

ECOS WARBURGUANOS NA ARTE DO PRESENTE: CRISTINA BRATTIG ALMEIDA EM NEPHELE (FRAGILE)

Sandra Makowiecky

Universidade do Estado de Santa Catarina

RESUMO

Um dos temas do Simposio Internacional Warburg (2019) foi *Ecos warburguanos en el arte del presente*, de onde surgiu o título do trabalho, em que alguns ecos marcam presença em Cristina Brattig Almeida na instalação *Nephele (Fragile)*, materializando-as como *Nephele* (Ninfa das nuvens), que é também o nome de uma espécie de mariposa, atraída pela luz. A imagem da ninfa revela-se na sua permanente e obsessiva presença em vários estudos, autores, artistas. A ninfa, imagem-

sintoma, retorna do mundo antigo para o século XXI, em um museu, voando no espaço, em nove esculturas de cerâmica modeladas a mão. Vemos nesta instalação um dos atributos mais fundamentais para uma autêntica irrupção da ninfa: o movimento. Reconhecemos a força disseminativa da ninfa que permite que seja encontrada em toda parte num jogo de transformações e metamorfoses e que resiste a qualquer procedimento que intente atribuir-lhe um significado determinado.

Palavras-chave: *Nephele* (Ninfa das nuvens). Pathos. Movimento e ninfas. Instalação com ninfas.



Figura 1. Cristina Brattig Almeida. *NEPHELE (FRAGILE)*, 2018. Visão parcial da instalação, no Museu da Escola Catarinense, UDESC, Florianópolis, Santa Catarina, 2018. Instalação que ocupa cerca de 19 m², com um mínimo de 460 cm de pé direito. Fotografia: Thiago Eriksson.¹ Fonte: imagem cedida à autora

A escultora Cristina Brattig Almeida apresenta uma instalação com suas ninfas (Fig. 1). Ninfa é conhecida como a divindade que habita os lagos, florestas, bosques, rios, montanhas e demais ambientes da natureza (mitologia grega). *Nephele* também é o nome de uma espécie de mariposa, atraída pela luz. Cristina materializou suas ninfas como *Nephele*, ninfas das nuvens. Na mitologia grega, as *néfeles*, em grego *Νεφέλαι (Nefélai)*, "nuvens", eram as ninfas das nuvens e da chuva. Eram ninfas oceânides, isto é, nascidas de Oceano e *Tétis*. No entanto, Aristófanes, em seu texto *Nuvens*, afirmava que eram filhas de *Hemera* por si mesma ou com a união de *Éter*, personificação do céu superior. As *néfeles* ascendiam desde o Oceano, seu pai, levando até os céus em cântaros as águas deste imenso rio que circundava toda a Terra. Desde ali as arremessavam, dando vida à natureza e alimentando as correntes de seus irmãos, os *Potamos* (rios). Eram representadas, tal como suas irmãs, as *náiades*, como formosas jovens que vertiam a água de seus cântaros desde o céu. Sete delas formavam parte do cortejo de *Ártemis*. Seus nomes, segundo *As metamorphoses* (III.168-172) de Ovídio, eram: *Crócale (beiras do mar)*, *Néfela (nuvem)*, *Híale (cristal)*, *Rânis (gota de chuva)*, *Pseca (chuva)*, *Fíale (cântaro de água)*, *Quione (flocos de gelo)* (OVÍDIO, 2017).

A ninfa, imagem-sintoma, sobrevive e retorna do mundo antigo para o século XXI no hall do Museu, mostrando sua potência, como num filme em *slowmotion*: quadro a quadro evoluído na sua trajetória, e na sua forma, dando a ideia do movimento, a

¹ Ficha técnica da exposição: 12 de dezembro de 2018 a 28 de fevereiro de 2019. Curadoria: Sandra Makowiecky. Iluminação: Cláudio Simões de Almeida. Produção/montagem: Equipe Mesc. Fotografia: Thiago Eriksson. Arte Gráfica: Andressa Argenta e Francine Goudel. Realização: Museu da Escola Catarinense (Mesc).

posição dos braços e pernas foram sendo modificadas a cada nova ninfa, com variações nas cores, nas mãos e sobretudo nas cabeças.

As belas e drapeadas Ninfas da Antiguidade chegaram ao Renascimento italiano pelo mármore esculpido – arcos do trinfo, estátuas, mas sobretudo ornando sarcófagos (**Fig. 2**). O que vemos? O movimento, as formas ondulantes, o tecido colado no corpo. Uma dança ou passos suaves?

A ninfa não seria apenas uma fórmula iconográfica, mas uma fórmula de intensidade, o poder de fazer visível numa imagem o movimento da vida. “Ela conjuga uma certa animação de corpos com um certo poder das almas (‘causa interior’), uma certa animação de superfícies com um certo poder do ar (‘causa externa’), segundo a expressão escolhida por Warburg em 1893” (Didi-Huberman, 2015, p. 43-44).



Figura 2. Cinco bailarinas. Gesso com estrutura de barra e bastão de ferro. Pátina com pigmentos e aglutinantes aquosos, 75 x 189,5 x 11,5 cm, Museu Cálcos e Escultura Comparada “Ernesto de La Cárcova”²

Ninfa é o resultado de construção altamente elaborada, ela vai e vem com seu drapeado flutuante, com suas ondulantes e sempre soltas madeixas. Ela é fórmula capaz de moldar num mesmo gesto um corpo, com seu interior e seu exterior. Ela é a forma do próprio desejo, sempre conflituoso. Em *Ninfa fluída* (2015b), Georges Didi-Huberman retoma a grande personagem de Aby Warburg: a Ninfa. Personagem que o filósofo e historiador da arte francês também assumira como sua, pois se dedica ao tema da ninfa em grandes textos ou citações mais breves, observando essa divindade menor sem poder instituído, a criatura da sobrevivência. “Ninfa indica, em Warburg, a heroína impessoal da *Nachleben* – ‘a sobrevivência’ dessas coisas paradoxais do tempo, quase inexistentes e indestrutíveis, que chegam até nós de muito longe e são incapazes de morrer completamente” (Didi-Huberman, 2002, p.11)³.

