

Ninfa Turista. A imagem fantasma e a repetição do modelo

Biagio D'Angelo^(*) y Tiago Macini^(**)

Resumo: Dentre as *Pathosformeln* estudadas por Aby Warburg, uma, em particular, ganhou sua máxima atenção: a ninfa. A recorrência desse fantasma imagético percorre vários séculos da cultura ocidental e chega aos dias de hoje atualizada pela força dos meios digitais. Essa comunicação pretende discutir o itinerário warburguiano que conduz a Vênus de Sandro Botticelli do século XV à protagonista da campanha publicitária italiana para promover o turismo no país.

Palavras-chave: Ninfa - Warburg - Pathosformel - Engramma - Vênus

[Resumos em inglês e espanhol na página 51]

^(*) Professor Adjunto III-Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-Instituto de Arte -Universidade de Brasília. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>

^(**) Doutorando em Teoria e História da Arte - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-Instituto de Arte -Universidade de Brasília.

*Se de repente você se encontrar entre gramíneas de pedra,
mais resplandecente em mármore do que em verde,
e se você vir uma ninfa perseguida por um fauno,
ambos felizes, mais em bronze do que em sonho,
podem deixar seus dedos aflitos:
você está no Império, amigo.
(Iosif Brodskij, « Torso »)*

Perseguindo ninfas

Segundo o *Dicionário Mítico-Etimológico* a etimologia de νύμφη (nymphê) teria um significado duplo, que une o existencial e o ctônico: « de um lado, *moça, jovem em idade de casar, jovem casada*, de outro, *divindade menor*, que tem por *habitat* particularmente o campo, junto às fontes” (Brandão, 2014, p. 449). « Essencialmente ligadas à terra e à água, [as ninfas] simbolizam a própria força geradora [...], reminiscências da era matrilinear, cuja divindade primordial era a Terra-Mãe, enquanto *a mulher seria a figura religiosa central* » (*Ibidem*, itálico nosso). Não seria precipitado propor, a partir dessa concepção, que as ninfas representam, sob uma perspectiva, a beleza e a possibilidade do novo, e sob outra, a própria relação do humano com a natureza e, particularmente, com a sua origem. A ambivalência das ninfas teria, então, uma ligação semântica com os matriarcados anteriores à antiguidade greco-romana e se constituiria, no contexto das sociedades patriarcais, como uma linha de força de resistência na qual « a mulher seria a figura religiosa central ». Por isso, seu valor simbólico primário estaria relacionado, sobretudo, à feminilidade e à capacidade sagrada de gerar vida. « As ninfas, divindades secundárias, poderiam ser consideradas uma extensão da própria energia telúrica, a saber, divindades menores que representam Geia, a grande Terra-Mãe em sua união com a água, elemento úmido e fecundante ». (*Ibidem*, p. 450). Enquanto entes míticos-religiosos, as ninfas seriam uma resposta, portanto, à necessidade do imaginário humano em controlar « a força geradora que preside à reprodução e à fecundidade da natureza tanto animal quanto vegetal » (*Ibidem*, p. 450). No entanto, como define Ernest Cassirer em *Linguagem e Mito*, a função simbólica das ninfas corresponderia a uma posição ainda de incompletude dentro do quadro das divindades.

Acima destes demônios momentâneos que vêm e vão, aparecendo e desaparecendo como as próprias emoções subjetivas que os originam, ergue-se agora uma nova série de divindades, cujas fontes não residem no sentimento momentâneo, mas no *atuar ordenado e duradouro do homem*. À medida que avança o desenvolvimento espiritual e cultural, tanto mais a atitude passiva do homem diante do mundo externo transforma-se em ativa. O homem deixa de ser simples juguete de impressões externas e intervém com querer próprio no acontecer, a fim de regulamentá-lo segundo suas necessidades e desejos (Cassirer, 2006, p. 35, itálico nosso).

Se, por um lado, as inúmeras formas de ninfas – Oceânides, Nereidas, Potâmidas, Náíades, Cremeias, Pegeias, Limneidas, Napeias, Napeias, Oréadas, Driadas e Hamadriadas – surgem para estabilizar o « atuar ordenado e duradouro do homem » – a analogia de cada forma a um elemento da natureza (alto-mar, mares internos, rios, ribeiros e riachos, fontes, nascentes, lagos e lagoas, vales e selvas, montanhas e colinas, árvores) atestaria essa hipótese –, por outro lado, essa multiplicidade desarticulava sua potência. Daí sua característica de divindades secundárias.

Mais umas vez, porém, o eu só pode trazer a consciência este seu atuar de agente, como antes o seu sofrer de paciente, projetando-o para fora e colocando-o diante de si em firme configuração visível. Cada direção particular desta atuação humana gera seu correspondente deus particular. Também estas divindades, que [Hermann] Usener chama de « deuses especiais » (*Sondergötter*), ainda não possuem, por assim dizer, uma função ou significação geral; ainda não penetram o ser em toda sua amplitude e profundidade, permanecendo limitados a um seu setor, a um círculo muito determinado (*Ibidem*).

Nesse caso, a intervenção do humano ficaria restrita. As ninfas, enquanto divindades peculiares, possuem, por assim dizer, uma insuficiência que refletiria em sua condição simbólica que fica ambígua, incerta, talvez polivalente. Ou seja, embora sejam representantes da feminilidade pelo *topos* mitológico e cosmológico da união da assim chamada « grande Terra-Mãe » com a potência fluida da água, a força semiológica das ninfas seria esmaecida, por sua limitação, a um grupo de divindades bem reduzido, que mantém sua capacidade misteriosa de atuação mítica.

