

Moema e A degolação de São João Batista: A ninfa em duas telas de Victor Meirelles

Daniela Queiroz Campos, Universidade Federal de Santa Catarina | UFSC

O presente artigo aborda duas telas de Victor Meirelles e propõe diálogo com questões teóricas elaboradas por Aby Warburg e Didi-Huberman, em especial com a Ninfa. O mote é problematizar o erotismo nas personagens femininas das telas *Moema* (1866) e *A degolação de São João Batista* (1855). Nas duas imagens em questão temos duas personagens femininas: Moema e Salomé. A pretensa análise intenta pensá-las como Ninfas. Uma das grandes questões warburguiniana foi a amplitude de ver no mesmo motivo uma energia e sua inversão. A imagem é pensada por Warburg – e também por Didi-Huberman – como campo de forças, nos quais buscava tensões, polaridades. Analisa-se as duas personagens de Meirelles como Ninfas. Uma mulher que morre e uma mulher que mata como dois lados da mesma moeda.

Palavras-chave: Ninfa, Didi-Huberman, Warburg, Moema, Victor Meirelles.

*

This article approaches two paintings by Victor Meirelles and proposes a dialogue with theoretical matters elaborated by Aby Warburg and Didi-Huberman, especially the Nymph. The motto is to problematize the eroticism in the feminine personages of the screens *Moema* (1866) and *The beheading of Saint John the Baptist* (1855). In the two images in question, we have two female characters: Moema and Salomé. The alleged analysis attempts to see them as Nymphs. One of the great warburguinian query was the amplitude of seeing in the same motif both an energy and its inversion. The image is thought by Warburg - and also by Didi-Huberman - as field of forces, in which he looked for tensions, polarities. The two characters of Meirelles are analyzed as Nymphs. A woman who dies and a woman who kills as two sides of the same coin.

Keywords: Nymph, Didi-Huberman, Warburg, Moema, Victor Meirelles.

A Ninfa warburguiniana – a impessoal heroína do *Nachleben*

A Ninfa de Warburg nasce em 1892 (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.8), com sua tese doutoral intitulada *Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* (Warburg 2015b) desenvolvida sob a orientação de Hubert Janitschek (RECHT, 2012, p.8). Alguns anos, Warburg depara-se com sua grande Ninfa diante do afresco o *Nascimento de São João Batista* (1486-1490) de Domenico Ghirlandaio. E sobre aquela “impetuosa donzela” (WARBURG, 2015a, p. 12) escreve correspondência (WARBURG, 2015a). Em seu *Atlas Mnemosyne*, (WARBURG, 2010), as Ninfas estão presentes num sem-número de pranchas. Como exegeta de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman também abordou a Ninfa em numerosos trabalhos.

Começamos com as Ninfas e com as questões colocadas a Aby Warburg por André Jolles. “Quem é ela, donde vêm? “ (JOLLES, 2015, p.8). Estas duas perguntas foram formuladas ainda no final do século XIX, exatamente no ano de 1900, e fazem parte de correspondência trocada entre dois amigos – o linguista André Jolles e o historiador da imagem e da cultura Aby Warburg – acerca da servente do afresco de *O nascimento de São João Batista* de Domenico Ghirlandaio. A Ninfa de Ghirlandaio figura as paredes da Igreja *Santa Maria Novella* de Florença. “Travei conhecimento com ela numa vista semanal a uma igreja [...] Ela reside no coro de *Santa Maria Novella*, na parede esquerda, segunda fila a partir de baixo, no quadro a direita do expectador” (JOLLES, 2015, p.6).

Para Aby Warburg a Ninfa não consistia em nova personagem. A Ninfa figura a tese doutoral warburguiniana. Grosso modo, a Ninfa nas obras de Aby Warburg consistia na forma da vida em movimento. O “injetar vida orgânica a objetos inanimados” (WARBURG, 2015b, p.34).