² Fonte: BURUCÚA, Jose Emílio et... [et al.]. *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.

³ “*Ninfa désigne, chez Warburg, l’impersonnelle héroïne du nachleben – ‘la survivance’ de ce paradoxales choses du temps, à peine existantes, indestructibles pourtant, qui nous viennent de très loin et sont incapables de mourir tout à fait*” (Didi-Huberman, *Ninfamoderna*, 2002, p.11).

A ninfa é uma criatura que sempre promete retornar. Os ecos warburgianos na arte do presente marcam um retorno em Cristina Brattig Almeida em *Nephele (Fragile)* (Fig. 3). A escultora apresenta suas ninfas na instalação realizada no Museu da Escola Catarinense da UDESC, em Florianópolis, com abertura em dezembro de 2018 e curadoria de Sandra Makowiecky.

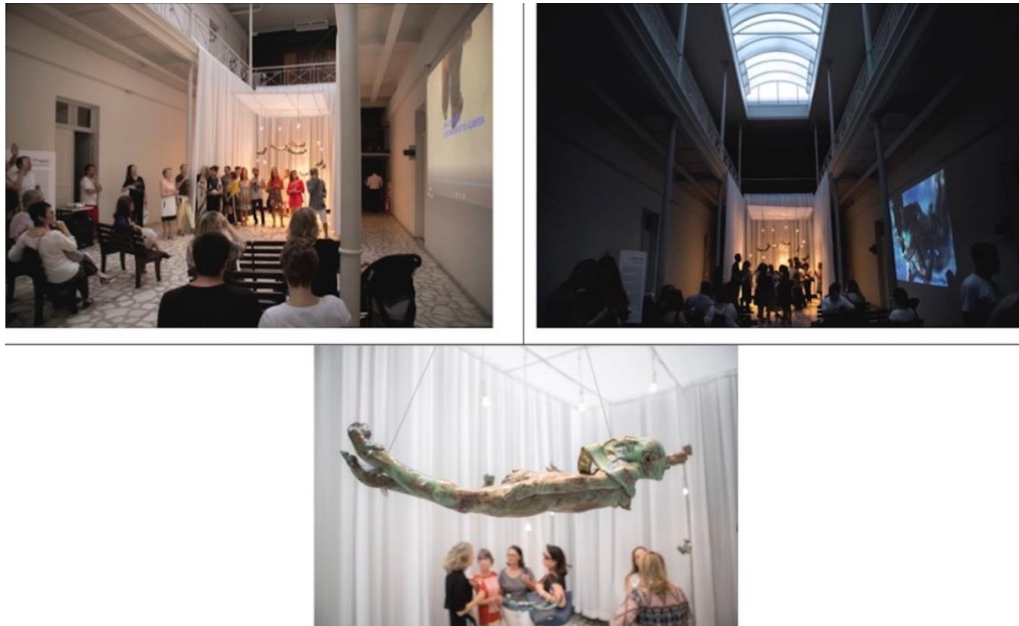


Figura 3. Cristina Brattig Almeida. *NEPHELE (FRAGILE)*, 2018. Imagens da instalação. Visão parcial da instalação, no Museu da Escola Catarinense, UDESC, Florianópolis, Santa Catarina, 2018. Fotografias: Carlos Pontalti
Fonte: imagens cedidas à autora

Os ecos warburgianos seguem uma lógica. Historiadores da arte, notadamente Aby Warburg e Didi-Huberman, em seus trabalhos, interrogam a legibilidade e visibilidade das imagens e sobre o modo de ler a Arte na História, nunca perdendo de vista a singularidade das imagens e sua multiplicidade. Em suas palavras, “não há nunca uma imagem, pois, dizer a imagem é pensar de modo metafísico, há somente imagens e cada imagem é somente compreendida na sua relação com as outras”⁴.

Existe na instalação *Nephele (Fragile)* um pensamento sobre o tempo da imagem. A artista conhece os autores que se debruçam sobre o tema. Botelho (2014) faz sínteses muito apropriadas e cabe mencionar. Como se sabe, Didi-Huberman irá buscar na obra de Aby Warburg ferramentas necessárias para compreender melhor as imagens como construção historiográfica a partir da dialética temporal que as constitui e como nelas se dá a convivência da sobrevivência com a novidade. O primeiro conceito warburgiano trabalhado foi o conceito de *Nachleben*, ou sobrevivência, que permite compreender como as imagens circulam, ressurgindo em culturas variadas e

⁴ Didi-Huberman, George. “S’inquiéter devant chaque image”: depoimento. Outubro, 2006. Paris: Revista Vacarme, n. 37. Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html> Acesso em: 13 dez. 2019.

tempos diversos. Pois, a partir da ideia de sobrevivência, passam-se a conceber as imagens como portadoras de uma memória coletiva, capazes de criar pontes entre os tempos históricos não lineares. Gilles Deleuze formulou o conceito de imagem-cristal (2005), com o qual Didi-Huberman também trabalha. Deleuze chama a atenção para o fato de que na imagem há uma coexistência, ou melhor, uma “coalescência” entre duas temporalidades heterogêneas. Para ele, essa coalescência se dá entre o virtual e o atual, que se cristalizam na imagem, na imagem-cristal. Novamente em cena, Aby Warburg oferece ferramentas importantes na execução desta tarefa, através do conceito de *Pathosformeln*, esses “cristais de memória histórica”, onde se pode compreender a relação entre originalidade e repetição constituinte das imagens cristalinas. As “fórmulas páticas” são formas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada que, para Warburg, representam a vida em movimento. Se por um lado, a própria ideia de “fórmula” sugere essa dimensão repetitiva, por outro, o termo *pathos* se associa ao caráter transformador e diferenciador destas imagens. Cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, de acordo com suas necessidades expressivas, de acordo com a “vontade seletiva” da época, essas fórmulas são reatualizadas a partir da sua energia inicial, elas se intensificam e reativam-se quando evocadas. Para autores como Warburg, Benjamin, Deleuze, e claramente também para Didi-Huberman, que trabalha com estes autores, as imagens estão carregadas de forças, e delas o tempo emerge, um tempo turbulento, anacrônico, no qual acontece o encontro do passado e do presente. “Podemos mesmo dizer que os conceitos de *Nachleben*, *Pathosformel*, Imagem dialética e Imagem-cristal são análogos, ou ao menos complementares, já que todos estes conceitos levam em conta o estatuto temporal das imagens” (Botelho, 2014, p. 105). Vai-se concentrar em Didi-Huberman e Aby Warburg, incluindo Agamben, para tratar de ninfas em ecos warburgianos na arte do presente.

