

OS TEMPOS DA NINFA SOB A LUZ E ENTRE CORES

4

THE TIMES OF THE NYMPHA UNDER THE LIGHT AND BETWEEN COLORS

SILVA, Silvaneide Dias da

Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Mestranda em Programa de Pós-Graduação em Memória Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
E-mail: neide.dias11@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8406-8736>

OLIVEIRA, Rogério Luiz Silva de

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: linguagem e sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
Professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
E-mail: rogerioluizso@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5108-2830>

RESUMO

A forma como as cores e os corpos são dispostos ante à luz, em determinadas cenas do cinema e do audiovisual, faz com que elas percam em certa medida suas significações óbvias. Ao serem expostos e, conseqüentemente, tomarem seus lugares na cena e no tempo do ocorrido, os corpos entrelaçam-se num jogo articulado em suas respectivas tonalidades, formas e texturas. São esses detalhes que estão nos chamando atenção no seriado *Medici: Masters of Florence*, (2016) de Sergio Mimica-Gezzan. Para pensarmos a visualização do tempo nessas matérias, estamos tomando como referências, Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Nessa mobilização entre imagem e filosofia, iremos pensar como algumas plasticidades agem enquanto formas inseridas nas características e sentimentos da personagem Madalena (Sarah Felberbaum) preservando a forma da ninfa arcaica na reconstituição do tempo no seriado.

Palavras-chave: : luz; cores; objetos; Aby Warburg; Didi-Huberman.

ABSTRACT

The way colors and bodies are placed before the light in certain cinema and audiovisual scenes make them lose their obvious meanings to a certain extent, when they are exposed and consequently take their place in the scene and time of the event, intertwine in an articulated game in their respective shades, shapes and textures. These are the details that are calling our attention in the series *Medici: Masters of Florence*, (2016) by Sergio Mimica-Gezzan. To think about the visualization of time in these articulation, we are taking Aby Warburg and Georges Didi-Huberman as our main reference. In this mobilization between image and philosophy, we will think about how some plasticities act as forms inserted in the characteristics and feelings of the character Madalena (Sarah Felberbaum) as a form of the archaic nymph in the reconstitution of time in the series.

Keywords: light; colors; objects; Aby Warburg; Didi-Huberman.

INTRODUÇÃO

Este artigo é parte de um estudo mais amplo desenvolvido na dissertação de mestrado, escrita no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Nesta proposta estamos pronunciando a expressão da memória e do tempo na articulação plástico-imagética da série de televisão *Medici: Masters of Florence*. Nosso objetivo é reflexionar a memória na arte através da articulação entre obra e percepção, por viés desvinculado da ideia da arte enquanto forma de representação fidedigna da realidade.

Para alguns pensadores ou pensamentos, ou ainda para as percepções, a comunicação com estas coisas cheias de formas lisas, rugosas e, mais ou menos coradas, ocorre em um ato de fabulação, de criação, que formulam os meios, preenchem e reverberam concepções lacunares no espaço entre arte e espectador. Aquele que observa pode vir a criar formas e cores sobre as tonalidades e texturas já apresentadas na imagem. Não impomos que esta é uma regra da percepção, mas, na medida em que articulamos esse pensamento sobre o olhar na forma criada, possibilitamos meios para expor a ideia de que a criação da arte, se não colocada simplesmente na matéria vista e tocada em suas formas puramente sensíveis, acaba por possibilitar a criação das formas sobre as formas já existentes, em densidades de camadas novas como explicitaremos mais adiante.

E, nessa perspectiva de análise da imagem, estamos partindo da teoria dos historiadores da arte e filósofos da imagem Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Autores que em seus estudos observam, num sistema complexo de investigação, de que modo as formas da imagem podem se apresentar, e o que ela dá percepção do ser que a olha. Ao fazê-lo, eles tratam de um tempo redescoberto na experiência com a obra de arte, quando esta vem em sobrevivência do passado e sem obrigatoriedade de representar e/ou retratar determinados acontecimentos tal como estes tenham ocorrido num momento anterior. Ao caminhar para concluir *Diante da imagem* (2013), obra que aqui nos interessa, Didi-Huberman busca essa compreensão pelas formas que observa nas pinturas de Vermeer, e por toda a obra *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), escrito que também aparecerá neste estudo, aprofunda, entre outras coisas, nas menções warburguianas sobre os tempos do corpo e do gesto da ninfa pagã na arte do Renascimento.

Queremos assim, no intento de pensar a imagem como as formas do tempo passado e presente, observar e refletir a presença da ninfa antiga sob a luz e entre as cores, objetos e textura da produção que aqui estamos considerando reflexionar. Estamos direcionados em pensar junto ao leitor que o não dito pode nos direcionar a um posicionamento do olhar, ou ainda ao questionamento ante essas formações teoricamente explícitas.

No audiovisual, estamos diante de uma junção daquilo que pode parecer visível e dito na imagem. Mas, quanto à percepção, e em cada tempo que a imagem é olhada, pode dar a surgir o rompimento da representação e o surgimento daquilo que nesta forma mesma não se viu até então. Todas essas colocações que acabam por creditar a forma com a soberania dos tons, das texturas e da luz, por si mesmas e não apenas pelo tema ali representado, e que ocorre na potência da articulação das partes postas no todo. É o *trecho* (figura 2) no alinhado e desalinhado que no todo impõe perguntas e não se coloca simplesmente a representar. É aqui que nos é de suma importância o estudo didi-hubermaniano sobre a obra *A Rendeira* (figura 1) de Vermeer ao se referir ao embolado dos fios liquidificados e vermelhos que se derramam, para fora do estojo de costura. E ele escreve-nos:

O *trecho* tende a *arruinar* o *aspecto*, através do halo ou da liquefação, ou do peso de uma cor que se impõe, devora, infecta tudo; aqui a forma é o fundo, porque, bem menos que representar, ela se autoapresenta enquanto matéria e surgimento colorido (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 345, grifos do autor).

