

ARTÍCULO ORIGINAL

A Ninfa e a Mênade: imagens antigas em histórias de amor e fúria na arte brasileira contemporânea

Nymphs and Maenads – Ancient Images in Love and Rage Stories by Contemporary Brazilian Artists

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil.

RESUMO

A partir da história da arte desenvolvida por Aby Warburg e dos papéis que nela são atribuídos às ninfas e às mênades, o artigo propõe um painel com obras brasileiras de diferentes tipos (literatura, pintura e cinema), para demonstrar o duplo agenciamento do coctail paradoxal amor/violência: por um lado, a captação do traço dialético existente nestes padrões emotivos; por outro, a complementaridade entre aportes teóricos e códigos artísticos capaz de explicar a sobrevivência do antigo em novas historicidades. Benjamin, Bataille, Girard e Agamben contribuem para a fundamentação teórica do artigo. O corpus analítico inclui pinturas de Di Cavalcanti, o filme *Reflexões de um liquidificador* (Brasil, 2010) e o romance-teatro *A Tragédia brasileira*, de Sérgio Sant'Anna (1987). Nestas obras sobrevivem figurações do imaginário pateticamente intensificadas (Pathosformeln) que, ao representar artisticamente paixões, recuperam gestos imemoriais insensíveis ao controle do imaginário e dos corpos, ao longo da história.

PALAVRAS-CHAVE: ninfa, mênade, Pathosformel, arte brasileiro.

ABSTRACT

Based on Aby Warburg's Art History and the roles attributed to nymphs and maenads in it, the article proposes a panel with Brazilian works of different types (literature, painting and cinema), in order to demonstrate the dual agency in the paradoxical cocktail love/violence: on the one hand, the detection of dialectical features in these emotional patterns; on the other hand, the complementarity between theoretical approaches and artistic codes that elucidate the survival of the Antiquity in new historicities. Benjamin, Bataille, Girard and Agamben contribute to the theoretical approach of this article. The analytical corpus includes paintings by Di Cavalcanti, the film *Reflections of a blender* (Brazil, 2010) and Sant'Anna's novel *The Brazilian Tragedy* (1987). In these works, figurations of pathetically intensified imaginary (Pathosformeln) survive, recovering ancient gestures impervious to the control of imaginary and bodies throughout history.

KEYWORDS: nymphs, maenads, Pathosformel, Brazilian art.

A história da arte conhece, com Aby Warburg (1866-1929), uma verdadeira reciclagem tanto de pressupostos há muito estabelecidos quanto no aparato metodológico e no vocabulário técnico até então adotado. O pesquisador das formas visuais persegue alusões contidas nas imagens, significados por elas transportados, valores intrínsecos à figuração, em função da carga emocional represada em determinados gestos e da persistência destas imagens ao longo de sucessivas eras históricas.

Vamo-nos centrar em duas imagens específicas, carros-chefes da investigação warburguiana, a Ninfa e Mênade –a primeira um ente mitológico que transita entre o mundo

glorioso dos deuses e a vida bem terrena dos homens; a segunda, entidade histórica de jaez religioso conhecida pela disseminação do horror, nos rituais dionisíacos, e destoava, no grupo para-social das mulheres na Antiguidade clássica.

Baseada nestas figuras que se opõem pelo que representam –o aturdimento amoroso e a fúria homicida–, mas se equivalem pela intensidade de seus impulsos, podemos reconhecer padrões emotivos antitéticos –porém correlatos– que agenciam articulações entre códigos artísticos distintos para expressar afinidades contraditórias. As obras envolvidas neste estudo são as «ninfas» de Emílio Di Cavalcanti (1897-1976), o filme *Reflexões de um liquidificador* (Klotzel, 2010) e o romance-teatro *A Tragédia brasileira* (1987), de Sérgio Sant’Anna (2005). Neste último vamos focalizar uma transformação que a imagem da Ninfa sofre com o advento da fotografia, no séc. XIX, dando origem à imagem da Ninfeta. Em cada uma destas textualidades, sobrevivem aspectos de uma tendência humana à exacerbação dos afetos e a figurações do imaginário pateticamente intensificadas, ao representar artisticamente o insólito das paixões, matéria sempre atual e sobrevivente ao controle do imaginário e dos corpos, ao longo da história.

A elaboração deste painel conjuga os conceitos de *Pathosformel*¹ («fórmulas emotivas») e *Nachleben*² («sobrevivência»), elaborados por Aby Warburg, e de *dialektisches Bild*³ («imagem dialética»), desenvolvido por Walter Benjamin (1892-1940), em associação ao de *Bilderfahrzeuge* («imagens veículos») –imagem dialética como instauradora de uma temporalidade heterogênea, impura, salpicada de sedimentos remotos, protensões e retensões, no contexto de atualidade em que é produzida, e «imagens veículos», que acionam o jogo dialético–. Ambos os jogos –de sobrevivência e dialético– são operadores do deslocamento inestancável de imagens. A particularidade do jogo da *Nachleben* é ser um jogo de pausas e de crises, de saltos e de retornos inopinados, não no fluxo contínuo da história, mas cabulando-se num emaranhado de memória. O jogo dialético, na perspectiva benjaminiana, se instaura quando o tempo momentaneamente é imobilizado por imagens que empreendem o encontro de tempos distantes –«dialética em suspensão», *Dialektik im Stillstand*– (Benjamin, 2006, p. 504). Os teóricos pensaram em separado estes *flashes* da «vida em movimento» (*bewegtes Leben*) capturados em *Pathosformeln*, portadores de uma memória plasmada por imagens que nunca morrem: fantasmais, para Warburg; «cristais de tempo onde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago» (Benjamin, 2006, p. 504) para Benjamin.