A obra *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, tema da tese doutoral do historiador de arte alemão Aby Warburg em 1893 (1866-1929), tornou-se referência por destacar o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano. Em 1893 é publicado o primeiro texto de Warburg, intitulado *O nascimento da Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano* (Warburg, 2013). O estudo da retomada do estilo antigo e a interpretação dos artistas renascentistas diante da Antiguidade já era tema comum no final do século XIX. No entanto, Warburg causou uma quebra de paradigma ao desviar o foco de atenção para o movimento. Ele tratou da presença das figuras mitológicas na pintura florentina segundo a representação do movimento e não a do corpo imóvel e bem equilibrado da história winckelmanniana. No espaço da escultura, Warburg reconheceu a dança e sua dimensão cênica. As ninfas ganharam importância pelos seus véus e cabelos ondulantes, por seu movimento exótico em relação às outras figuras.

Em *Ninfa fluída*, Didi-Huberman menciona que Warburg despreveria os personagens de Sandro Botticelli como fazendo parte de uma constatação, de um paradoxo:

E é aí, nessas fórmulas de movimento, nessas formas fluentes, que ele reconheceu com certeza o *pathos* fundamental da imagem. Tudo parte dessa observação, desse paradoxo: os personagens de Botticelli são estranhamente impassíveis, mas tudo é movido, tudo se anima, tudo ganha vida na borda dos corpos. Como se, por algum pudor bizarro - ou por alguma estratégia perversa,

Botticelli colocasse vida, sensibilidade, *pathos* visível apenas às cortinas (essas coisas mortas) e aos cabelos (essas coisas insensíveis) agitadas pelo vento (coisa invisível). Para citar isso, Warburg cunhou uma expressão que ele usaria para todos os tempos: ele fala dessa escolha figurativa como uma "elaboração detalhada de acessórios móveis" (Didi-Huberman, 2015, p. 27)⁵.

Nesta ligação entre Aby Warburg, Didi-Huberman e as ninfas, percebem-se muitos caminhos que se cruzam e se alimentam. A intenção de representar o movimento dos cabelos e das roupas, como executado por Botticelli, corresponde, segundo Warburg, a uma corrente dominante no século XV entre os artistas italianos. Alberti, em seu *Liber de pictura*, recomenda que se pintem também os "movimentos dos cabelos, dos fios, dos galhos, das folhas e das vestimentas" (Warburg, 2013, p. 12). Warburg apresenta como exemplo, o fato de que as recomendações de Alberti eram seguidas pelos artistas do relevo alegórico no Templo Malatestiano, executado por Agostino di Duccio (**Fig. 4**), cujas figuras eram representadas com movimento intensificado. Agostino di Duccio, assim como outros artistas, fez uso de imagens de antigos vasos e sarcófagos romanos como modelos para representação de figuras femininas em movimento. Tal descrição pode ser conferida em dois locais: O templo Malatesta em Rimini, e no Oratório de San Bernardino, em Perugia (**Fig. 5**), onde percebe-se que uma ideia sobrevive: o movimento dos cabelos e da roupa. No dizer de Didi-Huberman (2015b, p.27), *Ninfa fluída*: "Movendo movimentos: os acessórios da ninfa".

O templo Malatesta, cujo nome oficial é Igreja de São Francisco, é a catedral de Rimini. Recebeu seu nome popular pelo nome de Sigismund Pandolfo Malatesta, que em meados do século XV iniciou a restauração da igreja. A igreja gótica de São Francisco foi construída no século XIII e originalmente pertencia à Ordem dos Franciscanos. O famoso arquiteto renascentista Leon Battista Alberti trabalhou no projeto de restauração do templo. Hoje, a Igreja atrai imediatamente a atenção com sua magnífica fachada de mármore, decorada com esculturas de Agostino di Duccio e Matteo de Pasti. Em cada uma das aberturas arqueadas falsas existem sarcófagos, remanescentes da tradição funerária gótica. O portal principal possui frontão triangular e decorações geométricas que completam o tímpano. Lá dentro, existem sete capelas com os túmulos de importantes moradores de Rimini.

⁵ *Et c'est là, dans ces formules de mouvement, dans ces formes fluentes, qu'il a reconnu avec certitude le pathos fondamental de l'image. Tout part de cette constatation, de ce paradoxe : les personnages de Botticelli sont étrangement impassibles, mais tout s'émeut, se mette en mouvement, tout s'anime à la bordure des corps. Comme si, par quelque bizarre pudor - ou par, quelque stratégie perverse, c'est selon – Botticelli n'avait donné vie, sensibilité, pathos visible qu'aux draperies (ces choses mortes) et aux cheveux (ces choses insensibles) agités par le vent (cette chose invisible). Pour nommer cela, Warburg a forgé une expression qu'il allait utiliser tout sa vie durant : il parle de ce choix figural comme d'une 'élaboration détaillé des accessoires en mouvement'* (Didi-Huberman, 2015, p.27). Tradução da autora.



Figura 4. Agostino di Duccio. *Templo Malatesta*, Rimini. Cerca de 1450. Mármore. Construção do Século XIII e restaurada no século XV. Capela dos Pianeti, com os signos do zodíaco à esquerda e Euterpe, na capela dos Museus e artes liberais, a direita

A capela da Capela dos Pianeti é dedicada a São Jerônimo e é decorada com signos do zodíaco por Agostino di Duccio. E claro, têm-se as ninfas. Este conjunto é estudado por Warburg na prancha número 25 do Atlas Mnemosyne (Warburg, 2010).