Essa conjuntura traz duas consequências. A primeira corresponderia à necessidade simbólica do surgimento de uma divindade superior que transbordasse o caráter singular de « deus especial »; a outra consistiria na designação de uma natureza espectral às ninfas. Suas formas – flexíveis a ponto de serem quase completamente esvaziadas de seu sentido primordial, isto é, da feminilidade – atuariam como elementos de contínua reposição cultural, servindo de elos fantasmagóricos entre diferentes camadas de tempo.

Sobre a primeira consequência, Cassirer descreve esse processo – que não ocorreu exclusivamente com as ninfas, mas também com outros mitos antigos – como um fenômeno histórico-linguístico. A construção de uma divindade superior com uma função ou significação geral somente seria consolidada pela adoção de um nome próprio. Surgiriam, dessa maneira, os « deuses pessoais ».

Tal nome tornou-se nome próprio, o que implica, como o prenome de uma pessoa, a pensar uma determinada personalidade. Constitui-se, destarte, *um novo Ser*, que continua a evoluir em conformidade com suas próprias leis. O conceito de « deus especial », que expressa mais um certo fazer do que um certo ser, só então ganha corporeidade e, em certa medida, sua própria *carne e sangue*. Este deus, agora, é *capaz de agir e sofrer como uma criatura humana*; atua de diferentes maneiras, e em vez de consumir-se em uma atividade singular, enfrenta-a como sujeito autônomo (Cassirer 2006, p. 36, *itálicos nossos*).

No caso das ninfas, símbolos da força orgânica responsável por gerar a vida, a « deusa pessoal » incumbida de corporificar seu legado seria Afrodite. Na Grécia Antiga, ela corresponde à deusa da fecundidade e do amor.

A par do nome ritual *Aphroditē*, os gregos conheciam um hipocorístico *Ἀφρω* (Aphró), *Afró*, o que certamente facilitou na etimologia popular a aproximação com *ἀφρός* (aphrós) “espuma”, do mar, do vinho, porque a deusa, como se verá em uma das versões, nasceu da “espumarada” provocada no mar pelo sangue e esperma de Urano mutilado por Crono. [...] Em torno de Afrodite se concentravam mitos vários, sem muita coerência entre si, o que se deve à tentativa de conciliar uma deusa oriental da fertilização com uma deusa grega do amor. [...] Afrodite é a forma grega da deusa semítica da fecundidade e das águas fecundantes, Astarté (Brandão, p. 25).

Surgida « etimologicamente » para dar « carne e sangue » ao elemento natural da fertilidade, Afrodite se configuraria, portanto, na qualidade de « um novo Ser ». Seu nascimento por espuma, como sugerido pelo mito, é o elemento que permite que a deusa seja capaz de agir e sofrer como uma criatura humana. Ser uma deusa pessoal e especial permite-lhe também atuar autonomamente, gerando, por sua vez, outros mitos, amiúdes incoerentes, mas sempre promotores de fatores narrativos explicativos das instâncias cosmológicas.

Em outras palavras, a personificação do conjunto simbólico das ninfas em Afrodite criaria a chance de sua própria narratividade. Inspirada na deusa semítica Astarté, ela construiria sua complexa trajetória mítica – inclusive para se afastar dessa ascendência oriental – por meio de uma diversidade de narrativas intrincadas – e atitudes, muitas vezes, contraditórias – tal qual a experiência humana. Daí a estruturação de sua personalidade divina e a sua instauração como uma divindade superior às ninfas. A beleza e a possibilidade do novo estariam agora concentradas nas formas de Afrodite.

Com relação à segunda consequência, é possível observar que, ao não atingirem camadas semânticas mais profundas, a noção simbólica das ninfas ganharia um viés mutável. Dentro do jogo de forças entre as abstrações culturais de beleza, do novo, da feminilidade, da fecundidade e da natureza, as ninfas figurariam – sem uma fixação de formas – o resultado desse imbróglia. Nesse caso, sua representação funcionaria como um momento estético a designar um corpo visível para uma tensão de sentidos culturalmente atualizados.

Em *Ninfas*, Giorgio Agamben, para explicar a complexidade semântica desses seres mitológicos, recupera a concepção de Domenico da Piacenza, um famoso coreógrafo das cortes Sforza e Gonzaga, de « dançar por *fantasmata* »: « Domenico chama fantasma uma *parada repentina* entre dois movimentos capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica » (2012, p. 24, itálico nosso). Desse modo, embora exauridas de sentido pela condição de deusas especiais, as ninfas – uma « parada repentina » dos movimentos semiológicos sobre os valores femininos – retornariam ao campo semântico na qualidade de *fantasma*.

A dança, portanto, é, para Domenico, essencialmente uma operação conduzida sobre a memória, uma composição dos fantasmas [das imagens] em uma *série temporalmente e espacialmente ordenada*. O verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na imagem como « cabeça de medusa », como *pausa não imóvel*, mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de

energia dinâmica. Porém isso significa que a essência da dança não é mais o movimento – *é o tempo* (*Ibidem*, p. 25, *itálicos nossos*).

