

A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo

The Nymph, the Limit, the uprising of desire

La Ninfa, el Límite, la sublevación del deseo



Maura Voltarelli

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil

ma_voltarelli@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo tem como objetivo pensar o filme *Limite*, de Mário Peixoto, em diálogo com alguns desdobramentos da pesquisa sobre as sublevações que vem sendo desenvolvida, ao longo dos últimos anos, pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman. *Limite* nos apresenta o que chamamos uma sublevação do desejo – que encontra na imagem da Ninfa, tal como vista pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, uma de suas máximas expressões. Essa sublevação do desejo seria construída a partir do protagonismo do elemento fluido, com o que nele há de inapreensível, tempestuoso e metamórfico, a costurar os muitos limiares que suspendem esse filme rítmico entre vida e morte, imobilidade e movimento, exuberância e melancolia, lamento e revolta.

Palavras-chave: *Limite; Ninfa. Pathosformel. Georges Didi-Huberman. Aby Warburg.*

Abstract

This article aims to think about the Mário Peixoto's movie, Limite, in dialogue with some developments of the research about the uprisings that has been developed, over the last years, by the French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman. Limite would present us what we call an uprising of desire – which found in the image of the Nymph, as seen by the German art historian Aby Warburg, one of its greatest expressions. This uprising of desire would be built from the protagonism of the fluid element, with what's the inapprehensible, stormy and metamorphic in it, sewing the many thresholds that suspend this rhythmic movie between life and death, immobility and movement, exuberance and melancholy, lament and revolt.

Keywords: *Limit; Nymph. Pathosformel. Georges Didi-Huberman. Aby Warburg.*

Resumen

Este artículo pretende reflexionar sobre la película Limite, de Mário Peixoto, en diálogo con algunos desdoblamientos de la investigación sobre las sublevaciones que ha desarrollado, en los últimos años, el filósofo y historiador del arte francés Georges Didi-Huberman. Limite nos presentaría lo que llamamos una sublevación del deseo, que encuentra en la imagen de la Ninfa, como la ve el historiador del arte alemán Aby Warburg, una de sus mayores expresiones. Esta sublevación del deseo se construiría a partir del protagonismo del elemento fluido, con lo que hay de esquivo, tormentoso y metamórfico en él, cosiendo los múltiples umbrales que suspenden esta película rítmica entre la vida y la muerte, la inmovilidad y el movimiento, la exuberancia y la melancolía, el lamento y la revuelta.

Palabras clave: *Limite; Ninfa. Pathosformel. Georges Didi-Huberman. Aby Warburg.*

[...] e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”.

Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*

O filme *Limite*, de Mário Peixoto (1908-1992), lançado em 1931, chega a nós como um filme limiar por excelência, que se suspende em uma zona-limite difícil de capturar. É um filme paradoxal, silencioso, mas ensurdecedor, com a potência da música de Erik Satie, Claude Debussy e Igor Stravinski que constitui uma tempestade à parte, seja quando é ágil, seja quando é funda e melancólica. As imagens são em preto e branco, mas se vestem de um intenso colorido emocional.

Limite não se encaixa propriamente em nenhum gênero cinematográfico e ocupa um lugar próprio e singular na história do moderno cinema nacional. Ele atravessa diversos gêneros e estilos, joga com uma estética surrealista, mas não termina nela. No entanto, dentro de sua multiplicidade experimental, podemos pensar que, desde o logotipo com o nome do filme, há um diálogo com uma estética do terror e, sobretudo, do suspense, que parece se reforçar diante de uma das primeiras imagens a surgir na

sequência de quadros inicial: aquela de uma mulher, cuja expressão do olhar tem algo de *femme fatale*, “aprimonada” por duas mãos algemadas que a enlaçam. Essa imagem, com seu sentido latente de morte e tragicidade, passando por uma crueldade sádica, é, na realidade, uma fotografia (Figura 1) de André Kertész (1894-1985), publicada na revista parisiense *Vu*, que foi vista por Mário Peixoto e convertida em um dos motivos principais do seu filme.



Figura 1: fotografia de André Kertész, publicada na revista parisiense *Vu* (1929).

Antes dessa imagem, no entanto, a presença da morte a atravessar o filme já se anuncia na primeira cena, que traz alguns pássaros negros, talvez urubus, voando em torno do que parece ser um cadáver. A atmosfera de morte é igualmente reforçada pelo

tema musical, solene e melancólico, que se acomoda com perfeição às fusões lentas do filme. A transição sutil das imagens contribui para criar a impressão de que uma sai de dentro da outra e o filme opera imprevistas metamorfoses.

A bela imagem do mar a faiscar com milhares de pontos de luz (Figura 6) vem logo depois da “mulher algemada”, estabelecendo uma tensão que persistirá ao longo de todo filme, entre uma pulsão de vida e a sombra constante da morte. Esta, por sua vez, também se insinua nos tantos olhares vazios e parados que o filme multiplica quase à exaustão. Esse mar metamorfoseado em espelho que ofusca volta a se infiltrar, algumas vezes, quase como uma lembrança sorrateira e constante, em outros lampejos de beleza que o filme constrói, como aquele da câmera em movimento sob a copa das árvores, capturando a luz a brilhar no intervalo aberto pela folhagem.

Desde as montagens iniciais, percebemos algo como a construção de um ritmo alternado de melancolia e beleza, sugerindo, talvez, o componente de dor que rasga a beleza, sempre tão frágil e provisória, compondo a sua quase irresistível tragicidade. *Limite* oscila, e são tantas as oscilações desse filme que habita o movimento, entre o deslumbre da vida e do desejo, palavra que para o filme é também fundamental, e as situações-limite, isto é, de impasse, que se refletem em uma certa atração do nada, atração de morte, dos abismos.

Logo nos movimentos iniciais, o filme nos apresenta o seu acontecimento fundamental: três sujeitos, duas mulheres e um homem, à deriva, em um estado de suspensão, ou seja, em um limiar impossível de capturar. As três figuras são a expressão do esgotamento, do cansaço, do abandono, o estado é quase de hipnose diante da miragem do horizonte e da imensidão opressiva e sedutora do mar.

Tudo, em seus detalhes, se compõe de maneira dupla. Assim, a mulher que dorme traz um dos pés calçados e o outro não, já a outra mulher, chamada apenas mulher nº 1, quase sempre aparece à frente do pequeno barco, fazendo-nos lembrar pela postura algo da força impetuosa das Vitórias antigas que cruzavam os oceanos à frente das embarcações. Essa mesma mulher, ao cortar o dedo em uma lata com mantimentos, lava o sangue na água do mar, o que sugere, e a sugestão parece ser, a propósito, o modo de operar do filme, uma violência ligada à uma célebre imagem feminina que nasce, justamente, do sangue do órgão sexual de Urano, deus do céu, ferido por Cronos, o próprio tempo, misturado às brancas espumas do mar: Vênus. História trágica, recortada por uma violência erótica na qual qualquer ideia de pureza é imediatamente manchada,

contaminada. O nascimento de Vênus surge, neste sentido, como um tipo de catástrofe produtora de beleza, esta última carregando consigo uma inquietude mortal.¹

Logo em seguida, o filme traz, dentre tantas, outras imagens que são construídas de modo refletido e preciso, uma imagem do limiar. Trata-se de um muro que divide a tela, cria um “insituável entre-dois”², e o mar surge em destaque, em seu ritmo anadiômico de subida e descida, no plano superior. O ritmo anadiômico, a que fazemos referência, diz respeito à Vênus anadiômica, aquela que emerge das águas; é, portanto, um ritmo nínfico por excelência³, “que vai e vem como bate um coração ou como reflui a onda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 81). Em sua oscilação rítmica, que é também dialética, *Limite* vai da terra ao ar, infla-se como uma respiração, está em movimento.

