

A FÓRMULA DO AMOR: FIGURATIVIDADES DO PÁTHOS EM NINFAS ANTIGAS E CONTEMPORÂNEAS

Adriana Baggio

Pesquisadora independente

RESUMO

A fórmula de páthos, um dos principais conceitos elaborados por Aby Warburg, consiste em figuratividades canônicas da exterioridade dos corpos, retomadas da Antiguidade pelo Renascimento, e que remetem à interioridade afetada por uma paixão. O historiador especificou o páthos do ciúmes e do herói, mas não chegou a denominar o páthos observado nas ninfas de vestes e cabelos esvoaçantes por ele analisadas em obras de Sandro Botticelli. Este artigo propõe que,

nestas ninfas, o páthos é o do amor. A proposição se justifica pela presença de uma isotopia figurativa do amor nas obras de Botticelli e nas que influenciaram o pintor, conforme o trabalho mostra ao descrever e detalhar o percurso metodológico seguido por Warburg. O artigo exercita ainda a identificação da fórmula do amor em ninfas de manifestações contemporâneas e discute a ambivalência dos sentidos desta fórmula: o amor como sobredeterminação do prazer e do perigo.

Palavras-chave: Pathosformeln. Engrama. Semiótica discursiva. Mulher. Saia e vestido.

Entre abril e setembro de 2019, Buenos Aires sediou, no Museo Nacional de Bellas Artes, a exposição *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*. Torna explícita a importância das ninfas no âmbito da reflexão warburgiana a sua posição primeira no título da exposição e dentre os temas abordados no respectivo catálogo (Burucúa; Casazza; Kwiatkowski; Ruvituso; Szir, 2019). A imagem da ninfa assumia um caráter de centro de gravidade no sistema iconográfico do Renascimento italiano (Burucúa; Kwiatkowski, 2019, p. 8), posição que, posteriormente, Warburg identificará também em relação aos modelos antigos do herói e do lutador.

É a partir da observação da recorrência de uma certa representação canônica do corpo do lutador que Warburg propõe um dos principais conceitos de sua teoria artística: a *Pathosformeln*, ou fórmula de páthos. Apesar de posterior à pesquisa em que tratava das ninfas, a formulação do conceito também se estende a elas; ou, mais precisamente, a ninfa é a primeira fórmula de páthos descrita por Warburg. Porém, enquanto Warburg especifica um páthos para o lutador – o ciúme ou heroísmo, como veremos adiante –, ele não o faz para a ninfa. Proponho neste artigo que o páthos da ninfa também tem uma especificidade: trata-se do amor. Para demonstrar esta proposição, retomo e detalho a definição de alguns conceitos warburgianos e o percurso metodológico de sua investigação.

A fórmula de páthos foi assim definida por Leopoldo Waizbort, organizador de uma edição brasileira com textos de Aby Warburg:

[...] modelos ou motivos oriundos da Antiguidade utilizados pelos artistas renascentistas para exprimir formas em movimento e uma espécie de linguagem gestual. Entretanto, essas formas e linguagens – que se apresentam no domínio da exterioridade – vestidos esvoaçantes, cabelos ao vento –, remetem também ao domínio da interioridade, aos movimentos e paixões da alma (Waizbort, 2015, p. 11).

Estas formas e linguagens (concretude) manifestam, portanto, sentimentos (abstração). Pode-se dizer, a partir da metalinguagem da semiótica discursiva, que estes elementos concretos são figuras que constroem uma tematização¹. A organização e articulação destas formas em "modelos ou motivos" mostra a ocorrência de certas isotopias figurativas na manifestação de um tema. Por exemplo, no caso das ninfas, não apenas o vestido esvoaçante ou os cabelos ao vento, mas sim estas duas gestualidades do corpo vestido aparecendo juntas.

Apesar de haver uma relação simbólica entre as isotopias e a paixão que manifestam, ela não é necessariamente permanente ou estável. Este princípio de Warburg é sintetizado por Carlo Ginzburg (2014, p. 9) na introdução ao seu estudo sobre iconografia política: "Gestos de emoção [*Pathosformeln*] extraídos da Antiguidade foram retomados na arte do Renascimento com seu significado invertido". Assim, a figurativização patêmica (o "estado de alma") do frenesi de alegria de uma bacante é observada também no frenesi de dor de uma Maria Madaena sob a cruz, como exemplifica Ginzburg (2014).

Há, portanto, a relação simbólica entre uma determinada isotopia figurativa e um estado de alma, mas o sentido deste estado pode mudar a depender de quando e onde a fórmula é recuperada e atualizada. Trata-se de uma metamorfose de sentidos que

¹ O conceito de tematização, um dos pontos anclares da semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas, é uma "Operação que consiste em reconhecer, a partir de uma ou de várias isotopias figurativas, uma isotopia mais abstrata, subjacente aos conteúdos figurativos cuja significação global ela condensa, orientando-a e integrando-lhe valores" (Bertrand, 2003, p. 431).

acontece porque "[...] a energia se mantém, o traço figurativo se mantém, mas o conteúdo se altera" (Waizbort, 2015, p. 12). Neste processo, opera ainda um outro fator: "[...] o olhar sobre as formas e sentidos também se transforma ao longo do tempo e do espaço, alterando a relação do sujeito com as formas, ou seja, também por esse lado chegamos a um processo de transformação das formas" (Waizbort, 2015, p. 12).

Warburg propõe o conceito de fórmula de páthos pela primeira vez no estudo "Dürer und die italienische Antike" ("Dürer e a Antiguidade italiana"), apresentado em uma conferência em Hamburgo em 1905. O historiador via no desenho *Der Tod des Orpheus (A morte de Orfeu)*, de Albrecht Dürer, de 1494, a "[...] linguagem gestual patética típica da arte antiga, assim como fora forjada pela Grécia tendo em vista a mesma cena trágica [e que], nesse caso intervém diretamente na formação do estilo" (Warburg, 2015a, p. 90). Para provar seu ponto, afirmava que

Outras obras de arte com imagens da Morte de Orfeu, bem variadas entre si [...], mostram, ao coincidir praticamente em tudo, com que viva intensidade a mesma fórmula de páthos, arqueologicamente fiel e que remonta à representação de Orfeu ou de Penteu, enraizou-se no círculo de artistas (Warburg, 2015a, p. 90).

