

Detalhes em movimento ou a sobrevivência da ninfa

Luciana Marcelino

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambarra.0607.87-101>

Resumo: Este artigo faz uma análise do texto de Aby Warburg de 1983 intitulado *O nascimento da Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* com o intuito de evidenciar outra prática historiográfica proposta por este autor. Nela, os detalhes acessórios das pinturas, como as vestimentas e os cabelos são objetos de análise evidenciando uma relação com a antiguidade clássica não mais baseada no princípio da serenidade e estaticidade das figuras, decorrente de uma visão da história da arte liderada Winckelmann. A maneira warburguiana de historiografar um olhar focado no movimento dos detalhes. A análise de tais figuras a sobrevivência dos modos de expressões antigos que configuram a fórmula de páthos da ninfa.

Plavras-chaves: sobrevivência, ninfa, Aby Warburg

Abstract: This article analyzes the text of Aby Warburg 1983 entitled *The Birth of Venus and Primavera of Sandro Botticelli* in order to highlight another proposal historiographical practice by this author. Therein, details accessories of paintings, such as clothing and hair are objects of analysis showing a relationship to classical antiquity no longer based on the principle of serenity and stasis of the figures, due to a vision of the history of art led Winckelmann. The warburguiana way to historiografar overlap a look focused on movement details. The analysis of these figures reveals the survival of the old modes of expression that set the formula of pathos Nymph.

Keywords: survival, ninfe, Aby Warburg

Imagens:

Páginas 92-93:
Sandro Botticelli
O nascimento da Vênus, 1483.
(Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_Vênus/)

Página 95:
Sandro Botticelli
A Primavera (detalhe), 1482.
(Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Primavera)

Página 98:
Domenico Ghirlandaio
O nascimento de São João Batista, 1486-1490.
(Fonte: <http://www.wikiart.org/en/search/>)

Página 99:
Marilyn Monroe em cena do filme *O pecado mora ao lado*
(1956) de Billy Wilder (diretor).
(Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/>)

Detalhes em movimento ou a sobrevivência da ninfa

A ninfa corria tão rapidamente que parecia voar; havia levantado os tecidos para poder fugir mais depressa e os prendera na cintura de tal forma que, acima de seu calçado, mostrava as pernas e o gracioso Joelho que em qualquer um despertaria o desejo.

-- Boccaccio, *Ninfale Fiesolano*

Em 1893 é publicado o primeiro texto de Warburg, intitulado “O Nascimento da Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano”. O estudo da retomada do estilo antigo e a interpretação dos artistas renascentistas diante da Antiguidade já era tema comum no final do século XIX. No entanto, Warburg causou uma quebra de paradigma ao desviar o foco de atenção para o movimento. Ele tratou da presença das figuras mitológicas na pintura florentina segundo a representação do movimento e não a do corpo imóvel e bem equilibrado da história winckelmanniana. No espaço da escultura, Warburg reconheceu a dança e sua dimensão cênica. As ninfas ganharam importância pelos seus véus e cabelos ondulantes, por seu movimento exótico em relação as outras figuras.

Warburg comprova que o *Nascimento da Vênus* de Botticelli teve suas inspirações no poema *Giostra* do erudito florentino Poliziano e também nos cantos homéricos, já que estes haviam sido impressos em 1488. O poema *Giostra* narra o nascimento de Vênus, sua recepção na terra e no Olimpo. Em comparação com os cantos homéricos, ambos se assemelham nos seguintes aspectos: Vênus surge do mar, é levada pelo vento Zéfiro para a terra onde é recebida pelas deusas das estações que no quadro é apenas uma, aquela que oferece o manto à Vênus. Warburg nota que alguns detalhes são acrescentados por Poliziano, como o vento visível que encrespa seus longos cabelos soltos e ondulados, detalhes também encontrados no quadro de Botticelli. Há outros aspectos que divergem entre a pintura e o poema. No entanto, em relação aos elementos acessórios em movimento, há semelhanças para supor algum vínculo entre as duas obras de arte, entre o pictórico e o literário. A intenção de representar o movimento dos cabelos e das roupas, como executado por Botticelli, corresponde, segundo Warburg, a uma corrente dominante no século XV entre os artistas italianos. Alberti, em seu *Liber de pictura*, recomenda que se pintem também os “movimentos dos cabelos, dos fios, dos galhos, das folhas e das vestimentas” (WARBURG, 2013, p. 12), mas adverte que sejam moderados, buscando sempre a graciosidade. Warburg traz como exemplo de que as recomendações de Alberti eram seguidas pelos artistas um relevo alegórico no Templo Malatestiano, executado por Agostino di Duccio, cujas figuras eram representadas com movimento intensificado. Agostino di Duccio, assim como outros artistas, por exemplo Niccolo Pisano e Donatello, fez uso de imagens de vasos e sarcófagos romanos como modelos antigos à representação de figuras femininas em movimento. Warburg constata assim que os movimentos dos elementos acessórios definiam uma busca específica dos artistas florentinos sobre a Antiguidade, a ponto desse motivo se tornar um problema artístico propriamente. Poliziano buscou inspiração para o movimento de suas figuras em Ovídio e Claudiano, poetas romanos. Em Poliziano lemos: “[...] e seus cabelos louros acariciam seu peito ao sopro da brisa; e nas suas costas ondeia seu vestido [...]” e em Ovídio lemos: “[...] os ventos adversos agitavam suas roupas em golpes, e uma brisa suave empurrava seus cabelos para trás [...]”. (WARBURG, 2013, p. 13) Aqui percebemos que apesar de as palavras não serem as mesmas, uma ideia sobrevive: o movimento dos cabelos e da roupa.