Em suas pulsações, podemos ver *Limite* como um filme rítmico, a oscilar sem descanso entre morte e vida, imobilidade e movimento, abandono e força, melancolia e exuberância, lamento e revolta.

É a partir da ideia de um gesto de lamentação, luto ou dor, que pode se transformar em um gesto de sublevação, em ato de desejo, isto é, ato revolucionário, que começa a se desenrolar um dos fios daquilo que Georges Didi-Huberman chamou de *Soulèvements*.

Não é verdade que perder nos faz desejar depois que o luto nos imobilizou? [...] Nós deveríamos mesmo dizer que a perda, que nos oprime de início, pode também – pela graça de um jogo, de um gesto, de um pensamento, de um desejo – sublevar o mundo inteiro. E essa seria a primeira força das sublevações (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 289 e 290).

A sublevação, antes de tudo, prevê gestos – corporais, espaciais, sociais – que dizem *não* a certo estado de coisas que nos oprime, diante do qual é preciso “levantar-se contra”, mas que também dizem *sim* a uma outra realidade possível de ser vivida, pensada ou mesmo imaginada.

A Prancha 42, que compõe o projeto fundamental do historiador da arte alemão, Aby Warburg, o atlas *Mnemosyne*, traz uma constelação de imagens nas quais se sucedem cenas de lamentação. A figura fundamental da Prancha é a da “mãe dolorosa”, desdobrada em múltiplas formas da figura feminina do *pathos* dionísio. A montagem de atrações realizada na Prancha não trata somente da iconografia da lamentação; ela traz, desde o título, “a ideia, bem mais profunda e dialética, de uma “inversão energética do *pathos* da dor” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 305), ou seja, a transformação de uma emoção, expressa pelo mesmo gesto, no seu contrário. Entre desejo e dor, a própria

lamentação, como sublinha Didi-Huberman no recente livro *Ninfa dolorosa* (2019b), descreve um ritmo intermitente “da morte e da sobrevivência, do ser perdido e do ser enlutado, do silêncio e do grito, da ausência e da invocação. Não há lamentação sem esse ritmo profundo” (DIDI-HUBERMAN, 2019b, p. 85).

O tema da “mãe dolorosa” que transforma suas lágrimas em luta, sua dor em revolta, também está presente em uma das referências fundamentais para pensar as sublevações: o filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), do cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948). O *Potemkin* é a história de uma revolta nascida a partir de uma morte “que reclama justiça”, mas é também a história de um luto que se desdobra em diversos outros lutos ao longo do filme e que deflagra uma pequena revolução. O *pathos* da dor feminina aparece, entre outros momentos do filme, na figura da mãe que, segurando o corpo do filho morto nos braços, se posiciona em frente aos policiais para impedir a continuação do massacre na escadaria de Odessa.

A mãe tenta conter, com a fragilidade de dois corpos, um morto e outro quase morto, o avanço certo da morte. Naquele breve instante, que é como um furtivo lampejo, a potência do feminino se levanta contra, “como se o povo em lágrimas se tornasse, sob os nossos olhos, um povo em armas” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 39). Trata-se de uma “potência específica da voz feminina neste exercício de lamentação [...] Potência sem poder [...] mas potência da mesma forma. Potência no cruzamento [...] de uma desolação mortífera e de uma extraordinária manifestação do desejo de viver” (DIDI-HUBERMAN, 2019b, p. 206).

O luto e a dor, neste sentido, se transformam em desejo; a emoção, que é sempre da ordem do acontecimento⁴, encarna uma potência de metamorfose, e se expressa em gestos imemoriais que as imagens ao mesmo tempo transmitem e transformam.

Como observa Warburg em sua tese sobre os quadros mitológicos de Botticelli (1445-1510), *O Nascimento de Vênus* (1484-1485) e *A Primavera* (1482-1485), quando era preciso figurar certas emoções intensificadas, expressar um *pathos* doloroso, sensual ou violento, os artistas do *Quattrocento* recorriam a fórmulas patéticas da Antiguidade – *all’antica* – que então reapareciam, sobreviventes, como fantasmas de um outro tempo, encarnando aquilo que Warburg chamou de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens.

É assim que surpreendemos, em diversas imagens que compõem o catálogo da exposição *Soulèvements* (2016) e que também estão reunidas no recente e amplo estudo *Désirer, Désobeir* (2019a), a inquietante sobrevivência de gestos muito antigos que

emergem como um fóssil sobrevivente do passado e, dialeticamente, se fazem um índice histórico de sua época. Como uma onda de imagens, explode o gesto do braço que se ergue, das superfícies que se agitam, dos objetos que voam, dos vapores que se espalham, da poeira que resiste, das bocas que se abrem, da mão que escreve, da palavra que grita, do corpo insurgente, do desejo que insiste, até jorrar. “Mas as possibilidades permanecem imensas, tanto é verdade que a sublevação é um gesto sem fim, que sem pausa recomeça, soberano como pode ser dito soberano o desejo ele mesmo ou esta pulsão [...] da qual pode falar Sigmund Freud” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 17).

Não há gesto de revolta sem desejo, lembra-nos Didi-Huberman, em um esforço de restituir ao desejo o seu estatuto político que tão insistentemente lhe é negado. Não há sublevação possível sem uma certa *força* para a qual é preciso encontrar uma *forma*.

Antes mesmo de se afirmar como atos ou como ações, as sublevações surgem dos psiquismos humanos como gestos: formas corporais. São as forças que nos levantam, sem dúvida, mas são também as formas que, antropológicamente falando, as tornam sensíveis, as veiculam, as orientam, as colocam em prática, fazem delas plásticas ou resistentes (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 301).

Neste ponto, estamos próximos de um outro conceito fundamental pensado por Aby Warburg que atravessa todo o pensamento sobre as sublevações: a *Pathosformel*, “fórmula de páthos”, a emoção expressa em um gesto que se repete e se singulariza no tempo. Trata-se de uma intricação dialética que justamente buscou pensar uma forma para as paixões, ou uma “morfologia afetiva”, nas palavras de Didi-Huberman, uma maneira de perceber no exuberante drapeado de um vestido, as turbulências do desejo que animam uma bela figura feminina em movimento.

Enquanto uma intricação dialética, o conceito de *Pathosformel* igualmente se suspende em um limiar, nos fazendo lembrar dos muitos limiares que se multiplicam ao longo de um filme como *Limite* e que se tornam uma de suas metáforas fundamentais. O próprio barco à deriva encarna, como já dissemos, um limiar, uma zona de indefinição, de trânsito, intervalar, onde não se está nem em um ponto, nem em outro, mas na tensa e difícil relação entre os dois lugares, na imobilidade hesitante, no cruzamento, no centro de um rito de passagem onde se resiste em abandonar a vida, mas já se tocam abismos de morte.

