



Da Ninfa ao Trapeiro: o panejamento caído, entre restos de moda e rastros de Arte¹

*From Nymph to ragpicker: fallen drapery,
between fashion remains and traces of Art*

¹ Este artigo é produto do desenvolvimento de uma pesquisa apresentada, inicialmente, pelas autoras durante o Colóquio de Moda do ano de 2019, no GT 14 – A Dimensão Estética da Moda: aparência, arte e sensibilidade.

Joana Bosak²

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6563-116X>

Ana Carolina Cruz Acom³

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7106-0401>

[**resumo**] Este artigo apresenta uma leitura da Ninfa na história da arte, para pensar desdobramentos do corpo feminino e indícios humanos. Desde o pensamento de Georges Didi-Huberman, a figura mitológica da Ninfa se bifurca entre um corpo feminino e os panejamentos caídos no chão, dobrados ou amassados, desprendidos de um corpo. Refletir sobre a personagem torna-se instrumento para falar do corpo feminino impregnado de significações, o movimento do tempo e queda da Ninfa, o corpo violado ou subversivo. Do outro lado temos os panos separados do corpo, como naturezas mortas eles apodrecem no chão e testemunham histórias de violência e esquecimento.

[**palavras-chave**] **Ninfa. Violência. Corpo feminino. Panejamento. Trapeiro.**

[**abstract**] This paper presents a view about the Nymph in the History of Art and intends to offer reflections on female bodies and traces of human development. According to Georges Didi-Huberman, the mythological figure of the Nymph is understood either as a female body or as draperies lying on the floor and detached from a body. The reflection on the character becomes an instrument to talk about the female body, which is impregnated with meanings, the movement of time and the fall of the Nymph, in addition to the violated or subversive body. On the other side we have the cloths separated from the body. Like still lifes, they rot on the ground and bear witness to stories of violence and oblivion.

[**keywords**] **Nymph. Violence. Feminine body. Drapery. Ragpicker.**

Recebido em: 23-04-2022

Aprovado em: 03-11-2022

² Doutora em Literatura Comparada (UFRGS), docente no Bacharelado em História da Arte (UFRGS). Coordena o grupo de pesquisa História da Arte e Cultura de Moda/CNPq e é Diretora do Museu Moda e Têxtil da UFRGS. | joanabosak@gmail.com | <http://lattes.cnpq.br/2938354734194794>

³ Doutora em Sociedade, Cultura e Fronteiras (UNIOESTE), Pós-doutoranda também pelo PPGSCF/UNIOESTE. anacarolinaacom@gmail.com | <http://lattes.cnpq.br/7164611825752287>

Caminhando com o vento

Avançando no ir e vir de panos drapeados: fluindo entre as ninfas, imagens sobreviventes da memória e das fórmulas da paixão do mundo antigo rememoradas por Georges Didi-Huberman (Saint-Étienne, 1953) a partir dos estudos de Aby Warburg (Hamburgo, 1866 – 1929); e figuras inaugurais de nossa Modernidade, como as *Flores do Mal*, personagens eróticas, obscenas e grotescas articuladas por Charles Baudelaire (Paris, 1821 – 1867) e Walter Benjamin (Berlim, 1892 – Portbou, 1940). Ainda: dançando com a *Gradiva* de Wilhelm Jensen (Heiligenhafen, 1837 – Munique, 1911), retomada por Sigmund Freud (Příbor, 1856 – Londres, 1939), a jovem que avança, bailando, levanta a barra de seu traje; o que propicia uma escrita seminal sobre o sonho e o delírio, em 1907. Retomar o corpo performatizando movimentos, desvelamentos, violências perpétuas: mulheres raptadas, violadas, que se vestem, que se desnudam, que gritam, que dizem não. Corpos decompostos pelo olho, pela cultura, pela história. Trajes que simbolizam corpos que já não mais estão e, sólidos, materiais que são, antes de se desmancharem no ar e no tempo, rememoram a teia de relações humanas que por eles passaram. Dobras de si, farrapos do tempo; panos que deslizam do mármore frio à sarjeta de Paris, de São Paulo ou de Porto Alegre.

