



A PERMANÊNCIA DA IMAGEM DE EROS COMO FRONTEIRA EM SAFO, MADONNA E HILDA HILST

Gabriel Camargo Onesko¹

RESUMO

O artigo investiga a permanência da imagem de Eros como fronteira em obras de Safo, Madonna e Hilda Hilst, articulando o conceito de *Pathosformeln*, de Aby Warburg, a partir da leitura de Georges Didi-Huberman (2015). Com base em reflexões teóricas sobre os estudos da imagem (Arbex, 2006; Louvel, 2006), da fotografia (Brizuela, 2014) e do erotismo (Bataille, 2023), examina-se como essas formas de expressão produzem novas interpretações e significados. Por meio da aproximação entre um dos fragmentos de Safo de Lesbos (FR. 31), uma fotografia do livro *Sex* (1992), de Madonna, e um poema de Hilda Hilst, presente na obra *Sobre a tua grande Face* (1986), analisam-se possíveis diálogos entre texto e imagem na reconfiguração da figura de Eros em distintos tempos, corpos e linguagens. O estudo evidencia, assim, a persistência de uma mesma fórmula emotiva que atravessa fronteiras temporais e culturais, reafirmando o desejo como força criadora e fronteira.

Palavras-chave: Pathosformeln; erotismo; fronteira.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR. E-mail: gabrielonesko@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4705-110X>



THE PERSISTENCE OF THE IMAGE OF EROS AS THRESHOLD IN SAPPHO, MADONNA, AND HILDA HILST

ABSTRACT

This article investigates the persistence of the image of Eros as a threshold in the works of Sappho, Madonna, and Hilda Hilst, articulating Aby Warburg's concept of *Pathosformeln* through Georges Didi-Huberman's interpretation (2015). Drawing on theoretical reflections from image studies (Arbex, 2006; Louvel, 2006), photography (Brizuela, 2014), and eroticism (Bataille, 2023), it examines how these forms of expression generate new interpretations and meanings. Through a comparative analysis of Sappho's Fragment 31, a photograph from Madonna's *Sex* (1992), and a poem by Hilda Hilst, the relation between text and image is employed as an analytical lens to understand how the figure of Eros reappears across different times, bodies, and languages. The study thus highlights the persistence of a shared emotional formula that transcends temporal and cultural boundaries, reaffirming desire as a creative and liminal force.

Keywords: Pathosformeln; eroticism; threshold.

INTRODUÇÃO

A relação entre texto e imagem atravessa a história das artes assumindo diferentes configurações, ora marcada por formas de maior integração, como nas tradições efrásticas e iconográficas, ora por uma relativa autonomia entre palavra e visualidade, conforme determinadas perspectivas estéticas que enfatizam a especificidade dos meios. Na contemporaneidade, esse debate é reconfigurado a partir das reflexões de Georges Didi-Huberman (2015), ao propor a compreensão da imagem como um dispositivo de memória e sobrevivência, capaz de fazer emergir camadas temporais que atravessam diferentes suportes. Nesse sentido, mais do que uma oposição estável entre texto e imagem, o que se observa é a circulação de formas que se reconfiguram continuamente entre palavra e visualidade.

Portanto, desde os sistemas de escrita iconográficos da Antiguidade até as práticas literárias atuais, a interação entre texto e imagem revela um diálogo constante entre palavra e visualidade. Márcia Arbex, em *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006), explora essa dinâmica relação ao estabelecer um diálogo entre teóricos da área e propõe discussões sobre como a escrita pode funcionar independentemente da imagem, ser influenciada por ela, ou vice-versa. Nesse livro, Arbex traduz um texto de Liliane Louvel que apresenta o conceito de





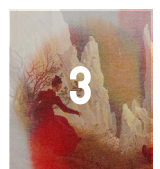
iconotexto. De acordo com a autora, a imagem não deve ser vista apenas como um complemento da escrita, mas parte fundamental, independente e integrante dos sentidos gerados pelo texto no leitor (Louvel, 2006).


Essa relação não é recente. Desde a expressão latina *ut pictura poesis*¹ usada por Horácio em sua *Ars Poetica*, escrita aproximadamente entre 19 e 10 a.C., a literatura incorpora e dialoga com elementos visuais. Nessa obra, o poeta² aproxima poesia e pintura ao sugerir que ambas as artes partilham modos de produzir efeitos estéticos e exigem do espectador/leitor um tipo semelhante de apreciação. A partir desse princípio, práticas como a *ekphrasis*³, que traduz imagens em palavras, consolidam a presença do visual no domínio literário.

Na modernidade, autores como o poeta simbolista francês Stéphane Mallarmé (1842–1898) expandiram essa interação ao explorar a visualidade do texto. Um exemplo na obra do poeta é o poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* ("*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*"), publicado inicialmente na revista francesa *Cosmopolis*, em 1897. Nessa obra, Mallarmé rompe com a disposição linear tradicional ao distribuir o poema graficamente pela página em diferentes tipos de fonte e amplos espaços em branco, produzindo um efeito visual que integra significado, ritmo e espacialidade.