Outro conjunto estudado por Warburg e que também se encontra na prancha 25 diz respeito ao Oratório de San Bernardino, está localizado na cidade de Perugia. O Oratório de São Bernardino é uma pequena capela católica de Perugia, na Itália, dedicada a São Bernardino de Siena, e considerada o mais importante monumento renascentista da cidade. Em 1457, Agostino de Duccio se estabelece em Perugia, a fim de executar a fachada de mármore do oratório de San Bernardino, terminado em 1461.



Figura 5. Agostino Di Duccio. Oratório de San Bernardino, em Perugia. Cerca de 1457-1461. Mármore na fachada. Fonte: Fotografia da autora, 2019

Em ambos os locais, verifica-se a presença das ninfas, algo que assombrou Warburg. Todavia, diante do afresco *O nascimento de São João Batista* (1490), de Domenino Ghirilandaio, na Igreja Santa Maria Novella (**Fig. 6**), Warburg relata ter tido um particular sentimento: “Onde é que eu já também te vi” (Warburg, 2014, p. 2). Ele se referia à criada que irrompe na cena à direita da imagem, em um vestido branco e com drapeado solto. Para Warburg, era uma ninfa clássica que se apresentava como uma interrupção do tempo na imagem. Perceber tais nuances destas imagens ao vivo, no local onde estão, é para o historiador da arte um momento de êxtase. Ver com os olhos de quem viu antes e entender o que o fez pensar o que pensou. Não há nada que substitua essa experiência.

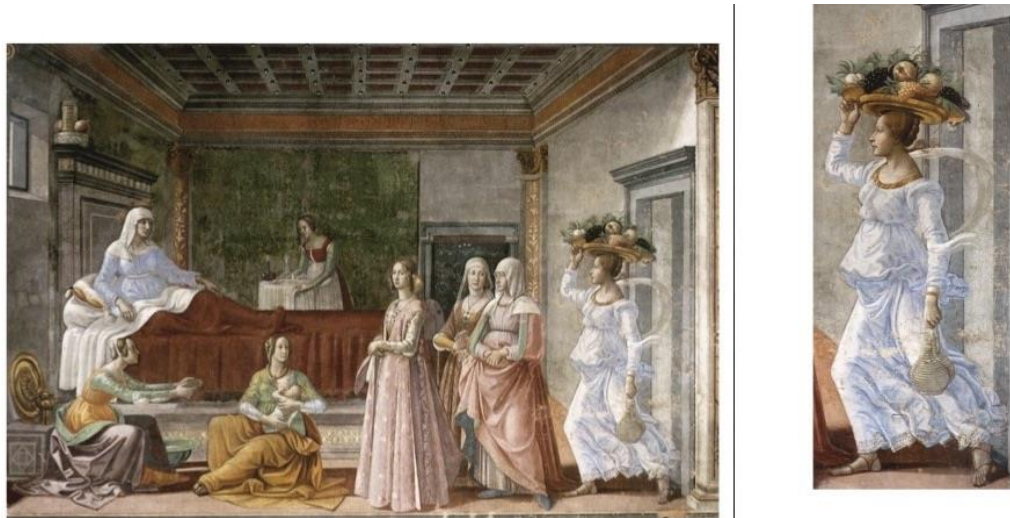


Figura 6. Domenino Ghirilandaio. *O nascimento de São João Batista* (1486-1490).
Obra inteira e detalhe. Afresco. Capela Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença
Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10922>

Ao entrar em contato direto com as obras, percebe-se sem Aby Warburg, um pensamento por imagem claramente expresso.

Daniela Queiróz Campos (2014, p. 131) menciona que Didi-Huberman iniciou em 1999 um diálogo com as Ninfas de Warburg no livro *Ouvrir Vênus* (1999), em que também analisa a obra *O nascimento de Vênus*, deusa que considera como uma mulher de “corpo belo, nu e impenetrável, de uma beleza dura, fria, lisa e mineral”. Didi-Huberman mantém esse interesse e diálogo com a obra de Warburg em *Vênus rajada* (2005) e *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013). Giorgio Agamben também recorre ao estudo delas no texto *Aby Warburg e a ciência sem nome* (2015) e no livro *Ninfas* (2012). Para Agamben, as Ninfas que simulam imagens de um tempo passado perderam de certa forma o seu significado original e hoje sobrevivem como uma espécie de pesadelo nas mais infinitas montagens e em temporalidades múltiplas. Tanto Didi-Huberman como Agamben são unânimes em seus propósitos: desvendar as sutis facetas dessas imagens que são representadas em movimentos corpóreos variados (altivos, inclinados, caídos); estabelecer conexões entre as figuras femininas da Antiguidade, do Renascimento e da Modernidade; explorar o significado das configurações das paixões amorosas nas representações das Ninfas.

Didi-Huberman, com *Uma Ninfa e sua queda*, publicado no livro *Ninfa moderna* (2002, p. 7-24), inicia questionando os conceitos e a origem das Ninfas. Salienta a aparência dessas jovens, inicialmente desconhecidas: inquietantes e belas, com vestimentas drapejadas que insinuam certo grau de erotismo; consideradas divindades menores, são ao mesmo tempo capazes de transformar e fascinar a alma do próximo, mostrar a sua afinidade com as Ninfas valorizando suas ligações com a memória e o desejo.

Mas na mitologia, o que são Ninfas? No que reside sua potência? Etimologicamente, a palavra ninfa deriva do grego *nýmphê*, que significa “noiva”. Existem várias outras classificações de ninfas que, de acordo com a mitologia grega, representam a personificação de elementos particulares da natureza. Ao contrário dos deuses, as ninfas não são criaturas imortais, mas podiam viver por milênios, mantendo sempre o aspecto jovial e belo. Nos relatos dos poetas e artistas gregos, as ninfas são descritas sempre como mulheres jovens que usam vestidos leves ou transparentes, com cabelos longos, sejam eles soltos ou em tranças. Ninfa é conhecida como a divindade que habita os lagos, florestas, bosques, rios, montanhas e demais ambientes da natureza, de acordo com a mitologia grega. As ninfas são a personificação da fertilidade da natureza e, por este motivo, são representadas sempre por seres do sexo feminino e são classificadas em diferentes classes, de acordo com o ambiente onde habitam e os seus hábitos.