Este artigo se refere a uma reflexão que parte da História da Arte, como ciência da cultura, a fim de pensar a concepção de vestes sem corpos referidas por roupas em museus, em guarda-roupas, abandonadas ou em panejamentos diversos que desnudam corpos. A partir da abordagem de Georges Didi-Huberman, na obra *Ninfa Moderna – Ensaio sobre o panejamento caído* (2016), que resgata e atualiza o conceito de “ninfa” de Aby Warburg (1866 – 1929), o estudo desliza de modo transdisciplinar por algumas imagens contemporâneas que relacionam corpos, vestes, panos e os diferentes destinos a que chegam gráfica, plástica e fisicamente. Didi-Huberman prolonga a investigação à figura da ninfa, desde a Antiguidade até seus avatares contemporâneos, centrando a análise no corpo, nas poses e nos panos drapeados, dobrados em si. De forma poética ele se refere à “queda da ninfa”, em uma evolução que atravessa o tempo pelas estátuas gregas, pelas pinturas renascentistas; em que os panos como frutos da perícia e da técnica dos artistas cada vez mais vão descobrindo a nudez feminina, até serem tão somente panejamentos caídos, dotados de autonomia formal e conceitual. Vestes sem corpos.

No texto de Didi-Huberman esses panos derrubados culminam em trapos abandonados pelas ruas e registrados em fotografias contemporâneas. O filósofo trapeiro propõe a reflexão sobre os panos caídos nas calçadas das cidades, como os trapos dos mendigos e toda a sorte de farrapos. O autor adjetiva estes objetos avessos a uma ideia de moda e os coloca como fonte de análise para pensarmos as cidades modernas através de uma “arqueologia da rua”, partindo de panos em decorados de esculturas nas igrejas romanas, por exemplo; chegando à sarjeta das grandes metrópoles, grandes museus a céu aberto, vísceras expostas da civilização ocidental capitalista que produz restos incessantemente. Refletir sobre as roupas separadas do corpo que as acompanhariam é efetivar uma presença desaparecida, por meio de uma arqueologia das relações humanas; tecidas pela relação entre panos e corpos ausentes. As roupas velhas, rotas e amassadas, deixadas de lado ou descartadas, possuem marcas

humanas. O antropomorfismo desses pedaços de pano, quando amontoados, esquecidos, tornam-se informes e perdem o sentido sem a forma humana que antes os significava, sem nunca deixar, entretanto, de rescender a essa presença.

Violência e desnudamento

Aby Warburg é o autor que dedica parte significativa de seus estudos à ninfa como imagem sobrevivente e carregada de *pathos* da Antiguidade Clássica e a perscruta pelas obras de arte, sobretudo do período renascentista. O historiador da arte inicia tais estudos na última década do século XIX em sua tese sobre a obra de Sandro Botticelli e os segue desenvolvendo com sua ideia acerca do que intitulou “Ninfa Fiorentina”, em suas correspondências fictícias com o amigo Andre Jolles, em 1900.

Didi-Huberman, estende, portanto, as investigações de Warburg sobre a ninfa pensando em suas formas femininas e nos seus movimentos corporais e dos tecidos que a acompanham, que ao se deslocarem através dos gestos e do vento nos estudos do segundo, reestruturaram uma visão canônica da majestade estática da arte antiga – como queria Johann Joachim Winckelmann (1764), e que no segundo, passam a narrar o tempo e as relações humanas.