“Aby Warburg é provavelmente o primeiro historiador da arte ocidental a ter feito do vento o objeto central de toda uma interrogação sobre a arte da Renascença” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.63). O drapeado do vento estabelece ferramenta figurativa e patética inestimável aos artistas renascentistas. A chamada brisa imaginária acompanhou o gracioso drapeado das Ninfas, o acessório em movimento (*bewegtes Beiwerk*). O vento fora apontado, no último capítulo da tese de Warburg, como a causa exterior da imagem. Warburg descobre que esse elemento exterior às figuras na Renascença, era indicativo de influência da Antiguidade.

Aproximação de dinâmica e dialética, de realidade exterior e interior, de ornamento e movimento, de forma e intensidade, na arte florentina renascentista, fornecem questões para que Warburg comece a pensar o *Pathosformel*. O *Nachleben*, a sobrevivência, atravessa todo conflito. O conflito entre o *éthos* apolíneo e o *pathos* dionisíaco, como abordado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (NIETZSCHE, 2007). Tratar-se-ia de um conflito, de uma

instabilidade já identificada na cultura clássica.

Os artistas do *Quattrocento* reivindicam a Ninfa como uma vitalidade em movimento. Ela não seria apenas uma fórmula iconográfica, mas uma fórmula de intensidade, o poder de fazer visível numa imagem o movimento da vida.

Anos mais tarde, na sala oval de sua biblioteca, Warburg compunha por entre as inúmeras pranchas de seu *Atlas Mnemosyne* uma porção de Ninfas. “A donzela de pés ligeiros” (WARBURG, 2015a, p.10) andava, não corria, por entre as imagens que intentavam contar uma história da arte sem palavras.

“A história da ambígua relação entre os homens e as ninfas, é a história da difícil relação dos homens com suas imagens” (AGAMBEN, 2010, p.44). Giorgio Agamben analisa as Ninfas warburguinianas através do tratado de Paracelso, sendo este familiar a Warburg e a Jolles. Em tal tratado, a Ninfa consiste em objeto da paixão amorosa por excelência.

Aby Warburg atualmente vem destacando-se, sobretudo, no cenário acadêmico. Sua produção data do final do século XIX e início do século XX e não se caracteriza por grandes volumes, mas sim por breves textos, geralmente direcionados a conferências (RECHT, 2012, p.10). Como trabalho escrito que objetivava as cátedras universitárias produziu apenas sua tese. Contudo, redigiu outros sem-número de textos e elaborou sua grande e indescritível biblioteca que deu origem ao Instituto que levou seu nome. Por muito tempo Aby Warburg tivera seu nome vinculado ao Instituto que fundara e fora conhecido como o “pai” da iconologia. Giovanni Careri (2003) sublinha que fora a partir da década de 1960 que ele passou a ser editado, inicialmente traduzido para italiano. Sua primeira bibliografia, escrita por Ernest Gombrich (2015), seria publicada pela primeira vez na Inglaterra em 1970. Contudo, nas duas primeiras décadas do presente século que vislumbramos uma crescente publicação e utilização das obras de Aby Warburg em cenário mundial. Os chamados “herdeiros” warburguinianos são muitos, segundo Marie Anne Lescourrent (2014, p.9), atualmente mais de três mil e cinquenta obras fazem comentários acerca dos trabalhos de Warburg.

A Ninfa Moema – bela, nua e morta

Como primeira imagem e como primeiro corpo propõe-se a célebre *Moema* de Victor Meirelles. Em primeiro plano, o corpo belo e nu de uma jovem mulher. A tela fora pintada no ano de 1866, durante a estada do artista catarinense na Europa (1853-1861) como bolsista da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Tal estada iniciara-se em 1853 na cidade de Roma, contudo, no ano de 1856, o artista instalou-se em Paris.



