

Ninfa: a imagem da vida em movimento¹

Daniela Queiroz Campos²

Resumo: O presente artigo aborda a Ninfa nos domínios da história da arte. Elaborada e problematizada nos primeiros escritos de Aby Warburg, a Ninfa já aparecera em sua tese. Alguns anos após a escritura de seu primeiro e único trabalho universitário Warburg depara-se com sua grande Ninfa diante do afresco *ONascimento de São João Batista*, sobre aquela “criatura” escreve interessante e recentemente publicada correspondência. Em seu último e inacabado trabalho, *Atlas Mnemosyne*, as Ninfas estão presentes em um sem-número de pranchas. Em proposição às análises warburguininas, Georges Didi-Huberman fizera dela também sua personagem.

Palavras-chave: Ninfa, Didi-Huberman, Aby Warburg

Nymph: the image of life in movement

Abstract: This article approaches the Nymph in the field of art history. Elaborated and problematized in the early writings of Aby Warburg, the Nymph had already appeared in his thesis. A few years after the writing of his first and only academic work, Warburg encounters his great Nymph before the fresco *The Birth of St. John the Baptist*. About that “creature”, he writes em interesting correspondence. In his last and unfinished work, *Atlas Mnemosyne*, the Nymphs are present in countless planks. Georges Didi-Huberman ha salso made them his character, in reply to Warburg’s analysis.

Keywords: Nymph, Didi-Huberman, Aby Warburg.

Mas afinal quem são as Ninfa?

Começemos com as Ninfas e com as questões colocadas à Aby Warburg por André Jolles. “Quem é ela, donde vêm?” (JOLLES, 2015, p.8). Estas duas perguntas foram formuladas ainda no final do século XIX, exatamente no ano de 1900, e fazem parte

¹ O presente artigo faz parte de pesquisa de pós-doutoramento desenvolvida junto a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* [EHESS] sob a orientação de Georges Didi-Huberman e com bolsa concedida pelo CNPq.

² Professora de História da Arte do Departamento de História [Graduação e Pós-Graduação] da Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC]. Pós-doutora pelo *Centre d’Histoire et de Théorie des Arts* [CEHTA] da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* [EHESS] de Paris, sob a supervisão do Professor Georges Didi-Huberman e com bolsa consentida pelo CNPQ.



de correspondência trocada entre dois amigos – o linguista André Jolles e o historiador da imagem e da cultura Aby Warburg – acerca da servente que figura o afresco de *O Nascimento de São João Batista* (1485-1490) de Domenico Ghirlandaio. A Ninfa de Ghirlandaio figura as paredes da Igreja *Santa Maria Novella* de Roma. “Travei conhecimento com ela numa visita semanal a uma igreja... [...] Ela reside no coro de Santa Maria Novella, na parede esquerda, segunda fila a partir de baixo, no quadro a direita do expectador” (JOLLES, 2015, p.6).

Tratava-se de figura feminina com monocromático vestido branco. Uma servente que portava em sua cabeça um cesto de frutos frescos. O afresco faz parte de conjunto pictórico da Capela dos Tornabuoni de Domenico Ghirlandaio. Diante daquela aparição feminina André Jolles relata ter sido imobilizado pelo movimento da Ninfa. A primeira carta dessa correspondência fora redigida à Aby Warburg e conjuga duas questões: descrição do conjunto imagético e as palavras de um homem enamorado: “Iniciei um galanteio espiritual e tornei-me sua vítima. Persigo-a ou é ela que persegue a mim? Em boa verdade já não sei” (JOLLES, 2015, p.6).

Para Aby Warburg a Ninfa não consistia em nova personagem. Em sua tese doutoral, – pela qual recebera título de doutor em filosofia pela Universidade de Strasbourg no ano de 1892 – *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* (Warburg, 2015b), já abordara a Ninfa, inclusive de forma bastante detalhada em *III – Motivações Externas dos quadros: Botticelli e Leonardo*. Naquela ocasião fora desenvolvida análise acerca da deusa da Primavera que figura as duas grandes telas de Botticelli. A deusa apresentaria, nas duas obras, os traços do rosto de Simonetta Vespucci, ilustre figura florentina à época.

Para além de Simonetta Vespucci a Ninfa figura toda a tese doutoral warburguiniana. A Ninfa nas obras de Aby Warburg consistia na forma da vida em movimento. E o movimento fora, nada menos, que o tema de seu trabalho doutoral. O movimento que agitava cabelos e roupagens nas telas de Botticelli foram percebidos como corrente dominante desde o início do século XV no norte da Itália. O “injetar vida orgânica a objetos inanimados” (WARBURG, 2015b, p.34).

Anos mais tarde, na sala oval de sua biblioteca, Warburg compunha por entre as inúmeras pranchas de seu Atlas *Mnemosyne* uma porção de Ninfas. “A donzela de pés ligeiros” (WARBURG, 2015a, p.10) andava, não corria, por entre as imagens que intentavam contar uma história da arte sem palavras.

“A história da ambígua relação entre os homens e as ninfas, é a história da difícil relação dos homens com suas imagens”³ (AGAMBEN, 2010, p. 44). Giorgio Agamben analisa as Ninfas warburguinianas através do tratado de Paracelso, sendo este familiar a Warburg e a Jolles. Em tal tratado, a Ninfa constitui objeto da paixão amorosa por excelência.

Aby Warburg é historiador da imagem e da cultura que atualmente vem destacando-se, sobretudo, no cenário acadêmico. Suas produções datam do final do século XIX e início do século XX e não se caracterizam por grandes volumes, mas por breves textos direcionados a conferências (Recht, 2012, p.10). Como trabalho escrito que objetivava as cátedras universitárias produziu apenas sua tese. Contudo, redigiu outros sem-número de textos e elaborou sua grande e indescritível biblioteca que deu origem ao instituto que levava seu nome (Settis, 2010, p.10). Após conhecer a Warburg Haus – na cidade de Hamburgo – torna-se quase impossível, quase doído, escrever que a biblioteca e o instituto foram trasladados à Londres. Mas, eles o foram no ano de 1933 – após a morte de Aby Warburg, em 1929 – e por motivos políticos – em razão do regime nazista, sendo que Warburg pertencia a uma família de judeus (Lescourren, 2014).