No conceito estendido de ninfa desenvolvido por Didi-Huberman, essa figura mítica migra do Renascimento pagão e erra fluidamente em direção à contemporaneidade, despojando-se de suas vestes e evidenciando o corpo como matéria narrativa em permanente evolução. A ninfa avança no tempo, tal como a Gradiva avança em frente, em uma dança permanente, que performa o movimento do ir. Os panejamentos caindo, ruindo, sendo arrancados ou jogados pelo chão denotam a “queda da ninfa”; apresentada por uma história da arte visível, especialmente, na arte “clássica”: a dos tecidos que desvelam o corpo feminino, e ao se tornarem panejamentos caídos são, eles mesmos, imbuídos de autonomia face ao corpo que não mais o acompanha (DIDI-HUBERMAN, 2016):

A bifurcação sintomática do corpo em representação e do seu “acessório em movimento” encontra-se onipresente nos objetos de estudo warburgianos. Na espécie de “filme” que aqui imagino – a queda progressiva da Ninfa –, esta bifurcação tomará a forma de uma lentíssima dissociação entre nudez e o tecido que primeiro vestia; é como se o panejamento da Ninfa caísse por terra, por si só, em ralenti, desnudando a jovem pouco antes que ela, por seu turno, atinja o chão, onde o tecido a recolherá como um lençol. É, portanto, num mesmo movimento que advêm a queda e a nudez da Ninfa. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 49) [grifos do autor].

Metáfora da violência desde o princípio, o desnudamento da ninfa é parte de sua condição inicial, visto essa compreender uma figura mitológica a ser violada por deuses e outras entidades, como faunos e sátiros da Antiguidade pagã. Longe das imagens marianas

com seus mantos azuis ultramarinos nesse mesmo renascer pictórico, o destino da ninfa está fadado quando o símbolo de sua nudez se apresenta: o véu que cobre a Virgem descobre a Ninfa, simbolizando a ampla diferença entre o caráter religioso e santo e aquele pagão e mítico. Paradoxalmente, a nudez é dada pelo pano caído, já que anteriormente à queda, ela estava vestida. Oposta à Virgem, investida por seu manto, a Ninfa o é pelo pano que irá tombar: desvestida, junto a uma castidade que nela não importa. O pano aqui, é símbolo máximo de uma violência que não seria problematizada em tempos anteriores, pois que o “rpto” é justificado pela narrativa mitológica e poderá resultar, não raro, na produção de outras deidades.

Os panos caídos, no desenrolar teórico de Didi-Huberman, são levados ao ponto máximo de um percurso de sobrevivência de formas antigas através da História da Arte ocidental, até entes autônomos presentes em fotografias urbanas do contemporâneo. Como nas imagens de mendicância da década de 1920 de Germaine Krull, ou nas séries: *Barragem* (1998) de Steve McQueen; *Vestígio* (1989) de Denise Colomb ou *Paisagens no Chão* (1967 – 1968) de Alain Fleischer (DIDI-HUBERMAN, 2016). Esses andrajos abandonados nas calçadas sugerem formas vestíveis mais próximas de uma anti-moda, pois são roupas sem corpos, não se significando em uma indústria de tendências. Sua solidão nos lembra das vidas que pelas roupas passaram, para além de um tempo preciso. O farrapo é a reminiscência do corpo que não mais está, é vestígio da história, testemunho do já vivido; o passado. Nessa arqueologia urbana, a roupa configura toda a sorte de presença humana, como um museu-cemitério.

Em uma sociedade da roupa, a veste legitima as condições humanas da materialidade social (STALLYBRASS, 2008). O percurso da roupa passa por transformações, tramando uma rede de significações e de pessoas, desde seu artífice até o portador, passando pelo descarte ou lembrança material preservada. Nesse sentido, “a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente”, conforme desenvolve Peter Stallybrass (2008, p. 13) no comovente artigo *Roupas, memória, dor*, em que estipula o valor afetivo das vestes como registros materiais dos que por elas passaram. Os artefatos compõem, assim, um sistema de signos da vida social: a roupa perpassa identidades e corpos, e quando um corpo perece, ela permanece vestindo outras formas sociais; outras pessoas, guarda-roupas ou museus, mas ainda constituindo redes de significação e matéria semiótica acumulada.