As cores são camadas com aberturas. Em obras de arte, entremeiam-se e lançam um jogo que parece tornar facilmente visível o que pintam, misturam-se aos panos, liquidifica, umedece as partes de dentro, escoam como em fitas líquidas de linhas felpudas soltando-se em farelos que vem como pedaços mesmos dos corpos que as vestem. Elas se derramam como as linhas vermelhas de Vermeer.



Figura 1 – *A Rendeira* – Johannes Vermeer – 1665

Fonte: Museu do Louvre, Paris, França.

E essa é a ideia que escapa da narrativa e que o retângulo não comporta. Estamos compreendendo-as como formas e criações incorpóreas ou, por assim dizer, imateriais e abertas. São formas para quem deseja ver interrogando e, ao desejar, desvencilhando-se de formas decoradas percebe-se as aberturas, as *rasgaduras* da forma. Colocar-se diante da imagem é percebê-la em seu diverso, e não em seu fechamento:

Quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que

reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação. Ao contrário, quem deseja *ver*, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como sua rasgadura. *Rasgadura* seria então a primeira palavra, a primeira aproximação para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186).

É esse fenômeno possível de ocorrer entre espectador e imagem que Didi-Huberman denomina de *rasgadura*, esfarelamento da forma, não-síntese que estamos buscando discutir ao “dissecarmos” essa união que vestem e despem, “emoldura” e acompanha o corpo dentro das bordas do enquadramento que compõe as cenas na série *Medici: Masters of Florence*.

A série foi lançada em 2016 pela emissora de televisão italiana Rai 1. A produção é italo-britânica, e tem direção de Sergio Mimica Gezzan, roteiro e produção de Nicolas Meyer, direção de arte de Claudia Granucci e a composição das vestimentas são do figurinista Alessandro Lai. A direção de fotografia ficou a cargo de Vittorio Omodei Zorini. Composta por oito episódios, de 55 minutos cada, a produção conta a história da família Medici no início do Renascimento na Itália, em Florença (Firenze). Em muitos momentos do seriado é possível apreciar os movimentos corporais femininos das personagens, Contessina de Medici (Annabel Scholey) - esposa de Cosimo de Medici (Richard Medden) -, Lucrezia de Medici (Valentina Bellè) - esposa de Piero de Medici (Alessandro Sperduti) -, e Madalena (Sarah Felberbaum) - amante de Cosimo de Medici. Madalena é a personagem analisada no presente escrito. A produção apresenta-nos as artimanhas políticas e religiosas da família e o investimento na arte como parte da constituição física da cidade de Florença. Nessa representação que percebemos que na série os tempos anteriores ao cristianismo, ou seja, o paganismo, reaparece como ninfas arcaicas nos corpos contemporâneos das atrizes acima citadas, e suas respectivas personagens.

Essa história, ao ser posta na tela, ganha essas tonalidades de amores, desejos e dores, despejadas nas lacunas dos detalhes compostos pela direção de arte, de fotografia e atuação. Nas vestimentas aconchegantes,

essa constituição prolifera líquidos, cores e texturas de modo a tornarem-se tecidas nas superfícies e profundezas macias das formações apresentadas. A personagem Madalena, na contemporaneidade, plasma na imagem, a ninfa antiga com suas vestimentas e movimentos, banhada pela luz da direção de fotografia, rompe na série a solidez e se mistura nas cores. Ela propõe o desmembramento das formas, desmembra os objetos, dá a perceber a fusão das partes. Ela aqui configura assim, o *trecho* (figura 2) de Vermeer como apontaremos mais adiante.

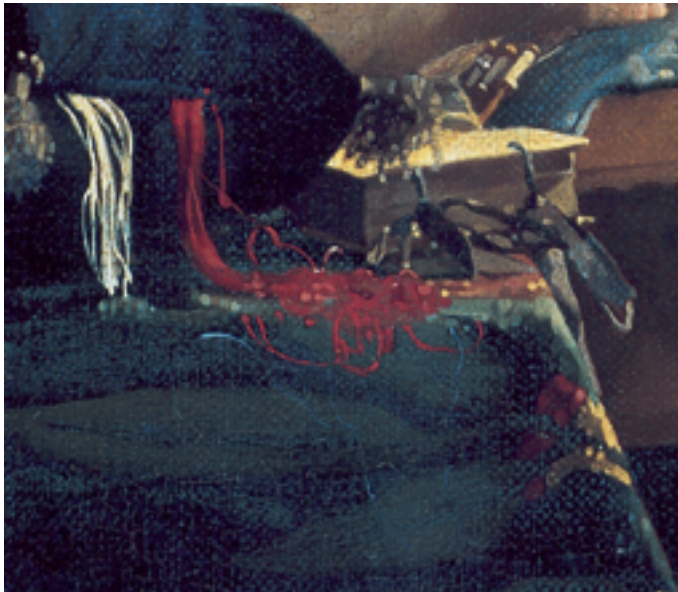


Figura 2 – *A Rendeira* – Detalhe – Johannes Vermeer – 1665

Fonte: Museu do Louvre, Paris, França.

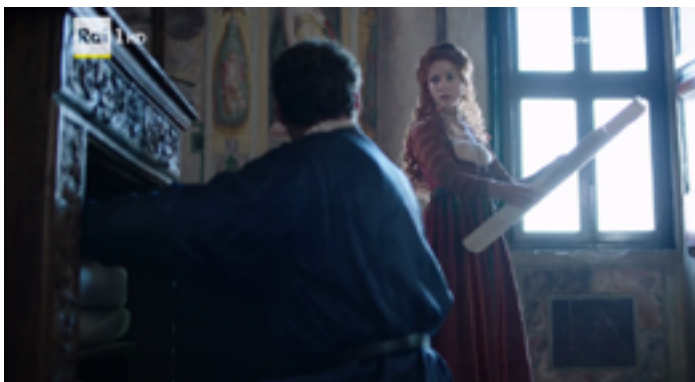
Daí, ela se derrama mediada pelo criar que ultrapassa o espetáculo da narração, ganhando status de entremeio dos corpos e coisas no espaço filmado, havendo assim um sentido de gotejamento das formas misturadas e expandindo no espaço.