A fotografia, por sua vez, ocupa um importante papel nesse diálogo, como argumenta Natalia Brizuela em *Depois da fotografia: uma literatura fora de si* (2014). Considerando a existência humana como um ato inserido no tempo, a fotografia, capturada de forma mais instantânea do que as pinturas, torna-se uma ferramenta capaz de registrar pequenos fragmentos do real, deslocando-os para um ambiente imune ao tempo. Dessa forma, a autora aponta que a fotografia "disseca um fragmento do real" ao isolá-lo e deslocá-lo para fora de seu contexto temporal original (BRIZUELA, 2014, p. 22). A fotografia também torna-se, portanto, uma forma de narrar, pois, ao congelar a tempo, o fotógrafo torna-se capaz de recontextualizar a imagem. Assim, a relação entre palavra e fotografia pode criar uma nova tensão produtiva, na qual a experiência no tempo pode ser recontada por meio da narrativa.

Nesse sentido, é possível considerar que o intenso diálogo entre imagem e escrita se atualiza na modernidade, uma vez que os limites entre ambas as expressões se tornam cada vez mais porosos. Pensando no regime da imagem no tempo, Georges Didi-Huberman explora o conceito de *Pathosformeln*⁴, cunhado por Aby Warburg (1866 – 1929) ao longo de sua produção, principalmente do estudo da sobrevivência de algumas formas específicas em expressões artísticas que sobreviveram da Antiguidade clássica até o renascimento italiano. Deparando-se com a possibilidade de conservação de formas que se prolongam ao decorrer





do tempo, Didi-Huberman argumenta que a interpretação da imagem está intimamente ligada à memória, de modo que sua leitura depende de um imaginário coletivo construído ao longo do tempo (Didi-Huberman, 2015).

Para pensar sobre a relação entre o tempo e a imagem, tanto Brizuela quanto Didi-Huberman trazem ao debate o filósofo Georges Bataille ao citarem o erotismo. Para Brizuela, a fotografia é um exemplo de representação descontínua da realidade, pois, ao ser fotografado, é como se um ser ou um espaço fosse retirado da linearidade temporal. A descontinuidade, segundo Bataille, é comum à existência de todos os seres, uma vez que todos possuem um tempo específico de vida, que, em algum momento, irá finalizar-se. Para o filósofo, no entanto, o erotismo torna-se uma chave para refletir sobre a angústia causada pelo ser humano ao deparar-se com essa descontinuidade (Bataille, 2023).

Didi-Huberman, ao analisar edições da revista de artes *Documents*⁵, editadas por Bataille, percebe como diferentes imagens são colocadas em contraste, ainda que não compartilhem do mesmo tema ou de questões estéticas semelhantes, provocando no leitor a consciência de que diferentes imagens, ao encontrarem-se tão distantes no tempo e no espaço, podem estabelecer um momento de continuidade ao tocarem-se, criando um novo espaço de conhecimento (Didi-Huberman, 2015).

Ao longo deste trabalho, portanto, pretende-se mobilizar os conceitos apresentados a fim de analisar e aproximar dois textos poéticos de uma fotografia. Retirados de distantes cenários temporais e físicos, a aproximação destes materiais, assim como as realizadas por Bataille em *Documents*, busca culminar em um novo espaço de interpretação que só é construído por meio do diálogo. Pretende-se conectar os materiais por meio de um único fio condutor, a figura de Eros, deus grego que representa o desejo, mais especificamente sua representação enquanto fronteira. Eros, ainda que seja representado como uma divindade, é mais comumente associado ao próprio sentimento do desejo, não somente no sentido sexual, mas em sua completude enquanto sentimento que move os seres humanos.

Anne Carson, em *Eros: o doce-amargo* (2022) utiliza dessa mesma perspectiva ao analisar a produção de um amplo conjunto de autores da tradição greco-romana, abordando o desejo como uma força que opera entre fronteiras. Entre as obras que compõem seu *corpus*, Carson dedica especial atenção à poesia de Safo de Lesbos, poeta lírica grega nascida na ilha de Lesbos, que viveu aproximadamente entre os séculos VII e VI a.C.. Embora grande parte de sua produção tenha se perdido, um dos fragmentos de sua obra que foi conservado quase integralmente é o de número 31, sendo um dos textos mais populares atribuídos à Safo.





Inspirada nesse fragmento, Carson reflete sobre como o desejo existe na distância entre amante e amado, na impossibilidade de realização plena. Esse mesmo princípio pode ser visto em imagens contemporâneas, como no livro *Sex* (1992), de Madonna⁶, onde o erotismo é tratado como algo que transgride normas e desafia convenções. Essas fronteiras, no texto e na imagem, são pontos de tensão que mantêm o desejo em movimento.

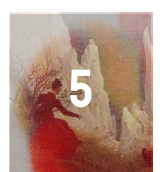
Na poesia de Hilda Hilst, especialmente em *Sobre a Tua Grande Face* (1986), o desejo é explorado como falta e impossibilidade de alcançar o que se deseja. Essa experiência ressoa tanto no poema de Safo quanto na fotografia de Madonna, criando conexões entre diferentes contextos e períodos. Em Hilst, no entanto, o desejo não é apenas uma força que impulsiona, mas uma condição que molda a própria existência.