Por muito tempo Aby Warburg teve seu nome vinculado ao Instituto que fundara e como o “pai” da iconologia. Giovanni Careri (2003) sublinha que fora a partir da década de 1960 que ele passou a ser editado, inicialmente traduzido para italiano. Sua primeira bibliografia, escrita por Ernest Gombrich (2015), seria publicada pela primeira vez na Inglaterra em 1970. Contudo, nas duas primeiras décadas do presente século que vislumbramos uma crescente publicação e utilização das obras de Aby Warburg em cenário mundial. Os chamados “herdeiros” warburguinianos

³ La historia de la ambigua relación entre el hombre e las ninfas, es la historia de la difícil relación entre el hombre y sus imágenes.



são muitos, segundo sua última biografia, Marie Anne Lescourrent (2014, p. 9), atualmente somam-se mais de três mil e cinquenta títulos de obras que fazem comentários warburguianos.

Entre estes muitos herdeiros, aqui o nome de Georges Didi-Huberman merece especial destaque. Primeiramente, pois este artigo tece suas tramas a cerca da Ninfa, personagem também abordada e problematizada em vários de seus trabalhos. Em seguida, pois o nome de Georges Didi-Huberman notadamente destaca-se dentre os atuais exegetas de Warburg (Samain, 2014). Giovanni Careri insiste que o “Warburg francês” é, de certa feita, didi-hubermanino. Para o diretor do *Centre de Théorie et Histoire de l’Arte* (CETHA) da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) de Paris a atual compreensão das obras de Warburg, especialmente na França, foram atravessadas pelas leituras de Georges Didi-Huberman. Existem muitos outros excelentes exegetas warburguianos (Burucua, 2008), contudo aqui abordar-se-á a obra de Warburg e suas Ninfas pelos olhos inquietos deste historiador da arte e filósofo francês.

A Ninfa de Didi-Huberman é a Ninfa warburguiana por excelência. Seu primeiro contato com ela se deu através de páginas escritas por Aby Warburg. Durante longa estada de estudos na Itália, entre as décadas de 1980 e 1990, Didi-Huberman obtivera contato com as traduções em italiano de alguns textos de Warburg. Aquela estada modificaria sobremaneira suas pesquisas e a trajetória de seus trabalhos – grosso modo iniciada com sua tese doutoral, com atual tradução em português *Invenção da histeria* (Didi-Huberman, 2015), em 1981 sob a direção de Humbert Damisch. Dentre inúmeras mudanças, que perpassam referencial teórico e estilo narrativo, figuram a abordagem warburguiana – seu Atlas e sua Ninfa. A Ninfa esperaria anos ao figurar, mais contundentemente os trabalhos do historiador da arte. Ele abordou notadamente a personagem em: *A Imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (1998) e em *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté* (1999). No início dos anos 2000, ele dedicaria seu primeiro livro exclusivamente a ela, o denominara *Ninfa Moderna*.

Essai sur le drape tombe (2002) e após mais de 10 anos fora editado *Ninfa Fluída* (2015).

Contrariamente as obras de Georges Didi-Huberman, muito bem “enquadradas” dentro de um mercado editorial e universitário, os escritos de Aby Warburg apresentam-se muito mais dispersos e fragmentados. Sua Ninfa não poderia ser diferentes. Ela parece pairar por todo o trabalho daquele homem que falava com as borboletas (Didi-Huberman, 2013). A concepção de suas obras e de seus principais conceitos estão mesclados a ela. Podemos localizar sua “impetuosa donzela” (Warburg, 2015a, p. 12) especialmente na sua tese doutoral de 1892 (Warburg 2015b), nos seus escritos – em especial correspondência – sobre Domenico Ghirlandaio de 1901 (Warbug, 2015a) e no seu Atlas *Mnemosyne* de 1922-1929 (Warburg, 2010).

Os acessórios em movimento – as Ninfas de Botticelli

A Ninfa de Warburg nasce em 1892 (Didi-Huberman, 2001, p. 8). Talvez, alguns anos antes disso, uma vez que em este fora o ano em que Aby Warburg conquistara seu título de doutor. Sendo assim, ele a descobrira durante os anos que escrevera sua tese. Intitulada *Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* fora desenvolvida sob a orientação de Hubert Janitschek (Recht, 2012, p.8). Nas páginas que compõem esta, para a além da Ninfa, vemos nascer seus três principais conceitos, os três grandes conceitos da história da arte warburguiniana: *Nachleben*, *Pathosformeln* e *Einfühlung* (Didi-Huberman, 2015, p.25-26).

Na tese doutoral warburguiniana a heroína do *Nachleben* figura majoritariamente fluida. “Em 1892, um jovem historiador da arte pausa seu olhar sobre *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Botticelli. Ele se fascina pelo movimento dos cabelos e dos drapeados das personagens – sobretudo femininas”⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.132). Na ocasião, Warburg não nomeara o movimento da vida

⁴ En 1893, un jeune historien de l’art pose son regard sur *Le Naissance de Vénus* et *Le Printemps* de Botticelli. Il est fasciné par le mouvement des chevelures et des draperies des personnages – surtout féminins.

fixado numa imagem, nem se utilizara das expressões *Nachleben*, *Pathosformeln* ou *Einführung*. Contudo, os elementos centrais do trabalho que desenvolvera durante sua trajetória intelectual ali já estavam muito bem-postos. Nos cabelos e nas draperias de Botticelli Warburg se dera conta da função iconográfica, poética e patética (Didi-Huberman, 2002,p.132). Era o iniciar de uma moderna ciência das imagens (Didi-Huberman, 2013), de uma ciência sem nome, de uma *Mnemosyne* (Agamben, 2007). A Ninfa fora a verdadeira paixão do fundador da história da arte moderna.

Nas imagens de Botticelli Aby Warburg paralisou-se diante, dos chamados por ele, acessórios em movimento. Na introdução de sua tese, ele deixa bastante claro seu objetivo: comparar as pinturas de Botticelli com as “[...] concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, para desse modo esclarecer o que na Antiguidade, “interessava” as artistas do Quattrocento” (WARBURG, 2015b, p,27). Madeixas e tecidos apresentavam o incessante movimento da vida nas grandes telas renascentistas *O Nascimento de Vênus* (1484-1485) e *A Primavera* (1482-1485) de Sandro Botticelli. Warburg sublinhara o elemento patético das obras – nas margens dos corpos: nos cabelos e nos tecidos – estavam fixados as draperias do vento. “A bifurcação sintomática do corpo em representação e dos seus “acessórios em movimento” é onipresente nos objetos de estudos de Warburg”⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.16).

Os aspectos da Antiguidade utilizados por Sandro Botticelli na composição de seus famosos quadros inquietaram Warburg, uma vez que seus elementos temáticos se remetiam tanto aos antigos textos gregos de Homero e Ovídio, quanto aos renascentistas de autoria do italiano Angelo Poliziano. Naqueles escritos Warburg orientara a interpretação das telas sobre “[...] o estudo dos valores expressivos dos corpos e das vestimentas, onde ele descobre a origem literária nas obras de Ovídio e Poloziano”⁶(RECHT, 2012, p.8).Warburg faz menção a publicação – com base em manuscritos florentinos – dos hinos homéricos no ano de 1488, logo pontua que

⁵ La *bifurcation symptomale* du corps en représentation et de son “accessoire en mouvement” est omniprésente dans les objets de l’étude warburguienne.