Figura 1 - Moema, Victor Meirelles. Óleo sobre tela, 129x190 cm, 1866. Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

O poema narra a história – passada no século XVI – do naufrago português Diogo Álvares Correia, que, em terras da América portuguesa, fora denominado de *Caramuru*. Devida à relação desenvolvida entre o jovem português e os Tupinambás, o chefe oferecera sua filha, Paraguaçu, como esposa. Caramuru residira por anos entre os Tupinambás. As lendas e o poema épico descrevem romanticamente que muitas indígenas se apaixonaram pelo jovem, que mantivera relações com muitas delas. Diogo Álvares Correia retorna a Europa e leva consigo apenas a mulher que casara –Paraguaçu. Muitas daquelas índias Tupinambás jogaram-se ao mar e nadaram atrás da embarcação onde estava Diogo, entre elas *Moema* – irmã de Paraguaçu.

No poema épico, Santa Rita Durão já anuncia *Moema* como Ninfa, ele narra que ela morrera na Bahia com belas Ninfas. Contudo, em versos ela fora apenas coadjuvante. Meirelles apresenta-nos a cena não descrita no poema. Constrói um belo corpo feminino escultórico e o coloca em primeiro plano. Na tela *Moema*, às referências pictóricas se sobressaem às literárias – do poema épico de Durão.

A tela *A jovem mártire*, do pintor neoclássico francês Paul Delaroche, figura a imagem de outra mulher morta. Em ambas as telas – a de Meirelles e a de Delaroche – o corpo de uma mulher morta é apresentado na vertical por entre movimentadas águas. Os artistas do romantismo, particularmente tiveram fascínio por representar o mártire (POMEREDE, 2012, p.63). Delaroche apresenta, em primeiro plano, o cadáver de uma bela jovem romana atirado nas águas do rio Tibre por ter recusado abjurar seu rei (PRAT, 2012, p.76). Seu corpo marca-se por sutil sensualidade, uma bela mulher que parece estar dormindo, flutuando sob as águas transparentes e movimentadas de um rio. A mártire

recebera o rosto da mulher de Paul Delaroche e filha de Horace Vernet – Louise Vernet – prematuramente morta, anos antes (BANN, 1999, p.134). O mesmo rosto pode ser visualizado em outras telas do pintor, tais como: *Santa Cecília e os anjos* (1836) *Louise Vernet sobre sua cama de morte* (1845) (BANN, 1999, p.134-135).

Paul Delaroche configura-se como pintor de referência de Victor Meirelles. Jorge Coli sublinha que, em carta, Araújo Porto Alegre recomenda a Meirelles três pintores em Paris: Antoine-Jean Gros, Horace Vernet e Paul Delaroche (COLI, 2005, p. 54). O pintor brasileiro desejava estudar com Paul Delaroche, o que não se concretizou devido à morte do pintor francês meses após a chegada de Meirelles na França.

As duas telas em questão – *Moema* e *La jeune martyre* – apresentam nítidas disparidades, como coloração, tema, estilo pictórico, apresentação corpórea e gestual. O mar de Delaroche, diferentemente do de Meirelles, é translúcido, a composição da tela, especialmente o mar, é escura, salvo a figura feminina de excepcional luminosidade advinda de uma aréola localizada acima da face da moça.

No século XIX, são significativas as apresentações imagéticas de mulheres mortas (DIJSTRA, 1992, p.140). No século afamado por suas *femme fatales* (DOTTIN-ORSINI, 1997), sobretudo na França, também vislumbramos incontáveis apresentações imagéticas de mulheres mortas – por exemplo de Ofélia – que muito assemelham-se a descrita obra de Paul Delaroche. O exotismo, pode ser considerado outra marcante tendência da imagem artística à época, sobremaneira visível nas telas dedicadas ao feminino de Delacroix e Ingres.

Ensaaiemos montar *Moema* com a mais célebre imagem pictórica da deusa do amor, a têmpera o *Nascimento de Vênus* (1484-1486) de Sandro Botticelli. Nessa imagem, Warburg assinalou o movimento fixado no exterior das margens corpóreas – nos cabelos e nos tecidos. (WARBURG, 2015b). Na tela de Meirelles, também podemos perceber esse movimento fixado aos objetos inanimados. O soprar do vento fixa na imagem o movimento, entre a areia e a água do mar.