Símbolos do Holocausto, Cascas de vida

Pilhas de roupas e de sapatos abandonados em Auschwitz e descobertas muitos anos depois tornaram-se referências diretas e signos de uma barbárie funesta. Essas pilhas de roupas são objetos que ainda têm algo de humano, poderiam ser úteis, mas estão deslocadas, fora de suas funções e já não servem a ninguém. Ainda são coisas determinadas, mas matéria indeterminada; na ausência da forma humana, portam a morte e o desaparecimento. A roupa separada do corpo, nesses casos, representa a ausência que evoca

uma presença extinta. Essas peças são matéria antropomorfa, outrora vestíveis, mas ao tombarem perdidas tornam-se informes pela falta do corpo que as completaria, como vemos na seguinte passagem:

Perturbador pelo destino que infringe ao antropomorfismo a forma humana ausentou-se, de fato. Mas ela mantém-se em suspenso – ou, antes, dobrada sobre si [en repli], rejeitada –, como uma última forma possível para o desejo humano. Qualquer coisa como um farrapo do tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 51) [grifos do autor].

A ausência do corpo em roupas é um elemento habitual em museus, que documentam essa passagem tão somente humana por peças que se tornam testemunhas, não apenas da história da moda, mas da história da humanidade e de suas misérias. Assim como as obras de artistas que apresentam roupas sem corpos, são roupas de artistas, esculturas que sugerem vestes ou mantos ritualísticos.

O trabalho do artista francês Christian Boltanski (1944 – 2021), continuamente relacionado à memória, presença e ausência, muitas vezes utiliza roupas em instalações. A obra de Boltanski faz referência à vida, à morte e é alusiva às grandes acumulações de vestuário. Através de imagens de objetos pessoais empilhados dos campos de concentração, Boltanski, cujo pai é judeu e ele mesmo nasceu durante a Segunda Guerra, possui algumas instalações referentes ao Holocausto. Dentre suas obras está *Personnes* (2010): enorme exposição com toneladas de roupas na nave central do *Grand Palais* de Paris, por onde as pessoas passeavam observando as peças acumuladas em uma grande pilha ou em quadradinhos pelo chão, quase como valas de corpos coletivas, ao som de batidas de coração. Outra obra tocante no registro da ausência em roupas é *Terril Grand-Hornu* (2015), que forma uma montanha de casacos pretos, e estava em exibição em 2020 no *Centre Pompidou* em Paris, antes de seu fechamento pela pandemia da Covid-19. Essa instalação faz uma homenagem aos mineiros belgas e suas mortes em massa. Cascas de corpos, as roupas nos lembram daqueles que não mais estão⁴.

⁴As cascas fazem parte da reflexão de Georges Didi-Huberman em outro pequeno grande livro, intitulado justamente *Cascas*, no qual reflete poeticamente sobre sua visita ao complexo de extermínio dos campos de Auschwitz-Birkenau, nos quais convivem história e simulação de espaços de memória através de uma montagem cenográfica. Paradoxalmente, esses espaços conformados agora em museus, contêm também lugares de consumo dessa história dolorosa: livrarias e objetos a serem vendidos como “souvenirs”. Outra reflexão se faz: o quanto se celebra num espaço convertido em espetáculo da dor alheia? As cascas das bétulas (*birken*) arrancadas aos troncos das árvores repletas de simbolismos da resistência, conduzem o texto reflexivo do historiador da arte, como testemunhas do horror ocorrido ali onde perdeu parte de sua família, que logo emigrou à França. (DIDI-HUBERMAN, 2017).