Warburg fragmenta as figuras do quadro para realizar suas análises. Quando se trata da mulher que recebe Vênus na terra, são notadas diversas semelhanças com as *Horas* do poema de Poliziano, ainda que no poema sejam três mulheres e no quadro apenas uma. Ela é quem oferece o manto inflado pelo vento à Vênus e é identificada como a deusada primavera. Ela também carrega um ramo de roseira como cinto, acessório que para Warburg tem um significado especial, supondo que este cinto seja um símbolo extraído das passagens ovidianas para a representação da deusa da primavera. Outro modelo para a representação da deusa da primavera é mencionado por Warburg, trata-se de uma xilogravura da *Hypnerotomachia Poliphili*. Nesta gravura, os cabelos e as folhas ondeiam caracteristicamente, corroborando a ideia warburguiana de que os artistas do renascimento procuravam reproduzir modelos antigos relativos ao movimento e não

modelos estáticos de grandeza serena como supunha Winckelmann.

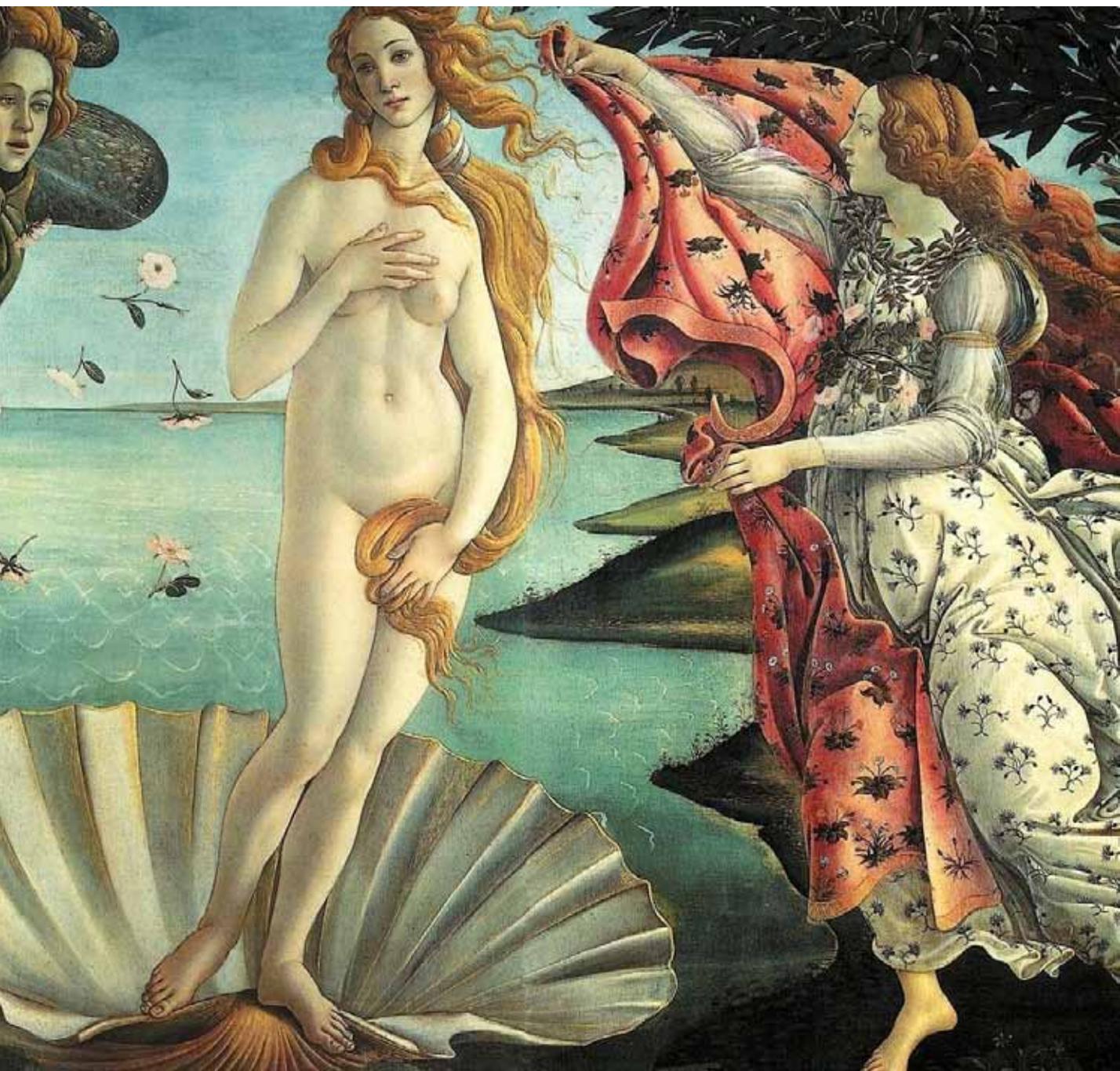
Warburg recupera um desenho à pena, que costumam atribuir a Botticelli, mas que provavelmente deveria ser de algum aluno de seu ateliê, para mostrar como os artistas do Renascimento selecionavam aspectos específicos da observação de seus modelos, incluindo até mesmo a degradação e o arruinamento destes. Este desenho que costumam relacionar com *O Nascimento da Vênus*, na verdade é uma cópia da representação de Aquiles em Esquiro de um sarcófago da Abadia de Woburn na Inglaterra. A roupa inflada e os cabelos ondulantes foram os elementos que o artista selecionou em seu desenho.

Na análise do quadro *A Primavera* de Sandro Botticelli, Warburg divide-o em quatro partes: as três graças dançantes acompanhadas por Mercúrio, a perseguição erótica entre Flora e Zéfiro, a Deusa da Primavera e a Vênus no centro da imagem.