O corpo desenhado pelo pintor catarinense, tal qual o de Botticelli, constitui corpo escultórico. Visivelmente, o belo corpo da índia não apresenta a mesma coloração do corpo de Vênus de Botticelli – cujo branco nitidamente enuncia o mármore de carrara que na Antiguidade dera forma à deusa do amor. A heroína brasileira figura a tela com a pele em tons terrosos, como se esperaria dela, especificamente naquele momento histórico. De resto, seu corpo obedece a elementos escultóricos bastante claros.

Como cenário, temos um avermelhado mar, o qual leva à areia o corpo morto em questão. A imagem traz-nos uma inquietação provocada pela ausência de qualquer sinal de putrefação no corpo de *Moema*, ele é perturbadoramente belo.

Todavia, o *pathosformel*¹ que podemos apontar nestas duas imagens – a de Meirelles e a de Botticelli – não estão, necessariamente, em seus primeiros planos, mas nos detalhes. O soprar do vento que, sai da boca do deus Zéfiro, agitara os elementos inanimados da têmpera de Botticelli fora o mesmo que agitara a figura da servente, da grande Ninfa warburguiniana, no afresco *O Nascimento de São João Batista*. Na tela pintada a óleo por Meirelles o vento também agita a cena, ele fora marcadamente colocado entre a areia e a água do mar e assinala o *pathos* da imagem – que pode ser considerado a morte da heroína, que incrivelmente não está representada no corpo morto. Tal corpo parece figurar apenas um *ethos*² apolíneo. No movimento fixado no exterior do corpo de *Moema* visualizamos a tal “imagem da vida em movimento”. A tela de Meirelles conjuga muitíssimo bem *ethos* apolíneo a *pathos* dionisiaco, o belo ao trágico do qual Warburg, como leitor de Nietzsche (2011), tanto enfatizara. A heroína figura essa dualidade, que talvez nem seja tão forte assim, entre o amor e a morte. É uma jovem, uma bela mulher morta, que deixa de ser por amor.

Nas quatro têmperas de *A História de Nastagio deli Onesti* (1483) Botticelli pinta não uma Vênus que nasce, mas uma que eternamente morre (DIDI-HUBERMAN, 1999, p.55). Tal qual *Moema*, que tivera como base o poema épico *Caramuru* (1781) do Frei Santa Rita Durão e *O Nascimento de Vênus*, que tivera como base textos de Homero e Poliziano, *A História de Nastagio deli Onesti* fora baseado na novela *Decameron* (1521-1533), de Boccaccio. A novela de Boccaccio desenvolve narrativa também acerca do amor, como em *Caramuru*, tal historietta amorosa finda em morte – nossas duas heroínas morrem por amor. A brasileira por ter sido rejeitada pelo homem amado, Caramuru, e a donzela de Boccaccio por rejeitar o homem que a amara, Nastagio deli Onesti. No quarto painel, Botticelli ilustra esta história em qual a jovem aparece nua e morta. Victor Meirelles também pintou a mulher que morreu pelo homem que amara, morreu bastante raivosa com ele como bem assinalado no poema de Durão.

Botticelli conheceu muito bem o trágico das imagens que pintara – em especial em *O Nascimento de Vênus* –, pois este fora suficientemente descrito tanto em Homero como em Poliziano. A deusa do amor nasce e emerge, por entre as águas do mar Ergeu pela castração de seu pai, Saturno. Esperma e sangue misturados ao agitado mar dão origem a Vênus. A tela de Botticelli à primeira vista parece ter apenas apresentado a beleza de tal nascimento, porém Warburg assinala que o *pathos* da cena não se apresenta nos corpos, mas no vento (DIDI-HUBERMAN, 1999). O movimento fora assim apontado por Warburg como a dualidade da Antiguidade que o Renascimento soube tão bem apreciar.

¹ Aborda-se aqui o *Pathosformel* como conceito de Aby Warburg. Conceito que fora inicialmente desenvolvido na tese sobre o *Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*, mas assim denominado no texto dedicado a Durer.