FIGURA 1 - CHRISTIAN BOLTANSKI. LE TERRIL GRAND-HORNU, 2015. ROUPAS NEGRAS EMPILHADAS. EXPOSIÇÃO *FAIRE SON TEMPS*, CENTRE POMPIDOU, PARIS (2020)



FONTE: acervo próprio

Christian Boltanski acredita que possamos considerar as roupas de pessoas que já se foram como seus retratos pessoais. Ele utiliza peças, vestes ou objetos, que pertenceram a um indivíduo para falar da condição humana: através de histórias individuais o artista diz da história universal (FERNANDES, 2012). “Todos estes casacos são como corpos. A verdade é que todos estes casacos são usados e foram vendidos antes da morte daqueles a quem pertenciam. E são como mortos. E conseguimos sentir a presença desses corpos, dessas pessoas.” (BOLTANSKI, 2012, s/p). O artista fez sua própria leitura de a *Dança Macabra* (2012), tema de diversas obras do período medieval que retratavam as vítimas da morte, durante a Peste Negra. A instalação, apresentada em 2012 em Guimarães, Portugal, exibia casacos pendurados ao teto e eram movimentados por roldanas. João Fernandes (2012), comissário da exposição, afirma que os casacos suspensos em movimento contam muito da história da pintura, e da arte, e, sobretudo, da dança da morte, pois, ao “invés de uma dança de esqueletos como acontecia na pintura medieval”, o artista apresenta uma dança de casacos contemporâneos e de suas sombras, em uma nova simulação de vida.

O que você estava vestindo?

Em outra linha argumentativa, a exposição *O que você estava vestindo?* foi lançada em 2014 na Universidade de Arkansas, nos Estados Unidos, e posteriormente se espalhou por vários países. A mostra expunha as roupas que vítimas de abuso sexual usavam quando foram atacadas, como um modo de crítica à infame pergunta feita às vítimas e título da exposição. Havia todo o tipo de roupas, como uniformes, pijamas, lingerie ou roupas infantis. Aqui concordamos que “a visualidade da exposição não remete a qualquer ênfase de sexualização através das roupas, mas ao desalento de corpos submetidos à violência, que sofreram com a extirpação de suas liberdades” (COLLING; ACOM, 2019, p. 138).

FIGURA 2 – EXPOSIÇÃO *WHAT WERE YOU WEARING?*
OHIO UNIVERSITY ZANESVILLE (2020).



FONTE: reprodução, www.ycitynews.com/

São vestes sem corpos, cujo signo remete à violência física referida por Vigarello (2003); da violação do princípio íntimo de propriedade que é o corpo. Além de exporem a insensata e absurda ideia da culpabilidade das vítimas pela escolha de suas vestes, que tal como a Ninfa, podem ser mulheres violadas, despidas física e simbolicamente, existentes, per si, para o desfrute masculino. As vestes despojadas e demonstrando o abandono da intencionalidade corporal são imagens perturbadoras, nos campos de concentração ou na exposição citada, são roupas relacionadas com corpos ausentes e invadidos.

A violação do corpo feminino, em representações do estupro na história da arte, institui a nudez da Ninfa como materialidade violenta. A escultura *O Estupro da Sabina* (1574 – 1582), de Giambologna, não apresenta panos, apenas uma nudez crua de seus personagens

e a força exercida por seus corpos. Já nas obras *O Estupro de Proserpina* (1621 – 1622), de Gian Lorenzo Bernini, e *O Estupro de Polixena* (1866), de Pio Fedi, temos registrados os pânos de seus trajes caindo e narrando uma história de violação. Da mesma forma que comenta Didi-Huberman (2016, p. 50) sobre a pintura de Tintoretto, *Tarquínio e Lucrecia* (1578 – 1580): “não resta à jovem violada senão um vestido reduzido a farrapos, enquanto as pérolas do seu colar se dispersam no chão. Mas, em redor, os retoques luminosos transformam cada prega dos panejamentos em signos visuais tão cortantes quanto a espada em primeiro plano.”.