Cristina Almeida materializou suas ninfas como *Nephele*, por ser uma ninfa das nuvens. Diz a artista, que quando desejou fazer essas imagens, não pensou objetivamente em nada, apenas as via dançando em sua frente. Mas cabe ressaltar que a artista é uma estudiosa do tema. O que se vê é a objetivação de uma subjetividade. Completando seu pensamento, expressou que:

as nuvens estão constantemente presentes em nossas vidas, são imperceptíveis na maioria das vezes, mas presentes. Como as figuras de ninfa, balançam lentamente, cada uma no seu ritmo, em todas as direções. Dançam, como um ballet coreografado pela natureza. Não se deixam abalar. Carregam emoções do mundo, e por vezes são tantas, que precisam num ato de fúria serem esvaziadas, para comecem tudo de novo⁶.

A imagem da ninfa revela-se na sua permanente e obsessiva presença em vários estudos, autores, artistas. A ninfa, imagem-sintoma que sobrevive e retorna, do mundo antigo para o século XXI, em um museu, voando no espaço, mostrando sua potência, em nove esculturas de cerâmica modeladas a mão. A ninfa, imagem-sintoma, mostra sua potência, pois o sintoma pode ser definido como “um evento que reúne símbolos contraditórios, que ‘montam’ uns com os outros as significações opostas, [...] que coloca em crise os regimes habituais de representação e de símbolo” (Didi-Huberman, 2008, p. 10).

Um sintoma, portanto, é aquilo que acontece quando a imagem propicia a interrupção da normalidade. Ele surge em momentos inesperados e parece fugir à banalidade sugerindo um combate visual, uma experiência interior, uma inquietação que precisa de tempo para aquiescer. Talvez essa inquietação venha do *pathos* das

⁶ Entrevista da artista à autora em dezembro de 2018.

ninfas, onde o tema da exposição emerge das imagens, do gesto, desse movimento etéreo, dessa empatia, dessa capacidade de atrair o olhar no presente.

A artista também mencionou as nuvens. Esse é um detalhe que não escapa. Gramsci, em seus cadernos, dizia de seu amor às nuvens. Andrea Mantegna era um apaixonado pelas nuvens e em plena época do domínio dos símbolos, ou seja, no Renascimento, executa em suas obras as metamorfoses das nuvens. Goethe (2012) via nas nuvens seres animados em constante coreografia cósmica. Goethe escreve sobre as nuvens de um modo literário. As nuvens não são estáticas, destaca-se o movimento: “E isto é assim porque as nuvens não são nem fixas, nem voláteis (não desaparecem), mas, como tudo na natureza, formas em permanente transformação, elementos de uma coreografia cósmica em que o olho e a alma são espectadores interessados e participantes” (Goethe, 2012, p.11). As nuvens são seres com vida própria que sofrem mutações de formas e de espaço. Corpos atmosféricos que possuem formas animadas, a matéria destas agrega-se e desagrega-se para novas construções. Neste pensamento, interessa o lado enigmático que provoca uma abertura de interpretações, já que se está constantemente a dar forma ao informe, às nuvens. Para Goethe, as formas nunca se esgotam nas suas construções, abrem-se para um campo estético de significações infinito. Assim, a observação das nuvens tem uma grande vertente interpretativa, “[...] não apenas como figura desenhada no espaço, mas como dinâmica que se revela numa história” (Goethe, 2012, p.21). O visível que leva para campos invisíveis, para o desconhecido a partir daquilo que se vê.

Hubert Damish se rende às nuvens para formular teorias estéticas, em *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture* (1972). Em Teoria da /nuvem/ Damisch desenvolve uma história da pintura renascentista e barroca baseada em um significante que, repetidas vezes ao longo da história, ocupa um lugar modesto, imperceptível e ao mesmo tempo crucial nessa mesma história: a /nuvem/. Ele concebe um período estilístico tal como o Renascimento como um sistema pictórico ou linguagem com suas próprias regras semânticas e gramaticais. As pinturas renascentistas, então, reprimem a superfície pictórica no sentido matérico para abrir uma ilusão de profundidade. Damisch coloca o significante “nuvem” entre barras para indicar que está lidando com nuvens enquanto signos (ao invés de elementos realistas) que adquirem diferentes significados em diferentes contextos pictóricos. A /nuvem/ ocupa, repetidamente, um lugar desconfortável dentro de tais sistemas pictóricos. Ela nunca tem uma função ou significado imanente, mas só recebe um significado ou função nas relações de oposição e substituição que a /nuvem/ mantém com outros elementos do mesmo sistema pictórico. A /nuvem/ sempre abre outra dimensão além daquela inicialmente prescrita dentro do sistema a que pertence. Logo, a /nuvem/ sempre funciona como uma espécie de dobradiça; como uma dobradiça “em relação ao céu e à terra, entre aqui e lá, entre um mundo que obedece às próprias leis e um espaço divino que não pode ser conhecido por nenhuma ciência” (Damisch, 1972, p. 147). A /nuvem/ possui, então, um valor que é mais do que simplesmente pitoresco e decorativo. Damish em seu trabalho insiste em perguntas sobre quais qualidades e elementos pictóricos atraem e seduzem no olhar para a arte. Para o autor, em Teoria da /nuvem/, a resposta está na /nuvem/, pois por meio da /nuvem/ tem-se acesso aos domínios que não são visualmente representáveis: o divino, o não conhecível, o não formado. “A atração das obras de arte agora se compõe de uma espécie de

epistemologia visual: elas têm o poder de tornar presente tudo aquilo que escapa a nosso poder cognitivo” (Alphen, 2012, p. 97). Ele então desenvolve uma epistemologia do incognoscível. Em *Nephele (Fragile)*, se está lidando com dois elementos do movimento e, de certa forma, do incognoscível: ninfas e nuvens. Foi justamente o poder do movimento das Ninfas que atraiu os olhos de Botticelli, Warburg e Didi-Huberman. Cristina Brattig Almeida também foi atraída pelas ninfas e pelas nuvens para compor a instalação.