A armação constelar desta pesquisa, integrando o próximo e o distante, pensamento teórico e arte, metáfora e conceito, se distribui em quatro movimentos, conforme se segue.

1.º Movimento: Ninfas

Interessa-nos, de início, a *Pathosformel* da Ninfa, que se encontra nas Pranchas 46, 47 e 77 do *Atlas Mnemosyne* de Warburg e numa legião de pesquisadores,⁴ dentre os quais Giorgio Agamben, cujo ensaio *Ninfas* (2010) reaqueceu sua presença, na esteira do retorno do próprio Warburg à cena acadêmica, mas que, em outro lugar já afirmara que «toda intenção erótica profunda está sempre voltada, idolatricamente, para uma imagem» (Agamben, 2007, p. 148). Estes seres dotados de leveza e graciosidade, sempre moventes, vestes panejadas e cabelos esvoaçantes, deidades em corpos bem humanos que fascinam e assombram, são uma fórmula, uma sobrevivência encarnada, um fóssil em movimento; imagem primitiva visceralmente conectada com a Natureza que, nas palavras de Tereza Virginia Barbosa, «em sua forma antropomórfica, aproxima-se da humanidade a ponto de se tornar alegoria do ato amoroso» (Barbosa, 2008, p. 83).

Ficaram inúmeras imagens das Ninfas em todos os gêneros poéticos da Antiguidade. Nos templos e sarcófagos greco-romanos, elas eram presenças muito frequentes, as mais adequadas para velar um corpo morto, tanto por sua intensa ligação à matéria, quanto por serem elas próprias, a princípio, privadas de alma. A situação do corpo sem alma é, contudo, como tudo nas Ninfas, provisória, até que ela gerasse um filho de pai humano. Uma vez integradas ao programa fisiológico, sensual e erótico da mulher, elas se constituem um tipo de *imago* desejante, sempre desejadas, e exclusivamente através do desejo se tornam criaturas verdadeiramente vivas (Agamben, 2012, p. 40). Sedentas de amor, as Ninfas surgem como o lugar de convergência, entre deusa e mulher, Vênus e suas hipóstases culturais, a verdadeira figura plástica, segundo Warburg, engrama de uma experiência passional que formula a correspondência entre movimento interior e exterior, o campo dos afetos inefáveis e o da carnalidade.

Diferindo das Ninfas, as Mênades dançarinas encarnam o furor passional, mulheres possuídas pela *mania* dionisiaca. A indumentária, a condição hipercinética, a luxúria, a violência sanguinária de seus ritos evidenciam nelas a imagem exacerbada das Ninfas, a conversão da pulsão amorosa em violência. Tudo é excessivo nas Mênades. A mobilidade sensual se transforma em dança, «linguagem gestual realçada» (Nietzsche, 2005, p. 55). A dança frenética realizada pelas mulheres trácias não admitia passividade a quem as contemplasse. A indiferença, a apatia sensual, a anorexia erótica era o deflagrador da energia capaz de transformar a ágape amorosa em *sparagmós* sanguinário, o êxtase em assassinato, *enthousiasmós* dionisiaco em menadismo.

Os dois tipos de *páthos* se materializam em imagens de amor e violência, que passamos a analisar a partir de agora.

A primeira imagem é a pintura *Samba*, de Di Cavalcanti⁵ (fig. 1).



Fig. 1. *Samba*, de Di Cavalcanti, 1952.

A obra faz referência direta à Vênus de Botticelli, em *O Nascimento da Vênus*, mas não se resume a uma citação, paródia ou colagem. Trata-se de uma Vênus transculturalizada em mulata, que olha de frente, com olhos que combinam com o ramo de arruda –planta com propriedades mágicas contra mau olhado–, que ela traz à mão. Como na tela italiana, o seio está à mostra, descoberto pela alça do vestido que providencialmente escorregou. A desnudez do colo e o gesto da mulata tramam a cadeia que leva às imagens renascentistas e à Vênus mítica, transformada em Vênus mestiça.

Esta Vênus não vem ladeada por entes mitológicos ou querubins, senão por sambistas que imprimem vivacidade e ritmo à cena. A sonoridade do violão e o molejo das canções plasmam a malemolência corporal da mulata, também sambista. Mas introduz-se uma polaridade patética na tela, através da figura sentada no plano inferior esquerdo, em posição cabisbaixa, contrastando com a alegria e a altivez dos demais figurantes. Claramente o mulato evoca a gravura de Albrecht Dürer, a «Melencolia I» (1514), na *Pathosformel* da introspecção, a cabeça sustentando-se sobre o joelho, como *O Pensador* de Rodin e a Polímnia dos Museus Capitolinos (Roma).