Warburg demonstra como as três mulheres dançantes que aparecem unidas no lado esquerdo do quadro representam as três graças, a principal referência para tal associação está em Alberti que recomenda aos pintores uma execução plástica das três graças: “cabe agora contemplar aquelas três formosas jovens, às quais Hesíodo deu os nomes de Aglaia, Eufrosina e Tália, retratadas de mãos dadas, rindo, adornadas de vestidos soltos e transparentes”. (WARBURG, 2013, p. 28) Essa alegoria, por sua vez, Alberti toma por empréstimo de Sêneca, inclusive no que diz respeito à vestimenta: “[...] porque é três o número das Graças, [...] com vestidura solta e transparente?”. (WARBURG, 2013, p. 28) Aqui Warburg declara que o vestido solto e transparente era uma característica indispensável ao pintor. Há também um fragmento de afresco de Villa Lemmi, atribuído a Botticelli no qual as três graças são representadas guiadas por Vênus. Além do vestidos, elas vestem um manto que cai sobre o corpo de maneira muito semelhante àquela do quadro *A Primavera*. Virgílio, em *Eneida*, também dá a instrução à representação dos elementos acessórios em movimento: “[...] como era o costume, um arco leve, os cabelos soltos ao vento; seu joelho estava descoberto, e um nó segurava as dobras flutuantes de seu vestido”. (WARBURG, 2013, p. 30)

No canto direito do quadro *A Primavera* de Botticelli, ocorre uma perseguição erótica. Um rapaz persegue uma jovem da qual saem flores pela boca. A ninfa perseguida é identificada por Warburg como Flora e o perseguidor como Zéfiro. Nos *Fastos* de Ovídio há uma passagem na qual Flora é alcançada por Zéfiro, personificação do vento do oeste. Ele a toca e Flora recebe o dom de transformar em flores tudo que tocasse. Também há outra perseguição ovidiana da qual Warburg faz referência: a fuga de Dafne, perseguida por Apolo. Aqui é certo que Poliziano fez uso das passagens ovidianas para descrição do movimento dos cabelos e das roupas em seu relevo imaginário do rapto de Europa, detalhe que talvez também tenha influenciado Botticelli na perseguição do quadro *A Primavera*. As perseguições eróticas eram temas preferidos pelos artistas e pelo público: há muitas peças teatrais e literárias, inclusive *Orfeu* de Poliziano e *Ninfale*





Fiesolano de Boccaccio, que retratam tais perseguições.