Tal processo metodológico – comparação a outras obras de arte – e sua descoberta resultante – a reiteração de linguagens gestuais patéticas – podem ser observados na análise que faz Warburg (2015b) das duas emblemáticas obras de Sandro Botticelli, *Primavera (A primavera, 1477-1482)* e *Nascita di Venere (O nascimento de Vênus, 1482-1485)*. Nelas o historiador identifica a importância da ninfa como modelo iconográfico recuperado da Antiguidade Clássica pelo Renascimento e observa e descreve, ainda que não com este nome, a fórmula de páthos expressa pelos cabelos e as vestes esvoaçantes das figuras femininas. Tal isotopia figurativa, por sua vez, relaciona-se a um outro conjunto de figuras, relacionadas ao tema do amor: Vênus, as próprias ninfas, a cena de "perseguição erótica" em *A primavera*. Como detalharei adiante, este tipo de cena, que Warburg entendia ter sido influenciada por textos literários renascentistas e da Antiguidade, é frequentemente apresentada como uma interação de "amor".

Portanto, se Warburg considera a gestualidade patética no Orfeu de Dürer como o páthos do ciúme (Warburg, 2015a, p. 93-94) e a gestualidade nos torneios de cavalaria de Michelangelo e Leonardo como o páthos lutador e heroico (Warburg, 2015a, p. 94), talvez se possa concordar que, na figurativização de cabelos e vestidos em movimento que caracteriza as figuras femininas em fuga de seus perseguidores, Botticelli também tenha operado um páthos específico. Por todas as marcas apontadas no parágrafo anterior, proponho que se trata do páthos do amor, que chamo de fórmula do amor.

Na sua condição de fórmula de páthos e de modelo pictórico, a ninfa de cabelos e vestes esvoaçantes manifesta, segundo Sandra Szir (2019, p. 23), "[...] la concepción warburguiana de las dinámicas culturales complejas que atraviesan la historia". É por isso que, na exposição orientada pela teoria artística de Warburg, mencionada no início desta seção, acorreram ninfas de vários estilos e épocas. Baseada nesta concepção, também exercito neste trabalho a observação da fórmula do amor em duas manifestações discursivas contemporâneas: um texto literário – um conto do escritor Dalton Trevisan – e um publicitário – conjunto de anúncios de revista de uma marca de absorventes higiênicos. Nelas, acredito que se possa identificar "Composições, arranjos, combinações e organizações de formas patéticas, das quais não tomamos, necessariamente, consciência na medida em que se constituíram em um mar de ondas intemporais, que sobreviverão e que haverão de nos questionar sempre" (Samain, 2012, p. 60).

Gestualidade patética: uma das "Antiguidades" recuperadas pelo Renascimento

Quando Warburg, em sua tese de doutorado *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling"* (O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano, defendida em 1893), estudou estas obras, obviamente já estava familiarizado com a recuperação, pelo Renascimento, dos elementos da Antiguidade Clássica. A investigação era original por buscar "[...] esclarecer o que, na Antiguidade, 'interessava' aos artistas do Quattrocento" (Warburg, 2015b, p. 27).

Seu método de investigação consistiu em descobrir e seguir a trajetória de obras que as artes plásticas renascentistas tomaram como modelo para a expressão do movimento aparente em partes acessórias – roupas e cabelos, por exemplo – das cenas pintadas ou esculpidas. Estas obras de "concepção correspondente" são, principalmente, de "literatura poética e teoria da arte" (Warburg, 2015b, p. 27). No entanto, Warburg estabelece relações também com obras das artes plásticas, tanto da Antiguidade quanto de períodos mais próximos ou até contemporâneos ao Renascimento.

Para fazer as comparações, Warburg baseou-se em descobertas ou propostas já realizadas por outros autores, e também estabeleceu suas próprias relações. Estas relações podem ser divididas em dois tipos (categorias propostas por mim): (1) relações verticais, ou seja, de influência direta entre uma obra e outra, e (2) relações horizontais, que consistem na observação da presença, em diversas obras, de um mesmo motivo narrativo ou de expressão.

As relações verticais mostram, principalmente, *como* um artista em particular, Botticelli, retomou os modelos da Antiguidade que o interessavam, e *quais* teriam sido as suas fontes. As relações horizontais reforçam a ideia de que tais modelos, narrativos e de expressão, eram apreciados de forma geral pelos artistas da época de Botticelli, e teriam constituído "uma força formadora de estilo" (Warburg, 2015b, p. 27).

Sobre *O nascimento de Vênus*



Figura 1. Sandro Botticelli (1482-1485). *O nascimento de Vênus*. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Antes de propriamente comparar as duas obras, Warburg estabelece as relações verticais e horizontais para cada uma delas separadamente, começando por *O nascimento de Vênus* (**Fig. 1**). A descrição destes percursos, no texto da tese (Warburg, 2015b), é bastante intrincada e fartamente sustentada por diversas referências bibliográficas (e por reproduções das obras citadas, na edição brasileira organizada por Waizbort). Nos parágrafos seguintes e na **Fig. 2**, apresento de forma mais linear e concisa este percurso (o mesmo na seção seguinte, com relação à *A primavera*), para facilitar a observação das relações.