À sombra dos limiões, a câmera se detém, em seu gesto de aproximação minimalista que, no mesmo movimento, revela e indetermina, em portas entreabertas, janelas, escadas, espaços intermediários ou lugares dialéticos que comunicam o exterior e o interior, refletindo o diálogo que o filme também constrói entre o físico e o psíquico, ou, as tormentas e perturbações atmosféricas (as nuvens negras que se adensam como um prenúncio de morte) e os tormentos e conflitos internos ao sujeito. A bela captura do vento sobre os cabelos de um dos viajantes à deriva, do tumulto dos fios contra o tumulto do mar, indica a angústia e o desespero mudo daqueles habitantes desse impossível lugar que Guimarães Rosa talvez chamasse de “a terceira margem do rio.”⁵

A partir do diálogo com as regiões limítrofes de morte, o filme explora, em alguns momentos, uma estética fantasmática que pode ser notada no processo de transição das imagens em que estas últimas quase se diluem, fazendo as vezes de um misterioso clarão. O branco da luz que, às vezes, incide frontalmente, outras vezes, escapa pelas bordas, dilui os contornos e cria a atmosfera fantasmática que também se alimenta do insólito dos personagens, das situações, dos lugares, seja um cemitério com sua profusão de cruces, seja um campo aberto e vazio com suas árvores de galhos retorcidos a descrever estranhos arabescos que evocam figuras humanas mais estranhas ainda. O fio do terror, aqui, é retomado.

Limite é, sobretudo, e várias leituras críticas do filme destacam esse aspecto, um filme onde tudo está em movimento, onde se traçam caminhos sem ponto de partida ou chegada, deslocamentos incessantes. Tudo anda, tudo corre diante dos olhos do espectador. Tudo se movimenta. As coisas passam; passam tão rápidas que chegam apenas como borrões, manchas de movimento. Só existe a eternidade do efêmero.

É importante dizer que a câmera fluida de Mário Peixoto registra as muitas andanças do filme a partir de um ponto de vista que começa no chão, de modo que é do chão que o filme parte para atingir raras alturas. Por isso, a imagem em perspectiva (Figura 2) que acompanha a passagem de uma das muitas mulheres em movimento, que aparecem ao longo de todo filme, amplifica a peculiar fachada dos antigos casarões; da mesma maneira, os pés, as soleiras das portas, a rua com seu calçamento irregular ou suas nuvens de poeira, conquistam o primeiro plano da imagem e colocam o próprio espectador em movimento.



Figura 2: Cena do filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

Em alguns momentos, a ordem se inverte, e os planos amplos e abertos da natureza deslizam e vão na direção do homem caído, desfalecido ao chão.

É também de baixo para cima que o filme desliza junto à roda do trem, descrevendo uma de suas coreografias fundamentais: aquela da *vertigem do movimento*, para depois encontrar a roda de uma máquina de costura, aludindo, por meio de seus movimentos cíclicos, à vida, à sua energia, mas também ao seu tédio, ao vazio de um movimento uniforme, regular e sem pausa.

O bater da linha na máquina de costura reforça a sensação de tédio que vem do escorrer mecânico, homogêneo e vazio do tempo cronológico. Warburg e Walter Benjamin se voltaram mais para a intensidade desviante e imprevisível das sobrevivências anacrônicas, desafiando as linhas temporais e criando uma zona de intensidade no curso do tempo. As revoluções históricas fazem o mesmo, elas abrem o tempo. Interessante notar que *Limite* faz também uma alusão a esse tempo das sobrevivências por meio do componente efêmero da moda e sua lógica de funcionamento sintomal ou residual, o que a palavra “trapos”, que podemos ler no papel com os croquis de vestidos a serem costurados, apenas reforça. A palavra “trapos” também cria uma tensão com os vestidos de luxo e mesmo com o tecido ricamente ornado que a mulher costura.

No fluxo do movimento, em *Limite*, os beirais das casas correm. As rodas giram sobre os caminhos empoeirados e se transformam, no deslizar furtivo da câmera, em rodas de uma máquina de costura em seu batimento incansável. A captura em movi-

mento do beiral (esse outro limiar) das casas de estilo antigo, em harmonia com a rápida música, e quase como um reflexo do andar fugidio da mulher, em uma hipotética alusão ao que ela poderia ver, de dentro da sua fuga, ao erguer os olhos, novamente se divide em dois planos – o céu e o beiral – de modo que em *Limite*, ainda uma vez, tudo se faz duplo, tudo é, pelo menos, dois, tudo é histórico nos seus moventes paradoxos.

É uma fogueira de paradoxos, paradoxos de todas as qualidades: as histéricas são, com efeito (e sempre com exagero), quentes e frias, úmidas e secas, inertes e convulsivas, dadas a síncope e cheias de vida, abatidas e radiantes, fluidas e pesadas, estagnantes e vibratórias, fermentadas e ácidas etc. (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p. 110).

O vento, assim como a água em seu movimento ambíguo de vida e morte, é um protagonista à parte no filme. Esses motivos fluidos inapreensíveis tumultuam a paisagem em uma permanente estranheza de atmosfera e de textura. Eles realizam uma sublevação das superfícies que se mostram perturbadas, animadas por um movimento intensificado. Warburg diria tratar-se de um movimento patético que serve de índice para o tumulto do desejo que atravessa as estranhas personagens do filme. Nesse processo de intensificação, de certo modo, não deixa de atuar aquela que Warburg chamou em sua tese uma dialética das causas exteriores e interiores em ação nas imagens.

O vento faz estremecer – mover, sofrer, inquietar – tudo que ele toca. Ele faz, de início, estremecer o lugar [...] faz ainda estremecer o tempo [...] o ar faz também estremecer os corpos [...] o ar faz então estremecer as almas, e seu invisível deslocamento atmosférico – “causa exterior” – serve como um indício fluido de movimentos afetivos, causas interiores (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 64 e 65).

O vento, fazendo as vezes do próprio tempo, tira todas as coisas do lugar, agita e levanta de leve o vestido das tantas mulheres que passam, agita as folhas das árvores e do inquietante “coqueiro-fantasma”, desenha ondas nas plantações, faz voar papéis e plásticos, varre os restos de lixo para as portas velhas dos casarões que ele faz hesitar, nem abertas nem fechadas.

Turbulências. O quieto é apenas presságio. Um sopro. Imagens e superfícies instáveis. Como não lembrar, a propósito desses acidentes da forma, em que esta últi-

ma se inquieta, se deforma, se implode por dentro, da célebre imagem de abertura d’*O Encouraçado Potemkin* que nos traz justamente uma tempestuosa onda do mar que, em sua violência, quebra contra o cais. A potência da onda se mistura à potência do tema musical e ambos parecem sugerir a força desmedida, de natureza indomável, dos eventos que estão por vir na sequência do filme de Eisenstein.

Victor Hugo (1802-1885), em *Os Miseráveis* (1862), fala da onda – sintomaticamente chamada por ele em um dos seus desenhos “*ma destinée*” – como essa matéria fluida que se forma e se desintegra, se dissolve, se espalha, reverbera, cujo ritmo anadiômeno de fluxo e refluxo, aparição e desaparecimento, não cessa jamais. Em uma das descrições feitas por Victor Hugo em *Os Trabalhadores do Mar* (1866), a vaga, como uma superfície movediça, se insinua em sua ambiguidade obscura, artilosa, esquiva, se suspende entre a desmesura que provoca um naufrágio e a delicadeza da espuma que o encobre.