Um líquido dispensado na tela que se desloca do quadro se desprende para o lado de cá, mesmo que não seja possível ver literalmente tal despencar de coisas de dentro para fora. Desse modo, nada se encerra nas sensações daí advindas e os desejos de ver se distendem. São como um processo de esfrelamento invisível no permear de camadas visíveis.

1. A NINFA SOB A LUZ E ENTRE OS TECIDOS

No terceiro episódio do seriado, temos o colorido de Madalena, uma escrava que entra na casa dos Medici como amante de Cosimo, mas que vive sob os olhares ferozes de Contessina de Medici (esposa de Cosimo), de Lucrezia (nora de Cosimo e Contessina) e Emilia (dama de companhia de Contessina). Para dar um corpo mais conciso e coerente à nossa ideia, estamos selecionando alguns *frames* dos episódios que constituem a série. Em nossa percepção, é nessas imagens que a obra faz com que a sombra e a luz, as cores, objetos e corpos tornem-se mais plasticamente relevantes aos movimentos da personagem, e ao tempo passado e presente que nos enquadramentos fazem-se perceptíveis.

No episódio de número 6 (seis), a obra apresenta fragmentos da vida de Madalena. O banqueiro florentino a leva para Florença após ter findado seu tempo de exílio em Veneza, onde conheceu e se envolveu com Madalena (figura 3). Madalena (figuras 3 e 4) é modelada na contraluz, pela claridade que vem da janela. As partes dos cachos soltos da frente do corpo e o seu colo, quase se tornam transparentes pela intensidade da luz que incide na personagem.



Figuras 3 - cena da série *Medici: ...* – personagens Madalena e Cosimo de Medici

Fonte: Frames extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

A sinuosa entrada da iluminação atravessa os cachos e colo da mulher e chega a Cosimo. Ousamos dizer, então, que a luminosidade que chega a Cosimo traz traços de Madalena para o corpo do homem que a deseja. Na parte inferior do corpo de Madalena, a luz silhueta de modo perfeito a prega do vestido, formando uma linha reta e branca, a contornar a vestimenta. Estas formações são acontecimentos,

eventos antigos e novos de tons em significados e ressignificados nos caminhos de encontros entre eles nos tempos em que são feitos e, assim, “remodelados” de um tempo a outro. Há, pois, nesse pensamento uma maleabilidade na passagem do tempo da ninfa, quando ela no presente anacroniza a imagem revelando o passado pelas diversas ideias aí plasmadas pelo pouso do corpo na imagem. Enquanto ninfa, a figura de Madalena no espaço é um vigor imagético dando a perceber traços antiquíssimos na constituição plástico-imagético presente. O corpo e as coisas no espaço são visualidades das quais emergem uma diversidade de percepções, tão óbvias quanto questões que aparecem quando o olho “repousa” na imagem.

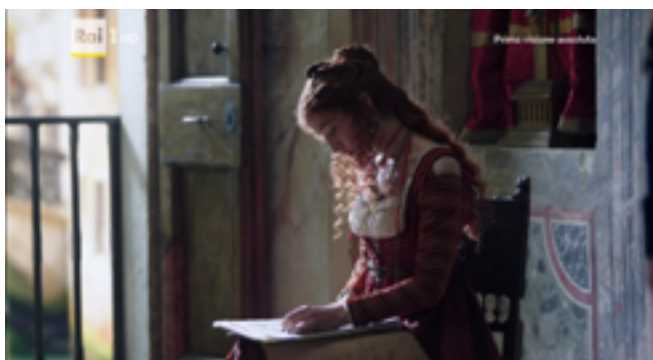
Os objetos visuais, os objetos investidos de um valor de figurabilidade, desenvolvem toda a sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidades, no entanto positivamente heterogêneas. Elas são operadores luxuriantes de deslocamentos e de condensações, organismos que produzem tanto saber quanto não-saber. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46).

Estas são *heterogeneidades* que sob a luz intensa que vem da janela, dão-se por um lado muito claramente à visão, mas que por outro escapa a explicações exatas que as finalize em uma conclusão final da forma. Na figura há uma mescla, de forma que apresenta a ninfa como salientado acima ao nos referirmos a Vermeer guiados por Didi-Huberman, quando trata do *trecho*. Podemos (vê-lo) no corpo ornado da personagem entre o cabelo encaracolado e a vestimenta, como uma vermelhidão mesclada aos outros tons e tocado pela luz que entra pela janela. Neste momento, a luminosidade aparece para trazer a imagem que olhamos sua apresentação em si mesma. A própria técnica aqui, refrata os detalhes e propõe avidez à fusão entre o corpo e a luz, plasticidade que é acentuada na parte dos cachos logo abaixo do rosto, lugar onde detalhar a imagem corresponderia a contar todos os fios dos cachos. Coisa, na verdade, “impossível” de ser feita. O que resta aqui a quem observa é apenas olhar a confusão dos fios enrolados junto à iluminação.

Há nesse contexto em Madalena, mas especificamente falando, em seus cabelos, aquilo que Didi-Huberman, tratando de Vermeer em sua *Rendeira*, olha como o *trecho*, os fios incontáveis no vigor da apresentação na imagem mesma.