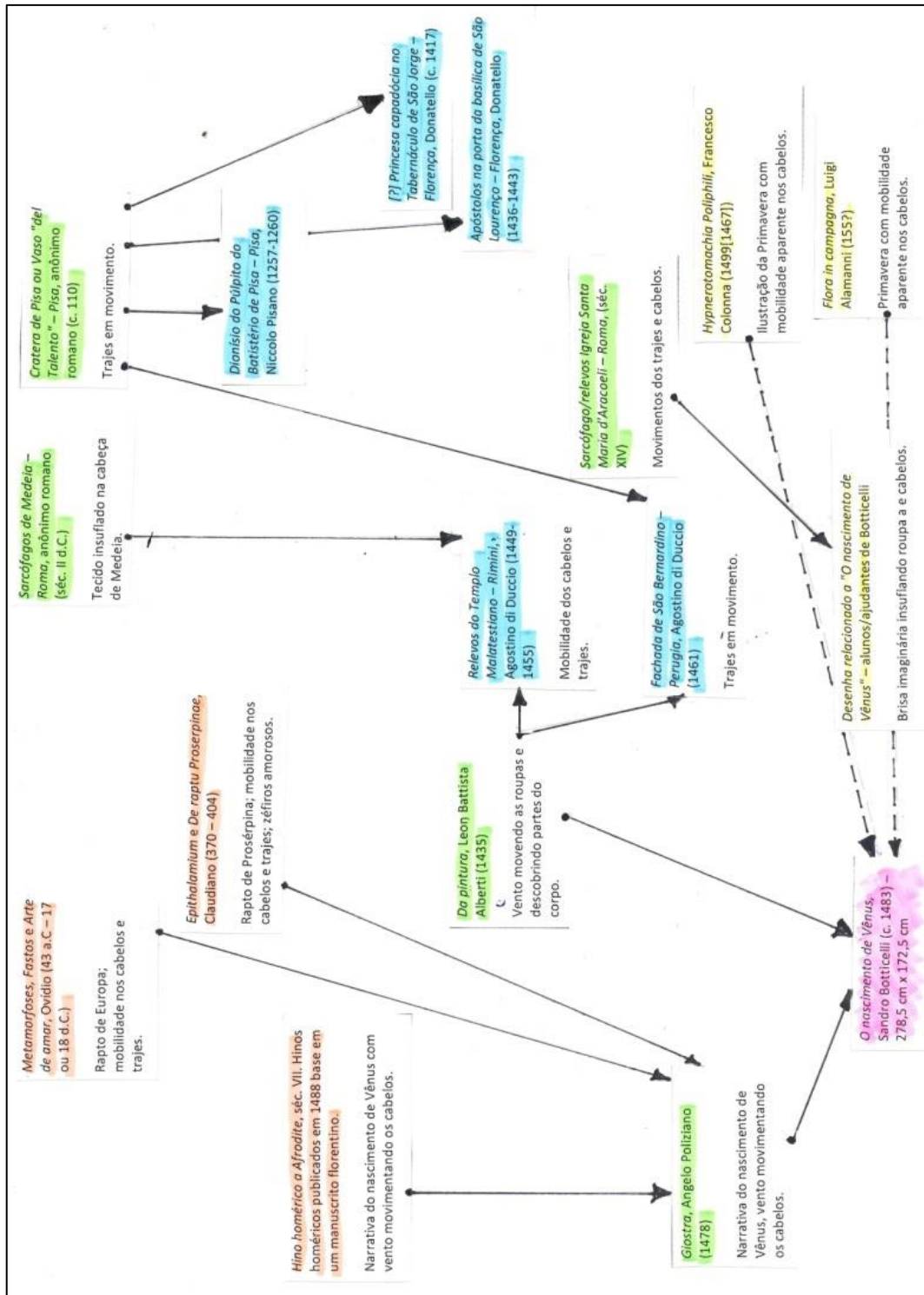


Figura 2. Fluxograma das relações verticais e horizontais entre *O nascimento de Vênus* e obras literárias e artísticas que influenciaram a pintura de Botticelli ou que apresentam os mesmos motivos pictóricos, segundo as investigações de Warburg. As linhas contínuas dizem respeito às relações verticais, e as linhas tracejadas às relações horizontais. As obras marcadas em laranja influenciam diretamente as obras marcadas em verde, que por sua vez influenciam diretamente as obras em azul e amarelo. As obras em amarelo apresentam concepções correspondentes que sustentam as interpretações de Warburg.

Fonte: elaborado pela autora com base em Warburg (2015b).

Para a composição da cena mitológica e da expressão dos movimentos, Botticelli baseia-se em Angelo Poliziano, especialmente nos trechos da *Giostra* (1478) que descrevem relevos que narram o nascimento de Vênus. Poliziano, por sua vez, teria se inspirado no *Hino homérico a Afrodite* (séc. VII). Botticelli é diretamente influenciado também pelas recomendações presentes no *Da pintura* (1435) de Leon Battista d'Alberti, referentes à expressão do movimento das vestes e dos cabelos.

Warburg estabelece relações horizontais com a obra ao mostrar que trabalhos de Agostino di Duccio – relevo do Templo Malatestiano, em Rimini (c. 1449-1455) e relevo da fachada de São Bernardino, em Perugia (1461) – também apresentavam movimento aparente de roupas e cabelos, conforme as sugestões de d'Alberti. O motivo dos trajes em movimento no relevo de São Bernardino, por sua vez, remetia a uma Hora reproduzida na Cratera de Pisa (c. 110), e esta, de sua parte, teria servido de modelo para o Dionísio esculpido no púlpito do Batistério de Pisa (1257-1260) por Niccolò Pisano. A mesma Hora seria ainda referência para um dos apóstolos realizados por Donatello na porta de bronze da basílica de São Lourenço (1436-1443) e, talvez, para a princesa capadócia – também dele – entalhada em relevo no tabernáculo de São Jorge, em Florença, por volta de 1417. Agostino di Duccio teria buscado modelo para o movimento de vestes e cabelos em outras obras da Antiguidade, como os sarcófagos de Medeia (séc. II d.C.) em Roma.

Como salienta Warburg, se Agostino di Duccio, escultor, recorria às artes plásticas da Antiguidade ao buscar seus modelos, "[...] Poliziano estava especialmente atento, nas obras dos poetas antigos, às descrições dos motivos de movimento, que ele então imitava fielmente em seus poemas" (Warburg, 2015b, p. 37).

As referências de Poliziano são especialmente as *Metamorfoses*, os *Fastos* e *Arte de amar* (séc. I a.C.), de Ovídio, para a figuração do rapto de Europa e para o movimento nos cabelos e nos trajes das figuras femininas durante a fuga e o rapto; e *De raptu Proserpinae* (séc. IV), de Claudiano, para a figuração do rapto de Prosérpina, com o mesmo tipo de movimento.

Para justificar a identificação da figura feminina que recebe Vênus na praia como a Hora da primavera, Warburg destaca a conformidade entre os traços figurativos da pintura com aqueles da descrição feita por Poliziano, e cita outras fontes para corroborar sua interpretação: o livro *Le imagini dei Dei* (1556), de Vincenzo Cartari; uma descrição de um altar sagrado presente no romance arqueológico *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna; e o poema "Flora in campagna" (15--), de Luigi Alamanni.