De ordinário, o mar oculta seus golpes. Ele permanece voluntariamente obscuro. Esta incomensurável sombra guarda tudo para ele. É muito raro que o mistério renuncie ao segredo. Certamente, há um monstro na catástrofe, mas em quantidade desconhecida. O mar é patente e secreto; esquiva-se, não lhe agrada divulgar as suas ações. Ele faz um naufrágio, e o encobre; engolir é o seu pudor. A vaga é hipócrita; mata, rouba, esconde, ignora e sorri. Ruge, depois encobre-se (HUGO, 1980, p. 305).

Como não lembrar, a propósito, que as ninfas, enquanto personagens mitológicas associadas à água, eram também aquelas que guardavam um saber líquido, ligado ao dom da profecia, depois usurpado por Apolo. Eram elas, como diz Roberto Calasso, em *La locura que viene de las ninfas* (2008) e *A literatura e os deuses* (2004a), as guardiãs das “águas mentais”, donas de uma forma de conhecimento das mais antigas e também das mais perigosas: a possessão. Calasso nos conta que Apolo foi o primeiro a ser possuído pelas ninfas. Ao deus das artes, as ninfas se revelaram em sua natureza ambígua, “ora sob o aspecto de uma moça encantadora, ora como enorme serpente enrodilhada” (CALASSO, 2004a, p. 28). Mesmo as tendo conquistado, Apolo não deixou de experimentar que “nada é mais terrível, nada é mais precioso do que o saber que vem das ninfas” (CALASSO, 2004a, p. 28).

Pensar as sublevações como uma onda que, no seu longo e paciente trabalho de luta contra as pedras, sairá certamente vitoriosa, é o que, de certo modo, fizeram Eisenstein, Victor Hugo e o próprio Mário Peixoto quando aproximam as sublevações, tanto afetivas quanto políticas, das *morfologias fluidas*, dessas formas voláteis, indestrutíveis, entre as quais reconhecemos a própria imagem da Ninfa.

Esta é então a Ninfa fluida: sempre fugitiva, sempre lá no entanto. Aquela que vem e que volta. Sobrevivente. Um fluido, ou uma fluida, não é ela na verdade aquilo que melhor dura, por mais tempo? Na longa confrontação entre o mar e a rocha – é certamente a rocha – seja ela enorme, fálca, intimidante – que se desintegrará um dia. O mar, ele, durará: justamente porque ele não é duro, porque ele não se impõe em bloco, e tira sua força somente da sua capacidade de retirá-la, neste incessante movimento de ressaca, de fluxo e refluxo (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 146).

Entre tais morfologias fluidas, encontramos as vestes ondeantes das mênades pagãs que foram reconhecidas por Warburg ao olhar uma figura feminina que irrompe à margem da cena e corre apressada no afresco *O Nascimento de São João Batista* (1485-1490) (Figura 3), de Domenico Ghirlandaio (1448-1494), que pode ser visto na igreja de Santa Maria Novella, em Florença. Dessa criada com ares de ninfa clássica, que mal consegue dissimular o seu passado antigo, posto que este se trai pelo pregueado estilizado e pelo detalhe dos pés em movimento revestidos com sandálias, se desprende uma potência do feminino errante, que não se deixa dominar e, antes, nos domina.

[...] pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais (WARBURG, 2012b, p. 03).

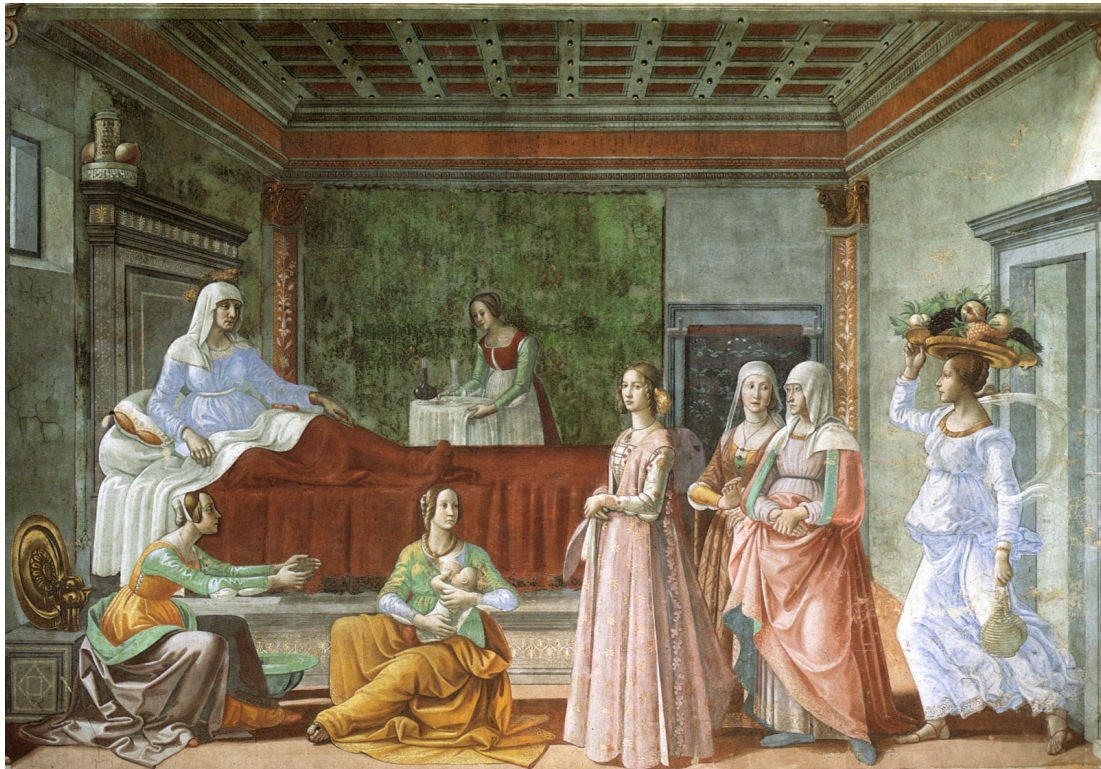


Figura 3: Domenico Ghirlandaio, Nascimento de São João Batista (1485-1490). Afresco. Florença, Santa Maria Novella, capela Tornabuoni

O tecido, a veste, desempenha um papel fundamental no processo que buscamos delinear, aproximando o tumulto do desejo que a Ninfa encarna, o tumulto das superfícies, que encontramos em um filme como *Limite*, e a potência política do desejo; sendo o desejo o lugar dialético onde a Ninfa e um filme como *Limite* se encontram. Como disse Georges Didi-Huberman, em *Ninfa moderna* (2002), trata-se de operações de panejamento, de modo que a vitalidade e a turbulência interna do desejo que anima, desde sempre, as ninfas, é indicada pela agitação externa do tecido perturbado pela ação daquela que Warburg chamou uma *brise imaginaire*⁶. A potência de insubordinação que igualmente atravessa o corpo feminino em movimento é sinalizada pelo pano-tormenta (*drapé-tourmente*), mais uma das “morfologias da turbulência” (onda, redemoinho), tal como pensadas por Victor Hugo. Na dialética entre exterior e interior, temos a tormenta, as tempestades, como índices de um tormento, de um desejo. “A tormenta não seria, nem mais, nem menos, que a morfologia do tormento, sua forma expressa, sua matéria em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 52).