FIGURA 3 - TINTORETTO. *TARQUÍNIO E LUCRÉCIA*, 1578-80.
ÓLEO SOBRE TELA, 157 X 146 CM. ART INSTITUTE OF CHICAGO.



FONTE: reprodução, <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tintoretto>

As obras citadas encontram-se em importantes praças ou museus da Europa, fazendo parte do imaginário histórico e mitológico da humanidade. O mesmo não pode ser dito da obra recente do polonês Jerzy Bohdan Szumczyk. Em 2013 o artista instalou, sem autorização, sua escultura em uma praça pública na Polônia, ao lado do memorial em homenagem ao Exército Vermelho da União Soviética. Szumczyk criou uma obra explícita, que retrata um soldado soviético estuprando uma mulher grávida sob a mira de uma arma. A obra foi retirada em algumas horas e o artista respondeu na justiça por incitação ao ódio racial e nacional. Szumczyk defende que sua escultura trata de uma declaração política condenando o estupro. Ele conta que o perturbava a história de presumidas violações cometidas por soldados russos durante a Segunda Guerra Mundial, referindo-se aos relatos que estimam que até dois milhões de mulheres alemãs e polonesas podem ter sido atacadas (BROOKS, 2013). O panejamento da escultura, ou melhor, as vestes esculpidas; expõem a contemporaneidade da obra em contraste com as de estilo clássico. As calças abaixadas do soldado e o vestido que denuncia a condição de grávida da mulher narram cruamente uma condição de violência extrema por oposição à violência coreográfica da antiguidade e suas releituras.

FIGURA 4: JERZY BOHDAN SZUMCZYK. *SOLDADO SOVIÉTICO ESTUPRANDO UMA MULHER GRÁVIDA*, 2013. ESCULTURA DE CONCRETO, 230 KG. GDANSK, POLÔNIA.



FONTE: reprodução, www.huffpost.com

Esta imagem reatualizaria a Ninfa, já que ela é “como a *aura* – no sentido benjaminiano: *declina* com os tempos modernos. Em sentido estrito ela não chega a envelhecer, por ser uma criatura da sobrevivência.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 47) [grifos do autor]. A Ninfa pode manter-se ereta, ou ao chão, despida ou com panejamentos em movimentos, em poses lânguidas, de sofrimentos ou em danças transcendentais, “perseguidas, agredidas, ou fazendo amor, violadas ou raptoras de jovens” (*idem*), elas sempre sobrevivem ao tempo, ao imaginário e às nossas possibilidades conceituais. Na contemporaneidade temos uma bifurcação, podemos pensar a arte corporal ausente de andrajos, o corpo feminino nu, ou lê-las na arqueologia das cidades e do tempo pelos panos abandonados e em degradação.

O corpo feminino despido porta, assim, uma ampla carga simbólica, potencializada por fardos violentos, memórias ou prazeres. Essas potências corporais são traduzidas em algumas performances contemporâneas, que transformam o corpo nu em máquina de guerra, não definido “pela guerra, mas por uma certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos: os movimentos revolucionários, mas também os movimentos artísticos são máquinas de guerra.” (DELEUZE, 2008, p. 212).

Performances e dobras de si

A *performer* Carina Sehn trabalha com uma chamada “sutilização” do corpo, entre ações performáticas e terapêuticas, possui uma série de exposições públicas de seu corpo nu. Nessas performances, ela coloca em xeque os clichês de representações corporais e propõe o corpo nu ausente de representações: “O meu corpo era um território neutro e nenhuma moral ou regra geral o faria ressentir-se da experiência de ser ele mesmo, do que ele pode enquanto agente de um modo particular de existência, enquanto máquina de guerra, enquanto centro da ação.” (SEHN, 2014, p. 36).

