao homem para não se deixar surpreender: ele lhe ensina, em última instância, uma moral de total negação do padecimento, para que ele se converta numa fortaleza pronta a resistir aos assaltos do turbilhão do tempo, torne-se totalmente senhor de si nas instâncias superiores. Se a força dominante forçá-lo a cometer aquilo que é contra o seu ideal de *apatia*, esse homem pode sempre se tirar a vida. No entanto,

onde as condições para essa autossoberania eram procuradas, encontra-se também o resfriamento da vida. No ato de se converter em fortaleza e dique, o homem terá de renunciar mesmo àquelas coisas, boas ou más, prazerosas ou doloridas, sem as quais a ventura humana é só um cogitar infindo com o vento. Nos personagens humanos de Habert, em contraste, o *sofrimento* é vivido em sua plenitude grandiosa. O caráter elementar das transmutações corporais e a confusão dançante dos corpos, dos olhos, das luzes e das águas são aspectos de uma existência totalmente entregue ao ritmo do tempo e da natureza. Fílis é movimento constante. Primeiro como luz espraiando-se sobre a fecunda superfície das ondas; segundo, como jovem em fuga; terceiro como alguém que retorna ao conforto de uma não-existência elementar, confundida com as águas fecundas. Essas imagens dão a medida da plenitude do homem que, no seu existir, abraça toda a sua “cota” de prazeres, dores e padecimentos, fiel ao movimento irresistível da natureza. Ela vive a intensidade do amor e desfaz-se inteiramente no sofrimento. Mas é um sofrimento, que, vivo, positivo e entregue, está em contraste radical com o sofrimento “negativo”, “melancólico”, circular e vicioso do sol, inapto a concretizar seu anseio de perecer pela fusão.

Esse transporte “temático”, contudo, não é arbitrário, e tampouco deve ser considerado uma aplicação vazia e gratuita de belas imagens. A identificação (*o comungar*) de Fílis com as águas e seu vivo contato com sua luminosidade (momento em que sua essência está ligada ao lugar de nascimento) ocorre antes que, por influência da presença de Dáfnis, se opere a grande “cisão” que inaugurará o devir do mundo para a vida de Fílis. A identificação era verdadeira, mas perderia seu valor, se, avançando para além da barreira inaugurada pela cisão, tentasse legitimar no mundo da ventura sua comunhão. Esta só poderia subsistir em um estado de indistinção e de comércio luminoso com a substância refletora das águas maternas.

Em *Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*, todo um fundo de similitudes – ou seja, o antigo imaginário das correspondências universais – é reutilizado *vivamente com uma dose forte de intuição*, reintegrando-se numa nova figuração, cujo alvo é o de revelar os processos imaginários e as construções friccionais que sustentam conceitos, desejos, sonhos e sentimentos. A simpatia pelo jogo de espelhos, o reflexo profundo das águas e o jogo invisível das consonâncias do ser são as figuras pelas quais o amor se revela. Mas todas essas figurações estão enquadradas

A “*Metamorfose dos olhos de Fílis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

167

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

na ficção. A fonte com seus segredos é já alucinação de Fílis que se perde em seus reflexos. O poema terminará confirmando que todo o drama fora obra de um reflexo. Este se extinguirá tão logo o drama encontre seu termo; a circunferência que iniciara com o jogo simpático e narcísico diante da fonte, que revelara através de suas ondulações intangíveis o rosto de Dáfnis, confundido com o próprio rosto de Fílis, encontra seu desfecho com a transformação dos olhos de Fílis na substância aquosa.

METAMORPHOSE DES YEUX DE PHILIS EM ASTRES. Derniere edition. A Paris. Chez Antoine de Sommaville, au Palais, dans la petite Salle, à l'Efe de France. MDCXLIX.

LES SENTIMENS DE L'ACADEMIE FRANÇOISE SUR LA TRAGI-COMEDIE DU CID. A Paris, En la Boutique de G. Quinet, au Palais, à l'entrée de la Gallerie des Prisonniers, à l'Ange Gabriel. MDCLXXVIII. Avec Privilege du Roy.

LA VIE DU CARDINAL DE BÉRULLE: instituteur et premier supérieur général de la Congrégation de l'Oratoire de Jésus-Christ notre Seigneur; Retraite faite par le Cardinal de Bérulle à Verdun ([Reprod.])/ par Germain Habert, abbé de Cerisy

BACHELARD, G. **La formation de l'esprit scientifique**. Paris: Vrin, 1996.

BLOCH, Marc. **Les rois thaumaturges**. Paris: Gallimard, 1983.

BOAISTUAU, Pierre. **[Le] théâtre du monde**: où il est fait un ample discours des misères humaines/composé en latin par P. Boaistuuau, puis traduit par lui-même en français. Anvers. M.D.L.X.X.X.

BOUHOURS, Dominique. **La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, dialogues**. Vve de S. Mabre-Cramoisy (Paris), 1687.

BOURSAULT, Edme. **La métamorphose des yeux de Philis**: changez en astres, pastorale représentée par la troupe royale, et mise au théâtre par M. Boursault. Paris: N. Pépingué, 1665.

DE LA BARCA, Pedro Calderón. **La vida es sueño**. Madrid: Catedra, 1992.

HATZFELD, Helmut Anthony. **Estudos sobre o barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KANTOROWICZ, Ernst. **Les deux corps du roi**. Essai sur la théologie politique au moyen-âge. Paris: Gallimard, 1989.

KOPER, Peter T. The girl by the water: images of Aphrodite as mediated desire. **Anthropoetics** 9, n. 2, Fall 2003/winter 2004.

NÉRAUDAU, J. P. **L'Olympe du Roi-Soleil**. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

PILLORGET, René; PILLORGET, Suzanne. **France baroque, France classique**. Paris: Laffont, 1995.

RACINE, **Oeuvres complètes**. Ed. Raymond Picard. Paris: Gallimard, 1950.

ROUSSET, Jean. **Anthologie de la poésie baroque française**. Paris: Armand Colin, 1961.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 150.

A “*Metamorfose dos olhos de Filis em astros*”, de Germain Habert: o narcisismo especular e o poder sem poder

169