Portanto, a construção deste trabalho parte da discussão sobre texto e imagem como repertório teórico que sustenta a análise da permanência da imagem de Eros. A relação entre palavra e imagem funciona aqui como campo de observação dessa persistência, não como objeto principal. Nesse sentido, o diálogo com o conceito de *Pathosformeln*, permite compreender de que maneira certas formas sobrevivem e se transformam ao longo do tempo e dos suportes. Assim, o artigo investiga como Eros se manifesta em diferentes suportes e momentos, a partir da leitura comparativa de Safo, Madonna e Hilda Hilst. Embora não haja entre eles relação intertextual direta, busca-se compreender de que modo o desejo, expresso nas fronteiras entre palavra e imagem, molda sentidos e permanece ao longo do tempo.

TEXTO E IMAGEM: NO EMARANHADO DE UM ANTIGO DIÁLOGO

São diversos os teóricos que têm se dedicado a estudar o regime da imagem na literatura e suas transformações contemporâneas. Marcia Arbex (2006) apresenta diversos artigos sobre a relação entre imagem e escrita, partindo desde a visão em que a escrita é colocada sob o domínio da imagem, até a completa oposição, em que a imagem opera de modo independente ao registro escrito.

A relação entre imagem e escrita remonta à própria história dos sistemas de escrita iconográficos, em que há o exercício literal da descrição pictural para a criação do significado. Atualmente, entretanto, a relação entre imagem e escrita passa despercebida, pois o signo, ao fortalecer-se como uma forma abstrata de representação da realidade, enfraquece a visualização das imagens no texto. Nesse sentido, a imagem torna-se acessória, principalmente em um sistema que privilegia a comunicação em massa, como se tornaram as sociedades ocidentais nos últimos séculos (Arbex, 2006).





Além disso, a relação que há entre imagem e escrita remonta à própria história da arte por meio dos diálogos entre literatura e pintura. De acordo com Arbex, esse diálogo remonta à tradição horaciana do *ut pictura poesis*, em que a fronteira entre a poesia e a pintura é quase dissipada, entendendo que ambas provocariam o mesmo sentido estético (Arbex, 2006, p. 55). Nesse sentido, a associação entre o texto e a imagem não passaria de uma mera questão de suporte, de modo que a imagem não seria considerada parte substancial de uma obra.

Outra troca que há entre literatura e pintura é a descrição ecfástica. Derivada do conceito grego de *ekphrasis* (*écfrase*), esse tipo de construção poética consiste em descrever, de maneira mais próxima possível, uma pintura através do texto ao buscar emular os mesmos sentidos que a pintura provocaria no leitor, alterando apenas seu suporte.

Em contrapartida, através da literatura de experimentação realizada por Mallarmé, e por demais escritores postos em evidência a partir do século XX, o uso da escrita na literatura passa a assumir a própria criação visual e espacial do suporte (Arbex, 2006, p. 29). Assim sendo, o símbolo gráfico escrito em uma página em branco passa a assumir um papel de picturalidade que supera a própria transcrição do significado, uma vez que provoca no leitor um movimento de interpretação além da relação entre signo e significado.

Inserindo-se nesse debate, Louvel defende o conceito de iconocidade do texto, ou seja, a sua capacidade de representar imagens que não estão literalmente impressas no suporte. De acordo com a autora, o iconotexto “não estaria mais numa situação de ancoragem no real, mas estaria duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em intersecção com o plano da realidade” (Louvel, 2006, p. 192).

De acordo com a autora, “diferentemente da tradução linguística (passagem de um significante a outro, de mesma natureza, linguístico), efetua-se a passagem de um significante (pictural) a um outro significante (linguístico) de natureza diferente” (Louvel, 2006, p. 196). Logo, na translação, o conteúdo passa de um suporte ao outro, e o autor pode manipular seu conteúdo original, transformando-o em uma nova forma de arte, que pode trazer ao leitor diferentes significados dos que são emulados pelo original.

Portanto, a perspectiva adotada no iconotexto é a da defesa da “[...] presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração” (Louvel, 2006, p. 218). Tal perspectiva supera a problemática da imagem acessória que serve apenas como ilustração ao texto principal, para tornar-se parte dos sentidos que podem ser estabelecidos por um





conjunto criado a partir de símbolos e imagens. Sendo assim, neste estudo adota-se essa perspectiva ao discorrer sobre os textos que serão analisados.

FOTOGRAFIA E EROTISMO COMO FORMAS DE FUGA DO TEMPO


Na contemporaneidade, a pintura compartilha seu espaço de registro com uma nova tecnologia que possibilita capturas instantâneas: a fotografia. Em vista disso, Brizuela (2014) reflete sobre a fronteira que há entre fotografia e literatura atualmente. Ao remontar aos ficcionistas latino-americanos, como Mário Bellatin (1960) e Bernardo de Carvalho (1960), a autora discorre sobre como a fotografia nem sempre está ancorada no real, e que seu uso na ficção pode significar uma nova maneira de recontar uma história. Nesse sentido, tanto a escrita, que já foi considerada como atestado real e da verdade, assim como a fotografia, podem ocupar lugares que extrapolam o real.