A deusa da primavera é identificada em *A Primavera* como a mulher que caminha espalhando flores e, igualmente em *O Nascimento da Vênus*, ela também usa um ramo de roseira como cinto para seu vestido. Para justificar a representação da vestimenta da deusa da primavera, Warburg encontra uma estátua antiga de Flora vista e comentada por Vasari: “uma mulher com certas vestimentas leves, com o colo cheio de frutas variadas”. (WARBURG, 2013, p. 40) Ambas as figuras apresentam um caimento do vestido sobre perna esquerda adiantada semelhante, o que faz Warburg sugerir que Botticelli tirou daí seu modelo para a representação da deusa da primavera.

Tanto na análise do quadro *O Nascimento da Vênus* como no quadro *A Primavera*, Warburg fragmenta as composições. Esses fragmentos são correlacionados a outros fragmentos advindos tanto de representações pictóricas sobre diversos suportes como moedas, desenhos à pena, xilogravuras, relevos etc., como também representações literárias e de peças teatrais. Essas análises fragmentadas dizem muito a respeito do procedimento warburguiano de interpretação da obra de arte. Seu procedimento compõe histórias também fragmentadas, nas quais a síntese não é o objetivo final, mas sim as singularidades de cada acontecimento. A análise destes dois quadros enfoca elementos secundários da pintura, nesse caso os elementos acessórios em movimento dos cabelos e das vestimentas.

A grande questão levantada por este texto diz respeito àquilo que sobreviveu das formas antigas. Contrariamente ao que afirmava Winckelmann, dizendo que “o caráter geral que distingue as obras-primas gregas, antes de qualquer outra coisa, são a nobre simplicidade e a grandeza serena, tanto na postura quanto na expressão.” (MICHAUD, 2013) Warburg afirma que foi no detalhe dos elementos acessórios em movimento que se buscou a sobrevivência da Antiguidade. Trata-se de uma sobrevivência das expressões gestuais antigas, expressões intensificadas pelo movimento que acentuam os gestos. Quanto a isso, Didi-Huberman fala:

Warburg compreendeu a necessidade de uma antropologia histórica dos gestos que não fosse prisioneira das fisiognomias naturalistas ou positivistas do século XIX, mas que, ao contrário, fosse capaz de examinar a constituição técnica e simbólica dos gestos corporais numa dada cultura. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 217)

Além disso, trata-se de uma sobrevivência de tensão, de forças contraditórias que não unificam nem repousam a figura, mas a põem em movimento como uma “mênade de gestos convulsivos e violentos arrebatamentos”. (MICHAUD, 2013, p. 32) O tema dos véus e cabelos ondulantes perseguiu Warburg em seu estudo das Ninfas. Didi-Huberman fala de um paradigma coreográfico, pois o que fazem a Deusa da primavera,



as três graças, e a Vênus no quadro de Botticelli? Elas acima de tudo dançam. Assim, Warburg fez ressurgir em sua análise de Botticelli o *gesto intensificado* transformando o passo em dança; de onde, ao invés de acentuar a imobilidade da pintura, fez surgir dali uma coreografia.