O contraste entre o circunspecto e a exuberante constrói a antítese entre o Anjo despotencializado e a Ninfa agitada. Através da correlação entre as *Pathosformeln*, o artista representa mais do que um conteúdo: remete a um trabalho com a imagem e a aspectos essencialmente artísticos da representação –na imagem vem embutida uma «ideia, em sua aparência evanescente» (Gombrich, 1992, p. 292), que, no caso de *Samba*, possibilita a captação de um drama: a mulata troca o amor do mulato pela euforia carnavalesca. A *concordia scordans* entre a ninfa/Vênus estática de um lado e o melancólico depressivo de outro chama a atenção –ambos são imagens volantes que migram por contextos culturais também díspares.

Estes elementos secundários não são desprezíveis, pois é neles que o patético dionisiaco se manifesta. Basta observar outra tela do próprio Di, *O Nascimento de Vênus* (fig. 2).



Fig. 2. *O Nascimento de Vênus*, de Di Cavalcanti, 1940.

A cena tem algo de enigmático: em lugar da agitação trazida pelo nascimento de *Philótes*, a «deusa das carícias», o tom é de lamentação, evoca os descensos da cruz de extração medieval e renascentista. As personagens estão quase estáticas. Na tela de Botticelli (1486), a que o título remete, uma causa exterior, o vento, se articula com uma causa interior, o momento inaugural em que o amor pisa em solo terreno. A descrição é minuciosa no sexto Hino Homérico⁶ à Afrodite. A personagem que a recebe pode ser uma das Graças ou uma das Horas –indicando a estação primaveril–. Na tela brasileira, a loura que jaz rodeada pelas três mulatas bem merecia um dos epítetos empregados por Homero: «dourada», embora insinue a transmissão do trono à Vênus nascente, «amiga dos sorrisos» (*philommeidés*), do mesmo hino. O contraste é enorme entre as duas telas: na de Botticelli, o vento impulsiona a deusa para Chipre, agita os tecidos da Graça e os cabelos de Vênus, insuflando nesta o bafejo

sensual. Em Di, os elementos exteriores –o vento, as nuvens adensadas e o mar– é que se inquietam, são atraídos pela quietude, no primeiro plano da tela.

À direita se destaca a jovem de mãos grandes, pesadas, descompromissadamente observando a cena quase fúnebre, enquanto desembaraça os cabelos, como a Vênus Anadyômena, nascida da espumarada, escorrendo o excesso de água dos cabelos; «o peito esplende qual prata» (VI, 10). O mar está agitado, não em virtude de ventos, mas pela tensão teogônica, o encontro entre uma deusa branca que morre e a mulata que emerge.

Di Cavalcanti ressignifica imagens da iconografia clássica através de elementos da paisagem brasileira e da reciclagem de *Pathosformen* portadoras de traços identitários do Brasil. Assim nascem virgens mulatas, mulheres encharcadas do hidrismo sensualista, novos ícones de venusidade formulados a partir de uma imagem dialética –do presente e de certa memória ancestral–, fruto do encontro de tempos heterogêneos⁷ que momentaneamente se imobilizam para produzir o que Benjamin chamou de dialética na imobilidade (*Dialektik im Stillstand*).

A mulata aí aparece como mito moderno de países pós-colonizados e multiétnicos: mulheres jovens, rijas, representadas com seu molejo gracioso –afrodisíacas, venusianas, da linhagem elemental das Ninfas.

2.º Movimento: Mênades

As seguidoras de Dioniso participam de quatro pranchas (40, 41, 41a e 42) do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, indicando inversões energético-semânticas da fórmula de *páthos* relativa ao sofrimento amoroso.⁸

Em Di, Ninfas e Mênades são mulheres do povo, circulando entre malandros e trabalhadores, baianas carregando quitutes, diferidas entre si e em relação a outras encarnações históricas de mulheres apaixonadas. No mural do Teatro João Caetano do Rio de Janeiro (fig. 3), o paradigma figurativo da mulher em movimento se complexifica: ressurgiu mediado pela famosa servente que Domenico Ghirlandaio põe em cena, no afresco *Nascimento de São João Batista* (1486-1490), da Basílica de Santa Maria Novella, em Florença.