Os panos convulsionados aparecem em uma das cenas fundamentais do *Potemkin*, aquela em que o oficial faz jogar um pano branco sobre alguns marinheiros do navio antes de fuzilá-los. Naquele que seria o primeiro “gesto de libertação” do filme,

os marinheiros, antes submissos, levantam o pano sobre as suas cabeças, o agitam, e, a partir de então, reconfiguram todo o desenho do real. O que estaria em questão nessa imagem, segundo Didi-Huberman, é uma relação estabelecida pelo próprio Eisenstein entre a sublevação política e a sublevação física das superfícies, “[...] é como se a tempestade das revoltas encontrasse o seu emblema mais claro na sublevação de todas as superfícies” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 292).

Georges Didi-Huberman aproxima, justamente, as atmosferas e texturas perturbadas àqueles que Aby Warburg chamou em sua tese os “acessórios em movimento”. Com essa expressão, Warburg se referia, justamente, aos cabelos e às vestes de certas personagens femininas que tumultuaram com o seu patetismo de origem greco-romana, ora triunfal, ora trágico, o sereno equilíbrio da renascença.

Uma mortalha branca posta imóvel sobre um corpo, mas que de repente se agita, se levanta, se torna vestido de noiva ou bandeira içada no alto de uma árvore antes de ser rasgada alegremente, veja bem o que se manifesta nas superfícies – ou naquilo que Aby Warburg chamou os “acessórios em movimento”, em uma referência àquilo que teria atravessado a história da arte como uma das mais antigas “formações estéticas”, quero dizer o panejamento – a força das sublevações (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 295).

Quando Didi-Huberman diz ser o panejamento a força das sublevações, o que ele parece dizer é que o mesmo desejo que tumultua as vestes ninficas também move os atos de insubordinação e revolta. Se o panejamento é índice de desejo, dizer que o panejamento é a força das sublevações é o mesmo que dizer que o desejo (do qual a Ninfa é imagem) é a força das sublevações. Enquanto *figura feminina em movimento* a fluir e refluir, atravessando o tempo e assumindo múltiplas identidades, a Ninfa, com a graça do seu passo dançante e suas vestes drapeadas, é uma espécie de incêndio, uma *forma em convulsão* que abre, ao invés de fechar, que desestabiliza, tensiona, que a um só tempo atormenta e também se mostra atormentada.

Georges Didi-Huberman fala justamente, em “*Par les Désirs*” (2016), das Graças mitológicas de Botticelli ou da Ninfa Fiorentina de Ghirlandaio (Figura 3) como uma “bela sublevação” a partir da qual teria começado a obra pública de Warburg, permanecendo tal obra enredada a essa figura enigmática até o fim.

Em *Limite*, a imagem do barco à deriva não deixa de evocar, em sua oscilação ao infinito, o deslocamento incessante da Ninfa, a sua permanente luta íntima no tumulto dos paradoxos que a constituem. Os três personagens do filme, suspensos no tempo e no espaço, estão à mercê do movimento constante do mar que é metáfora do fluir do tempo. O que *Limite* cria é uma figura do meio absoluto, a zona de confusão e indecibilidade na qual justamente se suspende a Ninfa, onde tudo se borra, se confunde, onde se encontram a vida e a morte. Nos tantos ritmos intermitentes a ditar o tom do filme, a guelra do peixe que, assim como os viajantes, também se encontra entre a vida e a morte, capturada em uma das imagens, sobe e desce, na frágil coreografia de uma respiração precária.

A água, em sua atuação à parte, é o fio que conduz e costura os limiares do filme, da abundante água do mar, se vai ao fio d'água sobrevivente, menor, com o qual as lavadeiras lavam as roupas e os animais matam a sede; fios frágeis que insistem e seguem jorrando, como a câmera que insiste em capturar o seu brotar, indo e voltando, indo e voltando, repetidas vezes.

A câmera igualmente se desestabiliza em seus gestos intensos e, literalmente, dança sobre uma, entre tantas paisagens de água, na cena em que uma das mulheres observa, num cismar profundo e líquido, o mar do alto de um morro. A câmera executa um gesto de vertigem, como se um delírio da própria imagem espelhasse o delírio de desalento da mulher. Nesse instante, os olhos histéricos da câmera e os da mulher se encontram e se confundem, um é o outro.

Em seus tantos paradoxos, *Limite* é um filme lento, que se demora, mas que está, como dissemos, impregnado de movimento, há uma densidade do tempo, do pensamento, uma espessura do instante, reforçada pelo impasse em que se encontram os três personagens à deriva. É de dentro desse impasse e se alimentando dessa espessura temporal que o filme nos apresenta um de seus mais comoventes “momentos de sublevação”: quando a mulher nº 1 se levanta e, intempestiva, contra o abatimento e o cansaço extremo, toma nas mãos um dos remos e se põe a remar. Ainda uma vez, denunciando algo da força e impetuosidade patética das Vitórias antigas, a mulher logo abandona o remo, mas, em seguida, como se ela se recusasse a se entregar a uma apatia sem sentido, novamente se instala na frente do pequeno barco e se deita, como se deitasse sobre o mar. Em um gesto que talvez possamos chamar de extático ou mesmo sublime, porque busca um ultrapassar de todos os limites tão duramente impostos ao seu corpo pela situação absurda, ela faz escapar uma faísca de desejo ao passear suas mãos

sobre a água; alegre e livre, tal instante perfura por dentro o tédio do tempo arrastado que apenas vai na direção da morte.

Podemos pensar que, nesses breves clarões, a impermanência de tudo, a não eternidade de nada, a certeza da morte, é vivida não como prisão, mas como liberdade. Se, em uma das cenas do filme, o mar apaga as marcas tão efêmeras das pegadas deixadas na areia da praia, elas, no entanto, seguem existindo em outro lugar, alimentadas da própria fragilidade que, se as faz desaparecer, também as faz retornar como assombração, como lembrança.

O mesmo desejo que alimenta esses breves clarões, igualmente atravessa um filme como *Limite*, desempenhando nele um papel fundamental. Na narrativa diluída, às vezes opaca e nebulosa, que conta alguns fatos da vida dos três passageiros do barco à deriva, encontramos questões amorosas, desilusão, traição, fuga, vingança e morte. Talvez possamos dizer que, a seu modo experimental e lacunar, *Limite* encena uma vivência extrema da paixão, não por acaso, é a palavra “paixão” que aparece em destaque em uma partitura rasgada que o filme registra em uma de suas tantas cenas enigmáticas.

Há uma mescla no filme de várias histórias amorosas que fazem uso, cada uma a seu modo, de um gestual patético, intensificado, para dizer do abandono, da traição, da desilusão amorosa ou mesmo do jogo da sedução. A câmera traduz essa intensidade patética nos seus deslocamentos muitos rápidos, giros demenciais ou mesmo nas suas capturas estendidas que se alargam até a diluição. Abre-se, no deslocamento da câmera de um registro a outro, um vazio, ou muito branco, ou uma completa escuridão, metaforizando algo como uma perda do real durante a travessia e uma proximidade, ainda uma vez, com a morte em sua dramaticidade trágica. Em momentos iniciais do filme, essa sedução dos abismos já se mostrava como, por exemplo, na cena muito surrealista, que faz lembrar o cinema de Luis Buñuel, na qual um dedo desliza na zona de corte de uma tesoura a faiscar, como algum trapezista a equilibrar-se em um ténue fio.