Ou seja, ao reivindicarem sua presença cultural, as ninfas dançariam de acordo com um sistema de perdas e ganhos. A fraqueza de sua extensão semiológica viabilizaria o vigor de sua irrupção como imagem cultural repleta de um feixe de uma memória atuante, pujante. Nesse modelo, a essência das ninfas, cuja imagem seria complexa e articulada como a cabeça de Medusa, já não pertenceria ao elemento da natureza que as definiu originalmente, mas ao tempo. A intuição de Agamben é fundamental, porque subtraindo delas a significação imediata do gesto da dança, as ninfas funcionariam como fórmulas de « pausa não imóvel » capazes de mobilizar o imbróglgio semântico atemporal ao qual estariam ascendentemente conectadas, recolocando a beleza, o novo, a feminilidade, a fecundidade e a natureza numa nova « série temporalmente e espacialmente ordenada ».

A contribuição de Aby Warburg

Essa característica intrigou, particularmente, Aby Warburg. Em sua trajetória intelectual, ele perseguiu obsessivamente conhecer a essência imagética das ninfas. Numa troca de cartas ocorrida no ano de 1900, André Jolles perguntou a Warburg quem seria e de onde viria a figura feminina em movimento pintada por Domenico Ghirlandaio no « Nascimento de São João Batista », para a Cappella Tornabuoni, em Florença. A resposta contemplaria uma síntese de seu pensamento a respeito desses seres mitológicos:

Você se sente pronto a segui-la, como a uma ideia alada, através de todas as esferas, numa amorosa embriaguez platônica; enquanto me contento em dirigir meu olhar filológico no terreno do qual emergiu, e a perguntar-me com espanto: essa estranha e delicada planta tem mesmo suas raízes na austera terra florentina? (Warburg, 2018, p. 72).

O breve texto warburguiano é de grande importância e sintetiza o seu método de leitura das imagens. O que intrigava o « olhar filológico » de Warburg seria, justamente, saber sobre a origem possível da ninfa de Ghirlandaio, única figura que, num quarto fechado, se introduz nele em uma veste com dobras esvoaçantes, como movida por um vento misterioso, invisível. (<https://rb.gy/r04e79>) Seu questionamento fundamental (« Essa estranha e delicada planta tem mesmo suas raízes na austera terra florentina? ») aludiria acerca da mutabilidade e da transitoriedade desse símbolo mítico, que Warburg define, com grande intensidade poética, como « ideia alada », capaz de se mover pelas esferas cosmológicas. Warburg propõe, então, que a sua plena apreensão pertenceria ao campo do *pathos*, um trabalho a ser cumprido num estado, para dizer com suas mesmas palavras, de « amorosa embriaguez platônica ».

No afresco pintado por Ghirlandaio, a cena bíblica do nascimento de São João Batista retratou oito figuras femininas e um bebê. Dentre as mulheres, apenas uma foi figurada no estilo *all'antica* enquanto as demais, no estilo *alla francese*. O inesperado ocorreria nessa representação do *Quattrocento* italiano pelo choque entre as posturas serenas da figuração dominante nesse período – o estilo *alla francese* – e a agitação intensa da figuração que só seria desenvolvida no período seguinte – o estilo *all'antica*.

Mais do que um ato de rebeldia estética, a controvérsia dessa imagem recolocaria em jogo, por meio de uma corporificação atualizada, questões sobre a ideia de feminilidade. Nesse sentido, a convulsão visual trazida pelo estilo *all'antica* à representação da escrava informaria sobre o novo – a novidade sobre o milagre do nascimento num útero estéril; a novidade sobre a notável função da mulher na sociedade renascentista – a partir de formas recuperadas de uma concepção de beleza antepassada. Daí seu atributo de ninfa.

Já em seu primeiro trabalho filológico – a tese de doutoramento *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli* de 1892 – Warburg se depararia com o fascínio trazido pela figuração das ninfas. Mais especificamente, com a representação renascentista de Sandro Botticelli à deusa pessoal responsável, como vimos, por encarnar o conjunto de suas atribuições simbólicas: Afrodite – em sua versão romana, Vênus (<https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere>). Nesse texto, ele começaria a compreender a influência nas obras de arte do meio cultural ao qual estavam visceralmente conectadas. Warburg « trataria das pinturas mitológicas de Sandro Botticelli na perspectiva da leitura, por parte do humanismo florentino do ambiente de Lorenzo de Medici, da tradição homérica pela via da transmutação latina realizada por Ovídio » (Fernandes, 2018, p. 19). Ou seja, a deusa pessoal retratada pelo artista concerniria a uma longa trilha semântica que partiria da épica grega, e possivelmente, até mesmo de antes, já que o nascimento dos mitos é muito anterior à sua compilação escrita, e chegaria finalmente àquele espaço único e peculiar que foi Florença dominada pelo humanismo e pelo poder da corte dos Medici.

Com isso, nesse estudo inaugural, Warburg enxergaria o desvão semiológico sobre os quais esses seres mitológicos estariam assentados. A insuficiência simbólica das ninfas (como « deusas especiais ») – expressando, como sugeria Cassirer, « mais um certo fazer do que um certo ser » – implicaria na aparição de Vênus enquanto « deusa pessoal ». Esse surgimento, entretanto, não desataria o nó causado pela intervenção das forças femininas na cultura, tornando-o, muitas vezes, ainda mais intrincado. A agitação dos cabelos de Vênus e das vestes das ninfas figuradas por Botticelli, portanto, não se configurariam apenas enquanto uma questão de estilo, mas também como uma sobrevivência de potências ancestrais associadas à ideia de matriarcado. Warburg tocaria, assim, nas duas questões fundamentais relacionadas à topologia das ninfas na cultura ocidental: a sua obsolescência e superação por uma divindade superior – Vênus – e a sua permanência como fantasma – a irrupção do estilo antiquizante em meio às inovações humanistas do *Quattrocento*. Mais do que isso, ele perceberia a relação de quididade entre elas. Daí a dança – resgatando a concepção de Domenichino – das ninfas num regime de perdas e ganhos, ou melhor, de desaparecimentos e sobrevivências, para instaurar seu valor simbólico.

