

Ninfa: a criatura fluída

Daniela Queiróz Campos

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: ÉditionsGallimard, 2015. 222p.

Em *Ninfa Fluida. Essaisurledrapé-désir*, 2015, Georges Didi-Huberman retoma a grande personagem de AbyWarburg: a Ninfa. Personagem que o filósofo e historiador da arte francês também fizera sua. Seu primeiro livro unicamente dedicado a ela data do ano de 2002 – *Ninfa moderna. Essaisurledrape tombe*. Contudo, em muitos livros da extensa obra produzida pelo autor localizam-se ora pequenos excertos, ora grandes parágrafos dedicados a esta divindade menor sem poder instituído, a criatura da sobrevivência¹.

Seu mais recente livro apresenta-se composto por cinco capítulos, sendo apenas os dois últimos recentemente escritos. George Didi-Huberman relata que as três primeiras partes: *A busca das fontes perdidas*, *Movimentos em movimento: os acessórios da ninfa* e *A “brisa imaginária”* – foram por ele escritas há mais de 12 anos. Constituem sequência de texto redigido por ocasião de *Ninfa profunda e o drapeado-tormento segundo Victor Hugo*. À época, fora-lhe sugerido inserir os três capítulos em uma nova obra, que tratasse exclusivamente a Ninfa. A finalização do projeto tardou. No ano de 2014, foram então escritos os dois últimos capítulos: *Genitalisspiritus, ou as turbulências do desejo e Pós-escrito: a ressaca de toda coisa*; e no final do ano de 2015 a *Ninfa Fluida* fora então editado.

A estranha criatura essencialmente fluída, para Didi-Huberman não é nem personagem, nem alegoria. Ela não oferece mais que um errático. É um fóssil em movimento nas imagens ocidentais numa longa duração. Ela é a criatura que passa e que sempre promete retornar - não aparece para desaparecer. A tese doutoral de AbyWarburg constitui ponto de partida do protejo. No primeiro e único trabalho universitário de Warburg: *O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* (2013), as imagens foram analisadas como verdadeira remontagem sobre fontes perdidas e heterogêneas. Uma erudita remontagem sobre aquelas primeiras Ninfas warburguianas.

As duas célebres têmeperas – *O Nascimento de Vênus* (1484-1486) e *A Primavera* (1482-1485) – fazem referência a filosofia antiga, poesia latina, fontes arqueológicas, compilações míticas, narrativas visionárias, literatura humanista. Didi-Huberman desenvolveu intensa análise sobre *O Nascimento de Vênus* em *Ouvrir Vênus. Nudité, rêve, cruauté*², em que discorrera linhas principalmente acerca do corpo impenetrável e frio de Vênus de Botticelli.

Para Didi-Huberman, já na tese doutoral, Warburg elaborou suas três noções fundamentais: Sobrevivência (*Nachleben*), formulapathos (*Pathosformeln*) e empatia (*Einfühlung*). Noções que ao longo das análises desenvolvidas por Warburg fazem ciclo indissociável³.

Como legado warburguiniano, temos também uma quase metodologia do detalhe – detalhes secundários da imagem. Diante das telas mitológicas de Botticelli, AbyWarburg ateve-se especialmente ao movimento, o que Georges Didi-Huberman considera interpretação inaugural. As drapearias dos tecidos e as ondas dos cabelos – as coisas mortas e as coisas insensíveis – foram investigadas como escolha figural. Na análise das telas o historiador alemão elaborou a expressão que o acompanharia durante toda sua trajetória intelectual: os acessórios em movimento.

O movimento transforma-se de detalhe da imagem em sujeito principal de análise. O vento jamais cessou de soprar nas Ninfas warburguinianas⁴. Esta drapearia, para Warburg não se trataria de causa visível. Todavia, as fontes literárias (poéticas e filosóficas) fazem menção esses vestidos transparentes das três graças.

Como numa operação de plissado temporal, Georges Didi-Huberman abordou a impressão global de imobilidade das telas de Botticelli. Tal imobilidade, tipicamente evocada pela tapeçaria medieval, parece receber precisos e isolados sopros – sopros de Zéfiro. Alberti em *Da pintura*⁵ abordou a configuração dos corpos eem uma espécie de coreografia geral ensaiada pelas três graças de Botticelli, o movimento dos corpos e das superfícies seriam os termos visíveis, invisíveis, os movimentos da alma.

Os acessórios em movimento funcionam como operador de conversão: entre o ar impalpável e o corpo visível, entre o movimento visível e o movimento da alma (Didi-Huberman, 2015). Na Renascença italiana, esse drapeado do vento estabelece ferramenta figurativa e patética inestimável aos artistas. Com tais apontamentos, Warburgacaba por recusar posições doutriniais de grandes percussores: Winckelman, Lessing e Kant.

“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”⁶. 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. A brisa imaginária movimentou as onduladas e loiras madeixas da nua Vênus de Botticelli, fora a mesma que drapeou o vestido da escrava tártara no exílio de Ghirlandaio, vento que faz tremer, movimentar o que toca. Warburg descobre que esse elemento exterior às figuras – tanto pictóricas, como escultóricas – na Renascença, era indicativo de influência da Antiguidade.

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*⁷. Porque 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”⁸.

As belas e drapeadas Ninfas da Antiguidade chegaram ao Renascimento italiano pelo mármore esculpido – arcos do trinfo, estátuas, mas sobretudo ornando sarcófagos. Nesse conflito apolíneo e dionisíaco Didi-Huberman utiliza-se mais uma vez da Ninfa de Donatello, de uma bela e drapeada Maria Madalena que arranca seus cabelos em delírio como uma Ménade aos pés de Jesus Cristo Crucificado. Ele perpassa algumas imagens e conclui que 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”⁹.

