

A ninfa, uma criatura da sobrevivência

Didi-Huberman, Georges. *Ninfa moderna: essai sur le drape tombe*. Paris: Éditions Gallimard, 2002. 179p.

Daniela Queiroz Campos¹

Em *Ninfa moderna: essai sur le drape tombe*, 2002, Georges Didi-Huberman abordou o erótico, a sensualidade, o desejo dessas divindades menores sem poder institucional. Como ponto de partida, como imagem e como montagem², tomou as figuras femininas da Antiguidade e do Renascimento. Para o historiador da arte e filósofo francês, a ninfa, como a aura benjaminiana, declinou com os tempos modernos. Didi-Huberman problematiza e observa duas sutis facetas dessa imagem, desse declínio: o drapeado e a queda. O livro perpassou a encarnação renascentista da ninfa, numa sexualidade que não se reflete, mas se transfigura num corpo inclinado, que para o teórico, significa sua queda. Se na Antiguidade a ninfa fora majoritariamente apresentada em sua verticalidade, ela triunfa horizontalmente no Renascimento, onde se deita. O movimento foi primordial na análise de Didi-Huberman, sobre sua ninfa moderna.

A ninfa seria memória e desejo reunidos na mesma aparição. Bela, inquieta, erótica. O poder do movimento, da dança, da fascinação, do desejo, da memória, do tempo... O perigo inquietantemente erótico.

O perigo do belo e do traumático. O olhar didi-hubermaniano, por alguns instantes, por alguns parágrafos, paralisou-se sobre uma certa parte desta questão. Sobre as aparições desta ninfa em mulheres fortes, belas, perigosas. Arria Marcella, de Théophile Gautier, Aurélia, de Nerval, Hérodiade, de Mallarmé... Memória e desejo reunidos na mesma aparição.

¹ Possui graduação em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2007), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2010) e doutorado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: imagem, arte gráfica, arte. Efetuou estágio doutoral na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* sob a orientação do Professor Doutor Georges Didi-Huberman, como bolsista da CAPES. Email: daniqcampos@hotmail.com

² O termo "montagem" é aqui utilizado segundo Aby Warburg e Didi-Huberman. Ver mais em: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.

A ninfa de Aby Warburg

Para Georges Didi-Huberman, a nossa “moderna ciência das imagens”, aquela história da arte remexida e remontada por Aby Warburg, nasce interpenetrada pela própria figura, pela própria potência da ninfa, a ninfa sob uma de suas mais belas aparições, a ninfa renascentista de Botticelli, diante de um enigmático movimento exterior à tela. Madeixas e tecidos têm o movimento fixado na imagem. As ondas no cabelo, o drapeado nas vestimentas, um vento que jamais cessou de soprar diante das estonteantes ninfas warburguinianas.

Para além da ninfa desua tese de doutorado³, a de Botticelli – *O Nascimento de Vênus e a Primavera*– Aby Warburg ateu-se a várias outras encarnações possíveis dessa, como denominada por ele, deusa pagã no exílio, como é o caso da ninfa pintada por Domenico Ghirlandaio em *O Nascimento de São João Batista*. Em pinceladas de Botticelli e de Ghirlandaio, nos modelados mármores da Antiguidade a ninfa atravessa a história da arte warburguiniana como um verdadeiro organismo enigmático. Quando questionado por um amigo sobre quem seriam as ninfas e de onde elas viriam, Aby Warburg responde que “segundo sua realidade corpórea, podem ter sido uma escrava

tártara liberta (...), mas segundo sua verdadeira essência é um espírito elemental (*Elementargeist*), uma deusa pagã no exílio”.⁴ E fora essa deusa pagã no exílio que se movimentou por entre as pranchas negras do Atlas *Mnemosyne*⁵ até que na prancha número 77 Aby Warburg coloca a imagem fotográfica de uma golfista como a sobrevivência das antigas ninfas. Essa história da arte começava a ser ensaiada como um saber poético, a ninfa era uma dessas imagens que marcavam a necessidade cultural coletiva de uma sobrevivência moderna de deuses pagãos. Essa ninfa seria a heroína impessoal, reuniria em si inúmeras encarnações, ela acomodou incontáveis personagens. “A Ninfa se encarna, ou seja, é tanto mulher quanto deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serve e Vitória, Judite castradora e anjo feminino [...]”.⁶

A ninfa e o movimento de queda

Didi-Huberman se pergunta quando e onde a ninfa cessará suas aparições, suas encarnações? Ela se remodela, se redefine, se transforma, se esconde. Desde a Antiguidade, vem ensaiando uma diversidade de posições, posturas, cenas.