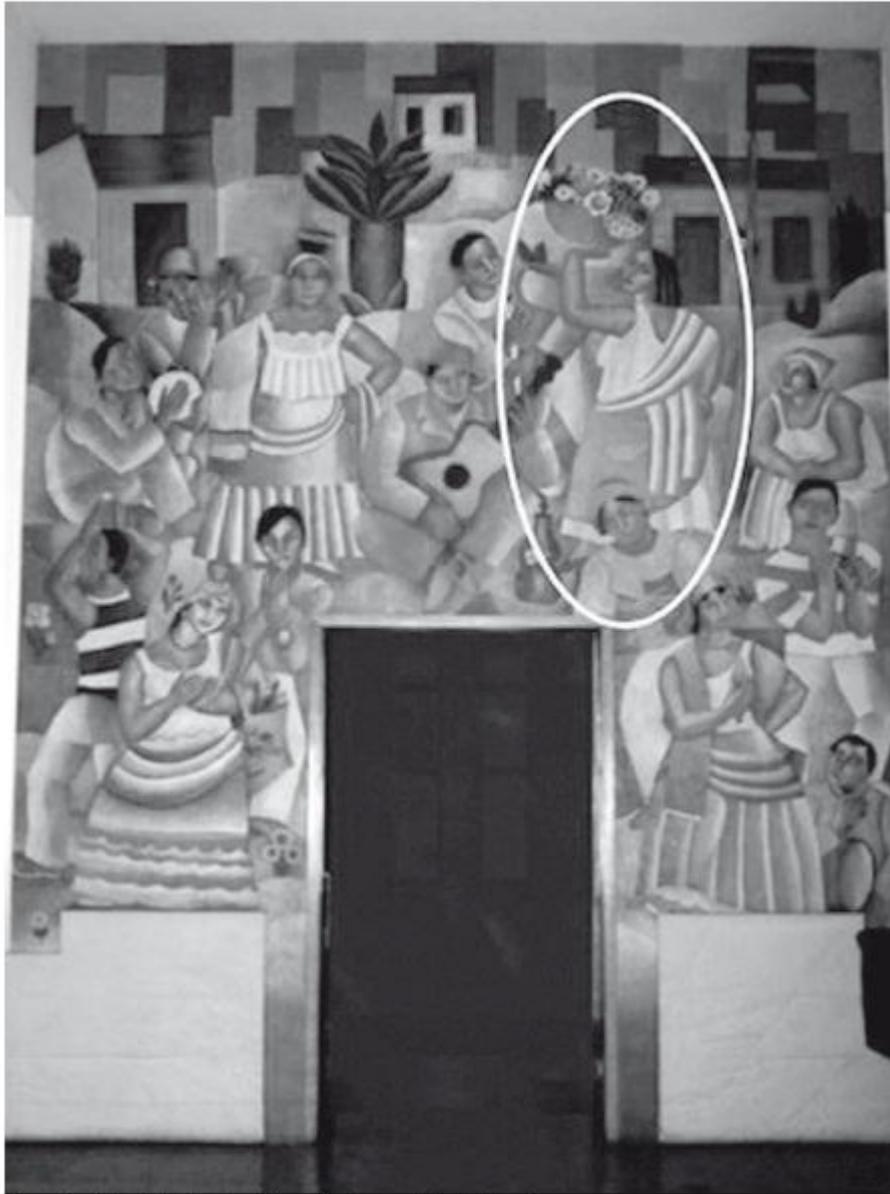


Fig. 3. Mural do Teatro João Caetano, Rio de Janeiro.

A baiana de tronco contorcido tem a cabeça voltada para o observador, direciona-lhe seu olhar. Mas o braço direito na cintura a coloca em marcha, para dentro do teatro. Ela está na cadência dos músicos que ocupam o primeiro plano. Outra mulata mira de frente, estática, o espaço exterior –uma vai, outra fica–; à mostra o pezinho direito de uma, o esquerdo da outra, ambas de sapato de salto; uma, o par antitético e complementar da outra. Elas integram a dança das imagens. Pelo planejamento-panejamento das roupas sabe-se que o vento age sobre elas, o Zéfiro do candomblé carioca. A postura hierática da mulata que desafia o observador pode ser a própria Iansã, deusa dos raios e dos ventos, das tempestades e dos furacões. Só que aqui o vento é o próprio ritmo do samba, que agita os corpos, dispensando o agente externo.

A mulata de Di dá força histórica à ninfa canéfora, que «aparece como uma alegoria da fecundidade em inúmeras obras de pintores do Renascimento» (Michaud, 2013, p. 238). Ela segue atenta ao ritmo musical e aos acontecimentos ao redor dos sambistas, apressada como a Gradiva pompeiana.⁹ Os pés prontificados à marcha maximizam o efeito de imagem veículo e a viagem trans-histórica, a vida póstuma da Ninfa/Vênus/Mênade, capturada por diferentes mídias.

As mulatas, de novo, ultrapassam a condição de citações visuais de Botticelli ou Ghirlandaio. Juntas, são personificações do paganismo antigo, atualizadas através da *Pathosformel* da coreografia intensificada que reenergiza a mênade dançante.

A baiana canéfora e a estática são «imagens volantes» –as *Bilderfahrzeuge* benjaminianas– que polarizam estados diferenciados de excitação, desejos contraditórios que germinam tensões, doçura e fúria, dança e luta, paradigma agonístico e coreográfico, a deusa africana e a mênade. O jogo de forças pintado inclui tensões sociais abrandadas ao longo de séculos pela imagem social do mulato: nem branco, nem preto, um ente social intermediário com acesso a ambos os estamentos sociais rigidamente estabelecidos, entre o Olimpo e o Hades, uma espécie de *daímon* em trânsito, numa dimensão social periférica. Este jogo entre polaridades – o corpóreo e o incorpóreo, o individual e o coletivo, o presente e o ausente, etc.– se torna mais intenso, na representação das Ninfas e Mênades mestiças, estes seres essencialmente imagéticos.