Pois esse trecho é dotado de uma singular virtude de expansão, de difusão: ele afeta ou *infecta*, por assim dizer — fantasmaticamente, por um efeito de *Unheimliche* em ato — todo o quadro. Com isso as evidências miméticas começam, uma a uma, a vacilar: a coberta de mesa verde, semeada de gotinhas, se liquefaz; a borla, à esquerda, se torna diáfana; o “buquê” cinzento — a outra borla —, apoiado na caixa de madeira clara, nos ameaça com sua incerteza; enfim — suposição extrema — poderíamos dizer que, se Vermeer tivesse querido pintar uma ave negra envolvendo com suas asas o pescoço da rendeira, ele não o faria de outro modo; empregaria a mesma enigmática e larga mancha antracitosa com que ele ousa invadir seu “tema” [sujet\... (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 328, grifos do autor).

Contextualizando assim, quando dizemos que Madalena é a sobrevivência da ninfa, indicamos que ela nessa condição, é uma ninfa pela forma que aparece, isto é, sem indicação analítica conclusiva da forma. Por um lado, ela se mostra em definição, podemos nos atentar com mais limpidez as listras dos vestidos, mas por outro, seus fios de cabelos não se apresentaram disponíveis ao desejo da conclusão do formato do retângulo e do que ele compõe.



Figuras 4 - cena da série *Medici: ...* - personagem Madalena

Fonte: Frame extraído da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

E, no esfarelar da junção, as coisas inviabilizam as determinações da visão e prolongam-se infinitamente. Na história da mulher/ninfa apresentada principalmente no episódio seis, as cores só nos dizem

sobre o incessante movimento da vida criada nos enquadramentos como a motilidade que se constitui atravessando as massas e liquidificando-se ininterruptamente e desfiáveis.

Com suas vestes em tons vermelhos, Madalena propõe na cena uma plasticidade contrastada, o que cria uma harmonização imagética com os cachos de seus cabelos, feito linhas encaracoladas. É, pois, nesta estética de tons quentes que Madalena se apresenta à nossa percepção com traços da ninfa, fazendo, então, a densidade pictural dos mistérios dos corpos femininos antiquíssimos e dos contemporâneos.



Figuras 5 e 6 - cena da série *Medici: ...* - personagens Madalena e Cosimo de Medici

Fonte: Frames extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

É nesse sentido que a ninfa se coloca entre os ornamentos e gera constantemente as causas das questões a serem colocadas àquilo que já não se conclui, e que complexifica, que muda como sobreposições

e entres que não se dão às exatidões das nomeações que tendemos a colocar nas plasticidades dadas a percepção. A ninfa *infecta* o presente com seu passado insistente.

Na figura 7, quando Madalena está em Florença, a observamos em forma de borrão, desfocada ao fundo da imagem enquanto desenha Marco Bello (Guido Caprino). Ao fundo da imagem e também desfocada está Emilia, dama de companhia de Contessina que, desconfiada de que Madalena esteja grávida de Cosimo, se direciona a ela para repreendê-la. Com o corpo coberto por um tecido vermelho longo e entre vestidos, ela é desprezada entre as mulheres Medici. Madalena sente-se sozinha e se aproxima do personagem Marco Bello, homem de confiança de Cosimo de Medici. Madalena que na série aprende a desenhar por influência de Cosimo ainda em Veneza (figura 5 e 6), contempla Marco Belo treinar espada e o desenha (figura 8). Há uma sutileza ao fundo, que forma maciez a este trecho, assim proporcionando contraste com a gesticulação de Marco Bello à frente da imagem. O desfocado em estética macia promove suavidade na movimentação do corpo, que embora firme, parece plainar na forma iluminada do ambiente externo.

Aqui a reconstituição do tempo no seriado trata-se de uma imagem desordenada, por que a ninfa não está para ser olhada como na literatura antiga, na escultura, e ainda como nas pinturas que como feitos anteriores nos possibilita imagetivamente suas formas corporais. No audiovisual, é pela câmera que nos deparamos com estas figuras poéticas. Ela revive no audiovisual, na cor e anacroniza os tempos. Ela é o ser em constante metamorfose, o material maleável na ação e nas formações diferenciadas dos tempos surgidas pelas próprias ações do corpo nas cenas do seriado. Madalena apresenta a sobrevivência da ninfa, no entanto de outro modo. Georges Didi-Huberman nos explica, quando segue Warburg em busca de percepção referente à parença e disparidade quando a ninfa retorna da antiguidade para o Renascimento. Leiamos:

A mênade que retorna na sobrevivência das formas no Quattrocento não é o personagem grego como tal, porém uma imagem marcada pelo fantasma metamórfico – clássico, depois helenístico, depois romano, depois reconfigurado no contexto cristão – desse personagem: em suma é uma *semelhança* que passa e retorna. É nisso, de imediato que a repetição sabe fazer funcionar a diferença que há nela. Warburg o compreendeu perfeitamente, ele

que estudava as imagens – seu devir, suas variações – como um lugar privilegiado de todas as sobrevivências culturais. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 151).

Ao nos ampararmos nessa colocação didi-hubermaniana, de sua obra *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, quando ele faz uma crítica da especificidade deliberada na história da arte tradicional, defendemos melhor nosso olhar sobre a obra quando enfatizamos que seus meios ou entres, não estão somente na matéria posta e descrita como estamos acostumados a ver mediados pela disciplina da história da arte. Estamos, então, nos importando ainda com a causa da junção de coisas que observaremos nos *frames* escolhidos do seriado para a nossa pesquisa e/ou em todo o decorrer da obra. Vemos a matéria no caminho à reflexão daquilo que não se nomeia ao olharmos o que se mostra bem definido à visão.