Por fim, Warburg reforça a tese de que o tratamento dado ao movimento dos trajes tem influência da Antiguidade ao relacionar *O nascimento de Vênus* a um desenho atribuído a alunos ou ajudantes de Botticelli. Este desenho não pode ser considerado, segundo o autor, um estudo para a obra principal. Sua referência são os relevos de um sarcófago da escadaria de Santa Maria d'Aracoeli (séc. XIV), em Roma. O que *O nascimento de Vênus* têm em comum com eles é, do desenho, o sopro da brisa como origem dos movimentos dos cabelos e vestes e, dos relevos, o próprio movimento.

A parte sobre *O nascimento de Vênus* apresenta esta conclusão parcial:

Em toda uma série de obras de arte próximas umas das outras pelo seu tema: na pintura de Botticelli, no poema de Poliziano, no romance arqueológico de Francesco Colonna, no desenho feito no círculo de Botticelli e na descrição que Filarete faz de uma obra de arte – em todos esses casos, faz-se presente a inclinação (formada com base no que então se sabia da Antiguidade) em recorrer às obras de arte da Antiguidade, quando se tratava de dar corpo à vida em movimento aparente (Warburg, 2015b, p. 49).

Sobre *A primavera*



Figura 3. Sandro Botticelli (1477-1482). *A primavera*. Galleria degli Uffizi, Firenze.

A primeira referência (ver a trajetória na **Fig. 4**) apontada por Warburg para a elaboração de *A primavera* (**Fig. 3**) é a recomendação da figuração das três Graças por d'Alberti, no *Da pintura*. D'Alberti, por sua vez, teria tomado a alegoria do *De beneficiis* (c. 59) de Sêneca, que menciona vestes soltas e transparentes para as figuras femininas. Uma relação horizontal é estabelecida com uma ilustração presente no *Codex Phigianus* (séc. XVI), legendada com um texto associado por Warburg a uma ode de Horácio (23 a.C.), correspondente à concepção das Graças de d'Alberti e de Sêneca como mulheres com trajés soltos e cingidos. Este tipo de traje também está nas Graças representadas em um fragmento de afresco (c. 1486) atribuído a Botticelli. Nesta alegoria, elas trazem presentes para Giovanna d'Albizzi, no dia de seu casamento com Lorenzo Tornabuoni.

A identificação da figura como sendo Giovanna Tornabuoni é comprovada por duas medalhas (c. 1486) criadas por Niccolò Fiorentino para a mesma ocasião. Ambas trazem, numa face, o retrato de Giovanna e, na outra, uma cena mitológica: as três Graças nuas e enlaçadas na primeira, e uma Vênus Virgo, com cabelos e traje em movimento, na segunda. A referência desta segunda é um verso da *Eneida* (séc. I a.C.) de Virgílio, que descreve a Vênus também com trajes e cabelos em movimento. A mesma cena descrita neste verso está em uma das laterais de uma arca matrimonial do ateliê de Apollonio di Giovanni (meados séc. XV).

Estas relações dizem respeito à figuração das três Graças. Para a cena de "perseguição erótica" – como define textualmente Warburg (2015b, p. 61) –, o modelo direto é a *Giostra* de Poliziano que, por sua vez, inspira-se nos *Fastos* de Ovídio para narrar como Flora "[...] fora acossada e sobrepujada por Zéfiro" (Warburg, 2015b, p. 61). Quanto ao movimento dos cabelos e vestes durante a perseguição, o empréstimo é da descrição de Ovídio de Dafne fugindo de Apolo, nas *Metamorfoses*, modelo também usado por Poliziano para descrever o rapto de Europa. Já em seu drama *Orfeu* (1480), Poliziano retoma Ovídio ao colocar Aristeu dizendo a Eurídice as mesmas palavras que Apolo disse a Dafne durante a perseguição. A inspiração ovidiana para este tipo de cena já tinha servido anteriormente a Boccaccio em *Ninfale Fiesolano* (c. 1344), tanto para a fala do perseguidor quanto para o movimento das roupas que desnuda o corpo da figura feminina durante a fuga. Outro a adotá-la foi Lorenzo de Medici, no poema *Ambra* (147-).

Warburg comenta que não foi apenas por meio do *Orfeu* de Poliziano que o espectador teatral da renascença italiana teve contato com as cenas de figuras femininas fugindo de figuras masculinas que desejavam tomá-las à força: "[...] devia haver uma predileção particular nesse sentido, uma vez que se pode verificar várias dessas cenas eróticas de perseguição mesmo nos poucos exemplos preservados dessas primeiras peças de teatro mitológicas" (Warburg, 2015b, p. 65). E se os artistas frequentavam estas exposições, tendo então a representação viva da dinâmica das vestes e do gestual da figura em fuga, há uma mudança no tipo de influência exercida pelas recomendações dos teóricos da arte e dos literatos para as decisões sobre os temas e as formas expressivas. "O programa do conselheiro erudito perde assim seu ranço de pedantismo; o inspirador não sugeria o tema a ser imitado, apenas facilitava a expressão do mesmo" (Warburg, 2015b, p. 67).

Depois de mostrar as referências para as Horas e a cena de perseguição erótica (na qual quem foge é Flora), Warburg trata da figura masculina e da figura feminina que distribui flores. Esta, para Warburg, é a deusa da primavera, ainda que o possível modelo para sua figuração seja uma estátua tida como "Flora". Esta estátua, uma Pomona (1293) de roupas esvoaçantes e carregando flores e frutos, poderia ter sido vista por Botticelli no Palácio Pitti.

A figura masculina, por sua vez, seria Hermes. Há uma figura análoga no verso da medalha (c. 1486) feita por Niccolò Fiorentino para Lorenzo Tornabuoni – assim como aquela feita para a esposa dele, Giovanna. A referência é reforçada pela descrição de um conjunto em uma Ode de Horácio que, feitas algumas substituições, seria o mesmo conjunto de *A primavera*. Tais substituições se concretizam em outra ode, de Zanobio Acciajuoli (fim séc. XV, início séc. XVI). Cortejo similar é descrito em *Da natureza* (séc. I a.C.), de Lucrécio, cuja relação com a pintura de Botticelli é estabelecida pela intermediação de um poema de Poliziano – *Rusticus* (1483). Diante desta configuração da cena e dos participantes que a compõem, Warburg sugere que o nome do quadro, alinhado ao ideário dos contemporâneos de Botticelli, deveria ser "O reino de Vênus", conforme atestam as representações da cena contidas em obras de Poliziano, Claudiano e Lorenzo de Médici.