Os muitos “limites” de que nos fala o filme são também aqueles da psique humana, os limites suportáveis de dor, vazio, desejo, espera da morte. Talvez possamos dizer que *Limite* é, ele mesmo, uma *Pathosformel* em movimento. Uma bela montagem de diversas fórmulas patéticas imemoriais para dizer da dor e do desejo. Seus ritmos, suas intermitências, suas tempestades, metaforizam não uma revolução popular, como no filme de Eisenstein, cineasta, aliás, que Mário Peixoto tinha como referência fundamental, mas uma revolução íntima, do sujeito em constante debate consigo mesmo,

revolução nos afetos, sem a qual tampouco se faz uma revolução nos processos políticos da história.

No jogo de olhares que o filme encena, encontramos um patetismo trágico em gestos como o olhar do homem inflamado de ódio, que jura vingança; o olhar em lágrimas, carregado de cólera da mulher que encara a morte; mas, sobretudo, esse transbordar, próprio de um acesso de intensidade experimentado nos antigos rituais aos deuses pagãos, sobrevive naquele que talvez seja um dos momentos mais impressionantes do filme. O espectador se vê, impotente e assombrado, diante do olhar seco, que se converte em puro espanto, da mulher que assiste o acontecer da morte diante de si. Esse olho que vê a morte em ato (Figura 4), igualmente nos vê, e nos transpassa.



Figura 4: Cena do filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

Quase como uma inversão da sequência de *O Encouraçado Potemkin*, *Limite* não começa com o mar em fúria, mas termina. Em seus momentos finais, o filme monta de forma frenética imagens de um “mar em revolução”.

Sua erupção sobre as rochas, suas espumas abundantes, o entrelaçamento de seu recuo e de seu ataque. Novamente, estamos diante de ritmos. A pulsação da onda que sobe e desce inconstante. A vaga que se espalha em leque e se recolhe na explosão de uma vitalidade líquida, mostrando sua desmesura, seu ímpeto de vida, cuja outra face é a morte.

Na prolongada sequência final, o que ganha destaque é o patetismo particular do mar, seu balé, sua coreografia violenta e bela, uma dança a correr em todas as direções impulsionada pela grandiloquência do tema musical. Há algo de um patetismo triunfal, heroico, mas que existe diante do abismo, se monta sob um fundo trágico. O filme explode, rebenta, sonora e visualmente, se transforma em um vulcão.

O prolongamento da sequência final em suas variações diz do que há de incessante, infatigável, o indestrutível próprio a tudo aquilo que é fluido. O desejo, essencialmente fluido, é sem fim e, ao mesmo tempo, é uma espécie de limite, no sentido de ser uma experiência extrema, recortada pela violência, uma morte que não triunfa, para falar com Georges Bataille. Foi o próprio Bataille, ao pensar o erotismo, quem disse que a vida em estados extremos, levada à máxima intensidade no embate das suas paixões, toca a morte.

[...] como na famosa veste de Marilyn Monroe (Figura 5) que se levanta acima de uma grade de metrô [...] já se tratava de “perseguições eróticas” e, então, de uma dialética do desejo da qual a violência não esteve jamais totalmente ausente, como no caso da Primavera, de Botticelli ou de Apolo e Dafne, de Bernini (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 304).



Figura 5: Cena do filme “O Pecado mora ao lado” (1955) (detalhe).

Em *As Lágrimas de Eros*, onde busca justamente desenvolver a ideia da coincidência da morte com o erotismo, Bataille escreve: “Assim sucede com as coisas da morte e do erotismo, ao mesmo tempo. Uma e outro nos escapam, e escapam no próprio instante em que se manifestam...” (BATAILLE, 1961, p. 43).

A maior dificuldade em associar a morte com o erotismo estaria no fato de que o momento erótico está ligado ao desejo e, neste sentido, à vida que resulta do desejo. O momento erótico é o auge dessa vida, ele representa seu ponto de maior intensidade atravessado por um delírio extremo. No entanto, esse transbordamento, o excesso de vida experimentado no momento erótico, só é possível de ser vivido como tal porque temos, diz Bataille, consciência da morte. “A ‘pequena morte’ pouco tem a ver com a morte, com o horror frio da morte...Mas estando em jogo o erotismo, o paradoxo não terá sentido?” (BATAILLE, 1961, 34 e 35). Não seria esse momento da pequena morte também aquele no qual se dá o vaporoso encontro com a Ninfa?

Mas em mim, a morte definitiva ganha um sentido de estranha vitória. Envolve-me no seu clarão, abre em mim o riso infinitamente alegre: daquilo que desaparece!...[...] acaso poderia falar da “pequena morte” onde me desfaço numa sensação de triunfo sem chegar, verdadeiramente, a morrer? (BATAILLE, 1961, p. 61 e 62).

Não seria essa morte que não triunfa uma *Nachleben* das imagens capazes de ainda viver mesmo depois de mortas? E se essa morte que não triunfa pode ser experimentada por meio do desejo – no caso, o desejo erótico – quando Bataille diz ser a morte uma verdade mais eminente que a vida e Freud, de maneira muito próxima, na dialética da pulsão de vida e da pulsão de morte, diz que “o objetivo de toda vida é a morte” (FREUD, 2010, p. 204), haveria ainda algo capaz de vencer a morte por ser justamente uma forma de morte, mas uma forma de morte que não triunfa: o desejo. Não por acaso, a Ninfa, esse belo fantasma, é feita de desejo, dessa matéria fluida que não conhece extinção.

“A potência do desejo não se esgota jamais, a não ser na morte (ou na pulsão de morte). Ela não se opõe então ao ato por meio do qual ela não cessa jamais de fornecer novas formas” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 314). A visão mesma da Ninfa, cuja beleza permanece viva no espaço fantasmático das imagens, talvez nos permita pensar que o objetivo de toda vida poderia ser *Nachleben*, viver no espaço da própria morte, viver, apesar de tudo.

Mas é em um átimo que a Ninfa, de mênade em fúria a despedaçar com os dentes animais ainda vivos (Prancha 6 – “O Rapto Sacrificial” e Prancha 41 – “Cristo-Orfeu e a Ninfa-bruxa: reemergência do pathos da aniquilação”, do atlas *Mnemosyne*, entre outras) ou de Salomé mortífera, se transforma em anjo delicado e protetor (Prancha 47 – “As duas faces da Ninfa: o anjo e a caçadora de cabeças”). Entre essas extremidades opostas, no intervalo das quais se agita a Ninfa, também se agitaria o erotismo. “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1957, p. 15), sem esquecer que “a passagem do estado normal àquele do desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído em uma ordem descontínua” (BATAILLE, 1957, p. 22).

Essa dissolução é fundamental em um filme que, a todo momento, tangencia as regiões de morte, como é o caso de *Limite*. A própria imagem da mulher que nos olha por entre as mãos algemadas (Figura 1) e que retorna na sequência final de *Limite*, refle-

te em si mesma a dialética do desejo e da violência, o tênue limite a atuar no jogo erótico entre crueldade e prazer. Essa espécie de Vênus negra não deixa de ser, a propósito, uma variante da “mulher morfética”, aquela que traz a morte nos olhos, de que nos fala o filme na cena em que os dois homens (homem nº 1 e homem nº 2) visitam o túmulo da mulher amada no cemitério.