Tal prática existencial e discursiva tem se tornado ação precisa de outras artistas: Berna Reale é uma *performer* paraense, cuja obra dialoga diretamente com a violência e um senso de perigo iminente. Dentre suas obras de destaque citamos: *Quando todos calam* (2009), uma mulher nua deitada e coberta de carne crua e vísceras com urubus sobrevoando; e *Bi* (2019), uma série de performances em que Berna veste uma malha rosa que cobre todo o corpo e possui próteses de grandes seios e saco escrotal, sugerindo um corpo anômalo e lidando com os limites e definições de gêneros.

Esses exemplos configuram obras singulares, assinadas por mulheres que traduzem um corpo todo seu como arte contemporânea. Essa poderia ser uma leitura da Ninfa moderna subversiva, a qual colocaríamos nos entre-lugares deixados por Didi-Huberman. Pois, a questão não está “em saber onde – ou mesmo quando – chegará a *Ninfa* ao destino, mas até onde é ela capaz de se anichar, de se esconder, de se transformar” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 46). A *performance* do corpo feminino é a dobra de si mesmo e a desdobra da Ninfa sem panos e com novos sentidos, poética que não se refere nem ao corpo escultural nem aos panos drapeados, mas a um corpo dobrado e desdobrado de modo físico e simbólico. “O sentido é o que se forma e se desdobra na superfície” (DELEUZE, 1974, p.130). Essa dobra humana rompe com a lógica de um corpo instituído e imbuído de sentidos prévios. A singularidade é o que pode conceber a máquina de guerra. Essa, então, seria a Ninfa em devir revolucionário, um corpo ausente de definições e repleto de intensidades e porvires. Nesse

sentido, “a arte funciona como uma máquina de guerra criadora, que opera uma desterritorialização intrínseca ao pensamento e as formas inventadas para solucionar os problemas da matéria, a arte inventa novas potências para ela” (ZORDAN, 2005, p. 268). E se a matéria é transformada, a arte se reinventa.

FIGURA 5 - BERNA REALE. PERFORMANCE *QUANDO TODOS CALAM*, 2009.
MERCADO VER-O-PESO, EM BELÉM DO PARÁ.



FONTE: Portfólio de Berna Reale, Galeria Nara Roesler (www.nararoesler.art)

O Tempo em vestes, Trapos e Vermes

A Ninfa designa, pois, algo de sobrevivente, tal qual o mito de Proserpina, que uma vez por ano faz a primavera florescer, depois cai novamente às profundezas do Hades/Inferno, nas mãos de seu algoz, e “ela surge sempre no presente do olhar, e sempre esse surgimento desvenda um eterno retorno, [...] a ‘sobrevivência’ dessas paradoxais coisas do tempo, por pouco existentes, embora indestrutíveis, que nos chegam de muito longe e são incapazes de morrer de fato” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 46).

O movimento de bifurcação da queda da Ninfa conta de seu corpo libertário, mas também dos restolhos pelo chão: corpos e trapos traduzem a sobrevivência das formas da Ninfa pelo tempo. Os trapos caídos ainda formam dobras, drapeados outrora graciosos em estátuas gregas ou pinturas renascentistas, todavia, hoje contam da miséria humana e da estética do já decomposto.

Didi-Huberman (2016) se refere ao historiador-trapeiro⁵ de Walter Benjamin (1989), que por sua vez, se inspira no poeta Charles Baudelaire. Esse termo designa uma espécie de

⁵ Trapeiro é como o catador de papéis, aquele que apanha trapos na rua para vender. Esta figura é descrita por Charles Baudelaire, no século XIX, como personagem urbano de Paris.

metodologia poética de se pensar a história urbana com uma metáfora prática, que recolhe trapos sujos e apodrecidos imbuídos de histórias e trajetórias errantes. Caroline Evans (2012) se refere ao seu próprio modo de pesquisa e escrita como *ragpicking* (trapeiro): a transposição labiríntica de passado, presente e futuro em desacordo com a ideia de história linear, mas transposta em um remendar de trechos que formam o todo simultâneo. Esse método figura na obra *Passagens* de Benjamin: uma montagem, como nos métodos de Warburg e Didi-Huberman, onde se evidenciam os trapos, e tudo o que era rejeito: “não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas [...] Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.” (BENJAMIN, 2009, p. 502).