Warburg conclui, então, que *O nascimento de Vênus* e *A primavera* se complementam (e, talvez por isso, tenham sido vistas juntas por Giorgio Vasari na Villa de Castello, do duque de Cosimo, conforme citado por Warburg no início da tese):

O nascimento de Vênus representa o devir de Vênus, ao surgir do mar impelida pelo vento Zéfiro até a praia cipriota, e a assim chamada *Primavera*, o momento seguinte: Vênus aparecendo em seu reino, com adereços majestosos; a seus pés espalha-se a nova roupagem da terra num esplendor de flores a perder de vista e, reunidos à sua volta, oferecendo-se como acólitos de seu domínio sobre tudo o que diz respeito à estação das flores, estão: Hermes, dispersando as nuvens; as Graças, símbolos da beleza jovem; Amor; a deusa da primavera e o vento do oeste cujo amor transforma Flora numa doadora de flores (Warburg, 2015b, p. 74, grifos nossos).

Perseguição e rapto como narrativa do amor

A parte destacada da citação que encerra a seção anterior refere-se à perseguição de Flora por Zéfiro². Esta narrativa (esta ação) é figurativizada por elementos de expressão, conforme fartamente se apresentou até aqui, relacionados ao movimento dos cabelos e das vestes. Estabelece-se, portanto, a seguinte relação: um percurso narrativo em que a figura feminina, que demonstra medo, é perseguida e eventualmente tomada à força por uma figura masculina, é entendido como "amor" – algo comum nas narrativas mitológicas da Antiguidade Clássica.

Apesar de ser a figura masculina a "ter" o amor pela figura feminina, esta é quem sofre os efeitos desta emoção. Nas circunstâncias aqui descritas, o sujeito masculino age e o sujeito feminino padece, estabelecendo, segundo o entendimento aristotélico, uma posição de inferioridade daquele que sofre a paixão (Lebrun, 2009). O padecimento é essencialmente *mutável* e não estático, e o padecer figurativizado nestas obras é expresso pelo *movimento* dos trajes e cabelos das ninfas. Esta afecção, este sentido sentido, é a fórmula do páthos do amor.

Para reforçar esta proposição, reproduzo a seguir (**Quadro 1**) alguns trechos – todos citados por Warburgem em sua tese – das obras que teriam servido de modelo para a figurativização do movimento nos trabalhos de Botticelli e de outros. O que tais trechos têm em comum é o entendimento da perseguição e do eventual rapto como cenas de amor.

² Em outro momento, Warburg descreve desta forma a perseguição: "Num voo rápido – os cabelos e a manta esvoaçam ao vento –, ele [Zéfiro, à direita no quadro] se projeta (voltando-se para a esquerda) sobre *uma moça, que foge*; com as sobrancelhas cerradas e as bochechas cheias de ar, chega a tocar com as mãos as costas dela, lançando uma poderosa lufada de vento em sua nuca. Enquanto corre, a moça volta o rosto para seu perseguidor, como para *implorar ajuda*, e suas mãos e seus braços também fazem um *movimento defensivo*; o vento brinca com seus cabelos soltos e sua roupa branca e transparente, que em parte flutua em ondas, em parte se espalha em leque. Do canto direito de sua boca brota um feixe de flores diversas: rosas, centáureas e outras" (Warburg, 2015b, p. 61, grifos nossos).

Tema, obra e autoria	Trecho com menção ao amor e à sua figuração
O rapto de Europa <i>Giostra</i> , Angelo Poliziano	Na outra [coluna do pórtico], em um formoso e alvo Touro, se vê Júpiter, transformado por <i>amor</i> , levar seu doce e rico tesouro, e ela voltar o rosto ao litoral perdido em ação temerosa: e os belos cabelos de ouro brincam no peito por causa do vento contrário; a veste ondula, e volta para trás, uma mão mantém ao dorso, e a outra ao chifre.
O rapto de Prosérpina <i>Giostra</i> , Angelo Poliziano	Quase ao mesmo tempo vista, amada e arrebatada pelo feroz Plutão, Prosérpina aparece sobre um grande carro, e seus cabelos soltos agitados pelos zéfiros amorosos.
Flora acoçada e sobrepujada por Zéfiro <i>Fastos</i> , Ovídio	Era primavera; eu vagava. Zéfiro me viu; ia-me embora. Ele me persegue; fujo. Ele ficou mais forte. E Bóreas dera ao irmão todo o direito de rapina, [...] Emenda, porém, sua violência, dando-me nomes de esposa, e não há nenhuma queixa em meu leito.
Perseguição de Dafne por Apolo <i>Metamorfoses</i> , Ovídio	[...] um vento contrário expunha-lhe a nudez, agitando-lhe as vestes, e a brisa para trás impele os seus cabelos [...] Mas o perseguidor, com suas asas do Amor, é mais esperto e não se cansa e acoisa as costas da fugitiva e assopra-lhe o cabelo e a nuca.
Perseguição de Eurídice por Orfeu <i>Orfeu</i> , Poliziano	Não fujas de mim, donzela; pois sou muito teu amigo, e porque mais amo a ti do que a vida e o coração [...] não fujas, ninfa; pois sinto amor por ti. Aqui não sou um lobo ou um urso; mas sou teu amante: então, refreia a tua corrida veloz. Já que pedir não serve a nada e tu vais embora, preciso te seguir. Dá-me, Amor, dá-me ora as tuas asas.
Perseguição de Dafne por Apolo <i>Giostra</i> , Angelo Poliziano	Depois segue Dafne, e no semblante mostra o lamento como se dissesse: ó ninfa, não partas: firma o pé, ninfa, sobre o campo, pois não te sigo para te matar. Assim cada uma costuma fugir do seu inimigo, a cerva do Leão, a cordeira do lobo: por que foges de mim, ó dama do meu coração, pois o motivo de te seguir é apenas o amor?