De acordo com a autora, a operação fotográfica, no entanto, está baseada no momento de captura de um fragmento do real, seu isolamento e uma forma de apresentá-lo em um local fora do contexto, que transcende o tempo e o espaço originais (Brizuela, 2014). Logo, os seres capturados no momento da fotografia serão sempre deslocados para uma realidade exterior à que habitavam originalmente. Desse ponto podem surgir estranhezas ao aproximar fotos que se situam em realidades distantes, tanto no tempo quanto no espaço. Ao definir a fotografia, Brizuela afirma que essa ferramenta é uma forma de “dissecar um fragmento do real” (Brizuela, 2014, p.22), ou seja, através da captura de um pequeno segundo é possível analisá-lo minuciosamente por meio da possibilidade de congelar um momento do real. Através dessa análise, o espectador pode expandir os limites da interpretação, recriando o momento que antecedeu a captura, bem como os fatos que decorreram dela.

Fotografar, portanto, pode ser entendido como o ato de transpor um momento do real para um ambiente permeado pela ficção. Nesse sentido, a autora defende que “a operação estrutural da fotografia é a descontinuidade – a imagem está, sempre, fora de lugar, extraída do *continuum* de onde foi tirada” (Brizuela, 2014, p. 22). A extração de um momento implica em sua descontinuidade, ou seja, em impedir que aquele momento venha a perder-se na linha do tempo em que estava inserido. Ao utilizar este termo para definir a fotografia, Brizuela faz a Bataille, que em sua obra *O Erotismo* (2023) define os conceitos de continuidade e descontinuidade.

Para o autor, nós, enquanto seres humanos, podemos ser definidos como “seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas [que] temos a nostalgia da continuidade perdida” (Bataille, 2023,





p. 39). Ao utilizar de tais termos para definir a existência humana, Bataille remonta ao momento de criação da própria vida, pois, de acordo com o autor, a vida de cada ser humano é única, e, ainda que haja aspirações comuns, as experiências só podem ser individuais.

A descontinuidade, portanto, remete ao fim da vida e ao encerramento da existência em um corpo sensorial. Portanto, a morte implica na ruptura de um *continuum*, a mesma que acontece na fotografia. É como se a fotografia simulasse o tempo de vida de um indivíduo em comparação à toda existência humana. Ao expandir a linha de tempo, as existências individuais tornam-se pequenos *flashes* que sintetizam o que as antecedeu e o que acontecerá depois. A atividade erótica, nesse sentido, pode ser entendida como uma ação que possibilita encontrar esse único ponto de continuidade.

De acordo com Bataille, a reprodução ocorre em todos os seres vivos, mas apenas os humanos a transformam em uma experiência erótica que vai além da perpetuação da espécie. O medo da morte, que interrompe a existência, impulsiona essa busca por continuidade. No erotismo, esse desejo se manifesta na união de dois seres descontínuos, como óvulo e espermatozoide, que se fundem em um único corpo. Assim, a fotografia e a literatura erótica recriam simbolicamente esse encontro, tentando adiar a inevitável descontinuidade da vida.

Em suma, ao evocar a representação batalliana de descontinuidade, Brizuela defende que a fotografia é uma maneira de representar o tempo fora de sua finitude, é o momento perfeito para registrar um instante que não poderá ser repetido, e que, portanto, representa o ideal.

Entretanto, assim como nas demais artes plásticas, também é possível recriar a fotografia a partir de composições eufônicas. Porém, na contemporaneidade, ainda que o poeta busque referencial na imagem, os sentidos são recriados e expandidos. Se a fotografia é responsável por paralisar o tempo, pode-se afirmar que sua translação pictural no poema é responsável por retomá-lo em toda a sua voracidade.

A PERMANÊNCIA DA IMAGEM NO TEMPO: GEORGES DIDI-HUBERMAN E ABY WARBURG

Ao pensar no registro da imagem, seja enquanto pintura ou fotografia, torna-se inevitável refletir sobre a ação do tempo sobre ela. Didi-Huberman ao analisar a obra de Warburg, conceitua sobre a maneira como as formas de expressão do tempo se manifestam na imagem. Warburg, em seus estudos sobre o Renascimento italiano, observa que certas expressões, oriundas da Antiguidade,





perduram e continuam a representar os mesmos sentimentos, provocando reações semelhantes nos espectadores. Para definir essas imagens que atravessam o tempo, Warburg cunhou o termo *Pathosformeln* – fórmulas de *páthos*. O uso do termo grego *pathos* remete à ideia de fórmulas que evocam compaixão e emoções intensas, presentes em diferentes formas de arte, desde vasos gregos até a pintura italiana, cujos movimentos transmitem a mesma carga emotiva e geram reações semelhantes nos receptores.