² Utiliza-se aqui os termos *ethos* apolíneo e *pathos* dionisiaco com referência aos escritos do Nascimento da tragédia de Nietzsche, os quais foram sobremaneira utilizados nas obras de Aby Warburg, visivelmente em sua tese doutoral

A questão consiste em pesarmos se o Romantismo também apreciou, ou problematizou, esta dualidade. Mas, seguramente ela também é destacada no século XIX, sobretudo em referência a imagens femininas. A atividade warburquiniana nos leva a perpassar a mulher que morre e a mulher que mata como dois lados da mesma moeda.

A nudez de *Moema* não causara furor à época. A tela pintada em Paris fora, pela primeira vez, exposta no Brasil no Salão de 1866 e não foi criticada pelo teor do corpo nu, ao contrário do que ocorrera com a *Carioca* (1864), de Pedro Américo um ano antes. Uma das questões que podemos assinalar, advém dos escritos de David Freedberg (2010) que destaca *Vênus de Urbino* (1538), de Tiziano, por olhar diretamente o expectador. Daniel Arasse (2000) também sinaliza o olhar na mesma tela e credita a ele o erotismo, considerada pelo historiador da arte francês a primeira tela de nudez da arte ocidental. A tela segue a tradição de belos nus feminino horizontalmente apresentados em ambiente privado, normalmente numa cama, que na Renascença eram pintados para figurarem nas paredes do quarto de casamento. Pontuamos brevemente a severa crítica recebida no Salão de Paris de 1865 por Manet em razão da sua tela *Olympia* (1863) – uma apresentação aos moldes da *Vênus de Urbino* – por apresentava a imagem de uma prostituta em cena clássica de arte.

Salomé e Judite - Ninfas a caçar cabeças

Dentre estes corpos femininos que tanto suscitarão desejo, a personagem bíblica da Salomé merece especial destaque naquele século XIX. Para além da própria Salomé, outras caçadoras de cabeças perpassaram a pintura daquela época. As imagens artísticas de então eram repletas de cadáveres. Victor Meirelles e Pedro Américo apresentaram cada qual, sua caçadora de cabeças. Belas mulheres que, por meio da sedução, conquistam as cabeças decapitadas que desejam. Erwin Panofsky debate-se para desvendar o enigma pictórico de Judite e Salomé numa tela de Francisco Maffei (PANOFSKY, 2001, p.59). Mas, não tratamos de uma ou de outra, tratamos de caçadoras de cabeças.

Salomé fora reinventada pela modernidade que se instaurava e modificava as metrópoles do século XIX (BENJAMIN, 2010). Paris, à época, estava embebida de vida boêmia e prostíbulos (BAKKER, 2015). Destaca-se, então, a imagem da *femme fatale* – sedutora, perversa e diabólica – que se vê quase que reengendrada naquele século XIX (DOTTIN-ORSINI, 1997). A personagem bíblica narrada nos evangelhos de Marcos e Matheus fora revisitada pela literatura que lhe concedia novos contornos pelos escritos de Oscar Wilde, Huysmans, Flaubert. A perversidade também consistia em marca das mulheres apresentadas por muitos artistas naquele momento. Cabeças decapitadas foram fartamente apresentadas em imagens, diversas delas atrelavam o feminino ao erótico, fazendo alusão à posição de Georges Bataille (2004), que vincula eroticidade e violência. Era a imagem de uma cabeça separada do corpo nas mãos de belas

mulheres de olhos assassinos. Lucrécias, Judites e Salomé (Kristeva, 2013) foram fortemente retomadas no século XIX (MORAES, 2002).