⁶l’étude des valeurs expressives des corps et des vêtements, dont il découvre l’origine littéraire dans les ouvres d’Ovide et Politien.



muito provavelmente no círculo humanista de Florença ele já fosse conhecido (Warburg, 2015b, p.29). Todavia, vale pontuar que, em Botticelli, os aportes literários não se resumem a ferramentas simplificativas, Warburg os aponta como “[...] meio alusivo as complexidades e a sobreinterpretação funcional da dramatizadora representação plástica”⁷ (Yvars, 2010, p.21).

O nascimento da deusa Afrodite representado nos contos homéricos reconfigura-se no Renascimento entre similitudes e diferenças. A deusa emergida do mar era uma constante nas obras renascentistas. Contudo, foram os cabelos e as roupas em constante movimento que significaram, para Warburg, o sintoma de uma corrente que dominara os círculos artísticos a partir do século XV no norte da Itália (Warburg, 2015b, p.33). Nas telas de Botticelli, o historiador procurou detectar as escolhas de elementos que se remetessem ao antigo, “[...] fazer do tratamento dado aos acessórios em movimento critério para a “influência da Antiguidade”” (WARBURG, 2015b, p.41). Elementos de outra temporalidade, sejam eles retirados de textos ou de imagens, foram eleitos e selecionados por Warburg para analisar e problematizar as imagens que se destacariam dentre tantas no Renascimento europeu.

Em virtude de sua deusa eternamente nascente, Botticelli fora considerado por Keneth Clark (1956) um exímio poeta de Vênus, mas de uma Vênus celestial. Não só a separação de de Vênus em *Celestialis* e *a Naturalis*, bem como os aspectos de cada uma delas, fora já redigidos por Platão (2009) em passagem d’*O banquete*. Em *Ouvrir Vénus* (1999) Georges Didi-Huberman desenvolve análise acerca do corpo branco e pudico de Vênus de Botticelle e problematiza os elementos esculturais da imagem pictórica. Para Didi-Huberman uma Vênus de mármore fora pintada por Botticelli, fria e impenetrável ela se apresenta em têmpera. O neokantianismo de Keneth Clark o possibilita separar, num nu artístico, forma e desejo. Contudo, se tais separações fossem possíveis, diz Didi-Huberman, a Vênus de Botticelli não seria nada além de um nu celestial.

⁷[...] medio alusivo a las complejidades y la sobreinterpretación funcional de la dramatizadora representación plástica.

Todavia, o corpo nu de Vênus – a imagem central da obra – não fora o foco da análise warburguiana. A metodologia do detalhe fizera do sujeito principal de sua análise o vento. Nas telas de Botticelli têm-se impressão global de imobilidade – tipicamente evocada pela tapeçaria medieval. A calmaria da tela fora agitada pelos sopros precisos e isolados do deus do vento: Zéfiro. A operação de plissado, o movimento, ocasionado pelo vento fora muitíssimo bem desenvolvida nas as fontes literárias (poéticas e filosóficas) da Antiguidade e do Renascimento.



Figura 1 - Botticelli Sandro, *O Nascimento de Vênus* (cerca de 1484-1485) têmpera sobre tela. Florença: Galleria degli Uffizi.

Imobilidade e movimento são indicativos da tensão na imagem, que atravessam as duas grandes telas. A imagem se apresenta “[...] entre corte e empatia, distanciamento e contato, “causa exterior” e “causa interior”, elemento psíquico e elemento objetivo, beleza apolínea e violência dionisíaca, toque de Eros e toque de Thanatos [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p.30). A imobilidade marca corpos, rostos e olhares que se assinalam impassíveis; a paixão é apresentada na cena a pelos elementos que estão fora dos corpos. O elemento psíquico, empático, na obra de Botticelli, pode ser percebido pelo elemento externo aos corpos apresentados na tela. Essa empatia, essa paixão, não foi expressa através das curvilíneas formas do corpo de Vênus. No nu, a frieza e a brancura do mármore tomou o lugar do desejo,

o corpo configurou-se como local do impassível. A paixão e a empatia figurariam no agitar dos elementos externos.

“Aby Warburg é provavelmente o primeiro historiador da arte ocidental a ter feito do vento o objeto central de toda uma interrogação sobre a arte da Renascença” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.63). O drapeado do vento estabelece ferramenta figurativa e patética inestimável aos artistas renascentistas. Com a atenção dada as formas curvilíneas dos drapeados, Warburg acaba por recusar posições doutrinárias de grandes percussores: Winckelmann – que banira o patetismo têxtil da história da arte, Lessing – que ignora a poesia do drapeado e sua apresentação pelas artes visuais e por fim, Kant – que também rejeitara todos os elementos da draperia.

A brisa imaginária acompanhou o gracioso drapeado das Ninfas, o acessório em movimento (*bewegtes Beiwerk*). O vento fora apontado, no último capítulo da tese de Warburg, como a causa exterior da imagem. Warburg descobre que esse elemento exterior às figuras – tanto pictóricas, como escultóricas – na Renascença, era indicativo de influência da Antiguidade.



Figura 2 - Botticelli Sandro, *A Primavera* (cerca de 1482-1485) têmpera sobre painel. Florença: Galleria degli Uffizi.

As belas e drapeadas Ninfas da Antiguidade chegaram ao Renascimento italiano

pelo mármore esculpido – de arcos do trinfo, estátuas, mas sobretudo ornando sarcófagos. Aproximação de dinâmica e dialética, de realidade exterior e interior, de ornamento e movimento, de forma e intensidade, na arte florentina renascentista, fornecem questões para que Warburg comece a pensar o *Pathosformel*. O *Nachleben*, a sobrevivência, atravessa todo conflito. O conflito entre o *éthos* apolíneo e o *pathos* dionisíaco, como abordado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (Nietzsche, 2007). Tratar-se-ia de um conflito, de uma instabilidade já identificada na cultura clássica. “O Quattrocento, conclui Warburg, soube apreciar esta dupla riqueza da Antiguidade pagã” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.41).

Os artistas do *Quattrocento* reivindicam a Ninfa como uma vitalidade em movimento. Ela não seria apenas uma fórmula iconográfica, mas uma fórmula de intensidade, o poder de fazer visível numa imagem o movimento da vida. “Ela conjuga uma certa animação de corpos com um certo poderes das almas (“causa interior”), uma certa animação de superfícies com um certo poder do ar (“causa externa”), segundo a expressão escolhida por Warburg em 1893” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.44).