De acordo com Agamben, Warburg não entenderia a imagem mítica, isto é a trilha semântica percorrida pelas ninfas, inclusive Vênus, que ganharia seu *corpus* cultural

pelas imagens, como uma mera disposição de formas. Ela seria, ao contrário, o próprio recipiente do embate entre as forças dissonantes presentes nas sociedades humanas.

O símbolo e a imagem desempenham para Warburg a mesma função que, segundo Semon, o *engramma* desempenha no sistema nervoso central do indivíduo: cristalizam-se neles uma carga energética e uma experiência emotiva que sobrevivem como uma herança transmitida pela memória social e que, como a eletricidade condensada em uma garrafa de Leyden, tornam-se efetivas através do contato com a 'vontade seletiva' de uma determinada época (Agamben, 2017, p. 118).

A ninfa de Ghirlandaio ou a Vênus de Botticelli realizariam, dessa maneira, a função de *engramma*¹, fixando, podemos resumir com as mesmas expressões de Warburg e Agamben, a « carga energética » advinda de seu caráter de « ideia alada » e a « experiência emotiva » reclamada por sua exigência de fruição na nuance de uma « amorosa embriaguez platônica ». A agitação de suas figurações carregaria a persistência de uma transmissão social da memória em conflito com os gostos específicos e quase sectários do *Quattrocento* italiano. Em resumo, a escolha dos renascentistas por representar as ninfas se daria pelo valor cultural do imbróglgio semiológico que carregavam – o papel do feminino em oposição ao seu princípio natural da fecundidade – e também à submissão imposta pelo patriarcado.

O comportamento dos artistas perante as imagens herdadas da tradição não era portanto, para ele [Warburg], pensável em termos de escolha estética, muito menos de recepção neutra: tratava-se, antes, de um confronto, mortal ou vital segundo os casos, com as tremendas energias que tinham se fixado naquelas imagens, que tinham em si a possibilidade de fazer regredir o homem a uma estéril sujeição ou de orientá-lo em seu caminho no sentido da salvação e do conhecimento (*Ibidem*, p. 119).

Segundo Agamben, Warburg entenderia que a representação na obra de arte das formas da ninfa (« imagens herdadas da tradição ») recolocaria em jogo (« um confronto, mortal ou vital ») o mesmo sistema de perdas (« a possibilidade de fazer regredir o homem a uma estéril sujeição ») e ganhos (« orientá-lo em seu caminho no sentido da salvação e do conhecimento ») instalado por sua insuficiência simbólica, por meio de uma presença similar à metáfora da « garrafa de Leyden », isto é aquele dispositivo capaz de acumular uma grande quantidade de excesso de carga elétrica por meio do processo de indução. Nesse sentido, as energias acumuladas nas imagens suscitariam, nessas mesmas formas, uma condição de paradigma. Em outras palavras, a aparição da ninfa provocaria o retorno de um *pathos*, marcado visualmente pela agitação, e relacionado, como dito anteriormente, à categoria energética dos valores femininos.

Para apreender em suas raízes pessoais o movimento expressivo individualizado e intensificado pelo *pathos*, seria preciso que se tentasse concebê-lo como o valor que cunha a comoção entusiasmada, tal como esta, em sua origem, se projetava na comunidade dos mistérios religiosos, e apenas nela. A ascensão gradual da alma compelida pela devoção, a viagem imaginária ao céu, é uma forma básica de sua magia devocional (Warburg, 2015, p. 359).

Se por Warburg a fórmula instigadora do *pathos* deriva da uma « comoção entusiasmada » ligada ao mesmo entusiasmo dos ritos religiosos místéricos, então aquele « movimento expressivo individualizado e intensificado » das ninfas, tanto em Ghirlandaio quanto em Botticelli, assumiria a função de uma fórmula de *pathos* (*Pathosformel*) indutora de um retorno à magia como forma de elevação espiritual e de graus de conhecimento dos mistérios do mundo. A este propósito, é interessante seguir a interpretação sutil de Agamben sobre o fato de que Warburg não escreve, como também teria sido possível, *Pathosform*, mas *Pathosformel*, isto é ao plural, *fórmula de pathos*, pois desta forma Warburg pode livremente ressaltar aquele « aspecto estereotipado e repetitivo do tema imaginário com o qual o artista, a cada vez, contendia para dar expressão à 'vida em movimento' (*bewegtes Leben*) » (Agamben, 2012, p. 27) que sempre instigou a reflexão do crítico alemão.

Talvez o melhor modo de compreender seu sentido é aproximá-lo ao uso do termo “fórmula” nos estudos de Milman Parry sobre o estilo formular em Homero, publicados em Paris nos mesmos anos em que Warburg trabalhava em seu *Atlas Mnemosyne*. O jovem filólogo norte-americano tinha renovado a filologia homérica mostrando como a técnica de composição oral da *Iliada* e da *Odisseia* se fundava sobre um vasto, mas finito, repertório de combinações verbais (os célebre epítetos homéricos: podas okys, “pé veloz”; *korythaiolos*, “elmo ofuscante”; *polytropos*, “de muitos enganos” etc.), ritmicamente configuradas para que pudessem adaptar-se a seções do verso e compostas, por sua vez, de elementos métricos intercambiáveis; ao modificá-los, o poeta podia variar sua sintaxe sem alterar sua estrutura métrica. Albert Lord e Gregory Nagy mostraram que as fórmulas não são somente cheias de material semântico, destinadas a preencher um segmento métrico, mas, aos contrário, é provável que seja o metro que derive da fórmula tradicionalmente transmitida. Do mesmo modo, a composição formular implica a impossibilidade de distinguir entre criação e performance, entre original e repetição. Nas palavras de Lord, ‘o poema não é composto para a execução, mas na execução’. Porém isso significa que as fórmulas, exatamente como as *Pathosformeln* de Warburg, são híbridas de matéria e forma, de criação e performance, de novidade e repetição (Agamben, 2012, pp. 27-28).