Era o anúncio do corpo fragmentado, que figurará amplamente na arte principalmente a partir do século XX. Os oitocentos são os últimos momentos da bela apresentação corpórea mimética feminina nas artes europeias. A representação anatômica do corpo humano alcançara foco a partir do Renascimento e não fora fortemente questionada até o final do século XIX e o início do século XX. O corpo humano da morfologia, da anatomia e da dissecação foi apresentado pela imagem de arte desde o Renascimento Italiano até o Neoclassicismo Europeu, podendo-se apontar estes três séculos (XVI, XVII, XVIII) (ARASSE, 2008. p.553). Contudo, torna-se importante pontuar que, como assinala Daniel Arasse, o tempo da história da arte, bem com o tempo das formas, não é homogêneo e linear (ARASSE, 2008). No mesmo Renascimento Italiano, de maneira mais tímida, já eram ensaiados corpos com a carne aberta, em especial em contextos de histórias sagradas e juízos infernais (DIDI-HUBERMAN, 1999). Contudo, questões dessa fissura, desse desmontar de corpos começam a ser expressivamente levantadas no século XIX. É no decorrer do século XX que desenhar, pintar e modelar corpos não significaria mais captá-los em suas verdades anatômicas (MICHAUD, 2012).

A questão do porquê o Renascimento, que tanto se fixou na construção anatômica do corpo também o apresentou em pedaços é simples: para construir o corpo anatômico pictórico ou escultórico os artistas precisaram abrir os corpos de carne e osso. Alberti, em sua *Da Pintura* (2015) já falava, antes de Leonardo Da Vinci, da abertura de corpos, embora ainda timidamente. Alberti escreve que para se pintar um nu se deveria exercitar a atividade de vestir os ossos com músculos, os músculos com carne e finalmente revestir tudo com pele nua. Ele afirma que o corpo anatômico, o corpo aberto, está para a o nu, assim como o nu está para o corpo vestido.

O corpo fragmentado e aberto fazia parte do repertório daqueles artistas. No século XVIII, já se pode visualizar o corpo fragmentado em cenas de martírio, em especial nos quadros religiosos que permitem aos artistas construções corpóreas que envencilhavam seus exímios trabalhos como anatomistas. A arte no século XVIII abordaria tal corpo inteiro a partir da visão dita científica, fragmenta-se para compreender-se o todo. O Neoclassicismo compreende também a construção corpórea através da herança das artes da Antiguidade Clássica e do Renascimento.

A atitude de especialistas e do público para com o fragmento modifica-se sobremaneira no final do século XVIII e no início do século XIX. De certa feita, as esculturas da Antiguidade mutiladas pelo tempo fazem com que o público aprenda a compreender o corpo em sua incompletude. Além do mais, seria difícil compreender o século XVIII sem suas guilhotinas. Para Daniel Arasse, a guilhotina pode ser considerada a primeira máquina de tirar retratos (ARASSE,

1987). Georges Bataille atrela a origem dos museus modernos às mesmas guilhotinas. Para ele, o primeiro museu, no sentido moderno da palavra, foi a Convenção Francesa de 1793, na qual cabeças guilhotinadas foram expostas e eram, de certa maneira, contempladas (BATAILLE, 1988). O fragmento, o corpo apresentado separado de sua cabeça ganha evidencia à época. “As cabeças míticas das Medusas, cortadas por Perseu, ou da de São João Batista, entregue a Salomé sobre uma bandeja de prata, cedem lugar a um contato presente, cotidiano, com as cabeças verdadeiras, sem corpos [...]” (COLI, 2015, p.183).

Victor Meirelles pinta uma Salomé em 1855 e Pedro Américo, uma Judite em 1880. Nenhuma das duas apresentam-se nuas, cada qual escolhera vestimentas díspares para cobrirem os corpos de suas caçadoras de cabeças. Uma, vestida como deusa grega antiga; e a outra, com vestido de orientalismo marcante.

Meirelles pinta sua Salomé com ares essencialmente puristas, *A degolação de São João Batista* (1855) é a primeira obra que o pintor envia para a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro como resultado de sua estada na Europa, especificamente em Roma. A tela destaca-se pela forte influência purista que Meirelles tivera nos primeiros anos em Roma e sublinha as críticas que o pintor recebera de seu mestre – Araújo Porto Alegre – pela abstração e pelo pouco apreço para com as construções anatômicas. Porto Alegre questiona Meirelles, em carta, sobre que diabos era aquela Salomé que não tinha “alegria perversa” (COLI, 1994, p.225) nem nada da sensual da dançarina que conquistou a cabeça que tanto desejara. A crítica pautava-se, sobretudo, no afastamento de Meirelles da pintura neoclássica e na sua aproximação de ideias puristas naquela chegada à Europa.