<p>Perseguição de Mensola por Affrico <i>Ninfale Fiesolano</i>, Boccaccio</p>	<p>Ai, ó bela menina, não fuja daquele que te ama mais que todas as outras coisas: [...] Não te sigo para te matar nem para te fazer algo grave, mas apenas o amor me faz te seguir, não a inimizade, nem mal que eu queira fazer. [...] A ninfa corria tão velozmente, que parecia voar, e trazia a roupa levantada [...] acima dos sapatinhos que havia calçado, mostrara as pernas e o joelho gracioso, dos quais todos ficariam com desejo.</p>
<p>Perseguição da ninfa Ambra <i>Ambra</i>, Lorenzo de Médici</p>	<p>Tal como o peixe, quando o pescador, incauto, o cobre com uma malha fina e delicada, [...] assim a ninfa, quando pensa ter sido descoberta, foge do deus que ao seu encalço se atira: ela não foi tão rápida, antes ele o foi, tanto que deixou na mão alguns de seus cabelos.</p>

Quadro 1. Trechos de obras citadas por Warburg como influenciadoras de ou com concepções correspondentes a *O nascimento de Vênus* e *A primavera*, e que entendem a perseguição e o rapto de figuras femininas como cenas de amor. Fonte: elaborado pela autora com base em Warburg (2015b).

Apesar de algumas diferenças, as narrativas destes trechos tratam de uma figura feminina (que vou chamar genericamente de "ninfa") perseguida por uma figura masculina (que vou chamar genericamente de "perseguidor"). Durante a perseguição ou durante o rapto, a ninfa vira o rosto para seu perseguidor, demonstrando medo. Seus cabelos são mexidos pelo vento, bem como as roupas. Na fuga, as roupas acabam desvelando parte do corpo, o que aumenta o desejo do perseguidor.

Quando o perseguidor se justifica, ele argumenta que a ninfa não precisa ter medo, pois sua intenção não é matá-la. Tal justificativa parece não surtir efeito, pois as ninfas continuam a fugir. Seu receio não é a morte, e sim a violação.

Dos trechos citados no **Quadro 1**, a maior parte é de narração em terceira pessoa. A única narração em primeira pessoa feita pela ninfa perseguida mostra o reconhecimento de uma justiça feita pelo perseguidor (nomes de esposa, felicidade no leito), mas como emenda à violação.

A interação entre perseguidor e ninfa pode ser descrita como um relacionamento que se estabelece mediante a perseguição e o rapto. A ninfa é tomada à força e sente medo. Ainda assim, esta interação é entendida como amor.

O amor é discursivizado pelo perseguidor – é ele quem sente o amor –, mas quem dele padece (no sentido de passivo, como oposto de quem age) é a ninfa. Warburg diz que Botticelli, por sugestão de Poliziano, "[...] de bom grado dispôs desse recurso [mobilidade exterior do acessório inanimado] para representar em imagens pessoas agitadas ou mesmo movidas só em seu interior" (Warburg, 2015b, p. 84). Cabelos e roupas em movimento, portanto, expressam a paixão "amor", mas que as ninfas sentem como "medo".

A fórmula do amor em manifestações contemporâneas

Para que um conjunto de modelos ou motivos exteriores que remetem ao domínio da interioridade possa ser considerado como fórmula de páthos, é preciso que tenha sido ou seja recuperado historicamente pela cultura que o produz e que a ele dá sentido.

Parece haver uma supervivência da fórmula do amor até a atualidade, já que são muitas as imagens, em diversos tipos de textos contemporâneos, de figuras femininas cujos cabelos e vestes se movimentam ao sabor do vento. Estas isotopias são também frequentemente relacionadas ao tema do amor. Tal recorrência pode vir a ser validada por observações sistematizadas. Por ora, como exercício, exemplifico aqui duas destas ocorrências, em dois textos de gêneros distintos: um literário e um publicitário.

Nas narrativas do escritor Dalton Trevisan, conhecido como "o vampiro de Curitiba", são comuns as situações de moças ou mulheres (per)seguidas por homens lascivos, cheios de desejo, dentre eles Nelsinho, personagem recorrente. Um conto em especial (Trevisan, 1965), justamente o que tem como título o epíteto do autor, apresenta diversos motivos semelhantes àqueles das narrativas de rapto e fuga que influenciaram Botticelli.

Nelsinho, o vampiro, observa as mulheres que circulam pelas ruas da cidade. Está atormentado de desejo, mas praticamente não dá nome aos seus sentimentos, exceto quando diz: "Piedade não tem no coração negro de ameixa. Não sabe o que é *gemer de amor*" (Trevisan, 1965, p. 3, grifos nossos). Fica inconformado porque as moças não lhe dão atenção e as responsabiliza por lhe despertarem o desejo: "Se não quer, por que exhibe as graças em vez de esconder?" (Trevisan, 1965, p. 3). Também não entende o motivo de ser recusado (ou de não ser notado), apesar de perceber o medo nelas: "Olhos velados que suplicam e fogem ao surpreender no óculo o lampejo do crime?" (Trevisan, 1965, p. 3). Ainda assim, procura argumentar, num diálogo imaginário, que não quer fazer mal a elas:

Muito sofredor ver moça bonita – e são tantas. Perdoe a indiscrição, querida, deixa o recheio do sonho para as formigas? Ó, você permite, minha flor? Só um pouquinho, um beijinho só. Mais um, só mais um. Outro mais. Não vai doer, se doer eu caia duro a seus pés. *Por Deus do céu não lhe faço mal* – o nome de guerra é Nelsinho, o Delicado (Trevisan, 1965, p. 3, grifos nossos).

Uma dessas mulheres perseguidas por Nelsinho parece ter os cabelos em movimento: "Tarde demais, já vi a loira: milharal ondulante ao peso das espigas maduras" (Trevisan, 1965, p. 5). E, parecendo o Apolo ovidiano que assopra a nuca de Dafne, o vampiro dirige-se mentalmente à loira: "Se existe força do pensamento, na nuca os sete beijos da paixão" (Trevisan, 1965, p. 5).

O segundo tipo de manifestação, o publicitário, consiste em um conjunto de anúncios de uma marca de absorvente higiênico (**Fig. 5**). Como já demonstrado em uma análise semiótica destas peças (Baggio, 2011), anúncios de tais produtos procuram sugerir uma situação de perigo – o "vazamento" do sangue durante a menstruação – a ser evitada pelo uso do absorvente daquela marca. Não é incomum a apresentação de uma mulher jovem, em roupas leves, sendo observada por homens desconhecidos enquanto anda pela rua.