3.º Movimento: filme

No cinema, destacamos a película brasileira «noir» –*Reflexões de um liquidificador*– (André Klotzel, Brasil, 2010), protagonizada por uma mulher menádica.

O enredo é terrível: Elvira descobre que está casada, há mais de 40 anos, com um dissimulado Don Juan. O pior da situação é que a revelação lhe é feita por um liquidificador que adquiriu o dom da fala, depois que lhe foram substituídas as hélices, seu coração. Se antes eram lâminas simples, apenas cortantes, com as quais o velho utensílio se deleitava «rasgando as peles de frutas e legumes», depois que lhe puseram «garras de escorpião», a força pujante de suas lanças, a violência de seus cortes despertam-lhe dúvidas existenciais. A atividade cotidiana e monótona evolui para compulsões: precisa falar, materializar suas triturações mentais. O liquidificador sintetiza sua filosofia num adágio: «Moer é pensar, pensar é moer». Quis o destino que duas situações reconciassem o casal. A primeira: Elvira, convalescendo de uma perna quebrada, recobra um antigo «hobby», há décadas esquecido, a taxidermia –empalhamento de animais–. A habilidosa fabricante de vidas póstumas, através da arte funerária herdada do Antigo Egito, retirou suas ferramentas do esquecimento –facas cirúrgicas, tesoura, cortadores de fios, serrote, raspador de ossos, pinças, arames, etc.–, reabilitou antigos conhecimentos. E começa a produzir animais empalhados com que ganha algum dinheiro extra. A segunda situação: o velho Onofre, para financiar suas aventuras amorosas, resolve vender o aparelho falante. Estimulado pelas proezas do triturador, vangloria-se junto aos prováveis compradores de suas bravatas eróticas. A partir daí, o liquidificador se torna testemunha da traição. Solidário à Elvira, entretanto, o aparelho técnico passa a cúmplice de uma vingança sangrenta.

A narrativa fílmica descreve dois percursos que se cruzam, renunciando os acontecimentos. O liquidificador passou a filosofar e falar, no trajeto da lanchonete onde trabalhava antes de ir para a casa de Elvira. No espaço exterior, contemplou as fontes e parques da cidade de São Paulo, foi insuflado pelos bons ventos e atributos que a animam. Já Elvira rompia a monotonia da vida doméstica com as visitas regulares da vizinha nada inocente, sensual e «vitaminada». Ouvindo-lhe os jogos de sedução com pretendentes –aos quais resiste–, tem despertada a potência menádica que nela dormita. Um percurso traz o frescor da Ninfa para a película; o outro, a irrupção da Mênade. Os tempos heterogêneos se consomem em função da entrada em cena de um detetive Fuinha, com sua sabedoria escrachada e seu nariz obscuro, porém inteligência de vampiro, que fareja sangue.

Elvira sai do rol das mulheres enganadas por Don Juan para encenar a vingança que está à altura de seu nome –de origem céltica, «amante da lança», seja como taxidermista, seja

como parceira do liquidificador–. As cenas são violentas, como nos rituais dionisíacos. Esquarteja, tritura cada parte do corpo de Onofre e, liquefeito em massa sanguinolenta, deixa-o escorrer por um ralo de cozinha.

Da mesma forma que Onofre não acreditou nos dotes verbais do liquidificador, o delegado de polícia desabonou as suspeitas mirabolantes do Fuinha –somente nós, espectadores, compreendemos que a lógica da película vem do dionisismo que nela sobrevive.

Elvira realiza a vingança de uma Mênade, em padrões rigorosamente báquicos. Canta, dança, o entusiasmo se manifesta em violência, e êxtase, em morte (fig. 4).

Toda a parte acústica do filme é uma história à parte, contada a partir de sons técnicos, melódicos, ruidosos e de um assovio afi(n)adíssimo, como lâmina, sendo todos estes sons variantes temperamentais do barulho ensurdecedor e impertinente do liquidificador tagarela.

A performance vocal do ator Selton Mello, que dubla o liquidificador, é o elemento externo que se dialetiza com o interno, gerando a dialética em suspensão (*Dialektik im Stillstand*) que traz o tempo menádico para a filmagem.



Fig. 4. *Reflexões de um liquidificador*, Brasil, 2011.

4.º Movimento: romance-teatro

Chegamos agora à cena mais radical, em que amor e violência se encontram num território inadmissível: a infância idealizada, intocável, que coloca a criança muito distante das imperfeições mundanas.

Esta criança, ser etéreo e transparente, que supomos conhecer como a nós mesmos, mas exerce poderes sobre os adultos, surge na forma de ninfetas, no romance-teatro de Sérgio Sant'Anna, *A Tragédia brasileira*, através de duas meninas que morrem, na verdade, são

mortas, como vítimas sacrificiais, alvos de uma violência sagrada, nos termos expostos por René Girard (1990, pp. 13-55).

As meninas de Sant'Anna são atravessadas por uma contradição insolúvel: encarnam os ideais de inocência e beatitude da infância, destilando um erotismo à flor da pele que abala o imaginário textual.