A escolha por Warburg do termo *Pathosformel*, utilizado pela primeira vez no texto *Dürer e a Antiguidade italiana* de 1905, não se daria, portanto, acidentalmente. Interessante observar que as fórmulas de *pathos* possuem um « aspecto estereotipado e repetitivo » e que, em

um desenvolvimento temporal, se torna impossível distinguir entre original e repetição. A natureza do *Pathosformel* é, portanto, híbrida; seu desempenho semântico se dispõe, alternativamente, da criação que surge sobre um modelo repetido. A nova performance se dá a partir de uma execução variada de formulas de pathos preexistentes. A criação é continuidade e não é mera invenção destacada em sua unidade absoluta e ontológica.

Com a *Pathosformel*, Warburg esclareceria a gênese do regime de perdas e ganhos ao qual as ninfas estariam implicadas. Além disso, indicaria o modelo do itinerário histórico de sua presença na cultura ocidental. Por um lado, como material debilitado dos mistérios religiosos, elas percorreriam um ciclo contínuo de surgimentos e desaparecimentos, se perpetuando enquanto uma forma de sobrevivência simbólica; por outro, como representação das forças relacionadas à feminilidade, a cada ressurgimento, elas reivindicariam um novo sentido, compondo *in acto* sua presença semiológica na obra de arte.

Logo, embora surgidas na Antiguidade para testemunhar, como lembramos antes com o pensamento de Cassirer, a transformação da « atitude passiva do homem diante do mundo externo [...] em ativa », o percurso histórico da imagem das ninfas registraria sua intermitente convocação simbólica e constante renovação de sentido perante os desígnios de uma época determinada. Nesses termos, as ninfas seriam imagens peregrinas, capazes de transitar em diferentes espaços geográficos e períodos de tempo diversos.

Da Antiguidade ao Renascimento, conforme a ideia de Warburg, esses seres mitológicos trilhariam um caminho tortuoso afeiçoado pela transmissão de formas convertidas em fórmulas de *pathos*. Um cordão semiológico ligaria, então, a Vênus de Médici (séc. I AEC), por exemplo, às ninfas de Ghirlandaio e Botticelli. E o desdobramento dessa vinculação, patológica, como descrita anteriormente, não se encerraria no *Quattrocento*. No texto *Le Déjeuner sur l'herbe de Manet* (1929), Warburg identificaria a aparição dessa *Pathosformel* no Impressionismo francês do final do século XIX.

Gustav Pauli comprovou que o grupo que desjejava sobre a grama de forma aparentemente tão descontraída se vincula de modo tão preciso aos traços do estilo italiano classicizante que é possível identificar, com uma exatidão raramente desfrutada pela ciência da arte, o modelo na Antiguidade e seu mediador italiano: trata-se de um Julgamento de Páris desenhado por Rafael a partir de um relevo de um sarcófago antigo, que ainda hoje pode ser visto em Roma incrustado na fachada da Vila Medici, onde agora é a Academia Francesa de Arte (Warburg, 2015, p. 350).

A circulação descrita por Pauli e sublinhada por Warburg evidenciaria as formas da ninfa como uma fórmula de *pathos* que, mesmo em sua modernidade, se vincularia ao retorno do modelo clássico enquanto referência patológica (o que Warburg define « traços do estilo italiano classicizante »). O ritmo da dança temporal conduzida pela temática mítica do “Julgamento de Páris” daria corpo a um sarcófago na Antiguidade, ao mesmo tema, retomado num desenho de Rafael no Renascimento, e, finalmente, no Impressionismo, com a pintura de Édouard Manet, onde uma ninfa fantasmática aparece à distância para lembrar da presença e da persistência das imagens ao longo do tempo. Trata-se de um

conjunto estético que, reproduzindo simbolicamente as ninfas, se afirma como resultado do choque de forças concorrentes.

Entretanto, na circunstância de *Pathosformel*, a série de ninfas vinculadas não seria uma simples reprodução de formas. A cada aparição, a ninfa ganharia um outro sentido (a « novidade »), mas sem deixar de carregar as suas reminiscências ancestrais (a « repetição »). Sua composição semântica ocorreria, desse modo, no interior da obra (a « forma » e a « performance ») em atrito com a substância de sua gênese cultural (a « matéria » e a « criação »).

A ninfa de *Le Déjeuner sur l'herbe*, tanto quanto as de Ghirlandaio e Botticelli, recuperaria, por meio de gestos místéricos, a energia simbólica de criaturas ctônicas, pois também ela, mesmo se em âmbito moderno impressionista, resulta originada pela necessidade de conjuração das forças ligadas tanto à terra, como à água (<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>). Porém, na qualidade de fórmula de *pathos*, sofreria « alterações ao que parece totalmente insignificantes no jogo dos gestos e da fisionomia », realizando visualmente uma « transformação energética da humanidade » no percurso que sairia do « relevo antigo », passaria pela « gravura italiana » e chegaria ao século XIX como « configuração de uma humanidade livre » (Warburg, 2015, pp. 350-351, *passim*).