³ A tese de Aby Warburg encontra-se traduzida em português e publicada em um compilado de obras. WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

⁴ Tradução nossa. Frase-resposta de Warburg à pergunta formulada por um amigo, Jolles, em correspondência – fictícia – sobre as ninfas no ano de 1900. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ninfa*. Valência: Pre-textos, 2010, p. 39.

⁵ WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobre-vivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Editora Contexto, 2013, p. 220.

Tal como Aby Warburg, Georges Didi-Huberman também abordou o movimento da ninfa, mas o movimento abordado pelo último fora outro. Sua ninfa estava imersa no movimento da queda, uma espécie de filme imaginário numa queda progressiva da ninfa. Em tal filme, a ninfa fora dissociada, lentamente, de sua nudez.

O movimento de queda acompanha a ninfa, seu corpo, sua nudez. O livro perpassa telas como *Vênus e Marte* (1483) de Botticelli, *Vênus, Marte e Cupido* (1505) de Piero di Cosimo, além de outras de Tiziano. Aborda, sobretudo, as texturas e as formas dadas aos tecidos. Suas aparições, suas apresentações, até a forma, que alcança na tela *Tarquínio e Lucrezia* (1559) de Tintoretto, na qual o corpo feminino apresenta-se envolto, “literalmente” preso, a um trapo. Ao observar inúmeras telas, o autor confirma uma cara questão warburguiniana: o papel do drapeado como ferramenta do patético⁷. O tecido de frequente aparição nas obras renascentistas, onde, sobretudo, a nudez e o tátil foram postos em cena como face do sensível.

Didi-Huberman também encontra o drapeado no mesmo mármore branco que a revelara a ninfa na Antiguidade. Numa capela cristã, na obscura igreja de Santa Cecília de Trastevere, em Roma, há uma bela e intrigante escultura, cuja forma fora dada por Stefano

Maderno, que tivera sua carreira iniciada como restaurador de esculturas da Antiguidade. Naquela obra funeral de 1600, o drapeado da Antiga ninfa triunfa em uma anti-ninfa, uma jovem santa. A elegância suprema e magnífica do drapeado apresenta-se como referência ao paganismo greco-romano, como um véu, um tecido que cobre um corpo pudico⁸. Um corpo que agora agoniza.

O corpo pudico, a morte, o drapeado. O movimento da imagem funeral remete diretamente a uma antiga fórmula, um *Pathosformel*⁹. A obra ateu-se ao corpo da queda, à *Santa Cecília* (1600)¹⁰, à *Sainte Martine* (1635)¹¹, à *Ludovica Albertoni* (1731)¹². O mesmo drapeado, em corpos ambivalentes, ressalta características distintas e próprias, operando, do pudico ao erótico, como um operador de conversões, como um espectador da queda. O drapeado caído, a onipresença da forma, acompanhou faces quase pudicas diante da morte, das ligeiramente adormecidas e sensuais até aquelas marcadas pela desordem do desejo.

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., 2002, p. 26.

⁹ Sobre o conceito de *Pathosformel* ver mais em DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. 2013, p. 167-176. E em WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade italiana. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p. 435-446.

¹⁰ Stefano Maderno. *Escultura de Santa Cecília*, 1600, mármore. Roma, Santa Cecilia in Trastevere.

¹¹ Niccolò Menghini. *Sainte Martine*, 1635, mármore. Roma, Santi Martina e Luca.

¹² Gian Lorenzo Bernini. *La Bienheureuse Ludovica Albertoni*, 1671, mármore. Roma, San Francesco a Ripa, chapelle Altieri.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002, p. 21.

A nudez da ninfa fora revestida pelo tecido que, no começo, timidamente a velava. O movimento de queda agrega o drapeado, o tecido que envolve a ninfa, como se, sutilmente, o tecido que envolvera e protegera o corpo da jovem, lentamente caísse ao solo. A queda do tecido desnuda a jovem mulher e o tecido se transforma, se transfigura, em outra matéria, mas com o mesmo movimento, transforma-se em objeto autônomo, em uma espécie de trapo, de um incrível lençol drapeado... E é neste drapeado, tão poético e tão pouco evidente, que o filósofo e historiador da arte encontra sua ninfa moderna. No escorregar de um tecido, no transforma-se em trapo. Um pedaço de trapo caído ao chão... O tecido ganha autonomia visual, vida própria.

A ninfa na poética da rua

A ninfa moderna didi-hubermaniana¹³ simula o declínio, o movimento de queda na miséria contemporânea. Aqui essa imagem de ninfa recorre a outro autor da montagem¹⁴: Walter

¹³ Quando escrevo a Ninfa didi-hubermaniana refiro-me às ninfas abordadas pelo autor em seu livro *A ninfa moderna*.