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.

Mas fora a bela Ninfa traçada por Domenico Ghirlandaio em *O Nascimento de São João Batista* (1485-1490) que paralisara os olhos de AbyWarburg, fora ela a grande Ninfa warburguiniana por excelência. “Iniciei um galanteio espiritual e tornei-me sua vítima. Persigo-a ou ela persegue a mim? Em boa verdade já não sei” (WARBURG, 2014, p.2). A personagem de interessante correspondência, de inquieta pergunta: “Mas a final quem é a Ninfa?” Segundo sua realidade corpórea, uma escrava tártara, “mas segundo sua verdadeira essência um espírito elemental, uma desusa pagã no exílio”¹⁰.

A criatura aparece como um “signo do passado” na Renascença florentina, a Ninfa é o sintoma de uma sobrevivência. É a bela estrangeira que aparece para desaparecer. Ao contemplar sua Ninfa, Warburg fora tomado pelo “[...] sentimento do onde é que eu já também te vi”¹¹. Na tela de Domenico Ghirlandaio a diferença da figura salta aos olhos. Apresentada sem qualquer elemento de riqueza: ela não esta vestida à florentina, porta um simples vestido monocromático, ligeiro, amplo, transparente, drapeado e sensual. Ela constitui um contratempo na cena, é a imagem do próprio contrarritmo. O sintoma detectado por Warburg fora a Antiguidade que sobrevive para produzir uma ruptura no tempo figurativo. A criatura sintomática trata-se de um espírito elemental, do desejo em exílio.

Mas a bela Ninfa de Didi-Huberman é uma criatura amorosa. É a estrangeira que leva água pura no nascimento do santo. É a mesma encarnação da jovem que pede a cabeça de São João Batista, a Salomé. Para Didi-Huberman elas são irmãs gêmeas, os dois lados da mesma moeda. Todas essas personagens constituem encarnações possíveis dessa perigosa Ninfa que reúne memória, desejo e tempo¹².

Na borda direita de *Primavera*, Botticelli apresenta a imagem de Zéfiro e da Ninfa Chloris – para AbyWarburg a cena trata-se de perseguição erótica. Didi-Huberman problematiza a cena como uma tentativa estupro, uma espécie de dança erótica na qual Zéfiro possui à força a Ninfa Chloris. A imagem exibe temporalidade complexa, paradoxal e anacrônica. As mãos do deus cercam o corpo da Ninfa, seu sopro fecunda a jovem que solta dos lábios flores – Chloris faz nascer pela boca. Para melhor compreender a cena fora evocado Ovídio¹³ e a também cena de violação de Daphne por Apolo em *Metamorfose*. A perseguição erótica em Warburg faz aporte a múltiplos paradoxos, o jogo complexo e conflitual de atração e repulsão, de beleza e violência, de graça e monstruosidade.

Em *Atlas Mnemosyne*¹⁴, o último e inacabado trabalho warburguiniano, a Ninfa impõe-se como motivo crucial. Ali, nas pranchas negras, a criatura da sobrevivência é problematizada como um verdadeiro paradigma. Ela extrapola um simples motivo iconográfico, ela transforma-se em personagem teórico – a bela personagem que abre e fecha os trabalhos daquele homem que falava com as borboletas¹⁵.

A Ninfa é nossa contemporânea, contemporânea da busca de um tempo perdido. Didi-Huberman ensaiou novos contornos e cores para a mesma e sempre personagem fluída. Perpassa o desenho de Gustav Klimt, *Femme se masturbant* (1916-1917), em que, na desordem drapeada e fugativa de sensação, Klim faz do processo imagem e não a mimese corpórea, o acessório em movimento sobrevive na ponta do lápis, nas mãos, de Klint. Na fotografia de André Rogi, *Jacqueline Lamba dans um aquarium* (1934), George Didi-Huberman analisa uma mulher líquida na água, em um aquário – como modelo: Jacqueline Lamba, musa e companheira de André Breton, como personagem: a sempre Ninfa. Nas imagens de Man Ray, *Le Retour à raison* (1923) e *L'Étoile de mer* (1928), a própria ótica transforma-se em meio fluido como se a Ninfa fosse vista com olhos repletos de lágrimas.

A Ninfa sobrevive. Talvez, ao senso de Freud ela seja indestrutível, vez que é encarnação do desejo – o motivo indestrutível por excelência, como apontado nas últimas frases do *A interpretação dos sonhos*¹⁶. A heroína fluída 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 essa estranha criatura fluída que reúne desejo e morte.

Daniela Queiróz Campos é professora convidada de História da Arte no Brasil na Universidade do Sul de Santa Catarina, UNISUL.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfa*. Valencia: pré-textos, 2010.

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

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

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

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

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

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

OVÍDIO. *Metamorfose*. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

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

_____. O nascimento de Vênus e a Primavera . In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

_____. *Ninfa Florentina. Fragmento de um projeto sobre as ninfas*. Porto: Projecto Ymago, KKYM, 2012.

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombe*. Paris : Gallimard, 2002.

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vênus: Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-desir*. Paris: Éditions Gallimard, 2015.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Con- texto, 2013.

⁵ ALBERTI, Léon Batista. *Da pintura*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2015.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2015. p.63

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2015. p.41.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2015. p.44

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfa*. Valencia: pré-textos, 2010. p.39.

¹¹ WARBURG, Aby. *Ninfa Florentina. Fragmento de um projeto sobre as ninfas*. Porto: Projecto Ymago, KKYM, 2012.p.3.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2002. p.10.

¹³ OVÍDIO. *Metamorfose*. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

¹⁴ WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2013.

¹⁶ FREUD, Sigmund. *L'interprétation du rêve*. Paris: Points, 2013.