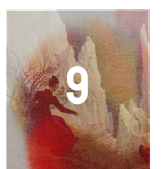
Didi-Huberman, ao estudar criticamente a teoria de Warburg, sugere que as imagens aplicadas a esse conceito podem ser entendidas como “pilhas de trapos do tempo” (Didi-Huberman, 2015, p. 175). Essa metáfora reflete a ideia de que o empilhamento de camadas temporais nas imagens representa algo universal que transcende a existência individual humana. O autor também amplia a análise, propondo uma reflexão sobre como essas formas continuam a exercer influência desde a Antiguidade

clássica até a contemporaneidade. Para Didi-Huberman, “foi nas paredes dos antigos sarcófagos que os movimentos da vida, do desejo, das paixões sobreviveram até chegar a nós, até nos emocionarem e transformarem a nossa visão do presente” (Didi-Huberman, 2015, p. 175). Assim, as fórmulas de *páthos*, identificadas por Warburg, são reinventadas por Didi-Huberman que estende sua influência até os dias atuais.

A imagem, portanto, assume uma dimensão atemporal, como apontado por Brizuela ao discutir a fotografia e a captura de um momento descontínuo. Nesse sentido, Didi-Huberman afirma que:

Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*], A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (Didi-Huberman, 2015, p. 12).

Pensando no exemplo da fotografia, a imagem ao ser capturada por um ser descontínuo, representa a continuidade perdida da qual ele jamais usufruirá. Nesse sentido, pensar na permanência das imagens significa pensar na própria capacidade humana de interpretar uma mesma imagem de diferentes maneiras, ou, considerando a ficção, recontá-la de maneira a expandir o universo inicial ao qual estava atrelada. A relação entre memória e imagem, portanto, evoca a necessidade da construção de um contexto para interpretação, que só é possível acessar através da preservação cultural.





O EROTISMO E A PERMANÊNCIA DA IMAGEM

Além de se debruçar sobre os estudos de Warburg, Didi-Huberman dedicou-se também a explorar o regime da imagem proposto por Bataille. Para compreender o paralelo entre a continuidade da imagem e o erotismo, é essencial observar a perspectiva de semelhança proposta por Bataille.

Bataille, enquanto editor e organizador da revista de arte *Documents*, adotou uma prática experimental ao apresentar imagens de temas extremamente contrastantes, justapostas aos textos escritos para as colunas. Essa abordagem, segundo Didi-Huberman, fez com que as imagens “surgissem como objetos encontrados ao acaso, dessemelhanças sem laços – aparentes – de continuidade” (Didi-Huberman, 2015, p. 23). É importante destacar o uso do termo “aparentes” ao descrever os laços de proximidade entre as imagens, pois, à primeira vista, o leitor desatento pode supor que não existe qualquer relação entre os conteúdos apresentados. No entanto, as imagens, embora apresentem cenários tão opostos e distantes, acabam por complementar-se, criando um novo sentido em meio à estranheza gerada pelo contraste. Assim, ainda que a fronteira entre elas seja grande, quando colocadas lado a lado, torna-se frágil, permitindo a criação de um novo ambiente de significação.

A transgressão da fronteira que caracteriza o erotismo é apontada por Didi-Huberman ao analisar a seleção realizada por Bataille nas edições de *Documents*:

Pois o que surge, numa operação como essa, é que dilacerar, segundo Bataille – por exemplo, dilacerar as conveniências das noções tradicionais assim como as de “sagrado” ou de “forma”-, não pode ocorrer sem que façamos com que se toquem conceitos, palavras ou aspectos que as conveniências consideram justamente contraditórios ou inacessíveis uns aos outros. A laceração, em Bataille, começa sempre por um acesso, por um contato. Aqui é o tato que dilacera, é a transgressão de um tabu do tocar que, quase sempre, acaba por abrir os conceitos ou as palavras em Georges Bataille (Didi-Huberman, 2015, p. 49).

A “dilaceração” das formas está profundamente conectada ao conceito de erotismo. Nesse sentido, a proposta de Bataille ao aproximar imagens é exatamente o que foi discutido anteriormente: a reinvenção da imagem por meio da fotografia e a transformação das fórmulas. Essas fórmulas, por meio de sua dessemelhança, geram uma “informe semelhança”, criando um novo espaço de significação. Esse espaço é definido como um conhecimento “inaudito, um conhecimento que poderíamos dizer ‘sem medida comum’, enfim, um conhecimento que não se abstrai nem se idealiza e tampouco se demonstra, estritamente falando” (Didi-Huberman, 2015, p. 52).





É nesse ponto de contato entre o texto, que evoca uma imagem, e um novo tipo de conhecimento, que se busca chegar por meio da aproximação dos materiais que serão apresentados a seguir. O fio condutor que une essas aproximações é Eros, ou o desejo, representado pela fronteira entre dois seres descontínuos que reconhecem suas limitações e, no outro, buscam uma forma de estabelecer continuidade.

SAFO


Carson, em sua obra *Eros: o Doce-Amargo* (2022), realiza uma compilação de poemas clássicos nos quais a figura de Eros, divindade grega que representa o desejo, é evocada. Para a autora, Eros está relacionado à própria pulsão de vida, sendo uma característica inerente a qualquer ser humano. Ao definir Eros como “doce-amargo” Carson destaca a dualidade desse sentimento presente em diversas situações da convivência humana. Entre as muitas imagens que a figura de Eros pode evocar, este estudo focaliza sua representação como fronteira. De acordo com Carson:

Eros tem a ver com fronteira. Ele existe porque certas fronteiras existem. É no intervalo entre se esticar para tentar alcançar e de fato agarrar algo, entre olhar de relance e receber o olhar de volta, entre um “eu te amo” e “eu também te amo”, que a presença ausente do desejo ganha vida. Mas as fronteiras do tempo e do olhar e do “eu te amo” são apenas efeitos secundários da fronteira principal e inevitável que cria Eros: a fronteira da carne e do eu que existe entre você e eu. E é, de repente, apenas no momento em que eu ia dissolver a fronteira, que percebo que nunca vou conseguir fazer isso (Carson, 2022, p. 55).