Ao observar as ninfas de *Nephele (Fragile)*, percebe-se a sobrevivência dos modos de expressões antigos que configuram a fórmula de *pathos* da ninfa, o tema dos véus e cabelos ondulantes, que perseguiu Warburg em seus estudos dessa “heroína dos movimentos efêmeros dos cabelos e da roupa”, uma “personificação transversal e mítica” (Didi-Huberman, 2013) que abrange desde as graças de Botticelli às mênades antigas.

Marcelino (2014) escreve um texto em que fala sobre *Detalhes em movimento ou a sobrevivência da ninfa*. A autora discorre sobre conceitos já conhecidos sobre Warburg e as ninfas, reunindo aspectos do *pathos* que as identificam, todavia os apresenta de forma bem didática e cabe mencionar. A autora salienta que a ninfa é tratada por Warburg como uma fórmula de *pathos*, uma corporificação feminina de memória psíquica sobrevivente, uma memória do gesto intensificado pelo movimento. A ninfa, que é uma espécie de fóssil em movimento, configurou-se como um *leitmotiv* warburguiano do corpo em movimento. Os detalhes do movimento dos corpos, das roupas e dos cabelos em figuras femininas tornaram-se sintomas identificadores de ninfas. A fórmula de *pathos* da ninfa era para Warburg uma obsessão: ele a via em toda parte e que retornava em diversas representações de figuras femininas com sintomas semelhantes. Warburg expõe com as ninfas uma ideia de uma *nachleben* histórica, em que há uma persistência das imagens na memória cultural. Assim, as imagens transmitidas pela memória histórica não são inanimadas, mas plenas de uma vida especial, chamada de sobrevida ou sobrevivência. O historiador da arte precisa saber como operar as imagens para restituir através delas a energia e a temporalidade que contêm. Desse modo, a sobrevivência das imagens não é dada historicamente sem uma operação do historiador para arranjá-las segundo um movimento que as torna vivas no presente. Assim, sobressaem os ecos warburguanos em *Nephele (Fragile)*. Para Agamben, a fórmula de *pathos* condensa a energia do movimento e da memória.

A figura da ninfa se apresenta para nós como uma fórmula de *pathos* no sentido warburguiano ou como uma imagem fantasma no sentido de Didi-Huberman. Ela incorpora a recorrência de uma figura feminina cujos cabelos e vestimentas são dotadas de movimento. A linha interpretativa herdada de Winckelmann conduz para uma análise que enxerga a leveza e a graciosidade como elementos centrais característicos da ninfa. No entanto, seguindo uma interpretação mais trágica e patética segundo Warburg e Didi-Huberman, a ninfa é a imagem dialética que condensa tanto a graciosidade leve da mulher que flutua sob suas vestes como também da trágica e violenta figura que mutila Orfeu, dança com as bacantes, aquela que mata Holofernes, aquela que com sua dança consegue a cabeça de São João Batista (Marcelino, 2014, p. 100).

Vê-se nas ninfas da exposição *Nephele (Fragile)* a fascinação da artista pela figura feminina “aérea e ágil”, em seu direito a movimentos sem restrição e na reivindicação do uso de roupas livres, leves, folgadas. Talvez estas imagens tragam tudo o que a artista não diz, esse universo mudo que acompanha, e que à luz do presente desenha sua marca.

Por outro lado, se as ninfas surgiram como imagem-sintoma, sem uma exata premeditação ou ato plenamente consciente, ainda que a montagem da instalação tenha sido consciente. Desejava a artista que a figura, que representa uma unidade, parecesse como num filme em *slow motion*: quadro a quadro evoluído na sua trajetória e na sua forma. Pode-se então imaginar cada uma das figuras como um desses quadros, em que, para dar a ideia do movimento, da evolução, a posição dos braços e pernas foram sendo modificadas a cada nova ninfa. Além disso, foram realizadas variações nas cores, nas mãos e sobretudo nas cabeças. Percebam que ela, a ninfa, inicia a sequência nua ou quase nua e termina com um penteado sofisticado. Pode-se entender como uma metáfora, significando mudança e transposição. A figura perde sua “vestimenta colorida”, abandona alguma casca, como a mariposa e ganha volume na cabeça, onde o movimento se torna mais retilíneo e focado, assim como cada vez mais no tom natural da argila. A última ninfa encerra em tons mais naturais (**Fig. 7**).

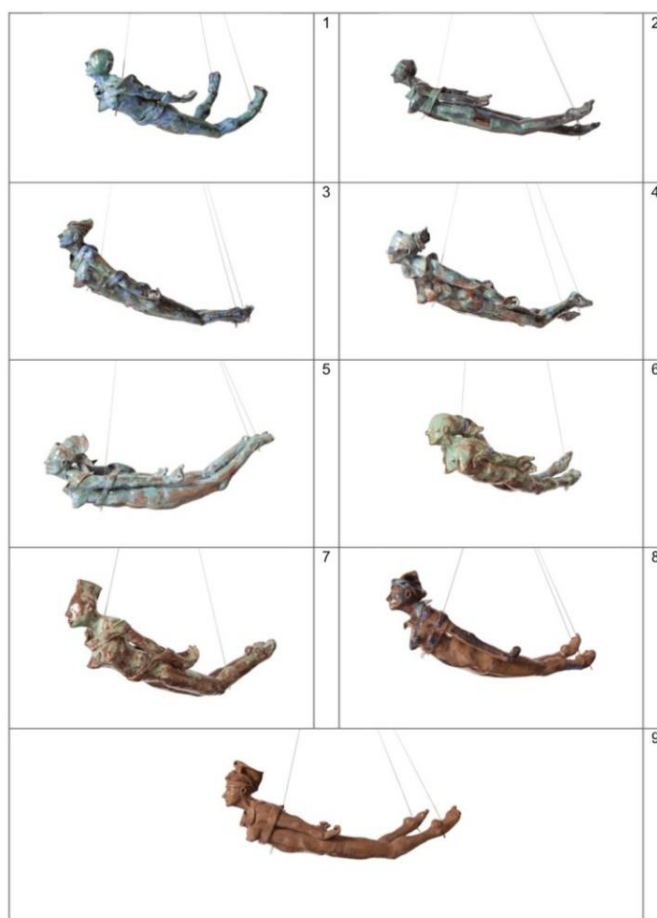


Figura 7. Ninfas numeradas de 1 a 9. Cristina Brattig Almeida. *NEPHELE (FRAGILE)*. 2018. Escultura de cerâmica. Dimensões: cerca de 16 cm (largura) x 18 cm (altura) x 70 cm (comprimento). Peso cerca de 3,5 Kg. Fotografia: Thiago Eriksson. Fonte: imagens cedidas para a autora