Figuras 7 - cena da série *Medici: ...* – personagens Madalena, Emilia e Marco Bello

Fonte: Frames extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

Isto porque para Didi-Huberman, as criações ao serem percebidas se potencializam. As imagens, portanto, se desgrudam da forma fixa, tornam coisas de fora, mas ainda assim, fazendo parte do núcleo, da latência mesma. Ao escrever a obra *Cascas* (2017), Didi-Huberman salienta a necessidade de pensarmos as formações interiores como escoamentos, dando assim, as superfícies seus lugares de profundidade nas formas criadas. Estas coisas que caem são ainda do interno apesar de estarem por fora. Ele o faz referindo-se às cascas dos troncos das árvores/bétulas, para tratar da tragédia dos campos de concentração nazistas. E ele explica:

A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime. Em todo caso, apresenta-se a nós. Aparece de aparição e não de aparência. A casca é irregular, descontínua, acidentada. Aqui ela se agarra à árvore, ali se desfaz e cai em nossas mãos. Ela é a impureza que advém das coisas em si. Enuncia a impureza — a contingência, a variedade, a exuberância a relatividade de toda coisa (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.70).

Há aí um entrançamento em constante dinamizar, que em multiplicações de desfolhamentos ou descascar, entretanto tal desfolhar não ocorre como espécie de facilitação do entendimento final daquilo que seriam os fragmentos que caem do receptáculo, pois, eles são ao menos em parte o amago da coisa.

Assim, nas imagens em suas parencas e distinções com a narrativa nos enquadramentos que compõem o seriado, é relevante olhar cuidadosamente as ideias das criações técnicas de dentro do quadro. Elas geram a sensação de harmonia que é imprescindível para o andamento da história narrada, ao mesmo tempo em que laboram um trabalho de reflexão desses englobados imagéticos. O que nos atrai na imagem da série é o conjunto das partes juntas na imagem enquanto forma criada por união de tonalidades e formações. Criações percebidas também nos corpos emoldurados de luz, nos objetos de volumes mais ou menos visíveis, de tons mais ou menos vivos.



Figura 8 - cena da série *Medici: ...* - personagem Madalena
Fonte: Frames extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

Como uma ninfa reaparece? Como amante, como escrava, são muitas as formas de sobrevivência das gesticulações destes corpos, que muitas vezes marginalizam na história. Madalena, como amante e escrava configura assim, a ninfa que acompanha deusas e deuses. Ou ainda as próprias deusas antigas, uma vez que Madalena é aí a forma saída dos sarcófagos de vestido drapeado e vermelho. Ela aparece em perturbadora diversidade, e ninguém sabe quem é esse ser que tanto se movimenta no tempo e no espaço. Em carta disponível no livro *Presença do Antigo: escritos inéditos – volume I* (2018), com introdução, organização e tradução de Cássio Fernandes, pode-se ler o que Andre Jolles¹ escreve a Warburg sobre essa mulher que perambula no tempo:

Ora é Salomé, que chega dançando com fascínio letal diante do silencioso tetrarca; ora é Judite, que, orgulhosa e triunfante, carrega um vaso vivaz, a cabeça do *condottiero* assassinado. Então, parece esconder-se sob a graça infantil do pequeno Tobias, que, corajoso e alegre, vai, com passo audacioso, para sua esposa fatal. Às vezes avisto-a num serafim, que voa adoração dirigindo-se a Deus, e depois em Gabriel, que leva a boa-nova. Vejo-a alegre e inocente como donzela no *Matrimônio*, encontro nas vestes de uma mãe aterrorizada e em fuga no *Massacre dos inocentes*. (Jolles. 1900/2018 p.70)

Nessa relação entre passado e presente, vemos o quadro/enquadramento como o lugar que em nosso atual essas figuras antigas e fantasmáticas se colocam em vida. Madalena o faz assim, ao desenhar um corpo masculino. Envolta pelos tecidos robustos e volumosos, pela cor, pelas texturas, pela luz esbranquiçada, meio fria, mas ainda assim estridente.

2. A NINFA ENTRE AGULHAS E LINHAS

Dentro do que estamos aqui percebendo, toda a técnica, seu apuro e poder criativo que resulta nessa imagem, nos possibilitam olhar o retângulo, mas também nos diz que falta algo a ser observado, que pode ser reflexionado, compreendido de outra forma. Reflexionamos, portanto, ao olhar tal composição da cinematografia de Vittorio Omodei Zorini, como a criação apresenta os tempos já vividos de outro modo dos

¹ Johannes Andreas Jolles ou André Jolles nasceu em 7 de agosto de 1874 em Den Helder na Holanda, tendo falecido em 1946 em Leipzig, Alemanha, foi um historiador de arte, crítico literário e linguista holandês-alemão.

tempos nos quais tal imagem é atualizada. Foi por compreender na arte renascentista os traços da gesticulação do outrora, que Warburg tanto se interessou pelas obras Renascentistas botticellianas, *O Nascimento de Vênus* (1474-1475) e *Primavera* (1482).

Warburg, em sua tese doutoral defendida em 1892 na Universidade de Estrasburgo, aprofunda na ideia das formas antiquíssimas reaparecendo na arte florentina do início do século XV. Cássio Fernandes em livro supracitado escreve sobre a tese warburguiana e seu interesse nas obras acima referidas.

A tese de Warburg, editada em 1893, 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. Era uma compreensão do diálogo entre palavra e imagem no seio do humanismo florentino dos anos 1480, somada a uma perspectiva histórico-artística que perseguia a relação entre artista, comitente e conselheiro erudito. Warburg defendia, na tese, que as pinturas de Botticelli, o *Nascimento de Vênus* e a *Primavera*, haviam surgido de encomenda de Lorenzo de' Medici e sob a base iconográfica formulada pelo literato e membro da Academia Platônica de Florença, Angelo Poliziano. Poliziano, então, seria o mediador da relação entre Botticelli e Ovídio nas pinturas, que teriam sido executadas justamente para ornar o salão de debates da referida academia. (FERNANDES, 2018, p. 19)

A arte primordial e “serena” do Quattrocento era afetada pelas gesticulações dos corpos de um tempo anterior, e já mortos e enterrados quando se deu a efervescência Renascentista.