O paradoxo da ninfa, segundo Didi-Huberman, vem da dualidade figurativa do pano sobre o corpo. De um lado, o vento insufla o tecido que voa livremente pelo ar de forma abstrata, por outro lado, o mesmo tecido cola-se ao corpo, delineando contornos nus. A ninfa é, portanto, a “heroína dos movimentos efêmeros dos cabelos e da roupa”, uma “personificação transversal e mítica” (DIDI-HUBERMAN, 2013) que abrange desde as graças de Botticelli às ménades antigas. Essa intensidade coreográfica atravessa toda pintura Renascentista à qual Warburg dedicou as pranchas 46 e 48 de seu Atlas *Mnemosyne*. A ninfa é tratada por Warburg como uma fórmula de *páthos*, uma corporificação feminina de memória psíquica sobrevivente, uma memória do gesto intensificado pelo movimento. Em sua prancha 46, ele justapôs 26 fotografias, entre outras imagens, havia um relevo do século XII, um afresco de Ghirlandaio em Santa Maria Novella, a portadora de água de Rafael e uma camponesa toscana fotografada pelo próprio Warburg. Agamben se pergunta qual dessas mulheres é a ninfa, qual delas é a ninfa original da qual as outras derivam? Nenhuma, responde. Porque a ninfa não tem original, nem cópia. A ninfa é algo indiscernível entre originalidade e repetição, entre forma e matéria. (AGAMBEN, 2010, p. 19) A ninfa como fórmula de *páthos* é um “cristal de memória histórica”, um fantasma em que “o tempo escreve sua coreografia”.

No final do século XIX, as pesquisas da geologia e da paleontologia tornaram comuns os termos “fósseis vivos” e “homem fóssil”, Warburg adotou essa ideia tratando dos fósseis em movimento utilizando o termo *Leitfossil*. Disse que um fóssil continha uma “vida adormecida em sua forma”. A ninfa, que é uma espécie de fóssil em movimento, configurou-se como um *leitmotiv* warburguiano do corpo em movimento. Os detalhes do movimento dos corpos, das roupas e dos cabelos em figuras femininas tornaram-se sintomas identificadores de ninfas. Para Warburg, a expressão gestual dos corpos tinha importância na medida em que considerava a memória das formas “traduzida em linguagem motora, projetada na motricidade, representada à maneira da pantomima.” (WARBURG, 2013) A fórmula de *páthos* da ninfa era para Warburg uma obsessão: ele via-a em toda parte, sem saber quem era e de onde vinha; criando-se ante seus olhos um paradoxo da imagem “persistente como uma ideia fixa e frágil como uma fuga de ideias”. Fixa porque retorna em diversas representações de figuras femininas com sintomas semelhantes, frágil porque aquilo que a define escapa sempre que se tentar capturá-la. O fato de os sintomas da ninfa se expressarem de maneira motora na linguagem corporal traça um paralelo com Freud e o sintoma histérico. Segundo Didi-Huberman, o sintoma histérico freudiano nada mais é que um retorno dissociado de certo elemento mnêmico inconsciente e petrificado como um fóssil que vem à superfície expresso na “linguagem motora dos gestos corporais”. (WARBURG, 2013) Outro paralelo que se pode traçar com Freud diz respeito à Gradiva. Para Didi-

Huberman, a ninfa e a Gradiva servem de nomes próprios à imagem sobrevivente. A Gradiva¹ de Jensen sobre a qual Freud tece seus comentários também é dotada de um movimento particular, um gesto específico de seu andar flutuante. O mesmo gesto, o mesmo movimento ondular, encontramos na figura que pode ser chamada a ninfa de Ghirlandaio. No afresco *O nascimento de São João Batista* de Santa Maria Novella, uma serva entra em cena carregando na cabeça um prato cheio de frutas. Em relação as outras figuras estáticas, esta caminha com a perna levemente flexionada, tal qual a Gradiva freudiana; suas roupas ondulantes mostram os contornos do seu corpo tal qual as Graças de Botticelli. Considerando a perspectiva warburgiana de sobrevivência das imagens, podemos identificar outra aparição da ninfa na cultura popular do século XX. Trata-se da figura de Marilyn Monroe no filme *O pecado mora ao lado*, em que determinada cena ela para sobre a ventilação do metrô e seu vestido esvoaça ao vento, mostrando suas pernas nuas. Marilyn Monroe tornou-se ícone sexual incorporando como uma fórmula de *páthos* o erotismo das ninfas.