Ninfa é o resultado de construção altamente elaborada, ela vai e vem com seu drapeado flutuante, com suas ondulantes e sempre soltas madeixas. Ela é fórmula capaz de moldar num mesmo gesto um corpo, com seu interior e seu exterior. Ela é a forma do próprio desejo, sempre conflituoso, sempre dialético.

A figura que recepciona a Vênus na tela de Botticelli recebera especial cuidado de Warburg no apêndice de sua tese doutoral: *Motivações externas dos quadros*. As três Horas descritas por Homero e Poliziano foram substituídas pela bela e também drapeada deusa da primavera: Flora. Warburg tece relações entre Flora, de Botticelli, e a Ninfa Simonetta.

“[...] a deusa da primavera em *O nascimento de Vênus* de Botticelli equivale, por seus trajes e a sua posição, às três Horas, que recepcionariam a deusa do Amor na arte ficcional de poeta italiano. Dessa mesma forma, a “deusa da primavera no Reino de Vênus corresponde à “ninfa Simonetta” (WARBURG, 2015a, p.75).

A mesma Simonetta Vespucci fora narrada nos versos do segundo livro do poema *Giostra* de Poliziano. Para além de uma bela aparição, nos versos de Poliziano e nos afrescos de Botticelli, Simonetta fora esposa de Marco Vespucci e amante de Giuliano de Médici – irmão de Lorenzo de Médici. Considerada uma das mais belas mulheres de Florença à época, morre em 1476 – aos 23 anos de idade em razão de tuberculose. Todavia, a imagem de seu rosto resistira a doença e a morte. Ela continua a figurar não apenas os dois afamados afrescos de Botticelli, mas também outros retratos, de Botticelli e de Piero de Cosimo. Warburg escrevera sobre dois retratos, também descritos por Vasari. “No quarto de roupa do Duque de Cosme, existe dele dois belos retratos femininos de perfil: um será a amante de Guiliano de Médici, irmão de Lorenzo”⁸ (VASARI, 2005, p. 258, livro IV). Na tela o *Retrato de uma jovem mulher* de Botticelli o penteado de Ninfa de Simonetta fora ressaltado nos escritos de Warburg. Outra tela também analisada por ele tivera autoria de Piero de Cosimo, naquela os traços de Simonetta também foram expressos, desta vez no retrato do rosto de perfil de Cleópatra. Nesta última imagem, visualiza-se, inclusive, nome “Simonetta Januensis Verpuccia”.

O movimento aparente das partes acessórias – draperia dos tecidos e os plissados dos cabelos (Warburg, 2015b, p.27) – destacavam-se como o que era interessante da Antiguidade aos olhos dos artistas do Quattrocento. No Renascimento italiano, os acessórios em movimentos foram singularmente destacados não apenas nas imagens, mas também nos textos – poetas e romancistas marcadamente os acentuaram. Para Warburg, os acessórios em movimento consistiam em critério da influencia da Antiguidade. Em todas as obras abordadas por Warburg em sua tese, pinturas e desenhos de Botticelli, textos de Poliziano e Francesco Colonna “[...] em todos esses casos faz-se presente a inclinação (formada com base no que então se sabia da Antiguidade) em reconhecer as obras de arte da Antiguidade quando se tratava de dar corpo à vida em movimento” (WARBURG, 2015, p.49).

⁸ Dans la garde-robe du donc de Cosme, il y a de lui deux très beaux portraits féminins de profile : l'un serait la maîtresse de Julien de Médicis, frère de Laurent [...].

A imagem da Ninfa na tese doutoral conjugaria os vários tempos imagéticos warburguinianos, bem como sua “formula primitiva”. A questão de uma “formula primitiva”, de uma gestualidade começaria ali a ser desenvolvida. Apenas muito anos após os escritos acerca de Botticelli ele escreveria com mais aprofundamento sobre elas, em sua conferencia sobre Durer (Warburg, 2015b). Diante daquelas draperias ele também se dera inicial conta de uma constelação de tempos. O Renascimento italiano não estava apenas relacionado a elementos escultóricos romanos, pois tais imagens consistiam em cópias de originais gregos.

A Ninfa que corre – a aparição em Domenico Ghirlandaio

“A duração prolongada de imagens, as sobrevivências antigas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.290) foram questões perpassadas por Warburg a partir da Ninfa de Domenico Ghirlandaio. A servente que figura a tela *Nascimento de São João Batista* tem movimento e ritmo próprio. Por vezes assemelha-se a uma escultura. Ela porta vestimentas completamente diferente as das outras damas apresentadas na obra – que se vestiam à florentina. Um volante drapeado parece fazer voar a figura que praticamente paira sobre obra.

A correspondência trocada entre Aby Warburg e André Jolles constitui-se por duas cartas. Sendo a primeira redigida por Jolles, em dezembro de 1900, e a segunda por Warburg, no início do ano de 1901. Como inicialmente fora escrito, o linguista André Jolles redigira acerca do objeto de sua paixão amorosa. Tal qual em Gadiva, ele enamora-se pela imagem daquela mulher. Como resposta, Warburg o escreve da impossibilidade de apresentar tal donzela ao amigo e da dificuldade de “[...] travar conhecimento íntimo com alguém que pertence à casa dos Tornabuoni, ainda que só com espírito serviçal” (WARBURG, 2015a, p.10).

Ao descrever a imagem e o conjunto pictórico de Domenico Ghirlandaio em Santa Maria Novella, Aby Warburg oferece-nos um ótimo exemplo de seu fazer história da arte. Ele perpassa muitíssimo bem as fontes florentinas e conjuga-as a mitologia

cristã. Problematisa a cena como “espetáculo espiritual” em honra a virgem Maria e a São João Batista oferecido pelos Tornabuoni.



Figura 3 - Domenico Ghirlandaio. Detalhe de O nascimento de São João Batista. 1485-1490. Afresco, Florença, Santa Maria Novella, capela dos Tornabuoni.

A casa romana dos Tornabuoni obtivera o patrocínio do coro de uma capela – atualmente nomeada de Capela dos Tornabuoni – em Santa Maria Novella, de tal feita obteve direito em orná-lo com imagens de seus parentes figurando lendas (Warburg, 2015a, p.10). Em tal análise, Warburg perpassou, não só o contrato entre Giovanni Tornabuoni – representante romano dos Médici – e Domenico Ghirlandaio, de 1485, no qual foram nitidamente descritos os objetos que deveriam compor o futuro afresco; como também o afixado entre a família Tornabuoni e os monges dominicanos, em 1486, que estabelecia direito de patrocínio da capela (Warburg, 2015a, p.12). Ainda na mesma carta destinada à André Jolles, Warburg redige um breve catálogo contendo a identificação de personagens florentinos que figurariam algumas das cenas bíblicas da capela.