Mediados por esta e por tantas outras colocações warburguianas, estamos apontando a personagem margeante Madalena como ponto de convergência dos tempos díspares na obra audiovisual que estamos estudando. Por isso insistimos em dizer que tal feitura não é uma redução da constituição a composição representativa de trechos da história do Renascimento. Apontamos as formas físicas destas imagens de modo que possa vir a parecer pretenciosa no sentido que finalizaria a imagem em significados, mas o que pretendemos em nossa análise é sugerir, indicar a metamorfose da constituição em sua própria formação

material. O que estamos dizendo sobre a forma, como já esclarecemos anteriormente, é para direcionar a percepção do aparecimento da ninfa entre tais materialidades.

Desse modo continuamos a refletir o envolvimento do corpo nos objetos. Observemos, por exemplo, como no *frame* que segue, os pequenos riscos como o decalque do pano que Madalena borda, tornam-se destacados na composição do plano, apesar da sutileza dos traços. Vejamos com atenção suas linhas que escorrem em seu pano, e reflitamos como na constância no reaparecimento da ninfa quando o observamos em Madalena se faz repetir o aparecimento de fios entranhados, ora dos cabelos, ora das linhas. Eis o tempo em diferenças e cada gesticular do corpo feminino. Tais ocorrências permeiam no ambiente junto à personagem. Seu ambiente é um misto de maciezes liquidificadas entre sentimentos, tecidos e outras formações. Seu bordado, linhas, agulha e mãos agem como pequenas fitas a saírem dos enquadramentos numa liquidificação que ocorre na constituição da obra, mas ainda do que a forma supostamente envia e aguça no observador a buscar nos entremeios de dentro do retângulo. Percebe-se aqui uma diluição fluida advinda do trabalho de ornamentação, em uma paleta que se harmoniza em uma parte fria (a aconchegante manga do vestido e a folha verde composta pelo entremeio da linha). Vemos ainda no enquadramento uma tonalidade mais dominante no quadro, a terrosa, tons quentes (cabelos apresentados em ampla abertura do diafragma da câmara, uma pétala de flor sendo bordadas, as linhas que descem de parte da pétala, encontrando também a mão, a agulha de Madalena e o suporte que segura o tecido bordado).



Figura 9 - cena da série *Medici: ...* - personagem Madalena
Fonte: Frames extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

É esse equilíbrio imagético tão necessário para a montagem da narrativa que no enquadramento nos é mostrado em frames de segundos. Aqui a incidência de luz sobre o bordado de Madalena não nos mostra muito claramente o desenho do pano. Mas na imagem que segue (figura 10), temos ao olharmos muito mais exposto o modelo do bordado. Vemos acima do dedo médio de Madalena o modelo do botão como o prenúncio do que ainda será bordado no pano. Vemos Madalena segurando uma agulha e seus cabelos em desfio pelo desfoque. Com a mão mais para baixa em relação à última imagem, agora, a quantidade de tecido que vemos da formação da manga do vestido é menor.

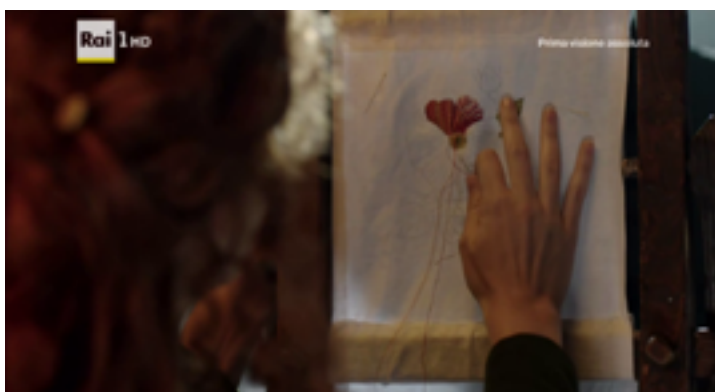


Figura 10 - cena da série *Medici: ...* - personagem Madalena

Fonte: Frames extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

Com o tom terroso do plano, temos o contraste harmonioso com a tonalidade branca do tecido que está sendo bordado.

Vejamos também como nas imagens 9 e 10 as ondulações dos fios de cabelos desfocados tem no enquadramento um interessante contraste em relação à retidão do fio da linha vermelha do bordado. Se por um lado ao olharmos o pano, por ele estar na parte focada da composição vemos claramente os fios e a agulha, por outro, no desfoque dos cabelos a imagem já não se coloca à nossa percepção nos detalhes, mas no esfumado do desfoque. Aqui nós podemos mais uma vez recorrer ao estudo didi-hubermaniano da obra *A Rendeira* de Vermeer, nos guiando pelo trecho em que o autor trata de explicar sobre os fios brancos entre os dedos da rendeira e os vermelhos liquidificados.

[...] reconheceremos, quase sem refletir, o fio, o fio vermelho que se expande para fora de um estojo de costura. O fato é que o reconhecimento visual e a atribuição de um

sentido mimético são postos pelo próprio Vermeer, se não em aporia, pelo menos em crise e em antítese: pois ele nos mostra, no mesmo minúsculo quadro da *Rendeira*, dois fios antitéticos. Primeiro um fio “legitimado” mimeticamente, de fina espessura no quadro — menos de meio milímetro —, como um fio deve ser na realidade visível; fio delineado graças ao “fio” do mais fino pincel; fio exato, portanto, estendido entre os dedos da rendeira, fio que nos dá a ver a competência do pintor no que chamamos comumente a expressão do *detalhe*-, em suma, um fio “bem-sucedido”. Depois, mais à frente, o outro fio que nada imita, a não ser o acidente: como se Vermeer estivesse interessado apenas no processo — o desfiamento, o filete — e não no aspecto; do ponto de vista do aspecto ou da descrição, trata-se aqui de um fio inexato. Há crise ou mesmo aporia — mas não fracasso — na medida em que a existência do primeiro fio, o fio exato e detalhado, nos coloca em perigo se quisermos reconhecer “a mesma coisa” no segundo fio, o fio inexato e colorido. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 313, grifos do autor).