O tema da vulnerabilidade se constrói a partir da figurativização de perigos como o uso de saia e vestido (roupas soltas, não prendem a calcinha e o absorvente, podem ser levantadas pelo vento ou atrair o tipo de assédio conhecido como

*upskirting*³), e ainda mais, especialmente no caso da moça que usa vestido, pela cor clara. Menos óbvio é o olhar masculino evidente e penetrante, que remete ao assédio sexual de rua, ou seja, à perseguição comumente sofrida pelas mulheres em circulação no espaço urbano – aliás, no *Fastos* de Ovídio, Flora foi raptada por Zéfiro enquanto "vagava" (**Quadro 1**).



Figura 5. Anúncios da marca de absorventes *Intimus* que apresentam figuras femininas com roupas e cabelos em movimento, observadas por figuras masculinas.

Fonte: revista *Claudia*, respectivamente edições de junho de 2010 e fevereiro de 2012

O assédio, apesar de prática contemporânea, é regido pela mesma lógica, presente em algumas das narrativas da Antiguidade e do Renascimento, de entendimento da violência como amor. Em muitos discursos, o assédio é comparado à "cantada", ao elogio, ou seja, a interações consentidas, desejadas, eventualmente instauradoras de um relacionamento romântico ou sexual (Baggio, 2018).

Temos, portanto, nestes anúncios, algo equivalente à perseguição narrada como amor. O perigo é figurativizado por certos elementos do plano do conteúdo (saias, vestido, homens olhando fixamente) e da expressão (as formas pontiagudas, o semáforo vermelho, a dureza do asfalto e da calçada) e instaurado pela promessa de segurança oferecida pelo absorvente. Se isto for correto, tais mulheres são afetadas pelo "amor" do perseguidor, da mesma forma que as ninfas descritas no **Quadro 1**. Assim como nelas, os motivos exteriores que remetem ao domínio da interioridade são os cabelos e as roupas movidos pelo vento e pelo seu andar. Não faltam, também, como na alegoria da perseguição de Flora por Zéfiro, as flores (nos anúncios, em volta das formas que contêm os textos sobre o produto) que representam a "emenda" da violência.

³ Prática de fotografar o corpo da mulher por baixo de suas roupas, especialmente saias e vestidos, sem o seu consentimento. Para exemplos desta prática e discussão sobre sua ocorrência e criminalização em alguns países, ver Baggio (2014, p. 19; 50).

Ambivalências da supervivência da fórmula do amor

O que pretendo ilustrar com a descrição destes dois exemplos – o literário e o publicitário – é a supervivência de uma fórmula de páthos específica – a do amor – até manifestações contemporâneas. O “retorno” das fórmulas de páthos foi uma das questões cruciais que ocuparam Warburg nos últimos anos de sua vida intelectual. De fato, o historiador refletia sobre “[...] el papel que la memoria individual y colectiva desempeñaba en el proceso de la transmisión, el cambio, la latencia y la vuelta a la vida de las Pathosformeln” (Burucúa; Kwiatkowski, 2019, p. 12).

Este papel da memória individual e coletiva se define pelo conceito de engrama, que explica a afluência posterior de fórmulas de páthos para serem “[...] utilizadas nas formas de arte (inclusive a arte aplicada, *chegando até a propaganda*) como uma espécie de índice pictórico e/ou plástico para a expressão de fortes comoções e abalos” (Waizbort, 2015, p. 11, grifos nossos). No entanto, os sentidos do modelo pictórico recuperados podem ser atualizados e ressignificados pelo artista (ou pelo escritor, ou pelo publicitário, nos casos aqui observados), como observamos no início.

Um possível exemplo deste processo é a antológica imagem de Marilyn Monroe no filme *The Seven Year Itch* (1955) – no Brasil, *O pecado mora ao lado* –, de Billy Wilder, com o vestido esvoaçante pela lufada de vento vinda do respiradouro do metrô. Nesta ninfa – cujo vestido foi comparado à concha da qual emerge a Vênus de Botticelli (Barros, 2009) –, o gestual expressa claramente prazer, e não medo devido ao perigo.

Esta inversão ambivalente sugere, mais do que um paradoxo, a articulação de dois valores opostos em uma mesma sobredeterminação, o que constitui o próprio mecanismo da produção de sentido. De fato, o amor sexual (ao menos para as mulheres) é tido como fonte de, ambos, prazer e perigo (Featherstone, 2018). Observar a recorrência da fórmula do amor exige que se considere a variação da predominância entre os dois polos – o do prazer ou o do perigo – e da valoração de cada um deles (positiva ou negativa).

Nas ninfas perseguidas e tomadas à força da Antiguidade, ou mesmo nas manifestações de violência contemporânea justificadas como “atos de amor” (assédio, feminicídio, estupro), a gestualidade vem do amor padecido como medo em reação ao perigo. Isso não impede, como mostra o exemplo de Marilyn, que o mesmo modelo pictórico possa significar o prazer. Um prazer que, eventualmente, é também político.

Szir (2019, p. 25) comenta que Ernst Gombrich havia notado uma convergência entre a atenção dos estudos de Warburg sobre as ninfas e o movimento sociopolítico de reivindicação de direitos seguido por muitas mulheres no entorno de 1900 (a autora não usa o termo “feminismo”). Além da demanda por participação política e cidadã, este movimento se expressava pela libertação do corpo, pelo abandono dos espartilhos, pela adoção da bicicleta, ou ainda pelos vestidos soltos e as coreografias livres da bailarina Isadora Duncan. São indícios do desejo que tinham as mulheres de moverem-se sem os limites físicos e simbólicos da época. “La ninfa tenía esas características. Warburg vio a través de ella movimientos profundos de la historia” (Szir, 2019, p. 25).

Conclusão

Este trabalho teve como objetivo principal propor que o modelo pictórico observado por Warburg nas ninfas de cabelos e vestes esvoaçantes, presente desde a Antiguidade e recuperado no Renascimento, pode ser entendido como o páthos do amor. A especificação do páthos é autorizada pela própria delimitação semântica

dada por Warburg a outras fórmulas identificadas em obras de Dürer, Michelangelo e Da Vinci, às quais o historiador dá o nome de páthos do ciúme e páthos heróico.