O *Nascimento de São João Batista* apresenta o nascimento do patrono dos Tornabuoni. No artigo *Realidade Florentina e Idealismo Antiquante. Francesco Sassetti, o seu túmulo e a Ninfa de Ghirlandaio* – também redigido no ano de 1901 –

Warburg descreve a cena. Santa Isabel deitada, em uma majestosa cama renascentista, após dar luz à São João Batista, recebe a visita oficial de três damas da casa dos Tornabuoni, que portavam vestidos de brocado de cores róseos. Outras quatro criadas compunham a cena, uma ao fundo trazendo refresco, duas na porção inferior esquerda: uma estende a mão para receber o menino para o banho, outra lhe dá o seio. A donzela de pés ligeiro constituiria a quarta criada e a oitava apresentação feminina.

Mas a agilidade viva [...] ressalta de forma muito explosiva na criada que transporta frutas, a qual tenta, em vão, encobrir o seu desembaraçado passado antigo com o desenrolar impetuoso das virtudes caseiras; a sua origem romano-pagã atraiçoa-se no vestido enfunado, no pregueado estilizado até nos pés revestidos de sandálias. Através da máscara de criada, que caminha apressada, cintila de forma demasiado diáfana, a deusa romana da vitória, habituada a medir e a percorrer em voos impetuosos os espaços aéreos. Um pintor moderno, que se ocupa lealmente da originalidade de Domenico, Ghirlandaio diria, com indulgência à vista dessa criada apressada, mas far-lhe-ia notar, não sem uma leve censura, que neste caso ele estava a pensar numa figura da Antiguidade (WARBURG, 2015a, p.30).

Warburg, diante da por ele denominada figura fantástica, relata não saber se devia a chamar de serva ou de Ninfa clássica. Sua donzela de pés ligeiros tem andar vivo e rápido, é portadora de uma incrível energia. Ele continua a análise afirmando que Domenico Ghirlandaio não se envergonhava de apoiar-se na Antiguidade. Ghirlandaio utilizara-se da deusa da Vitória do Arco do Triunfo de Constantino como modelos para sua Ninfa. A imagem da Ninfa teria sofrido resistência, primeiramente com o iconoclastas, em seguida pela condenação igreja ao paganismo, contudo como em um sonho, ou em um pesadelo, ela apresentaria uma nova versão para sobreviver. Warburg nos dá alguns breves traços de sobrevivências visíveis da Ninfa, ora na figura bíblica de Salomé, ora como arcanjo, ora como criada.

A Ninfa já fora apresentada como servente em sua entrada na grande pintura renascentista, que para Georges Didi-Huberman aconteceu na tempera de Filippo Lippi *A Virgem e a criança* (1452-1453). Na pintura também religiosa a bela

criatura que se multiplica e desmultiplica já aparece com seus acessórios em movimento.

A mesma aparição feminina, em Ghirlandaio, já havia sido destacada por Vasari por sua beleza. “Santa Isabel, na sua cama, recebe as vizinhas [...] Uma mulher muito bela porta, à maneira florentina, frutas e frascos vindos do campos”⁹ (VASARI, 2015, p.228, - livro IV). Aquela serva já havia saltado aos olhos de Vasari, mesmo a jovem em questão estando longe de ser protagonista da tela. Ela era apenas mais uma das quatro criadas que figuravam a imagem, mas sem sombra de dúvidas, seu movimento a faz saltar da imagem.



Figura 4 - Domenico Ghirlandaio. Detalhe de O nascimento de São João Batista. 1485-1490. Afresco, Florença, Santa Maria Novella, capela dos Tornabuoni.

Georges Didi-Huberman assinala que Domenico Ghirlandaio pintou sua Ninfa com um verdadeiro emblema arqueológico (Didi-Huberman, 2015, p.49). Ela culmina a própria Renascença, uma vez que combina o longe e o próximo, a Antiguidade dos deuses míticos e a intimidade da real burguesia. Ela se sobressai na imagem, seu movimento a faz saltar, quase se desprender daquela parede. Seu leve vestido monocromático, é destacado por Didi-Huberman, por sua amplitude transparente

⁹ Saint Elisabeth, dans son lit, reçoit des voisines [...] Une femme très belle porte, à la manière florentine, de fruits et des flacons qui viennent de la campagne.

sensual, em contraste com as vestimentas pesadas das demais figuras femininas da cena – que portavam ricos brocados. A Ninfa configura-se como contratempo na cena: portava draperia da Antiguidade dentro de episódio cristão. Ela contaria uma história, ao mesmo tempo, religiosa e profana – algo entre o nascimento de um Santo e o nascimento de um burguês na Toscana. “Mais uma estranha mobilidade, quase uma corrida que, nesse contexto, não tem nenhuma razão de ser: Ninfa é então o contra-ritmo da programação social – e formal – onde ela surgiu pela borda”¹⁰ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.53). Suas draperia é movida por vento de outros tempos.

O historiador da arte francês faz menção a uma antiga coleção de desenhos organizada por colaboradores de Ghirlandaio, o *Codex Esxurialensis*, no qual identificou traços de figura feminina drapeada portando bandeja de frutos. Desenhos traçados no atelier do pintor fazia menção a semelhante aparição esculpida no mármore de sarcófago romano datado do século II. A Ninfa de Ghirlandaio seria ela própria agenciada por uma montagem temporal.

A Ninfa a contar uma história da arte – O Atlas Mnemosynne

Trinta anos mais tarde – trinta anos de pesquisa erudita, tendo lido milhares de livros, tendo contemplado milhares de imagens, tendo também atravessado o inferno da psicose –, Warburg fecha os olhos: ele deixa revir a ele, em pacotes associativos e fantasmáticos as imagens. Ele deixa remontar as “conexões íntimas e secretas” as “correspondências” e as analogias. Em suma, ele *imagina*, se diz, mais precisamente, que ele monta as imagens, uma com as outras: as configurações aparecem, segundo uma lógica que, inicialmente nos escapara¹¹ (DIDI-HUBERMAN, 2002. p.132).

¹⁰Mais une étrange mobilité, presque une course qui, en ce contexte, n’a aucune “raison” d’être : *Ninfa* est donc à *contre-rythme* de l’ordonnement social – el formel – où surgit par le bord.