A ênfase que Warburg atribuiu ao movimento na pintura florentina suscita logo uma relação com o surgimento do cinema no século XIX. Agamben traz um sentido novo para esta relação no que compete à noção de *nachleben* ou sobrevivência. Para o surgimento do cinema foi primordial a descoberta da persistência da imagem retiniana. A impressão de movimento acontece porque a percepção da imagem na mente sobrevive um oitavo de segundos depois que a imagem desapareceu diante dos olhos. Se isso pode ser colocado como uma *nachleben* fisiológica, então Warburg expõe uma *nachleben* histórica, em que há uma persistência das imagens na memória cultural. Assim, as imagens transmitidas pela memória histórica não são inanimadas, mas plenas de uma vida especial, chamada de sobrevida ou sobrevivência. Agamben ainda estende a relação entre a *nachleben* warburgiana e o cinema na maneira em que se produz o movimento. Para o cinema é preciso que se saiba como justapor as imagens a fim de produzir a sensação de uma imagem em movimento, da mesma maneira o historiador da arte precisa saber como operar as imagens para restituir através delas a energia e a temporalidade que contêm. Desse modo, a sobrevivência das imagens não é dada historicamente sem uma operação do historiador para arranjar-las segundo um movimento que as torna vivas no presente.

No que se refere ao artigo sobre as pinturas de Botticelli, Warburg realizou uma operação semelhante ao trazer à tona elementos que os artistas florentinos selecionaram a partir dos modelos da Antiguidade e os transformaram segundo os princípios da própria realidade florentina. Conforme Michaud, os artistas florentinos não se aproximaram dos modelos antigos para executar uma reconstituição mimética integral, aproximaram-se para distorcer os temas da Antiguidade e transformá-los em figuras bem contextualizadas no ambiente florentino.

¹ A Gradiva é uma imagem de um baixo relevo romano do século II, feito à maneira das obras gregas. Faz parte do relevo das Aglaurides, está no museu Chiaramonti, no Vaticano. Freud conservava uma imagem desta Gradiva no seu escritório.





A análise comparada dos quadros e dos textos não serve para evidenciar constâncias trans-históricas que fariam da cultura do Renascimento um simples tecido de imitações e paráfrases da Antiguidade, mas para mostrar que os artistas modernos serviam-se do passado para traduzir uma realidade que os afetava diretamente. (MICHAUD, 2013, p. 86)

Para Agamben, a fórmula de *páthos* condensa a energia do movimento e da memória, algo semelhante à “sombra fantasmática” do dramaturgo Domenico. Outra possibilidade comparativa se dá com os estudos de Milman Parry sobre as fórmulas no estilo de Homero, trabalho que fora publicado na mesma época em que Warburg trabalhava sobre seu Atlas *Mnemosyne*. Parry renovou a filologia homérica ao evidenciar que a técnica de composição da Odisseia seguia um limitado repertório de combinações verbais de modo que, configuradas ritmicamente, permitia composições de elementos métricos intercambiáveis de maneira que o poeta poderia variar a sintaxe sem alterar a estrutura métrica. Assim se demonstra, segundo Agamben, que as fórmulas tanto quanto a *Pathosformel* warburguiana são híbridas de matéria e de forma, de criação e de performance, de originalidade e de repetição. (AGAMBEN, 2010, p. 18)

As imagens de que nossa memória é feita, portanto, tendem a formar-se incessantemente, no curso de sua transmissão histórica, fixadas em espectros, e é justamente para restaurá-las a vida. As imagens estão vivas, mas são feitas de tempo e memória, sua vida é sempre *nachleben*, sobrevivência, e constantemente ameaçadas no processo de assumir uma forma espectral. (AGAMBEN, 2010, p. 23, tradução da autora)

A figura da ninfa se apresenta para nós como uma fórmula de *páthos* no sentido warburguiano ou como uma imagem fantasma no sentido de Didi-Huberman. Ela incorpora a recorrência de uma figura feminina cujos cabelos e vestimentas são dotadas de movimento. A linha interpretativa herdada de Winckelmann conduz para uma análise que enxerga a leveza e a graciosidade como elementos centrais característicos da ninfa. No entanto, seguindo uma interpretação mais trágica e patética segundo Warburg e Didi-Huberman, a ninfa é a imagem dialética que condensa tanto a graciosidade leve da mulher que flutua sob suas vestes como também da trágica e violenta figura que mutila Orfeu, dança com as bacantes, aquela que mata Holofores, aquela que com sua dança consegue a cabeça de São João Batista ou aquela que seduz fatalmente o homem casado de *O pecado mora ao lado*. “A ninfa erotiza a luta, revela os laços inconscientes da agressividade com a pulsão sexual”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 226)

Artigo recebido em outubro de 2014 e aprovado em novembro de 2014.

Luciana Marcelino é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA, na linha de história da arte brasileira. Durante a graduação, foi bolsista Pibic, tendo publicado o artigo Yara Guasque: do pictórico ao digital em 2013. E-mail: luciana.ceart@gmail.com

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Kadmos, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.