Essa mortífera figura feminina alegoriza, ainda uma vez, a inevitabilidade da morte, essa estranha desconhecida sempre à nossa espera, para a qual fatalmente caminhamos, ainda que nos desviemos dela. A morte é o limite, o fim de todas as coisas, a sua última vez e, no entanto, desse mesmo limite se fazem os movimentos de desejo, a força do que insiste, frágil, mas profundo. É neste sentido que também reaparece no final do filme a imagem do mar convertido em céu estrelado (Figura 6), como uma improvável constelação de beleza.

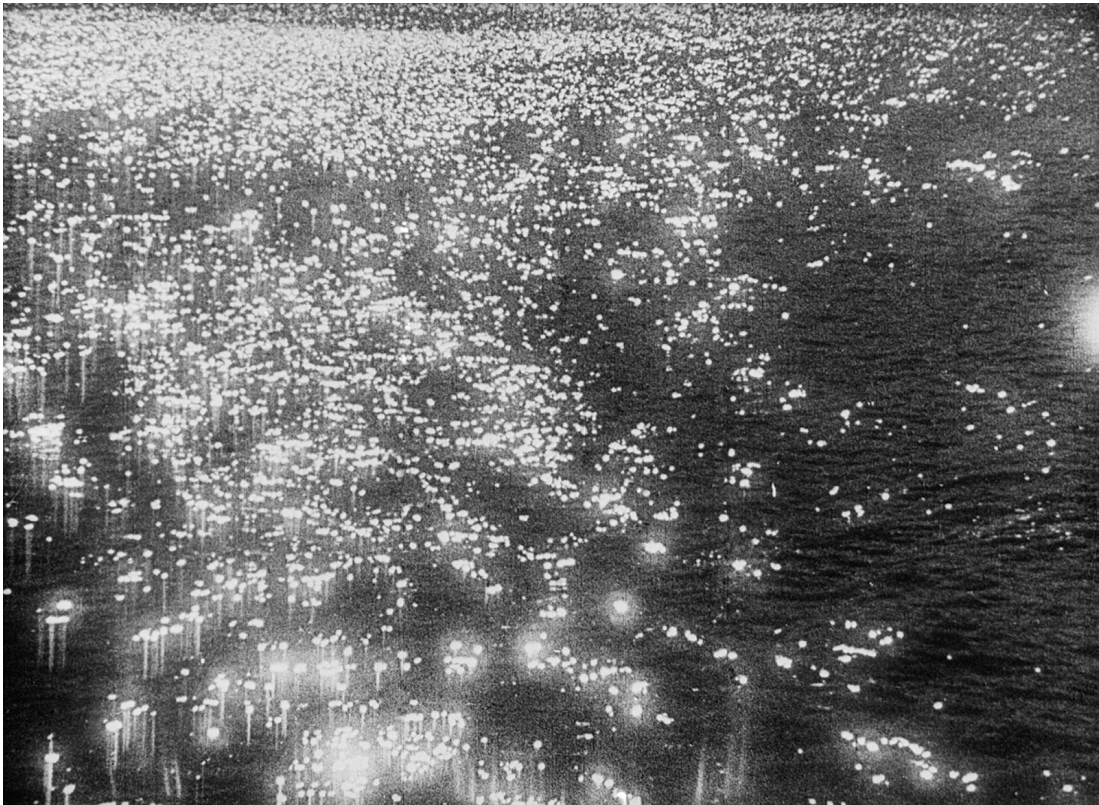


Figura 6: Cena do filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

O fato dessas duas imagens, a da mulher algemada (Figura 1) e a do mar de estrelas (Figura 6), abrirem e fecharem o filme, sugere o fato de que ambas constituem as duas forças que estruturam e organizam a narrativa, os dois polos entre os quais o filme oscila.

É importante lembrar que o limite é um lugar ambíguo. Há o limite da morte que nos impede de seguir e há o limite do desejo que nos permite experimentar o sentimento da morte, sem sucumbir a ele, isto é, sem deixar a vida; esta, paradoxalmente, é levada aos mais altos níveis de intensidade. O limite do desejo é, então, sem limite, por ser, sobretudo, uma experiência de liberdade, um ultrapassamento dos limites que, no lugar do fim de todas as coisas, permite que as coisas existam mesmo depois do seu fim, vivam depois de mortas, como belos fantasmas ou esses exuberantes pontos de luz a faiscar contra a superfície do mar (Figura 6) que nos chegam quase como um sonho.

E o valor do sonho para o conhecimento do futuro? Isso está fora de questão, naturalmente. Deveríamos falar, em vez disso, do seu valor para o conhecimento do passado. Pois do passado é que provém o sonho em todo sentido. É verdade que a antiga crença de que o sonho nos mostra o futuro não é inteiramente desprovida de verdade. Ao representar um desejo como realizado, o sonho está nos levando para o futuro, de fato; mas esse futuro que o sonhador toma como presente é modelado, pelo desejo indestrutível, à imagem e semelhança do passado (FREUD, 2019c, p. 675).

Interessante perceber como Freud associa o futuro que se apresenta àquele que sonha como sendo modelado pelo desejo indestrutível à imagem do passado. Tem-se, desse modo, uma complexa relação temporal, na qual o futuro que experimentamos a partir dos desejos realizados no sonho, ou dos desejos vividos em um ato de sublevação, já é ele mesmo uma imagem do passado. Neste sentido, para Freud, o sonho e o sintoma combinam elementos novos, inesperados, e elementos antigos que recordam nossos desejos mais profundos (o recalcado que deveria permanecer escondido, mas que, por algum motivo e sem aviso, irrompeu). O que está em questão é, mais uma vez, a dialética das superfícies e dos subterrâneos, da memória e do desejo, que a Ninfa – esse desejo indestrutível que retorna, à imagem do passado, e avança, em perpétuas metamorfoses, na direção do futuro – coloca em funcionamento.

Na capacidade visionária do sonho, também não deixa de pulsar a figura da Ninfa, já que ela, como vimos, era justamente a guardiã das “águas mentais”, de um saber fluido, um saber de imagens. A Ninfa, desse modo, sempre se deixou atravessar por uma potência, seja ela a potência do *pathos*, denunciado no movimento tempestuoso das suas vestes, da possessão, ligada ao seu saber profético, ou da revolta, ligada à sua

resistência em se deixar apreender ou dominar. Estão em jogo ainda questões da “mesma exuberância, da mesma revolta, da mesma energia excedente e da mesma transgressão” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 319) que, do erotismo, desliza para as ninfas.

Essa exuberância, essa energia excedente, ecoa aquele gesto fundamental de liberdade, um “gesto de ultrapassamento”, de que falávamos há pouco em diálogo justamente com o exuberante mar de sonho a brilhar em *Limite*. Tais gestos capazes de revirar as coisas, expondo o seu avesso, alterando a sua ordem ilusória, seriam o “puro ato do desejo”, visto por Didi-Huberman como um ato de potência que se oporia, a partir do que foi pensado por Espinoza e por Gilles Deleuze, aos atos de poder.