¹¹Trente ans plus tard – trente ans de recherches érudites, ayant lu des milliers de livres, ayant contemplé des milliers s’images, ayant aussi traversé l’enfer de la psychose –, Warburg ferme les yeux : il *laisse remonter* les « rapport intimes et secret », les « correspondances » et les « analogies ». Bref, il *imagine*, *c’est-à-dire*, plus précisément, qu’il *monte les images* les unes avec les autres : desconfigurations apparaissent, selon une logique qui, d’abord nous échappera.



Trinta anos após ter escrito sua tese doutoral Aby Warburg retoma a Ninfa. De certa feita ele a fizera personagem teórica de toda sua trajetória intelectual. Contudo, suas formas voltam a aparecer explicitamente nos grandes quadros negros que ele começara a organizar em sua Biblioteca. O Atlas *Mnemosyne* era o belo e inquieto intento de contar uma história da arte sem palavras.

O Atlas dava forma a um método de trabalho que Warburg utilizara durante toda a sua vida. Agrupar imagens, colocar uma ao lado da outra. Mas a partir dos painéis negros ele faz com que o próprio agrupamento das imagens contasse uma história. Essa história também fora contada através da figura, da imagem, da aparição da Ninfa. “Ninfa, eu a digo, literalmente assombra o atlas warburguiniano, este pequeno teatro da memória do *Nachleben der Antike*”¹²(DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 133).

O último e inacabado projeto de Aby Warburg ganhar forma na sala oval – de leitura e de conferência – de sua biblioteca. Talvez possamos arriscar e afirmar que o Atlas *Mnemosyne* fora o incrível produto desta. Após temporada em clínica psiquiátrica, no ano de 1924 (Binswanger, 2008), Warburg retoma sua biblioteca – não seu trabalho, pois este nunca fora abandonado. Construía ao lado da casa em que morava com a família, na cidade de Hamburgo, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) entre os anos de 1925 e 1926 (Recht, 2012, p.8). Pensar e adentrar sua biblioteca nos faz quase entrar dentro de seu próprio pensamento¹³. Juntamente com seus muitos livros, organizados pela já tão falada lógica da boa vizinhança (Settis, 2010, p.8), e também protegido pela deusa da memória, nascera seu Atlas – ele começava efetivamente a ganhar suas formas no verão de 1926 (Recht, 2012, p.10).

Até o ano de sua morte – em 1929 – seu Atlas compunha 79 pranchas. Em cada prancha Warburg montava imagem a imagem. Naquele projeto marcado pela incompletude perpassou-se, embaralhou-se, muitos tempos histórico, cujas

¹²Ninfa, je l’ait dit, hante littéralement l’atlas warburgien, ce petit théâtre de mémoire du *Nachleben der Antike*.

¹³ Expresso aqui meus mais sinceros agradecimentos à Karen Michels pela experiência proporcionada no interior Warburg Haus.

imagens também contemplavam um sem-número locais. *Nachleben, Pathosformeln e Einfühlung* estavam ali muito bem postos por um pesquisador, naquele momento, experiente e de erudição ímpar. Questões levantadas durante toda sua trajetória de pesquisa parecem ganhar corpo e problemática entre si – salvo seu texto acerca do Ritual da serpente, do qual nenhuma imagem fizera parte do Atlas *Mnemosyne*.

Por entre as 79 pranchas a Ninfa aparecera entre muitas delas. Mas, nossa cara “heroína do *Nachleben*” parece ter sido esquecida por Warburg ao longo de muito tempo. Durante o trabalho que desenvolvera após sua tese doutoral e seu texto sobre Ghirlandaio parece ser difícil encontrarmos a Ninfa. Uma lacuna de 30 anos... preenchida por leituras, pesquisas e escrita.

No Atlas *Mnemosyne* visualizamos uma Ninfa warburguiniana para além de Botticelli e Ghirlandaio. A Ninfa de Warburg desprende da figura exclusiva destes dois pintores renascentistas. A Ninfa do Atlas, ao contrário de em seus iniciais trabalhos, ensaiara outras mãos e outros suportes. Ao desprender-se das mãos de Botticelli e de Ghirlandaio ela ensaiara outras encarnações possíveis pelas mãos de Warburg, mãos que não mais a traçava, mas que a montava. Montada a outras imagens ela ganhara potência e deixava claro que era o fóssil da vida em movimento – o *Leiffossil*.

As questões colocadas nas montagens de imagens daquelas pranchas negras perpassavam a Ninfa no que se referia a “sobrevivência” do Antigo. O aspeto “dinâmicos da Ninfa” do Renascimento continuava a perpassar a forma dos acessórios em movimento.

A Ninfa perpassa por entre muitas pranchas de seu Atlas, podemos aqui destacar algumas delas: como a 39, a 46, a 47 a 77. Na prancha 46, Warburg apresenta a imagem d’*ONascimento de São João Batista* de Ghirlandaio montada ao lado de *Madona e o menino* (1452-1453) de Felippo Lippi, onde também se visualiza os traços da tal servente de pés ligeiros. Outras imagens femininas, com postura bastante próximas, também foram montadas nas pranchas. Nos afrescos – *Vênus e as três Graças oferecendo presente a uma jovem mulher* e *Um jovem homem diante da assembleias das artes liberais* (ambos de datação entre 1485-1490) – Botticelli

perpassa a imagem de uma outra dama da casa dos Tornabuoni – Giovanna – que morreria ao dar a luz aos 23 anos de idade. São relacionadas na prancha um retrato da jovem – *Retrato de Giovanna Tornabuoni* (1488) – de Domenico Ghirlandaio, medalhas cunhadas com a imagem da esfinge da mesma moça. A montagem da prancha 46 perpassa Domenico Ghirlandaio, sua servente e a casa dos Tornabuoni, contudo transborda a eles. Desenhos de duas mulheres com a mesma gestualidade da servente são colocados, bem como imagens dos drapeado em movimento. Warburg parece estar caçando o espírito elementar da Ninfa em seu quadro associativo de imagens.



Figura 5 e 6 – Pranchas 46 e 77 do Atlas *Mnemosyne*. WARBUR (p.2010)

Uma interessante questão é que a Ninfa no Atlas *Mnemosyne* perpassa para além de muitas pranchas muitas personagens. Se em Ghirlandaio ela fora a servente que participara do nascimento de São João Batistas, no Atlas *Mnemosyne* ela também perpassaria a morte do santo como a princesa dançante: Salomé. Para Roland Recht a amplitude de ver no mesmo motivo uma energia e sua inversão consiste na

grande força do pensamento de Warburg. Estas inversões podem ser visualizadas, tanto em textos de conferencias, quando no Atlas. “Dos numerosos exemplos expostos nas pranchas de Mnemosyne: a Ninfa portando uma cesta e sua inversão como caçadora de cabeça [...]”¹⁴ (RECHT, 2012, p,41). A imagem é pensada por Aby Warburg como campo de forças, neste campo ele buscava suas tensões, polaridades. Fora a partir destas tensões que ele desenvolvera suas análises sobre as Ninfas – como leitor de Nietzsche ele conjugava sua Ninfa entre a bipolaridade apolínea e dionisíaca.