A fronteira em Eros é o que justifica sua existência. Assim como no erotismo de Bataille, o desejo de continuidade é o que impulsiona o ser em sua atividade erótica, mas jamais pode ser consumado devido à impossibilidade de dois tornarem-se um. Safo foi uma das poetisas que abordaram Eros pela perspectiva da fronteira. No pouco que foi resgatado de sua obra, o seguinte fragmento chama atenção para essa interpretação:

Parece-me igual aos deuses aquele homem
que se senta à sua frente
e ouve de perto
o seu doce falar
e bela risada – ah, isso
deixa em asas o coração que tenho no peito
porque quando olho para você, um momento, a fala
em mim desaparece
não: a língua rasga, e um fogo





fino corre sob a pele
e nos olhos não há visão e um rumor
enche os ouvidos
e o suor frio me abraça e o tremor
me agarra por inteira, mais verde que a grama
estou e morta – ou quase
assim eu pareço a mim.
(Safo, FR. 31. In: Carson, 2022, p.32-p.33).

Este fragmento evoca a imagem de um triângulo formado pelo eu-lírico, sua amada e um homem. Nesse triângulo, o elemento central é a fronteira que separa o eu-lírico de sua amada, simbolizada pela figura masculina. A leitura, contudo, revela que não há uma relação direta entre o eu-lírico e a amada; é possível interpretar que o homem mantém contato direto com a amada, enquanto o eu-lírico ocupa a posição de observador externo. Ao contemplar a amada, o eu-lírico é atingido por Eros, o que desperta nele sentimentos de ardência e incômodo. Pode-se interpretar que esse contato entre a amada e o homem provoca uma dor física no eu-lírico. Essa dor – manifestada pelo enrolar da língua, o suor sobre a pele e a palpitação intensa – é o que configura o desejo.

Carson, ao analisar este poema, sugere que o triângulo formado pelas três figuras representa a constituição radical do desejo. Afinal, “se eros é falta, sua ativação exige três componentes estruturais – amante, amada e aquilo que se interpõe entre elas” (Carson, 2022, p. 38). A presença dessa terceira figura reforça a interpretação adotada neste estudo: o desejo forma-se na fronteira, pois o outro só é desejado porque é inalcançável.

A partir da triangulação proposta por Safo, Carson identifica o surgimento de uma espécie de “voltagem elétrica” (Carson, 2022, p.43): a presença simultânea da amante, do amado e de um terceiro observador cria um campo de forças em que nenhum polo se estabiliza plenamente. A estrutura de Eros em Carson revela que o desejo nasce justamente no espaço tensionado entre aproximação e recuo, onde aquilo que é desejado permanece, por definição, inalcançável. Nesse sentido, a “voltagem” corresponde a um campo de oscilação constante, no qual o desejo aproxima e afasta os corpos, produzindo uma energia que depende da manutenção dessa distância.

Essa visão também remete às aproximações realizadas por Bataille em *Documents*, nas quais polos opostos, colocados lado a lado, são capazes de produzir um novo significado em conjunto. Assim, considerando o horizonte que aproxima ambos os autores, o desejo pode ser entendido como uma força que só existe enquanto mantém os opostos em contato.





MADONNA

No fim dos anos 1980, os Estados Unidos enfrentavam uma grave epidemia de AIDS. Entre as vítimas estavam centenas de homens gays, mas também mulheres e homens heterossexuais. Contudo, o estigma recaiu predominantemente sobre a população LGBT+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, assim como outras expressões de gênero e sexualidade dissidentes), que foi estigmatizada como principal responsável pela transmissão do vírus. Embora atualmente se saiba que essa associação é equivocada, na época o país vivenciou uma ampla campanha midiática que fortaleceu respostas institucionais violentas e reforçou preconceitos. Como observam Herbert Daniel e Richard Parker em *AIDS: A Terceira Epidemia* (2018), esse processo constituiu uma “epidemia de reações sociais, culturais, econômicas e políticas” tão destrutiva quanto as formas biomédicas da doença, marcada pelo pânico moral e violência contra grupos já marginalizados (Daniel; Parker, 2018, p. 14).

Partindo dessa ação midiática, configurou-se uma intensa política repressão sexual, onde o sexo e a sua representação erótica foram considerados sujos, perigosos e irresponsáveis. Nesse contexto, a cantora Madonna lançou seu livro *Sex* (1992) uma obra composta por registros fotográficos, poemas e textos. Em fotografias realizadas por Steven Meisel e Fabien Baron, Madonna assume a persona de Dita, uma mulher dominadora que reforça valores de liberdade sexual e sexo seguro. Madonna combina diferentes tipos de representações artísticas como colagens, fotografias, manifestos e cartas ao longo do livro (Pereira, 2023).