É em uma das partes do *Abecedário de Gilles Deleuze* (2004b), “J comme Joie”, que o filósofo faz uma distinção entre poder e potência (“*pouvoir*” e “*puissance*”). Enquanto a potência estaria ligada à alegria, a tristeza seria o efeito de um poder que age sobre nós. A consequência do poder seria a de justamente impedir a realização de uma potência. Neste sentido, para Deleuze, o poder é negativo à medida que ele impõe algo ao outro e o separa daquilo de que ele é capaz, em outras palavras, separa o sujeito de sua potência.

Já a potência seria esse “puro ato de desejo” por meio do qual experimentamos o prazer da conquista de algo ou alguma coisa e, com esta conquista, a sensação de alegria, ainda que aquilo que nos acontece conquistar seja algo que, de alguma maneira, também pode nos destruir.

A potência é o prazer da conquista, como dizia Nietzsche, mas a conquista não consiste em servir às pessoas, a conquista é, por exemplo, para um pintor conquistar a cor, lá está a alegria, mesmo se ela acaba mal, nessa história de potência quando nós conquistamos uma potência ou quando conquistamos alguma coisa em uma potência acontece de isso ser muito potente para a pessoa mesma, então ela quebrará, Van Gogh [...] É muito grande para mim (DELEUZE, 2004b).

A última imagem de *Limite* é a mesma que o abre, os urubus voejando em torno de um cadáver que não se vê. O final é reconduzido ao início nesse filme que gira obsessivamente em torno da morte. Diante dessas danças obsessivas, não há como não lembrar do que escreveu Freud: “o objetivo de toda vida é a morte”. O limite, o limiar, existe como uma sedução de casa, de infância, de aromas antigos há muito perdidos,

mas notemos que, ainda aqui, nessa atração do abismo, há algo de um desejo indesejável. Acontece, súbita, a quebra, e exclamamos, como diante daquele mar em fúria desmedida: é muito grande para mim!

De paradoxos se fazem as sublevações, as *formas sublevadas* entre as quais encontramos aquela da Ninfa e, de modo insuspeitado, um filme ninfico, porque tempestuoso e fluido, como *Limite*. Trata-se, em meio à onipresença da morte, da possibilidade da memória e da imaginação – esse saber dos sonhos do qual as ninfas foram desde sempre as guardiãs – da possibilidade de pensar com imagens e de viver a potência das imagens que nos lançam em todos os doces pesadelos de um tempo dos começos que ainda arde.

Em tudo uma *dança de desejo* – esse desejo que também é morte – por isso, pensando a partir de Freud e Bataille, se o objetivo de toda vida é a morte, talvez possamos dizer que o objetivo de toda vida é desejo. Os focos de luz sobre o mar calmo (Figura 6), constelações que escapam em pleno dia, cristais a faiscar sobre a água que, como a morte, é o início e o fim, mas é também a ausência de início e fim; é desejo.

Notas

1 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Ouvrir Vênus. Nudit , rêve, cruat . Paris: Gallimard, 1999.

2 A expressão   do historiador da arte franc s Daniel Arasse, usada para se referir   tensão e ambiguidade do lugar “teatral” onde a A V nus de Urbino (1538), de Ticiano (-1576), uma obra que, mais de três séculos depois, serviu como modelo direto da Olympia (1863), de Édouard Manet (1832-1883), faz sua apari o. “O lugar onde está pintada a Vênus é um insitu vel “entre-dois”, o entre-dois onde se incarna o corpo da pintura [...] esse corpo está l , o mais perto, quase pode ser tocado [...] mas ele aparece ainda mais intocável tanto que, para vê-lo, é preciso se afastar e tomar distância para enxergá-lo na sua grandeza natural” (ARASSE, 2015d, p. 209). Vale lembrar que é de forma dupla que Daniel Arasse v  A V nus de Urbino. “Beleza ao mesmo tempo celeste e eroticamente íntima, dotada de uma presença enigmática que cabe ao espectador atualizar de acordo com este ou aquele modo na sua contempla o” (ARASSE, 2015d, p. 197).

3 Fazemos, aqui, uma rela o entre Vênus e as ninfas com base, entre outras reflexões, no que diz Giorgio Agamben: Toda a vida das ninfas é colocada por Paracelso sob o signo de Vênus e do amor. Se ele chama “Monte de Vênus” a sociedade das ninfas [...] é porque a própria Vênus é, na verdade, apenas uma ninfa e uma ondina, ainda que seja superior às outras e, por muito tempo, antes de morrer [...], a rainha das ninfas” (AGAMBEN, 2012a, p. 53).

4 Essa dialética do íntimo, lugar por excelência da emo o, e do social ou público, lugar do político, é explorada na reflexão feita por Georges Didi-Huberman a partir de Freud, Pasolini e

Deleuze em *Que emoção! Que emoção?* (2015a), na qual a emoção (pathos) é vista como algo da ordem do acontecimento, como fenômeno social, menos individual à medida que o “eu” é atravessado e inquietado pelo inconsciente. Afirma Deleuze, citado por Didi-Huberman: “A emoção não diz “eu”. [...] Fica-se fora de si. A emoção não é da ordem do eu, mas do acontecimento. É muito difícil apreender um acontecimento [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 29), ao que Didi-Huberman acrescenta: “A emoção não diz “eu”: para começar porque, em mim, o inconsciente é bem maior, mais profundo, mais transversal que o meu pobre pequeno “eu”. Depois, porque, à minha volta, a sociedade, a comunidade dos homens, é também bem maior, mais profunda e mais transversal do que cada “eu” individual. [...] se não podemos certamente fazer política real apenas com sentimentos, também certamente não podemos fazer boa política desqualificando as nossas emoções, quero dizer as emoções de todos e de cada um, de todos em cada um” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 30 e 45).

5 Cf. ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: *Primeiras estórias*. 14^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 32-37.

6 Cf. *O Nascimento de Vênus e A Primavera*. In: *Histórias de fantasma para gente grande*. Leopoldo Waizbord (Org.). Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015e, p. 45.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012a (Coleção Biental).

ARASSE, Daniel. *Désir sacré et profane. Le corps dans la peinture de la renaissance italienne*. Paris: Les Editions du Regard, 2015d.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros*. Paris: J.Pauvert Éditeur, 1961.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004a.

CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Trad. Tresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Madrid, Espanha: Sexto Piso, 2008.

DELEUZE, Gilles. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Realização: Pierre-André Boutang, Michel Pamart. Entrevista: Claire Parnet. Paris: Éditions Montparnasse, 2004b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vênus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna – essai sur le drapé tombé*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: KKYM, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida – essai sur le drapé-désir*. Paris: Éditions Gallimard, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève). In: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda – essai sur le drapé-tourmente*. Paris: Éditions Gallimard, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Désirer, Désobéir – Ce qui nous soulève, 1* Paris: Les Éditions de Minuit, 2019a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa – Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019b.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas, volume 14: Além do princípio do prazer*. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 4: A Interpretação dos sonhos*. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019c.

HUGO, Victor. *Les Travailleurs de la mer*. Edição apresentada e comentada por Yves Gohin. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

ROSA, João Guimarães. “A terceira margem do rio” in: *Primeiras estórias*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WARBURG, Aby. *Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas*. Tradução: A. Morão. In: *Ymago*. Lisboa: KKYM, 2012b. Disponível em: <http://www.proymago.pt/Warburg-Txt-3>. Acesso em: 22 mai. 2016.

WARBURG, Aby. “O Nascimento de Vênus e A Primavera”. In: *Histórias de fantasma para gente grande*. Leopoldo Waizbort (Org.). Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015e.