Incontestavelmente Meirelles não nos apresentou uma bela e sensual dançarina. E fora como uma dançarina, sedutora e perversa que Salomé apareceu em diminutas linhas bíblicas. A filha de Herodíades e Herodes Filipe protagoniza a história, do século I D.C, em que, após magistral dança a Herodes Antipas pede como prêmio a cabeça de São João Batista. O santo fora executado e sua cabeça entregue em uma bandeja a Salomé.

Alguns anos depois, o pintor simbolista francês, um verdadeiro poeta de Salomé – Gustave Moreau – parece ter pintado como nenhum outro a dançarina bíblica. Mas, na ocasião Porto Alegre não estava mais vivo – as imagens de Salomé de Moreau teriam lhe causado deleite. Diferentemente dos olhos da dançarina de Moreau, os olhos da Salomé de Meirelles não eram assassinos, eles não apresentavam ganas pela cabeça daquele Santo. Entretanto, Meirelles nos oferece o outro lado daquela moeda. Didi-Huberman lembra-nos que a Servente do Nascimento de São João Batista e a Salomé, que pedira a cabeça decapitada do mesmo santo, são irmãs gêmeas, os dois lados da mesma moeda.

Voltemos à Ninfa de Warburg, a servente de pés ligeiros de Domenico Ghirlandaio. Tal qual a bela “aparição feminina” da Capela dos Tornabuoni, a

Salomé de Meirelles fora envolvida num monocromático – agora róseo – vestido. O tecido marca a draperia própria das Ninfas, visível notadamente nos sarcófagos da Antiguidade. A Salomé de Meirelles vem de muito longe, ele parece apresenta-nos uma deusa grega no exílio, como apresenta-nos Ghirlandaio. Meirelles apresenta uma Salomé como imagem feminina da bela Ninfa envolta num drapeado e clássico vestido róseo. Draperia em movimento que consiste para Warburg, numa privilegiada ferramenta patética (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 45).



Figura 2 - Degolação de São João Batista, Victor Meirelles. Óleo sobre tela, 130x96,9 cm, 1853.

Para Roland Recht, a amplitude de ver no mesmo motivo uma energia e sua inversão consiste na grande força do pensamento de Warburg. Essas inversões podem ser visualizadas, tanto nos textos de conferências, quanto no Atlas. “Dos numerosos exemplos expostos nas pranchas de *Mnemosyne*: a Ninfa portando uma cesta e sua inversão como caçadora de cabeça [...]” (RECHT, 2012, p,41). A imagem é pensada por Warburg, como campo de forças, nos quais buscava tensões, polaridades. Fora a partir das citadas tensões que ele desenvolvera suas

análises sobre as Ninfas – como leitor de Nietzsche, ele conjugava sua Ninfa entre a bipolaridade apolínea e dionisiaca.

Warburg escreve que a servente que levou frutos frescos por ocasião do nascimento do Santo São João Batista é a mesma figura que pediu sua cabeça anos depois. Tratava-se da mesma coisa, eram encarnações possíveis da Ninfa, a fórmula do movimento e o *pathos* fundamental da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.27) – a criatura amoral por excelência.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfa*. Valencia: pré-textos, 2010. 60p.
- ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). *História do Corpo: Da Renascença às Luzes*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2008. 664p.
- _____. *La guillotine et l'image de la Terreur*. Paris : Flammarion, 1987. 286p.
- _____. *Histoire de peinture*. Paris : Éditions Denoel, 2004. 368p.
- BANN, Stephen. De l'intime à l'idéal : les scènes de famille des années 1840. In :BAKKER, Nienke; PLUDERMACHER, Isolde. *Splendeurs & misères : images de la prostitution, 1850-1910*. Catalogue d'exposition. Paris : Musée d'Orsay, Flammarion, 2015. 451p.
- BAKKER, Nienke; PLUDERMACHER, Isolde. *Splendeurs & misères : images de la prostitution, 1850-1910*. Catalogue d'exposition. Paris : Musée d'Orsay, Flammarion, 2015. 451p.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Editora Arx, 2004. 344p.
- _____. *Ouvres completes, t.I*. Paris: Gallimard,1988. 689p.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2010. 256p.
- CARERI, Giovanni. Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire, *L'Homme* 2003/1 (n° 165), p. 41-76.
- CLARK, Kenneth. *O nu. Um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956. 402p.
- COLI, Jorge. *A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de livre docência submetida ao Departamento de História da Unicamp. Campinas SP, 1994. 329p.
- _____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.114p.
- _____. *Le Corps de la Liberté. Essais sur la peinture du XIX siècle*. Grenoble : ELLUG – MSH-Alpes, Université Grenoble-Alpes, 2015. 277p.
- _____. *Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais*. In: *Revue Perspective*, 2| 2013. 1-11p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo*