« A ninfa se encarna, ou seja, é tanto mulher como deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serva e Vitória, Judite castradora e Anjo feminino, como podemos ver, notadamente ao percorrermos as pranchas 46 e 48 do Atlas *Mnemosyne*”¹⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.133). A Ninfa em Warburg opera como impessoal heroína do *Nachleben* (Didi-Huberman, 2002, p.132). Por hora parece que podemos creditar a ela a figura de Simonetta Vespucci, por outra, alguém pertencente ao círculo dos Tornabuoni, mas a Ninfa não faz mais do que nos confundir. Tal como a imagem em Warburg, ela não tem intento resolutivo, ela constitui o próprio problema. A figura da Ninfa configura-se nessa relativa indeterminação warburguiniana, tanto que só ganhara nitidamente o nome de Ninfa na correspondência trocada com André Jolles. Nos outros textos ela fora muitas, tivera e fora chamada por muitos nomes.

Dentre tantas pranchas onde a Ninfa tem incontáveis encarnações não poderíamos deixar de citar a número 77. Como imagem em maior tamanho temos a fotografia de uma golfista – Ekira Sell-Schopp – com a gestualidade da deusa grega da Vitória. “Na arbitrariedade individual warburguiniana sobre uma fotografia de uma golfista pensada como sobrevivência da ninfa antiga, se lançou uma hipótese sobre a necessidade coletiva, cultural, de uma sobrevivência moderna dos deuses pagãos,

¹⁴De nombreux exemples sont exposés dans la planches *Mnemosyne*: la Nympe portant une corbeille et son inversion en chasseuse de tête [...].

¹⁵ DIDI-HUBERMAN. Op.cit. 2013. p.220.

em geral”¹⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.134). Vitória ganhara encarnações de uma pluralidade temporal naquela prancha. Fora da Antiguidade Grega, perpassara o século XIX francês, a contemporânea Alemanha de Warburg. Como Ninfa perpassa memória, desejo e imagem.

E para onde vão as Ninfas?

Terminemos com as Ninfas e com a questão posta por Georges Didi-Huberman. “*Ninfa, Aura, Gadiva...* Então para onde elas vão, todas as ninfas desse sutil panteão (panteão da memória e do tempo, do vento e do drapeado, do luto e do desejo?”¹⁷ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.11) As Ninfas quase sagradas do Panteão. As eróticas e inquietantes Ninfas foram para muitos lugares em inconstantes tempos. A Ninfa percorre a história da arte como um verdadeiro fóssil em movimento. A donzela com de pés ligeiros perpassa e embaralha o tempo. Mostra, como tanto escrevera Georges Didi-Huberman, que na imagem não visualizamos o tempo puro. A imagem é o território do anacrônico, e a Ninfa anda, sempre apressada, por ele.

A aparição que reuniam memória, desejo e tempo resistira aos quase sagrados sarcófagos que embelezavam. As aparições resistiram como o mármore branco de carrara. Aby Warburg as localizou numa infinidade de aparições: em têmperas de Botticelli, em afrescos de Dominico Ghirlandaio, naquelas aparições renascentistas as Ninfa já podiam ser percebida em encarnações que iam de deusa à servente. Nas pranchas do Atlas *Mnemosyne* ela ganhara outras muitas versões possíveis que perpassavam relevos da Antiguidade, telas renascentistas, cunhagens de moedas, fotografias e ilustrações publicitárias do início do século XX.

Georges Didi-Huberman percebe a Ninfa, tal qual Aby Warburg, como uma fórmula de intensidade capaz de fazer visível numa imagem o movimento da vida. Como não poderia ser diferente, perpassou intensa e extensamente pelas Ninfas

¹⁶Dans l’arbitraire individuel de la rêverie warburgienne sur une photographie de golfeuse pensée comme survivance des nymphes antiques, se trouve lancée une hypothèse sur la nécessité collective, culturelle, d’une survivance moderne des dieux, païens en général.

¹⁷ Où vont-elles donc, toutes les nymphes de ce subtil panthéon (panthéon de la mémoire, et du temps, du vent et du drapé, du deuil et du désir?



propostas por Warburg. Contudo, também proporá outras encarnações possíveis para a divindade menor sem poder instituído.

A Ninfa perpassa um sem-número de encarnações por muitos dos trabalhos, tal qual a fizera por entre as pranchas negras do Atlas *Mnemosyne*. Talvez possamos arriscar a dizer que em seus trabalhos ela seja quiçá mais poética. O historiador da arte francês prédica que faz diferentes escolhas de narrativas literárias para cada uma de suas obras. Todavia, quando escreve, ou fala, acerca das Ninfas, mantém quase sempre o mesmo ritmo e a mesma harmonia. Se a Ninfa, em suas palavras, mantém-se poética, drapeada, líquida e nebulosa, suas encarnações modificam-se sobremaneira.

Entre tantas Ninfas, algumas destacam-se, como a Maria Madalena do relevo *Crucificação* (1485) de Bertoldo di Giovanni – imagem que também compõem a prancha 44 do Atlas *Mnemosyne*. A imagem feminina em delírio, apresentada como uma Ménade, aos pés de Jesus Cristo crucificado é sempre revisitada por Georges Didi-Huberman, podemos localizá-la em várias de suas obras (Didi-Huberman, 2013, 2015) e falas. Ali Maria Madalena apresenta-se com longo e drapeados vestido e arranca, quase em delírio, as madeixas de seus cabelos. Em estado êxtase que se conjuga entre profundo prazer e enorme dor.

A princesa do relevo de *São Jorge e o dragão* (1417) de Donatello é também revisitação frequente do historiador. Na escultura, Donatello apresenta um São Jorge entre um jovem imperador romano e um cavaleiro das cruzadas (Didi-Huberman, 1994, p.57), contudo a princesa da lenda é apresentada como Ninfa florentina.