A seguir será analisada uma das imagens que compõem *Sex* (1992) a fim de defender a permanência da imagem evocada por Safo através de uma leitura comparativa entre a fotografia de Madonna e o poema.



Imagem 1– Sem título.



Fonte: *Sex* (Madonna, p. 118, 1992).

Na fotografia em questão observa-se uma cena triangular que remete ao poema de Safo. O cenário, ambientado em um restaurante, apresenta três figuras principais. Ao centro da imagem está Madonna, nua, usando apenas sapatos de salto alto, apoiada em um balcão enquanto ingere uma fatia de pizza de forma despojada. No canto superior esquerdo, duas outras figuras compõem a cena: um homem negro, com um lenço na cabeça, observa Madonna com um olhar surpreso, enquanto, entre eles, há outra personagem, provavelmente uma mulher de cabelos longos. A mulher está de costas para Madonna, com a cabeça apoiada em uma das mãos, olhando fixamente para o homem.

A análise da imagem permite supor a existência de um triângulo relacional, no qual Eros, assim como no poema de Safo, inscreve-se na fronteira do desejo. O homem ao fundo, ao ignorar a mulher à sua frente para conseguir olhar Madonna sobre seus ombros, representa a tensão erótica que permeia a cena. Assim como no poema, há um desejo conflituooso entre as três figuras.

Conforme argumentado por Didi-Huberman, por meio do conceito de *Pathosformeln*, a imagem proposta na Antiguidade sobrevive até os dias de hoje. A partir da imagem evocada pelo poema de Safo, é possível traçar um caminho inverso ao processo efrástico e chegar à fotografia de Madonna. É como se a fotografia dialogasse com o poema, estabelecendo uma continuidade temporal





entre eles. A cena capturada por Safo retorna dois milênios depois na fotografia de Madonna, revelando o poder duradouro das formas de representação erótica.

HILDA

No contexto da produção poética brasileira, um nome que dialoga com a relação erótica estabelecida entre Safo e Madonna é Hilda Hilst. Autora de aproximadamente 40 obras, entre peças de teatro, romances e poemas, Hilst é considerada um expoente da literatura erótica no Brasil. Sua poesia reflete a tensão erótica observada nas imagens anteriormente analisadas.

Em *Sobre a tua grande Face* (1986), um livro composto por dez poemas, Hilst constrói a busca do eu-lírico pelo outro. Apesar de, em muitos aspectos, esse outro poder ser interpretado como a figura de Deus – o que sugere uma busca metafísica –, essa busca é realizada nos moldes do desejo humano. No poema abaixo, selecionado para compor a análise aqui apresentada, a tensão entre o terreno e o transcendente emerge como o motor do movimento poético:

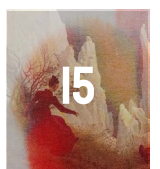
De tanto te pensar, me veio a ilusão.
A mesma ilusão

Da égua que sorve a água pensando sorver a lua.
De te pensar me deito nas aguadas
E acredito luzir e estar atada
Ao fulgor do costado de um negro cavalo de cem luas.
De te sonhar, tenho nada,
Mas acredito em mim o ouro e o mundo.
De te amar, possuída de ossos e abismos
Acredito ter carne e vadiar
Ao redor dos teus cismos. De nunca te tocar
Tocando os outros
Acredito ter mãos, acredito ter boca
Quando só tenho patas e focinho.
De muito desejar altura e eternidade

Me vem a fantasia de que Existo e Sou.
Quando sou nada: égua fantasmagórica
Sorvendo a lua nágua.

(Hilst, 2017, p. 430)

No poema, é possível identificar um endereçamento ao outro, com o eu-lírico adotando um tom confessional. O poema começa com uma reflexão sobre o desejo recorrente pelo outro, mas logo revela a frustração dessa busca. Ao pensar no outro, o eu-lírico não encontra a imagem verdadeira, mas uma ilusão. Para ilustrar essa sensação, o poema evoca uma cena detalhada e metafórica: uma égua que, ao beber água de uma poça refletindo a lua, acredita estar bebendo a própria lua.





A partir dessa metáfora, o eu-lírico estabelece uma série de comparações que reforçam a existência de uma fronteira entre ele e o outro. A tensão erótica desenvolvida ao longo dos versos é marcada pelo desejo frustrado, que parece caminhar para um clímax, mas retorna à imagem de Eros como fronteira – um desejo que só existe na impossibilidade do alcance. Logo, o eu-lírico projeta sua própria existência no outro, tornando o desejo por este o sentido de sua existência. Assim, referenciando Carson, Eros pode ser compreendido como essa força motriz: em Safo, provocando a ilusão do contato; e em Hilda, a ilusão da própria existência.

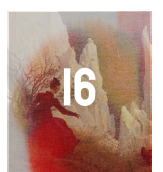
A fronteira em Hilda remete aos versos de Safo e à fotografia de Madonna, mas com uma intensidade e reconstrução próprias. Considerando o que argumenta Didi-Huberman sobre a persistência da imagem, percebe-se, por meio dessa aproximação, uma fórmula que persiste nas três representações: cada uma, com suas particularidades, são assombradas pela mesma imagem de Eros como fronteira.