dos fantasmas segundo

_____. *L'oeil de l'histoire : Tome 2, Remontages du temps subi*. Paris: Minuit, 2010. 250p.

_____. *Ninfa fluída*. Paris : Gallimard, 2002. 211p.

_____. *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombe*. Paris : Gallimard, 2002.179p.

_____. *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999. 149p.

DIJKSTRA, Bram. *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans l'aculture fin de siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1992. 479p.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1997. 47p.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru: Poema Épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira*. In: Revista 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.1-10p.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. 504p.

GOMBRICH, Ernst Hans; FRITZ, Saxl. *Aby Warburg : une biographie intellectuelle. Suivie d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg*. Paris: Klincksieck, 2015. 376p.

GIL, Daniel. *Gustave Moreau: sueños de Oriente*. Catálogo de exposição, Instituto de Cultura, del 7 de noviembre de 2006 al 7 de enero de 2007]. Madrid: 2007. 222p.

JOLLES, André. *Ninfa Florentina*. Fragmento de um projeto sobre as Ninfas. Primeira epístola. In: WARBURG, Aby. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: KKYM, 2005.152p.

KRISTEVA, Julia. *Visions capitales. Arts et rituels de la décapitation*. Paris: ÉditionsFayard, 2013. 144p.

LESCOURREL, Marie Anne. *Aby Warburg et la tentation du regard*. Paris: Hazan, 2014. 429p.

MIYOSCHI, Alexandre Gaiotto. *Moema é morta*. Tese de doutorado, Departamento de História do Instituto

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002. 213p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autentica, 2011. 336p.

OLIVEIRA, Claudia de e NERY, Laura. *A carioca, de Pedro Américo: alegoria e erotismo no imaginário oitocentista brasileiro*. Disponível em: http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/laura_nery_e_claudia_de_oliveira.html. 1-11p

_____. A Carioca de Pedro Américo: gênero, raça e miscigenação no Segundo Reinado. In: Revista Caiana, v.2, anos 2013.1-9p.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. 152p.

PELTRE, Christiene. *L'Atelier du voyage : les peintres en Orient au XIXème siècle*. Paris : Gallimard, 1995. 118p.

_____. *Orientalisme*. Paris : Terrail, 2004. 253p.

POMARÈDE, Vicent. *Belles du Louvre*. Paris: Éditions de la Martinière, Louvre éditions, 2012. 309p.

PRAT, Luis-Antoine. *Paul Delaroche. Cabinet des dessins*. Paris : Édition Musée du Louvre, 2012. 89p.

RECHT, Roland. L'Atlas Mnémósyne d'Aby Warburg. In WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémósyne*. Paris : l'Écarquillé, 2012. 197p.

SAMAIN, Etienne. *Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman*. In: Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 3, n° 2/2014, pag. 47-55.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP: EDUSP, 2007. 380p.

SOMAINI, Antonio. Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias. In: EISENSTEIN, Serguei. *Notes pour une histoire générale du cinéma*. Paris : afrhc, 2013. 300p.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010. 208p.

_____. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: Projecto Ymago, KKYM, 2015a.152p.

_____. *História de fantasmas para gente grande*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015b.417p.