A constituição tanto do plano de segundos do seriado, quanto da tela de Vermeer refuta a ideia da imagem completamente visível, discernível, analisável. Tal formação se baseia em confundir as partes com o todo.

Na imagem de número 11, a tonalidade articulada nos tecidos da vestimenta de Madalena torna junto a todas as outras tonalidades expostas no quadro, uma paleta mesclada entre tons quentes, terrosos e os frios com o vestido de Madalena, que antes só víamos a manga que é em verde musgo. Em meio a essas cores que dominam o ambiente está o pano que a personagem borda e a luz que entra da janela. Aqui Marco Bello se aproxima para puxar assunto com Madalena. Da imagem tiramos o frame no qual Madalena ri suavemente ao ouvir Marco, no mesmo momento em que seu rosto é banhado pela luz que entra pela porta, a mesma que Marco Bello utiliza para entrar no ambiente. Mais uma vez os seus cabelos estão bem iluminados como já vimos anteriormente em outras imagens. Ao fundo temos as botijas de barro ao chão e acima no suporte que parece em madeira, temos vasos de barro, no entanto, menores do que os que olhamos na parte inferior próximo aos sacos de grãos. Nos objetos, e em todo ambiente e até mesmo em Marco Bello, surge uma plasticidade do lugar como uma rispidez na ambiência

que esteticamente se contrasta e harmoniza com a figura sorridente de Madalena e seu bordado delicado. A composição do enquadramento apresenta-nos o que se assemelha a uma dispensa. Madalena é, pois no ambiente da dinastia uma figura à margem. Ela não aparece na sala principal, nem se senta à mesa dos Medici. Ela é uma escrava, prostituta, amante de Cosimo de Medici, inimiga de Contessina de Medici e de Lucrezia de Medici. Esta mulher/ninfa está à parte do centro da história. É, pois assim, entre sacos de grãos, num cômodo escondido da casa, atraindo um homem que Madalena dá aos nossos olhos os traços pagãos de uma ninfa muito antiga.



Figura 11 - cena da série *Medici: ...* - personagem Madalena e Marco Bello

Fonte: Frame extraído da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

Nessa “interpretação”, o corpo pousado na cadeira a bordar o tecido branco, e os próprios objetos se entendem, tem suas próprias vidas, pois não são objetos a serem percebidos em suas formas de utilidades, são coisas escolhidas para fazerem parte da cena. Essas escolhas tomam seus próprios rumos depois da arrumação das mesmas, nessas conversas entre partes, elas, as coisas e os corpos tornam-se uns nos outros.

Na figura 12, agora que podemos olhar Marco Bello melhor, compreendemos como a luz que vem da porta ornamenta seu corpo deixando silhuetado, enquanto ele ao seguir conversando com Madalena coloca as mãos sobre os grãos no recipiente. Enquanto Madalena dá continuidade ao seu bordado, agora com o rosto menos iluminado devido ao leve movimento de panorâmica, são os cabelos de Marco Bello que aparecem mais intensamente iluminados pela luz, que percebemos que é uma fonte de luz que entra também pela claridade dos vidros na porta.



Figura 12- cena da série *Medici: ...* – personagens Madalena e Marco Bello

Fonte: Frames extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

É no interior do quadro e na diversidade das texturas, que aparecem nos cabelos das personagens, no tecido macio do vestido, nos grãos que Marco Bello toca, no recipiente que os comporta, na vestimenta robusta de Marco Bello, nos objetos todos ao fundo, e por fim, é na luz que a ninfa encontra um lugar para ela dar a percepção à sua sobrevivência. O corpo de uma ninfa quando ele reaparece por todos os meios que faz ser possível sua sobrevivência, ele dá o sentido na imagem como ser do tempo do diverso, do diverso na forma e também no tempo. Warburg fala dessas mulheres que ele via nas obras de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* e na *Primavera*, ou ainda em *O Nascimento de João Batista* (1485-1490) de Domenico Ghirlandaio², entre outros, como uma figura misteriosa, que não dá dica de sua origem ou parentesco. Mas um amigo de Warburg de nome André Jolles, outro encantado pela criatura escorregadia e perambulante no tempo e no espaço, pergunta-o em carta, o compreendendo como estudioso dessa figura e de seus constantes retornos.

Perdi a razão. E é ela a levar vida e movimento a cena, que, de outro modo, permaneceria serena. Ao contrário, parece mesmo o movimento personificado... E é então, muito inoportuno tê-la como amante. É assim que me apresento diante do sacerdote da ciência oficial, íntimo

² Obra de Domenico Ghirlandaio que interessou a Warburg por trazer na imagem burguesa e cristã, a figura da mulher com trajés e gestos antiquizantes. A ninfa é a mesma citada na troca de cartas entre André Jolles e Warburg. A carta da qual um trecho aparece neste texto é possível de ser lida na obra *Presença do Antigo: escritos inéditos – volume I* (2018) de Cássio Fernandes.

ou presumível conhecedor do *Quattrocento*, para pedir esclarecimentos a respeito de seu nome, de sua classe social e de seu endereço. Quem é? De onde vem? Talvez já a tenha encontrado antes. 1.500 anos atrás? E a sua antepassada tem talvez uma relação com alguém da Ásia Menor, do Egito ou da Mesopotâmia? Mas, sobretudo: chegarão as cartas endereçadas a: A ninfa que corre, F.P.? Dito de outro modo e com serenidade: Qual é a história dessa jovem? (JOLLES, 1900/2018, p 70-71)

É em meio a perguntas sem respostas que a ninfa se coloca entre objetos, cores, texturas e sob a luz. Dentro do enquadramento ela vive com as formas do presente em pedaços de tempos antiquíssimos e modernos. No retângulo, assim como na poesia, na pintura e na escultura, ela vem como o tempo anacrônico, não diz se é o antigo ou o novo. É a questão colocada.