Ao conceber a instalação, a artista pensou na ideia de uma “redoma”, que se configura na cortina de pano branco. Esta redoma foi concebida como se fosse para protegê-las – *Nephele (Fragile)* – ou de, por um momento, o espectador poder se distanciar do entorno para poder entrar no seu próprio mundo, aquele da sua própria *Nephele*, pois cada um de nós tem a sua ou as suas próprias ninfas (Fig. 8 e 9).

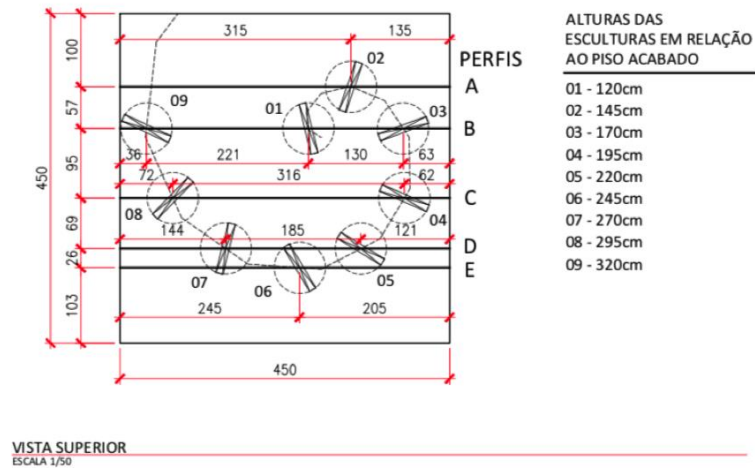


Figura 8. *NEPHELE (FRAGILE)*. 2018. Projeto da instalação com as medidas e localização das nove ninfas na redoma. Fonte: imagem cedida à autora



Figura 9. *NEPHELE (FRAGILE)*. 2018. Desenho esquemático do Projeto da instalação com visualização e localização das nove ninfas na redoma. Fonte: imagem cedida à autora.

Alguns dados técnicos: a instalação ocupou cerca de 19 m² e necessitou um mínimo de 460 cm de pé-direito. O conjunto tem peso total aproximado de 80 Kg. Fazem parte da instalação: 1 estrutura desmontável de ferro do tipo “Grid”, medindo 250 x 370 cm; 1 cortina com 380 cm de largura e 445 cm de altura; 2 cortinas com 5 m de largura e 445 cm de altura; 9 esculturas de cerâmica, cada uma medindo cerca de 16 cm (largura) x 18 cm (altura) x 70 cm (comprimento) e pesando cerca de 3,5 Kg; 9 lâmpadas incandescentes de LED com respectivos fios elétricos conectados em único interruptor e este ligado em um única tomada de 220V; 100 m de cabo de aço; 48 fixadores para cabos de aço; 25 parafusos número 08; 9 ganchos de ferro; 18 ganchos para fixação no teto; fixadores de plástico (para fios elétricos).

Para a montagem da instalação, considerou-se:

1°. A estrutura de ferro tipo “Grid” foi montada com parafusos e fixada no teto por fios de aço em 9 diferentes pontos. A altura dele em relação ao piso foi de 450 cm.

2°. As 9 esculturas foram penduradas por ganchos no “Grid”, na forma de uma espiral (Fig. 8 e 9), semelhante à escala de Fibonacci. A primeira ficou 120 cm em relação ao piso e a última, a 320 cm em relação ao piso. Todas com as cabeças direcionadas no sentido horário.

3°. As 9 lâmpadas de LED incandescentes iluminaram isoladamente cada uma das 9 esculturas, e foram fixadas na origem do cabo de aço de cada escultura, junto ao “Grid”, ligadas a uma fonte de energia de 220V. Todas as luzes ficaram acesas durante a exposição.

Detalhes sobre as esculturas em cerâmica: As esculturas foram todas modeladas a mão, usando-se cerâmica escultórica de alta resistência de origem canadense. Sete delas foram queimadas exclusivamente em forno elétrico até Cone 7, com queima aproximada de 10 horas. Duas delas tiveram uma primeira queima em forno a lenha de alta temperatura por 12 horas, e posteriormente mais uma queima em forno elétrico, igualmente em alta temperatura por 10 horas. O efeito dessas duas últimas foi exclusivo, principalmente por conta do forno a lenha, que, além da variante *temperatura*, também inclui na queima resíduos orgânicos da lenha e resíduos de uma mistura de esmaltes, provindos das outras peças que compartilharam o espaço no forno. Esse resultado é imprevisível e irreprodutível. As peças têm todas 2 ou 3 pontos para fixação de cabos de aço: um no peito e um ou dois nos pés. Em 8 peças foram usados dois tons de azul de esmaltes de origem canadenses, todos para queima em cone 6 (1.230 graus). Uma delas recebeu apenas esmalte transparente de queima em alta temperatura, também de origem canadense. Os diferentes efeitos obtidos nas peças ficaram por conta da forma de esmaltação, da mistura desses dois tons de esmalte e de variações na queima (posição das peças no forno, quantidade de peças na queima, forma de *plateau* de temperatura, intensidade de temperatura, tempo de exposição à alta temperatura, entre outros). As últimas peças, as de número 8 e 9 praticamente estão em tons naturais da argila escultórica, apenas com uma camada de esmalte transparente de queima em alta temperatura.



Figura 10. Cristina Brattig Almeida. NEPHELE (FRAGILE). 2018. Visão da instalação, no Museu da Escola Catarinense, UDESC, Florianópolis, Santa Catarina. NEPHELE (FRAGILE). Fonte: Fotografia da autora.