Já a escolha do termo “amor” para dar nome ao páthos observado nas ninfas tem a ver com a recorrência deste tema nas obras de Botticelli analisadas por Warburg e naquelas que apresentam concepções correspondentes. O amor, no entanto, é entendido aqui como uma paixão cujas agitações interiores se manifestam, nos modelos pictóricos, por meio do movimento exterior das vestes e dos cabelos. É algo que faz a figura (ao menos aqui, somente feminina) *padecer* deste amor, ainda que não seja ela o *sujeito* do amor.

Estes modelos, apesar de identificados em obras do Renascimento e da Antiguidade, são para Warburg constituintes da cultura Ocidental e integram uma espécie de memória individual e coletiva, nem sempre consciente, que é acionada quando o artista (ou o publicitário, o repórter fotográfico, o assessor político) sente necessidade de expressar em suas obras as comoções interiores correspondentes.

A capacidade de supervivência dá aos modelos o estatuto de fórmulas e permite a sua observação em manifestações contemporâneas, como também procurei mostrar a partir da identificação da evocação das ninfas no conto de Dalton Trevisan e na dupla de anúncios publicitários da marca Intimus. A fórmula, no entanto, não requer que os sentidos sejam unívocos. Um mesmo modelo pode apresentar metamorfoses de sentidos a partir de sua utilização em diferentes textos ou diferentes épocas e espaços, e também a partir da diferença dos olhares que cairão sobre as formas deste modelo.

Talvez esta metamorfose não pareça incoerente ou contraditória porque o sentido se dá pela diferença, como já explicava Ferdinand de Saussure (2012) na mesma época em que Warburg elaborava estas teorias. Assim, o páthos do amor pode manifestar tanto o padecer das ninfas pelo perigo que correm quando são objeto do amor de seus perseguidores (sejam eles antigos, modernos ou contemporâneos, humanos ou mitológicos) quanto o padecer de prazer da modelo sem nome (objeto do amor de um vizinho entediado) ao sentir por baixo de seu vestido a lufada de vento do respiradouro do metrô.

Estas proposições, em linhas gerais, já haviam sido parcialmente apresentadas no Simposio Internacional Warburg 2019 (SobrenomeBaggio, 2019), realizado de 8 a 12 de abril na Biblioteca Nacional Mariano Moreno, em Buenos Aires. No entanto, elas se enriquecem com a contribuição oferecida pelas reflexões publicadas no catálogo da exposição *Ninfas, serpientes, constelaciones*. Destaco em especial as de Sandra Szir que, ao citar Gombrich, nos faz notar a convergência entre o interesse de Warburg pelas ninfas e os movimentos feministas da virada do século XIX para o XX. Não por acaso, movimentos cujas conquistas se dão por meio de algum prazer, mas também de muitos perigos.

Referências

BAGGIO, Adriana Tulio. Significações do corpo (in)vestido em uma publicidade de absorvente feminino. In: CONGRESSO MUNDIAL DE COMUNICAÇÃO IBERO-AMERICANA, 1., 2011, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Confibercom, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/44194651/Significações_do_corpo_in_vestido_em_uma_publicidade_de_absorvente_feminino. Acesso em: 29set. 2020.

Baggio, Adriana Tulio. *Mulheres de saia na publicidade: regimes de interação e de sentido na construção e valoração de papéis sociais femininos*. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=18005. Acesso em: 29 set. 2020.

BAGGIO, Adriana Tulio; LUZ, Nanci Stancki da. A impunidade do assédio sexual de rua: um vácuo jurídico sustentado pela cultura da violência contra a mulher. In: BERTOTTI, Bárbara Mendonça et al. (org.). *Gênero e resistência*, volume 2: memórias do II Encontro de Pesquisa por/de/sobre Mulheres. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. Disponível em: <https://www.editorafi.org/524resistencia>. Acesso em: 29 set. 2020.

BAGGIO, Adriana Tulio. *A Pathosformel do amor e sua afluência em certas figurações do amor heterossexual contemporâneo*. Apresentação no Simpósio Warburg 2019. Buenos Aires, 2019.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A saia de Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. *E-Compós*, v. 12, n. 1, p. 1-17, 22 jun. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.365>. Acesso em: 24 dez. 2019.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução Grupo Casa (Unesp Araraquara). Bauru: Edusc, 2003.

BURUCÚA, José Emilio; CASAZZA, Roberto; KWIATKOWSKI, Nicolás; RUVITUSO, Federico; SZIR, Sandra. *Ninfas, serpientes, constelaciones*. La teoría artística de Aby Warburg. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes; Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura, 2019. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>. Acesso em: 24 dez. 2019.

BURUCÚA, José Emilio; KWIATKOWSKI, Nicolás. Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura. In: BURUCÚA, José Emilio; CASAZZA, Roberto; KWIATKOWSKI, Nicolás; RUVITUSO, Federico; SZIR, Sandra. *Ninfas, serpientes, constelaciones*. La teoría artística de Aby Warburg. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes; Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura, 2019. p. 8-15. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>. Acesso em: 24 dez. 2019.

FEATHERSTONE, Liza. Bad Romance. *Jacobin Magazine*. New York, 30 nov. 2018. Disponível em: https://www.jacobinmag.com/2018/11/women-better-sex-under-socialism-review?fbclid=IwAR1yvdo0HjeZiPUnRs0k4_5qrVkpPqy2jp-Hl5wbApsjTLPW7_fYc3bmFY. Acesso em: 24 dez. 2019.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. Tradução Federico Carotti, Júlio Castañon Guimarães e Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 12-32.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. Prefácio à edição brasileira de Isaac Nicolau Salum. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SZIR, Sandra. La ninfa. In: BURUCÚA, José Emilio; CASAZZA, Roberto; KWIATKOWSKI, Nicolás; RUVITUSO, Federico; SZIR, Sandra. *Ninfas, serpientes, constelaciones*. La teoría artística de Aby Warburg. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes; Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura, 2019. p. 24-45. Disponível em: <<https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>>. Acesso em: 24 dez. 2019.

TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Barbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 7-22.

WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade italiana. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Barbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a. p. 87-97.

WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Barbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 27-86.