Para Warburg, a sucessão de figurações da ninfa, ou seja, a sua sobrevivência semiológica na cultura ocidental, seria responsável por inventariar o embate do homem com a natureza. A partir de uma « forma básica de [...] magia devocional » – divindades menores que « temem o trovão » –, o seu desenvolvimento simbólico afirmaria, gradativamente, a ideia de poder da humanidade sobre o acontecer, normalizando o espaço conforme « suas necessidades e desejos » e lhe concedendo a prerrogativa de se sentir « segura de si sob as luzes » (Warburg, 2015, pp. 350-351, *passim*).

Perseguir a « ideia alada » por « todas as esferas » também seria perceber um movimento de sentido com todas suas implicações visuais que levaria as ninfas « do gesto adorador característico da comoção momentânea » à inquirição de um « observador imaginário, que se acha na terra, e não no céu » (Warburg, 2015, p. 354). Essa complexa e longeva teia semântica das imagens míticas nas quais se fixaram « tremendas energias » impeliria Warburg a criar o derradeiro trabalho de sua trajetória intelectual: o *Atlas Mnemosyne* (1925-29).

Nessa audaciosa proposta interrompida pela sua morte em 1929, Warburg pretendia descrever, através de painéis contendo a aproximação de imagens com origens diversas, a questão da transmissão e da sobrevivência na Cultura Ocidental. Para isso, ele reuniu cerca de 971 fotografias em 63 painéis¹.

No painel 46, Warburg se debruçou sobre a *Pathosformel* da ninfa e agrupou 27 imagens, desde a fotografia de um baixo-relevo lombardo do século VII ao já mencionado afresco de Ghirlandaio na igreja Santa Maria Novella, passando por um desenho à mão da carregadora de água de Rafael até a fotografia contemporânea de uma camponesa toscana.



Embora a grande maioria das imagens – 21 – pertença à época do Renascimento italiano e outras cinco delas estejam relacionadas à baixos-relevos da Antiguidade romana e da Idade Média, o anacronismo da camponesa – fotografada pelo próprio Warburg – seria o elemento mais desconcertante do conjunto. De maneira geral, os gestos corporais presentes no painel simbolizariam o ato de *levar*, *carregar* e, principalmente, *portar* alguma coisa ou alguém. Essa fórmula de *pathos*, naturalmente identificada nas imagens antigas, seria retornada à vida real pelas mãos de Warburg. Ou melhor, seria encontrada por ele como ativo gestual em meio à sociedade toscana do início do século XX.

Se nos determos no ato de *portar*, podemos entender que o agrupamento de imagens da ninfa sugeriria a carga desse *pathos* em termos de conduta, comportamento ou postura pessoal (física, mas também social e cultural). Como dissemos anteriormente sobre a ninfa de Ghirlandaio, a figuração das ninfas portaria, principalmente, na época do Renascimento, um caráter de novidade sobre a concepção de feminilidade. Nesse caso, a ninfa carregaria, baseada em seu polo ancestral feminino, a energia transgressora da mudança, de alguma maneira, associada ao significado da fecundidade e da geração da vida. Essa força, surgida na própria sociedade, ganharia corpo nas inúmeras representações reunidas por Warburg e regressaria à coletividade na forma de gestos, tais quais o registrado na camponesa toscana.

Ainda sobre o gesto de *portar*, as ninfas do painel 46 também deixariam transparecer a ideia de *portar com esforço* ou *suportar*. Por esse viés, a beleza e a jovialidade, atributos comuns no conjunto proposto por Warburg, seriam a superfície visível e, poderíamos dizer, admissível, incumbida de carregar a dor de uma outra condição do *pathos* feminino: o nascimento de um ser humano por outro ser humano. Sob esse desígnio, as formas da ninfa, mais que provocarem encantamento, suportariam a força de uma espécie de agonia humana primordial: a dor do parto compartilhada entre quem nasce e quem dá a luz. Daí uma possível causa para a agitação das vestes e dos cabelos como a novidade originária de uma aflição latente e perene.

Portanto, o painel 46 trataria da questão sobre a transmissão das formas da ninfa em imagens da cultura ocidental por meio da sobrevivência daquilo que o próprio Warburg sintetizava como um « movimento expressivo individualizado e intensificado pelo *pathos* » como portador da comoção dolorosa trazida pelo surgimento do novo. Ao incluir a fotografia da camponesa toscana, Warburg queria demonstrar que, além de extrapolar seus gestos para a vida real, as ninfas inscreveriam sua sobrevivência em qualquer tempo.