Após a descrição técnica, voltemos às imagens. Percebe-se que as ninfas também estão no espaço em forma de uma espiral, um redemoinho, rememorando a espiral da origem, da evolução, voando em sentido horário, e no final da instalação voam da esquerda para a direita, recordando que para os antigos etruscos, quando os pássaros voavam da direita para a esquerda era um sinal de mau presságio! Assim, nesta instalação, o olhar deve se dirigir da esquerda para a direita indo em busca dos bons presságios.

Observa-se nesta instalação um dos atributos mais fundamentais para uma autêntica irrupção da ninfa: o movimento. A imagem das ninfas remete à metáfora da “imagem mariposa” desenvolvida por Didi-Huberman, na qual o autor defende um tratamento das imagens que respeite seu permanente movimento de abrir e fechar de sentidos, “a tentação e a aporia de um saber exaustivo sobre essas coisas frágeis e proliferantes que são as imagens e as mariposas” (2007, p. 10-11). Reconhece-se a força disseminativa da ninfa que permite que seja encontrada em toda parte num “jogo de transformações e metamorfoses” e que resiste a qualquer procedimento que intente atribuir-lhe um significado determinado. “O caminhar da ninfa convida, então, a não deixar estancar a imagem, mas sempre mantê-la em movimento” (Wedekin, 2018).

Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo, o que Kant definia por isso em termos de uma autoafecção. As *Pathosformels* feitas de tempo, são cristais de memória histórica, “fantasmatas” no sentido que lhe dá Domenico da Piacenza, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia (Agamben, 2012, p.29).

Para Agamben (2012), a ninfa como fórmula de *pathos* é um “cristal de memória histórica”, um fantasma em que “o tempo escreve sua coreografia”. Voltar aos clássicos é sempre oportuno. Um clássico sempre provoca a expectativa do desconhecido para cada um. A obra de arte sempre provoca a expectativa do desconhecido para cada um. De Ítalo Calvino (2007), selecionam-se duas definições de clássico: “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, ou “é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”. A dauto Novaes, em um texto chamado *Herança sem testamento?* alerta para o fato de que se está cercado de invenções maravilhosas e destinos sombrios, pois o mundo moderno se desfaz. Diz o autor:

Hoje, nem sempre os clássicos são lidos. A glória dos espíritos vazios e sem obras é maior do que o esperado. Política, obras de arte e obras de pensamento, antes admiradas, tornam-se coisas indiferentes. Dificilmente podemos desfazer a imagem do caos. [...]. As duas maiores invenções da humanidade, o passado e o futuro, como escreve o poeta — desaparecem, dando lugar a um presente eterno e sem memória (Novaes, 2008, s.p).

Luiz Marques (2008), em *A fábrica do antigo*, defende que não é de nosso tempo reificar o “clássico”, mas tampouco se trata de incensar o lugar comum, mais recente, de que a modernidade fabrica seus modelos e de que, assim sendo, a Antiguidade não passaria de uma espécie de projeção tautológica de seus legatários. O que o autor ressalta é o fato de que a essência do legado antigo é a contínua problematização da própria noção de legado. Inúmeras são as formas pelas quais uma obra, texto ou pintura, subsiste em outra, fenômeno que se identifica com a própria natureza reticular da criação artística. Contra qualificativos como “novidade” ou “originalidade”, o autor reivindica a “seleção feliz de expressões de que os escritores antigos nos deixaram o modelo”. As ninfas certamente oferecem isso, bem como autores como Aby Warburg, que não deixam esquecer essa lição. E foram esses ecos warburguanos que ressoaram na arte do presente na instalação *Nephele (Fragile)* de Cristina Brattig Almeida.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

ALPHEN, Ernst van. *Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história*. 2012. Disponível em <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_Ernst_Alphen.pdf>. Acesso em: 10 dez.2019.

BOTELHO, Marcela Tavares. *O(s) tempo(s) da imagem [manuscrito]: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Departamento de filosofia. Programa de Pós-graduação em Filosofia. 2012.

BURUCÚA, Jose Emílio et... [et al.]. *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.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

CAMPOS, Daniela Queiróz. Heroína do Nachleben. A ninfa em Aby Warburg e em Georges Didi-Huberman. In: FLORES, M. B.; PETERLE, P. (Orgs.). *História e arte: herança, memória e patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

_____. Uma outra ninfa moderna: a *pin-up* como uma ninfa de Aby Wargurg e Georges Didi-Huberman. In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p.1-13, jan.-jun. 2017.

_____; FLORES, Maria Bernardete Ramos. Vênus Desnuda: a nudez entre o pudor e o horror. In: *Rev. Bras. Estud. Presença*. Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 248-276, abr./jun. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266074145>> Acesso em: 10 dez.2019

DAMISCH, Hubert. *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2. A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "S'inquiéter devant chaque image": depoimento. Outubro, 2006. In: *Paris: Revista Vacarme*, n. 37. Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html>. Acesso em: 13 dez.2019.

_____. *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditó & Co, 2007.

_____. La condition des images: Entretien avec Frederic Lambert et François Niney. In: *Mediamorphoses*, n.22, p. 6-17, 2008. Disponível em: <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/28239> Acesso em: 23 nov. 2018.

_____. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.

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

_____. De la Nympe, et de sa chute. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Éditions Gallimard, 2015.

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

_____. *Venus rajada*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *O jogo das nuvens*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

MARCELINO, L. Detalhes em movimento ou a sobrevivência da ninfa. In: *Gambiarra* (Niterói), v. 1, p. 87-101, 2014.

MARQUES, Luiz. (org.) *A fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 11-23.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NOVAES, Adauto. Herança sem testamento? In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações. Ensaio sobre as novas configurações do mundo*. SESC/SP. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

OVÍDIO. *Metamorphoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade Pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2014.

_____. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010.

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

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

WEDEKIN, Luana Maribele. No caminhar da ninfa: processos de potencialização e domesticação da imagem em Warburg e Panofsky. In: *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p. 1931-1946.