A proposta de aproximar Safo, Madonna e Hilda procura ser semelhante ao gesto de justaposição de diferentes materiais realizado por Bataille, na revista *Documents*, analisado por Didi-Huberman (2015). Ao realizar um procedimento de montagem, que coloca elementos distantes lado a lado, cria-se um novo espaço de significação. A partir desse diálogo, tornase possível perceber como uma mesma “fórmula do desejo”⁷ manifesta-se no texto de Safo, evoca a imagem de Madonna e ressurgue no desejo lacerante do eu-lírico de Hilda. Assim, essa conexão reafirma Eros como uma força primordial e a fronteira como o espaço onde o desejo persiste e se transforma.

CONCLUSÃO

A partir da leitura comparativa proposta, o estudo indica a persistência da imagem de Eros como fronteira em materiais de diferentes tempos e suportes. Através da aproximação, não estabelecendo necessariamente uma relação intertextual direta entre Safo, Madonna e Hilda Hilst, procurou-se mostrar como uma *Pathosformel* sobrevive e se reconfigura em diferentes contextos, oferecendo pistas para pensar desejo, memória e continuidade.

No centro da análise realizada, Eros surge como um eixo simbólico que conecta literatura e fotografia. Representado como fronteira, o desejo evidencia-se no triângulo amoroso de Safo, na provocação visual de Madonna e na busca metafísica de Hilst. Em todos os casos, o desejo nunca é plenamente realizado, mas reside no espaço da tensão e da impossibilidade. É nessa lacuna que as imagens e os textos se tornam mais potentes, evocando emoções universais e convidando o receptor a construir sentidos a partir de suas próprias experiências.





Além disso, a ideia de permanência da imagem no tempo, conforme explorada por Didi-Huberman, mostra como certas representações ultrapassam fronteiras temporais e culturais. A interação entre palavra e visualidade não apenas preserva a memória, mas também reinventa formas de olhar para o mundo. Ao unir os fragmentos de Safo, as fotografias de Madonna e os versos de Hilst, este estudo revela a força do diálogo entre texto e imagem como um espaço de encontro e transformação.

Assim, texto e imagem não apenas coexistem, mas alimentam-se mutuamente, reafirmando a importância do diálogo interdisciplinar na construção de novas perspectivas. Eros, enquanto pulsão e fronteira, permanece como um elo que conecta passado e presente, reafirmando o desejo como força criadora que transforma e ressignifica a experiência humana.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. *In*: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 17-p.62.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Traduzido por Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

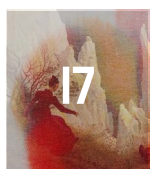
BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.


CARSON, Anne. *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Traduzido por Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Campo e veículo dos movimentos sobreviventes: a *Pathosformel*. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p.167-p.237.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Traduzido por Caio Meira e Fernando Scheib. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

HILST, Hilda. Sobre a tua grande face [1986]. *In*: HILST, Hilda. *Da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.





LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. Traduzido por Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p.191-p.237.

MADONNA. *Sex*. New York: Maverick Records, 1992.

PEREIRA, Jordy. *Madonna, the mother of perversion: analysis of Sex and Erotica*. 2023. 43 f. TCC (Graduação) – Curso de Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/262055/001173138.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 21 jan. 2025.

SAFO, FR. 31. In: CARSON, Anne. *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Traduzido por Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

NOTAS

- 1 “Como a pintura, assim é a poesia” (tradução própria).
- 2 Quinto Horácio Flaco (Quintus Horatius Flaccus, em latim) foi um filósofo e poeta romano nascido em 65 a.C. e falecido em 8 a.C, aproximadamente. Além de ser reconhecido por sua obra dídatica *Ars Poetica*, suas Odes exerceram forte influência na produção literária ocidental.
- 3 Do grego ekphrasis (écfrase) o termo refere-se, em sentido amplo, à descrição verbal de uma imagem, real ou imaginária, com o objetivo de torná-la vívida para o leitor. Na tradição literária, passou a designar, mais especificamente, a representação de obras visuais por meio da linguagem verbal.
- 4 O termo alemão Pathosformel, empregado por Aby Warburg, pode ser traduzido como “fórmula de pathos”. A expressão surge no contexto das pesquisas do autor entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, especialmente em seus estudos sobre o Renascimento italiano, considerando obras como *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de Sandro Botticelli.
- 5 A revista *Documents* circulou em Paris, entre 1929 e 1931, totalizando 15 números, e reunia ensaios, fotografias e montagens que aproximavam temas heterogêneos que transitavam entre arqueologia, artes visuais e etnografia. Editada por Bataille, pode ser lida como um espaço de experimentação formal no qual a justaposição entre texto e imagem é capaz revelar tensões históricas e sensoriais.
- 6 Madonna Louise Ciccone (1958) é uma cantora e compositora norte-americana. Sendo considerada como figura central da cultura pop, é reconhecida pela crítica por sua reinvenção estética e pelo uso de temas sexuais e políticos em sua obra.
- 7 Paráfrase do conceito de Pathosformel (fórmulas de pathos) referenciado anteriormente.