¹⁴ Ver mais sobre o conceito de montagem em: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens pense a todo: memória visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004. DIDI-HUBERMAN, Georges. La condition des images par Didi-Huberman. In: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'expérience des images*. Paris: L'eu editions, 2011. DIDI-HUBERMAN. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

Benjamin. Como cenário, não mais o mar simploriamente espumado de Botticelli, mas o cenário benjaminiano por excelência. As ruas como um terreno do dialético¹⁵, como imagem e memória de longa duração de uma cidade, de uma cultura. O lugar da desordem, por assim dizer, capaz de nos oferecer um olhar do construído e do desconstruído. Uma rua de Paris como a capital do século XIX¹⁶, ou de Marseille, ou de Roma.

A ninfa de Warburg e a rua de Benjamin. Foi desta maneira que o texto crítico, doce e poético de Didi-Huberman narrou a cidade, a ninfa, o drapeado e a queda. O filósofo e historiador da arte encontrou a ninfa em um local pouco evidente. As ruas de Paris, as ruas ácidas, as ruas frias, o tecido drapeado que envolve agora outros corpos, mas ainda corpos caídos. Através das fotografias e da inenarrável contribuição benjaminiana, Didi-Huberman, buscou a rua com toda sua espessura histórica, como um lugar dialético, com todas suas fachadas, seus edifícios, inundada por um movimento complexo, capaz, não de nos orientar, mas de nos desorientar, um terreno do anacrônico do tempo também dialético. A rua aqui funciona como uma imagem que nos dá acesso a esse presente das sobrevivências.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit., 2002, p. 47.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Obras escolhidas vol. I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Benjamin¹⁷ e Baudelaire¹⁸ possibilitaram ver uma cidade, Paris, como um local de moda e “desmoda”. Uma cidade moderna, sobretudo uma cidade da arqueologia da rua. Do reminiscente feito de toda uma série de imagens fotográficas. As fotografias da série *Barraque* do jovem fotógrafo Steve McQueen possibilitaram a Didi-Huberman olhar a cidade e a ninfa a partir de outra montagem, ou outra remontagem. Mas esta série que abordara a cidade não foi a única. Didi-Huberman também ensaiou seu olhar pelas fotografias de Denise Colomb, Alain Fleischer, Eugène Atgent. Viu o drapeado nos trapos, como forma de sobrevivência, como forma do dialético. O mesmo drapeado das ninfas da Antiguidade e do Renascimento estavam lá, a embrulhar os corpos nas ruas daquelas grandes e modernas cidades, dispostos naquela paisagem urbana. Um verdadeiro drapeado nas ruas, uma espécie de memória dos trapos.

Os plissados foram montados e remontados de forma a organizar ideias, problematizações, questões. Drapeado, tecido, véu, trapo, cobertor, esgoto, a propagação de uma operação de plissados. A sarjeta é vista como uma faceta da rua parisiense. O que se denota como não lugar, não pessoa, quase entre o limite de coisa e não coisa. A fotografia da cidade, da sarjeta, dos trapos, da água que corre e corta a rua,

formando um verdadeiro drapeado. É a antropologia visual da sobrevivência.

Um vento de tempo sobrevivente

A atividade de Georges Didi-Huberman consistiu em procurar a ninfa em imagens que pudessem ser montadas com as de Aby Warburg. A encontrou em esculturas da Antiguidade, em obras do Renascimento, em pinturas de Poussin, em esculturas funerais do século XVII. Encontrou, então, sua pouco evidente ninfa moderna imersa ao movimento de queda, na miséria contemporânea. Nas fotografias das mazelas das grandes e modernas cidades.

O elo entre as Ninfas de Warburg e as de Didi-Huberman: o movimento. A divindade menor de ambos têm os mesmo movimentar de tecido, os mesmos plissados, os mesmos drapeados. Didi-Huberman diz ter pensado em outra versão da ninfa moderna, em outra extensão possível. Estes dois homens pensaram a história da arte como um saber poético, inverificável, repleto de montagens. A heroína do *Nachleben* perambulou pelos trabalhos destes dois homens de forma a montar e a desmontar elos nunca fixos.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1998.

¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor e a vida moderna*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

Referências bibliográficas

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

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor e a vida moderna*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. Paris capital do século XIX. In: _____. *Obras Escolhidas vol. I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

_____. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Imagens pense a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: EdicionesPaidós Ibérica, 2004.

_____. La condition des images par Didi-Huberman. In: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'expérience des images*. Paris: L'eu editions, 2011.

_____. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

_____. *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002.

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

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