Em *Ninfa Moderna* (Didi-Huberman, 2002), ele afirmara que se a encarnação que fora majoritariamente apresentada verticalmente na Antiguidade, encontra a horizontalidade como principal forma no Renascimento. Em tal livro, propõe a Ninfa em um movimento de queda, ali ela simulara o declínio num contexto da miséria contemporânea, envolta à poética das ruas e das sarjetas. Didi-Huberman então unira dois autores da montagem: Aby Warburg e Walter Benjamin. A Ninfa de Warburg fora vista na rua benjaminiana. Na rua, como o terreno do dialético



Didi-Huberman encontrara sua sutil e poética Ninfa no drapeado – dos trapos, dos cobertores, do esgoto, dos trapos. Suas Ninfas estavam em locais pouco evidentes a olhos destreinados e desavisados. A Ninfas caídas estavam envoltas no drapeado que sempre lhe fora próprio. A queda da Ninfa estava na miséria contemporânea, na rua benjaminiana. Em tal ocasião perpassou as fotografias da série *Barage* (1998) de Steve McQueen, *Passages du sol* (1967-1968) de Alain Feischer entre tanta outras.

Dez anos mais tarde, em *Ninfa Fluída* (Didi-Huberman, 2015) ela tivera seus movimentos fixados pela fluidez. Líquida, quase volátil, ela perpassara desenhos de Leonardo Da Vinci e Victor Hugo, gravuras de Andrea Mantegna e mesmo alguns tracejos do próprio Warburg. Na fotografia de *Jacqueline Lamba dans un aquarium* (1934) de Rosza Klein ele destaca uma mulher líquida e em *L'Étoile de mer* (1928) de Man Ray a própria ótica se transforma em meio fluido (Didi-Huberman, 2015, p.156). Dentre tantas encarnações, por vezes perigosas, a Ninfa é marcada como criatura amoral. Didi-Huberman nos lembra que a Servente do Nascimento de São João Batista e a Salomé, que pedira a cabeça decapitada do mesmo santo, são irmãs gêmeas, os dois lados da mesma moeda. Enfim... ele escreve que podemos a encontrar um pouco por tudo. Sua “[...] Ninfa não é mais do que uma bela estrangeira na história na qual ela faz sua aparição”¹⁸ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.53).

A Ninfa é a impessoal heroína do *Nachleben*, a divindade menor sem poder instituído. Aparição drapeada que não se sabe de onde vem, mas erótica e inquietantes não cessam de marchar no vento. Ela conjuga memória, desejo e tempo. É ela que corre, paira e atravessa a história da arte de Aby Warburg como um verdadeiro organismo enigmático. Articulação possível entre a causa externa – o vento, e a causa interna – o desejo. Ponto de encontro com do de fora com o de dentro. A lei do vento em encontro com a lei do desejo. Ela é o próprio *Leiffossil*. Ela é o fóssil em movimento. O mais belo de todos os fósseis. Objeto da petrificação por excelência, verdadeiro guardião da forma da vida.

¹⁸ Mais *Ninfa* n'est qu'une belle étrangère dans l'histoire où elle fait son apparition.

Ela é contemporânea e antiga, jamais cessa de vir de longe. Ela é encontrada e reencontrada em mármore romanos, telas renascentistas, fotografias modernas, montagens cinematográficas. Sempre fluente, inacessível, volátil. A Ninfa é criatura que reúne imagem, desejo e tempos. A Ninfa, juntamente com o Atlas, é pensada por Didi-Huberman como personagem warburguiana por excelência. A partir de sua imagem podemos perpassar os trabalhos daquele historiador da imagem que modificara, e que vem cada vez mais modificando, o pensar imagem. A Ninfa apresenta-se como ótimo paradoxo warburguiano que combina atração e repulsão, beleza e violência, graça e monstruosidade. Ela é o *éthos* apolíneo conjugado ao *pathos* dionisíaco.

Por fim... as Ninfas são espíritos elementares, deusas pagãs no exílio. Ninguém sabe de onde elas vêm, mas existem há muito tempo e não parecem cessar suas aparições. Ambos historiadores da arte compartilham a incerteza de sua origem, não se sabe ao certo de onde ela vem nem a onde ela vai parar. Ela é a própria encarnação da sobrevivência. O que Georges Didi-Huberman sabe sobre a Ninfa? O mesmo que sabe sobre as imagens... ela é indestrutível, vem de muito longe e é incapaz de morrer por completo (Didi-Huberman, 2002, p.10). Como imagem ela se transforma, se esconde e reaparece.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

_____. *Ninfa*. Valencia: pré-textos, 2010.

ALBERTI, Léon Batista. *Da pintura*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2015.

BINSWANGER, Ludwig. *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008,

BURUCIA, José Emilio. *Historia, arte, cultura : De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Madrid : Fondo de Cultura económica de España, 2008.

CARERI, Giovanni. Aby Warburg. Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire, *Revue L'Homme* 2003/1 (n° 165), p. 41-76.

CLARK, Kenneth. *O nu. Um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Con- texto, 2013.

_____. Celui par qui s'ouvre la terra. Une iconographie à l'épreuve de ses transformations. In: DIDI-HUBERMAN, Georges ; GARBETTA, Riccardo ; MORGAINE, Manuela. *Saint Georges et le Dragon. Versions d'une légende*. Paris : Société nouvelle Adam Biro, 1994.

_____. *Ninfa fluída*. Paris : Gallimard, 2002.

_____. *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombe*. Paris : Gallimard, 2002.

_____. *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, 1999.

FORSTER, KURT W. MAZZUCCO, Katia. *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*. Milano: Bruno Mondadori Editori, 2002.

FREUD, Sigmund. *L'interprétation du rêve*. Paris: Points, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans; FRITZ, Saxl. *Aby Warburg : une biographie intellectuelle. Suivie d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg*. Paris: Klincksieck, 2015.

JOLLES, André. Ninfa Florentina. Fragmento de um projeto sobre as Ninfas. Primeira epístola. In: WARBURG, Aby. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: KKYM, 205.

LESCOURRENT, Marie Anne. *Aby Warburg ou La tentation du regard*. Paris : Hazan, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Lpm Editora, 2009.

RECHT, Roland. L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg. In WARBURG, Aby. L'Atlas Mnémosyne. Paris : l'Écarquillé, 2012.

SAMAIN, Etienne. *Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman*. In: Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 3, nº 2/2014, pag. 47-55.

SETTIS, Salvatore. *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Barcelona: Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, 2010.

VASARI, Giorgio. *Les viés des meilleurs peintres, sculpteurs et architecte*. Vol. 1, traduction et édition commentée sous la direction d'André Castel. Arles: Actes Sud, 2005.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010.

_____. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: Projecto Ymago, KKYM, 2015a.

_____. *História de fantasmas para gente grande*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015b.

YVARS, José Francisco. *Imágenes cifradas. La biblioteca de Aby Warburg*. Barcelona: Editorial Elba, 2010.