Georges Bataille (1987) e René Girard demonstraram em termos definitivos a ligação entre erotismo e violência, bem como a violência seria a forma mais cabal de expressar o impulso erótico.

Jacira e Maria Altamira são representações da feminilidade pubescente, entre menina e mulher, criança e prostituta, encarnações da ninfeta, cuja imagem foi descrita, na narrativa de Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), como ser habitado por uma graça preternatural, um encanto imponderável, volúvel, insidioso e perturbador que a diferencia das meninas de sua idade. Beleza e dinamismo se mesclam à lascívia, provocando efeitos misturados de concupiscência e reverência, abstração artística e carnalidade.

O tema é tratado, no romance-teatro brasileiro, a partir do imaginário sacrificial, cuja particularidade é encenar uma violência sem riscos de vingança (Girard, 1990), pois beneficia a todos, inclusive à vítima, que se torna sagrada. É o caso das inocentes que devem morrer, para purgar desejos reprimidos –de adultos e das próprias ninfetas– e pairar como lembrança daquilo que se perdeu.

A *Tragédia brasileira* se apropria claramente do sistema sacrificial, o que é ao mesmo tempo evidenciado e dissimulado pela fórmula que aglutina teatro e romance: as partes dramatizadas recuperam ressonâncias míticas e rituais arcaicos; as partes narrativas incorporam elementos da estética teatral, misturando indicações de palco a impressões subjetivas; rubricas próprias do texto dramático e visões difusas.

A morte da primeira, Jacira, no Rio de Janeiro, na cena teatral de abertura do romance, atropelada, será revivida inúmeras vezes, ao longo da narrativa, através das evocações ao fato, das romarias ao túmulo que a vítima passa a merecer, das visitas póstumas de seu fantasma aos vivos. A menina se torna um objeto imantado, que articula a tragédia e não cessa de retornar à consciência das testemunhas da cena, e depois, no terceiro e último capítulo, se reencarna em Maria Altamira, no cenário amazônico. Em Belém do Pará, no norte do Brasil, outra virgem é também vítima de um atropelamento sacrificial pelo mesmo caminhoneiro que matara Jacira. As duas morrem pelo mesmo motivo: a irresistível atração que exercem sobre o atropelador, cujo *páthos* é ter de matar as virgens antes de desfrutar sua inocência; ele precisa acabar de vez com a tentação, sublimar o desejo proibido, mantendo-o inatingível. Por isto (as) atropela, antes de ser atropelado.

Jacira é atropelada pelo Motorista, espécie de sacerdote que «imola» a vítima, num lugar em que se cruzam os olhares de Roberto, o poeta, e do Negro –alegorias da Arte e da Libido–. Antes do atropelamento, signos prefiguram o ímpeto violento do sacrifício: carro potente e veloz, percussão que acompanha o desejo e a expectativa homicida de Roberto e do Negro. Um fato prodigioso congela a cena: o corpo de Jacira permanece intacto, sem uma ferida sequer. Só uma gota de sangue no vestido da vítima. Houve atropelamento ou não? Ifigênia brasileira.

O feito miraculoso se torna índice físico do processo de divinização (Sant'anna, p. 38). Como tema, tramita ao longo do ato II uma espécie de interlúdio que introduz uma série de questões sobre a natureza da obra. A narrativa desemboca na construção fragmentada do Ato III, na qual Maria Altamira será imolada. O rito se repete, acompanhado por um Astrônomo.

O espelhamento das cenas sacrificiais é explícito, mas, ao contrário do que se poderia supor, não funciona como rito salvífico pela morte virginal.

No romance-teatro de Sant'Anna, a *Pathosformel* da ninfeta desmonta o mito da virgem cuja morte expia os excessos eróticos de quem quer que seja –delas próprias ou dos ninfoleptos que as rodeiam–. Renan Ji, entretanto, percebe em que a narrativa brasileira se desvia da teoria girardiana, uma vez que, no enredo ficcional, «Jacira e Maria Altamira estacam, fascinadas, diante do carro em velocidade. Como que seduzidas pela morte, pelos olhares dos celebrantes do sacrifício, ou ainda pela própria luz da ribalta em que se encontram. Elas se deixam abater pelo destino trágico, quase como se se entregassem eroticamente ao irreversível» (Ji, 2015, p. 119). Estas meninas inocentes desselam a parte maldita (Bataille, 2013, p. 119) do próprio erotismo, ao mirar a morte de frente, com olhos bem abertos.

A morte ritual destas virgens é uma tentativa de resguardá-las do tornar-se mulher. A gota de sangue que surge no vestido de Jacira, anunciando maturidade sexual, funciona como a marca de uma defloração em outro plano, já sacralizada, indicando que a inocência só sobrevive alhures, nunca aqui e agora, e por isso nasce marcada pelo estigma da imolação.

Jacira –do tupi-guarani– significa «lua doce», a «lua de mel» eternamente sonhada como objeto de desejo, fetiche erótico, estrela, fantasma provocante, enfim, ninfeta.

Mesmo morta, a personagem migra internamente na narrativa, aparecendo como Mira, no ato III, a Maravilhosa, estrela que ilumina Maria Altamira banhando-se na cachoeira. Mira surge na abóboda falsa do palco, «uma fosforescência de fogo-fátuo» (Sant'Anna, 2005, p. 118).