Não, meu amigo, não posso apresentá-lo assim à jovem. Se já não foi introduzido de algum modo, corro o risco de precipitá-lo no palácio fechado e trancafiado de uma família patricia florentina com a mesma impetuosidade que caracteriza a sua senhorinha de passo ligeiro. (Aby Warburg a André Jolles [sem data])

A ninfa é em meio ao todo, é um espetáculo que chama como um corpo de vários nomes. Mas o corpo ergue os braços, mostra a palma da mão, borda, sorri, chora, se abre e se fecha. Escrever um roteiro, montar um cenário é dar vazão para ninfa surgir. Ela vem ao ambiente do enquadramento, deixa-se ser tocada pela luz, ainda que seja em planos ligeiros, assim como é também a ninfa em suas ligeiras aparições. Ela aparece na dispensa das casas feito assombrações, fantasmas noturnos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os objetos, os corpos, as cores, a iluminação como formas estão colocadas ou se colocam apenas para dar a montagem de tais peças a simples e pura posição ou sobreposição no ambiente. Elas são pedaços de um espaço e de tempo que se fazem não só para deixar o chão, a parede ou teto, ornados para serem comparados à realidade dos espaços da vida do lado de fora da tela, mas encadeiam e rompem criando linhas visíveis e outras que se dão no movimento que levam os objetos com suas cores para perto dos corpos, ou, quando ali mesmo sobre os tecidos

que se metamorfoseiam pelas formas de iluminação. As cores, elas nos enviam a mensagem de que podem ser retirados de seus lugares, de que o ambiente pode ser desfeito, remontado, o espaço e a ninfa no espaço vivem em motilidade coloridas. É, pois, nesse mover que, entre “uma” coisa e “outra”, a mulher antiga ao vir ao nosso presente tira suas linhas e agulhas dos estojos e executam pétalas em ramas sobre o pano branco. A imagem em motilidade é o tempo passando, como sempre o fora dentro ou fora da tela.

A ninfa em Madalena na série trata-se, portanto, de um corpo de tempo pousado numa cadeira e que nela traz o traje da memória do antigo, que se apresenta ou não a observação. Ela é ligeira, mesmo que pareça plina, faz-se no surgimento de intensa movimentação ao tornar-se presente em determinadas ocasiões. Seu eterno respiro trata-se ainda da percepção de quem está do lado de fora.

Cada movimento colorido de Madalena é uma aparição. Cada verde ou vermelho de seu vestido faz escoar da forma uma profusão de fios. É uma complexa junção de técnica, de criação, da explosão dos meios fazendo derramar para fora os sucos dos sabores mais indecifráveis. Líquidos das densidades mais diversas saindo dos entres numa junção dos tempos intrincados que só se olha quando cada linha líquida intrica-se ao observador do lado externo. Madalena, portanto, ao “se apresentar” não nos dirá de onde ela vem. Ela é a mulher que borda, desenha e atrai os homens. A cada momento em que ela expõe os tempos para nosso ver, ela o faz por vários outros corpos e de tempos diversos encarnados ao seu.

REFERÊNCIAS

BERGARA, Maria. **Renascimento Italiano: Ensaio e Traduções**. Organização: Maria Berbara. Colaboração: Leidiane Carvalho Raphael Fonseca Fernanda Marinho. Ed. NAU. 2010.

BULFINCH, Thomas **O livro da mitologia: O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior — 26a ed. — Ediouro, Rio de Janeiro, 2002.

CHASTEL, Andre. **Arte e Humanismo em Florença**. Na época de Lorenzo de Medici, o Magnífico. Tradução: Dorothee de Bruchard. Rua General Jardim, 770, São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Tradução: Paulo Neves Jardim Europa, São Paulo. Editora 34 Ltda. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo da imagem. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada: Seguida de a Obra-Prima Desconhecida de Honoré de Balzac**. Rua Ministro Gastão Mesquita 132, São Paulo. Editora Escuta. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas: ensaio sobre a aparição**. Trad. António Preto et al. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, o que nos Olha**. Tradução: Paulo Neves. Rua Hungria, 592 Jardim, São Paulo. Editora 34 Ltda. 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens Tomam Posição**. O olho da história 1. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora, UFMG, 2017.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A misen en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, São Paulo. Editora Papirus. 2013.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, Introdução e notas: Domingos Lucas Dias. Apresentação: João Angelo Oliva Neto. Editora 34. São Paulo, 2017.

OVÍDIO. **Fastos**. Tradução, Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Revisão da Tradução: Júlia Batista Castilho Avellar. 1 ed. Autêntica Editora. Belo Horizonte, 2015.

QUEIROZ CAMPOS, Daniela. **Entre o Eucronismo e o Anacronismo: percepções da imagem na coluna garotas do Alceu**. *Florianópolis*. Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

QUEIROZ CAMPOS, Daniela. **Ninfa: a imagem da vida em movimento**: Concinnitas ano 19, número 34, dezembro de 2018. Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES).

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande**: escritos esboços e conferências. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo. Ed Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **A Presença do Antigo: escritos inéditos** – volume 1. Organização Introdução e tradução: Cássio Fernandes. Rua Caio Prado, 50 – Campus Unicamp – São Paulo. Ed. Unicamp, 2018.

<http://agambenbrasil.com.br/inicio/quem-e-giorgio-agamben/> Acessado em 18 de setembro de 2021.

Medici: Masters of Florence. **Direção:** Sergio Mimica-Gezzan. **Roteiro:** Frank Spotnitz e Nicholas Meyer. **Produção:** Rai 1- Itália. Itália/Reino Unido. 2016. 52 min.

RECEBIDO EM: 01/10/2022

ACEITE EM: 11/01/2023