Formas da ninfa no século XXI

Nesse cenário, podemos nos perguntar: quais seriam as formas da ninfa no século XXI? Existem formas parecidas ou repetidas que renovam o modelo das deusas ambíguas? Para começar a responder essa dúvida, uma possibilidade seria retornarmos ao território de origem do interesse warburguiano pela ninfa: a Itália. Para promover o turismo no país, o governo italiano resolveu criar uma campanha publicitária cuja protagonista seria a Vênus de Botticelli no papel contemporâneo de influenciadora digital. Através de uma conta no Instagram (@venereitalia23), a versão digital da ninfa renascentista pode ser vista comendo pizza e tirando *selfie* nos principais pontos turísticos da Itália. « @VenereItalia23 », é uma influenciadora virtual que assume as feições da Vênus de Botticelli, usada para a campanha de promoção do Ministério do Turismo e da Enit (Agência Nacional Italiana de Turismo) dedicada ao público estrangeiro, intitulada « Itália. Open to meraviglia » (<https://www.ministeroturismo.gov.it/italia-open-to-meraviglia-2/>). Uma campanha de 9 milhões de euros que se resume a um fracasso mediático sem precedentes, carregada de clichês e erros de todos os tipos, além de técnicas de marketing questionáveis. Enquanto ícone da cultura italiana, sua imagem seria utilizada por representar a beleza. Nessa posição, ela atualizaria a sobrevivência da ninfa por sua perspectiva mais trivial. O uso da sua capacidade de transmissão simbólica ocorreria, assim, num contexto de mercadoria – um esvaziamento semiológico completo. Em resumo, a deusa Vênus seria credenciada por sua beleza, transformada em produto, a representar o fascínio italiano, estabelecendo com sua presença os elementos culturais – pontos turísticos, culinária, etc. – a serem consumidos. O Tribunal de Contas abriu uma investigação sobre a campanha que, apenas depois de três meses de seu lançamento, desapareceu em junho, justamente pouco antes da presença maciça de estrangeiros na Itália. Depois de uma obsessiva propaganda por todos os canais televisivos,

radiofônicos e *social media*, a Vênus de Botticelli digital disfarçada de influenciadora, enquanto tira um selfie na Praça de São Marcos em Veneza, anda de bicicleta aos pés do Coliseu ou está no meio de um passeio de barco em Capri, simplesmente esvaneceu no ar. A última postagem da campanha foi Vênus em Taormina, na Sicília.

Não é esse o lugar para discutir os efeitos econômicos ou sociológicos de tal movimento de merchandising que, se de um lado tenta aproximar à cultura nacional, do outro esvazia o substrato material e histórico da arte enquanto transmissão de conhecimento. Certamente, é curioso notar que o uso e reuso da figura de Vênus participe de uma reflexão mais complexa sobre o tema da reutilização das antiguidades (sejam elas gregas, romanas ou renascentistas) em contextos diferentes.

A ninfa « turista » da propaganda do governo italiano é encantadora, como a própria Vênus botticelliana. Tudo é sedutor nela, tudo procura aproximação, interrogação: o olhar quase desencarnado, o passo leve, o cabelos esvoaçantes, o mistério de sua gestualidade e de seu silêncio eloquente: da ninfa à *femme fatale*, que inspirará a iconografia pré-rafaelita, o passo é breve.

Que seja Vênus ou uma Ninfa turista, o que importa é que a intuição warburguiana permanece extremadamente atual e provocadora: a repetição do modelo faz de imediato perceber uma familiaridade e, ao mesmo tempo, uma estranheza perturbadora, que confirma o significado ambíguo de ser ninfa: é uma vida que surge, despertando interesse graças ao seu movimento. Pode ser amada, venerada, respeitada, como uma deusa, porque ama-se nela uma profundidade misteriosa, evanescente, etérea. Se o critério da ninfa é a ambiguidade, sua forma e seu modelo permanecem numa estranha *voluptas*: desejada, ela também é inalcançável, mesmo se pode comover-se e nessa « co-moção » ela decida mover-se para o observador enfeitado. As ninfas fogem: isso parece ser o destino delas. Contudo, elas são também, por um lado, musas — porque, por meio de seu movimento sedutor, representam uma fonte de inspiração — e, por outro, moiras, isto é sedutoras, possuidoras de força poderosa, irresistível, de que os mortais seriam, como diria Platão, vítimas erotizadas, « nympholeptos ».

Com razão Warburg nos alertava que as ninfas podem transformar-se em Ménades, Bacantes. E com razão também Cassirer evocava a dimensão demoníaca das ninfas. Mas seria melhor dizer *daimônica* (do grego δαίμων), pois na ninfa não há exclusivamente o movimento mortífero ou suscitador de dores e enfermidades: a ninfa fala secretamente ao espírito coletivo, envia sinais perturbadores, para induzir-nos a enfrentar o destino (nascimento, existência fantasmática, desaparecimento). A imagem da ninfa — e da ninfa turista — não nos deixa neutros, indiferentes, frios. Na sua aparente « des-materialidade » a ninfa nos questiona. Se a pergunta de Warburg era quem ela seria e de onde ela viria, a ninfa turista questiona o olhar e nossa identidade, a proveniência, a origem histórico-cultural, a pertença a um mundo plural. Ela é um fantasma que evoca o substrato subjetivo, o terrenal, o matérico, o ctônico, a força perdida e já não reconhecida.

De 17 de novembro de 2022 a 27 de fevereiro de 2023 foi realizada em Milão, na « Fondazione Prada » uma exposição com curadoria de Salvatore Settis e Anna Anguissola e Denise La Monica, cujo título emblemático é « Recycling Beauty ». Salvatore Settis, um dos principais estudiosos do mundo antigo, se interroga sobre o conjunto de processos que

levaram ao resgate e reinterpretação de modelos artísticos de civilizações historicamente desaparecidas como a cultura grega e romana. Volumes como *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (1984), *Futuro del « classico »* (2004) e *Incurzioni. Arte contemporanea e tradizione* (2020) discutem quais origens podem ser encontradas para justificar, para parafrasear um título, o « futuro do clássico ». Escreve Settis: « Transformação e tradição (alterar e preservar) são as duas facetas da mesma medalha: a convivência com a antiguidade » (2022, p. 491). As razões de tal sobrevivência podem ser históricas, culturais, sociais, econômicas, políticas, ideológicas e estéticas. Elas têm que ser discutidas, julgadas, estudadas nos processos de codificações. Baste pensar ao uso da potência romana pela estética fascista italiana dos anos 30 por reconhecer o que impulsionou certa leitura (parcial, ideológica, falsamente mitologizada) do passado. O debate sobre os contextos pós-antigos não pode ser idealizado, e esse pode ser visto como um paradoxo. Não está invocando-se um retorno nostálgico, por exemplo, às ruínas. Contudo, se a relação entre a poética da memória e os vestígios é necessária afim que todas as sociedades enfrentem o passado (mesmo aquelas que tentam esquecer-lo), as ruínas são umas metáforas, um ponto semiótico, para explorar as linhas de força de uma sobrevivência que « permitem em cada circunstância de enfrentar o passado » e « explorar as diversas instâncias da memória coletiva » (Schnapp, 2015, p. 15).