A iridescência deste objeto figural afeta a narrativa e lhe confere a forma difusa. O fetiche se plasma como efeito da linguagem teatralizada, «pathosformalizada», ritualizando as mortes e, ao mesmo tempo, imortalizando o erotismo das ninfetas. Jacira, vagando pelo palco, expressa tanto a vontade de exorcizar de vez a figura do infante quanto a infância próxima do divino, objeto de proteção e de adoração, porém efêmera, prestes a se perder, como a inocência.

Jacira e Altamira, ainda que pertencentes à mesma linhagem, configuram imagens matizadas do poder das ninfas: Jacira, fascinante, pulando corda, menina-serpente, de gestos dúbios e zombeteiros, incorpora a dubiedade clássica da ninfeta; Altamira, mais infantilizada, tem como animal simbólico as cascavéis que a ameaçam em seu banho na cascata, e assim remete ao arcaísmo das ninfas. Jacira, virgem intocada e protegida pela comunidade, entre criança e mulher; Altamira, último resquício de pureza num mundo perdido, que prostitui crianças.

Não simétricas, ainda que replicantes, cada repetição da menina –como fantasma, atriz, estrela, santa, etc.– sugere uma cristalização, um deslocamento, uma *Pathosformel*, um «composto indiscernível de originalidade e repetição» (Agamben, 2012, p. 29). Presença arcaica das ninfas no contexto sócio-cultural do Brasil contemporâneo.

Jacira morta permanece como fantasma sedutor, apesar de inserida numa estrutura simbólica de devoção e santidade. Altamira, desdobramento da imantação simbólica de Jacira, introduz nuances na figura da virgem, concernentes não só à sexualidade, mas também à mudança da fisionomia infantil. Entre elas, a representação do tempo, reafirmando a ninfa em trânsito entre nós.

Conclusão

As modalizações contemporâneas da Ninfa e da Mênade aqui apresentadas formam um painel não só de obras brasileiras que remetem a figurações de um passado remoto, mas também a outras articulações, temáticas e epistemológicas. Tematicamente, confirmam-se a díade comprazimento/destruição no *páthos* amoroso e as duas regulações decisivas para a consumação deste sentimento ambivalente: uma, determinada pelo elemento nínfico, dinamizando e sustendo o caráter efêmero do prazer; a outra, determinada pelo elemento menádico, aniquilador, levando à catástrofe. Espistemologicamente, o painel chama a si uma plêiade de teóricos –Benjamin, Bataille, Girard e Agamben– com os quais a tese warburguiana alcança sentidos implícitos no *agón* entre apropriações e adaptações. Com Benjamin, o painel se prova uma constelação: a iluminação do que cada obra de arte focalizada tem de específico é fundamental para a apreensão do conjunto ao qual elas pertencem, da mesma forma que, sem a luz provinda do exterior, passam despercebidas complexidades individualmente representadas.¹⁰ Com Bataille, compreende-se a dinâmica erotismo/violência, que projeta dramatismo nas telas e na forma literária híbrida, fragmentária e oscilante do romance-teatro. René Girard dá visibilidade ao rito sacrificial da infância protagonizado por ninfetas, estes *daímones* tardios, que dessacralizam a inocência infantil. As ideias teóricas, articuladas às obras, comprovam que Jacira, Altamira, Elvira e as mulatas de Di são «cristais de memória histórica [...] em torno dos quais o tempo escreve a sua coreografia» (Agamben, 2012, p. 29).

Nas representações aqui estudadas reincidentem, portanto, fórmulas patéticas de amor e fúria que consolidam a indissociabilidade entre a herança cultural de extração mítica e a atualidade das imagens. Assim se dá, porque estas imagens nunca retornam exatamente como existiram no passado. A vitalidade das *Pathosformeln* reside neste tipo de repetição desobediente, que busca o ineditismo. Engramas arcaicos, filogeneticamente transmitidos, podem agenciar a produtividade original, mas esta só se efetiva, se processada anacronicamente, como demanda do repertório antigo, em simbiose com o presente em que eles se atualizam.

Em síntese: Amores idílicos e violentos jamais escaparão ao campo de evocações ligado a ninfas e mênades. É o que se constata, no terreno fértil do imaginário brasileiro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, THEODOR (2009): *Dialética negativa*, trad. Marco Antonio Casanova, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- AGAMBEN, GIORGIO (2007): *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, trad. Selvino José Assmann, Editora UFMG, Belo Horizonte.
- AGAMBEN, GIORGIO (2012): *Ninfas*, trad. Renato Ambrosio, Hedra, São Paulo.
- BARBOSA, TEREZA VIRGÍNIA (2008): «Representações do feminino no drama satírico: as ninfas, grutas amenas e sombrias», *Humanitas*, vol. 60, pp. 75-86.
- BATAILLE, GEORGES (1987): *O Erotismo*, trad. Antonio Carlos Viana, L&PM, Porto Alegre.
- BATAILLE, GEORGES (2013): *A parte maldita*, trad. Júlio Castañon Guimarães, Autêntica Editora, Belo Horizonte.

BENJAMIN, WALTER (2006): *Passagens*, Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Belo Horizonte/São Paulo.

BENJAMIN, WALTER; D. SCHÖTTKER, M. HANSEN y S. BUCK-MORSS (2012): *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro, Contraponto, Rio de Janeiro.

DI CAVALCANTI, E. (1948): «Realismo e abstracionismo», *Fundamentos*, São Paulo, 6 de agosto; *apud* Piedade Epstein Grinberg: *Di Cavalcanti. Um Mestre Além do Cavalete*, Metalivros, São Paulo, 2005, pp. 88-89.

GIRARD, RENÉ (1990): *A Violência e o sagrado*, trad. Martha Conceição Gambini, UNESP/Paz e Terra, São Paulo.

GOMBRICH, E. H. (1992): *Aby Warburg. Una bibliografía intelectual*, trad. Bernardo Moreno Carrillo, Alianza Editorial, Madrid.

JI, RENAN (2015): «Sexo dos anjos: mito, infância e sexualidade na literatura», tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

KLOTZEL, ANDRÉ (2010): *Reflexões de um liquidificador*, <http://video.tt/watch_video.php?v=oP0aOh0JY> [3-2015].

MICHAUD, PHILIPPE-ALAIN (2013): *Aby Warburg e a imagem em movimento*, trad. Sibylle Muller y Vera Ribeiro, Contraponto, Rio de Janeiro.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (2005): *A Visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude*, trad. Marcos Sinésio, P. Fernandes e Maria Cristina dos S. de Souza, Martins Fontes, São Paulo.

SANT'ANNA, SÉRGIO (2005): *A Tragédia brasileira: romance-teatro*, Companhia das Letras, São Paulo.

SCHÖTTKER, DETLER (2012): «Os Mundos Imagéticos de Benjamin: Objetos, teorias, efeitos», *Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Palavra e imagem*, n.º 44, Niterói, pp. 21-46.

TAVARES, MARCELA BOTELHO (2012): «O(s) tempo(s) da imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman», dissertação de mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, Belo Horizonte.

WARBURG, ABY (1990): *Essais florentins*, Klincksieck, Paris, p. 120.

WARBURG, ABY (2013): *A Renovação da Antiguidade pagã*, trad. Markus Heidiger, Contraponto, Rio de Janeiro.

RECIBIDO: 14/1/2016

ACEPTADO: 28/4/2016

Carlinda Fragale Pate Nuñez. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil.
Correio electrónico: nunez@unisys.com.br

NOTAS ACLARATORIAS

1. A também chamada «fórmula patética» corresponde a uma emoção potencializada que assume corporeidade e que reaparece, ao longo da história da arte, atualizando a primitividade dos gestos expressivos de acordo com a cultura que os revitaliza.
2. Esta é a questão fundamental da escola warburguiana, englobando como o conjunto de operações em que atuam em conjunto: esquecimento, transformação de sentido e reencontro inopinado de imagens carregadas de *páthos* e de significado para as culturas históricas.
3. É certo que Benjamin foi influenciado pelas pesquisas do Instituto Warburg (Schöttker, 2012, pp. 21-46).
4. Destacamos Didi-Huberman (*A Imagem sobrevivente*), Deleuze (*Francis Bacon: Lógica da Sensação*), Françoise Létoublon («Sous le signe des Nymphes et de Pan. Daphnis et Chloé ou le paradoxe d'une culture rafEnée sous les apparences d'une idylle rustique»), Floyd G. Ballentine («Some Phases of the Cult of the Nymphs»), M. F. Díez Platas («Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica», tesis); «Naturaleza y femineidad. Los epítetos de las Ninfas en la épica griega arcaica»).
5. A obra completa de Di Cavalcanti se encontra na página oficial do pintor: <<http://www.docavalcanti.com.br>>.
6. sexto hino homérico descreve em pormenores o que se passa com a deusa assim que o mar lhe dá nascimento: o úmido Zéfiro a impele, com a suave espuma das ondas, rumo a Chipre, onde as Horas a recebem com alegria e a revestem de trajes divinos; ungem-lhe a cabeça com uma coroa de ouro e nas orelhas brincos preciosos; enfeitam-lhe o colo e o peito com áureos ornatos. Levam aos deuses a soberana assim vestida, e todos eles, ao vê-la, ardem de amor (*Hinos homéricos*, 2010).
7. «Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o *Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação* (sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.). *Em outras palavras: a Imagem é dialética na imobilidade.* (Bild ist die Dialektik im Stillstand)» (Benjamin, 2006, n. 2a, p. 3).
8. Na Prancha 42, por exemplo, a exaltação orgiástica funciona como modelo para o desespero lutuoso em Maria Madalena, apontada como «Mênade aos pés da cruz».
9. O epíteto da Gradiva, no romance de Jensen celebrizado por Freud, é «senhorita leva-depressa».
10. Theodor Adorno explicita a ideia de «consciência constelar» de Benjamin, referida na nota 14: «a possibilidade do mergulho no interior necessita daquele exterior» (Adorno, 2009, p. 141).