A sobrevivência das formas, continua Settis, é instável e pode sempre ser manipulada, inventando espaços de memórias, com significado ideológico. A sobrevivência vive, portanto, com essa arma de dois gumes: sua existência necessária, produzida pela memória inconsciente do coletivo, deve ser observada com distanciamento, pois ela não é inócua ou ingênua. Reutilizar o passado, operação de todos os tempos e culturas, e não apenas uma prerrogativa dos modernos, significar enfocar uma específica concepção do presente. A sobrevivência do modelo da ninfa, assim como do clássico, deveria nos questionar sobre outro fator indispensável para as antropologias múltiplas que estamos atravessando, isto é verificar se o antigo é ainda um elemento vital capaz de afetar o presente e disseminar novas ideias, novos pensamentos, novos argumentos.

Notas

1. Não é superfluo aqui lembrar que « O nome engramma se origina de uma sugestão científica adotada por Aby Warburg: de acordo com a definição dada em 1908 pelo neurologista Richard Semon em seu estudo *Mneme*, cada evento experiencial age sobre a matéria cerebral, deixando um rastro nela - o engramma. A análise que Semon aplica à matéria nervosa do indivíduo é estendida por Warburg à memória cultural. Assim, o engramma se torna um símbolo e uma imagem em que se reconhece uma carga energética e uma experiência emocional que permanecem impressas na memória cultural como um sinal persistente. Nesse sentido e com essa intenção deve ser lido, de acordo com Warburg, o significado das formas, temas, símbolos, motivos da arte clássica nas eras pós-clássicas: como sinais fortes, carregados de significado, capazes de gravar a tabula da

memória cultural e que, juntos, desenham um mapa das constantes da memória ocidental - mitos, figuras, palavras, símbolos - em um campo de investigação que se abre para as ressonâncias culturais entre a Renascença, a Antiguidade e a Contemporaneidade ». En: https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1083

2. “Como estudou Peter van Huistede, no Arquivo Warburg, depositado no Instituto de mesmo nome em Londres, se conservam três séries fotográficas que explicam o desenvolvimento do projeto. A primeira delas é de maio de 1928 com 43 painéis em que estão fotografados 682 objetos; a segunda, conhecida como a penúltima, possui 71 painéis e 1050 objetos; a terceira, 63 painéis e 971 objetos. Essas duas devem datar de 1929, e a última, ser estar concluída pela morte repentina de Warburg, é a que consideramos a definitiva com essa importante ressalva que a converte em uma obra incompleta, sem versão final” (Checa, 2010, p. 141). Nesse artigo, adotamos, portanto, os números da última versão do Atlas Mnemosyne encontrada no Arquivo Warburg por Peter van Huistede.

Bibliografia

- Agamben, G. (2017). Aby Warburg e a ciência sem nome. En: *A potência do pensamento*, Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Agamben, G. (2012). *Ninfas*, São Paulo: Hedra.
- Brandão, J. de Souza. (2014). *Dicionário Mítico-Religioso*. Petrópolis: Vozes.
- Cassirer, E. (2006). *Linguagem e mito*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Checa, F. (2010). La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1912-1929). In: Warburg, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fernandes, C. (2018). Sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg. In: Warburg, A. *A presença do antigo*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Schnapp, A. (2015) *Ruines. Essai de perspectives compare* es. Paris: Les Presses du Réel.
- Settis, S. (1984) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Torino: Einaudi.
- Settis, S. (2004). *Futuro del « classico »*. Torino: Einaudi.
- Settis, S. (2020). *Arte contemporanea e tradizione*. Milano: Feltrinelli.
- Settis, S. (2022), org. *Recycling Beauty*. Catalogo dell'esposizione (novembre 2022-febbraio 2023). Milano: Fondazione Prada- Progetto Prada Arte.
- Warburg, A. (2018). *A presença do antigo*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras.

Abstract: Among the *Pathosformeln* studied by Aby Warburg, one in particular has gained his utmost attention: the nymph. The recurrence of this imagistic phantom spans several centuries of Western culture and has reached the present day, updated by the power of digital media. This communication aims to discuss the Warburgian itinerary that leads Sandro Botticelli's Venus from the 15th century to the protagonist of the Italian advertising campaign to promote tourism in the country.

Keywords: Nymph - Warburg - *Pathosformel* - Engramma - Venus

Resumen: Entre los Pathosformeln estudiados por Aby Warburg, uno en particular llamó su máxima atención: la ninfa. La recurrencia de este fantasma imaginario recorre varios siglos de cultura occidental y se actualiza hoy en día gracias al poder de los medios digitales. Este artículo tiene como objetivo discutir el itinerario warburgiano que conduce a la Venus de Sandro Botticelli en el siglo XV, protagonista de la campaña publicitaria italiana para promover el turismo en el país.

Palabras clave: ninfa – Warburg – Pathosformel – Engramma -Venus

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