Benjamin (2009, 1989) evoca Baudelaire (2011, 2019) em duas obras (*Do vinho e do haxixe* e *O vinho dos trapeiros*) em que compara o poeta aos trapeiros:

Os poetas encontram o lixo das sociedades nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo comum. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou Baudelaire tão assiduamente. [...] ‘Aqui temos um homem – ele tem de recolher os restos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que quebrou, ele o cataloga, ele o coleciona. Compila os arquivos da devassidão, o cafarnaum da escória; ele procede a uma separação, a uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, o lixo que, mastigado pela Deusa da Indústria, tornar-se-á objeto de utilidade ou de gozo.’ Essa descrição é uma única metáfora ampliada do comportamento do poeta segundo o coração de Baudelaire. Trapeiro e poeta, os dejetos dizem respeito a ambos; solitários, ambos realizam seus negócios nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 1989, p. 78).

Benjamin (2009) diz que Baudelaire se reconhece no trapeiro, aquele que se apoia nos muros como um poeta que abre o seu coração a projetos gloriosos, fazendo a triagem inteligente dos detritos. Da mesma forma, o artista Andy Warhol afirma de seu trabalho: “Sempre gostei de trabalhar com refugos. Coisas que são descartadas, que não são boas e todos sabem disso: sempre pensei que possuem um grande potencial de diversão. É um trabalho de reciclagem.” (WARHOL *apud* ECO, 2008, p. 388).

Walter Benjamin examina a cidade e observa seus detritos antropomorfos, matéria abandonada, mais do que inspiração arquitetônica ele traduz a “dimensão antropológica, se não mesmo ‘antropocêntrica’” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 69). Em tempos de discussão da falência do antropoceno, nada mais preciso que isso, já que:

As sobrevivências circulam por todo o lado: deslizam em cada recanto da história – como a da arte, por exemplo. Mas sobretudo, agem “nos refugos da história”: nesses “farrapos”, “trapos”, “despojos”, nesses “retalhos” de que Walter Benjamin, mais ainda do que Aby Warburg, fez o objeto de sua incessante investigação, investigação de historiador-trapeiro. (idem).

Nesta arqueologia das ruas, o que se destaca ao olhar do historiador-trapeiro é o imenso catálogo dos objetos fora de moda em que tropeçamos nas calçadas. Os trapos, nos registros fotográficos citados acima são disformes panejamentos que se deterioram no tempo. Os registros desses detritos descrevem o aspecto miserável do urbanismo, mais eminentemente social e humano, farrapos de vida e de tempo. Mesmo abandonados e esquecidos eles portam memórias, mas na ausência de sua compreensão íntima, só podemos refletir sobre a “estética da decomposição” (AFEISSA, 2018) legada por esses objetos, conforme a passagem a seguir:

Estamos na rua, de cabeça baixa, olhar vago e flutuante. Um velho trapo arrasta-se contra o passeio enquanto a água da sarjeta nele deposita a sua “crosta de sujidade”. Com este refugio das ruas, a miséria das formas – uma espécie de fealdade – irrompe na paisagem monumental da grande cidade [...] Quer dizer que ela marca a entrada inquietante de um real ou de um pesadelo [...] Ao lado do farrapo fotografado em Les Halles por Germaine Krull, os frutos não tardarão a apodrecer. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 104).

O movimento fatal do declínio, da queda ao chão é fadado à decomposição, se os frutos não tardarão de apodrecer, os panejamentos nos passeios não cessarão de “descer” ao informe. O declínio da aura e “a queda da Ninfa” tornam essa matéria antropomorfa e degradada, que vaga e retorna, fonte de uma “antropologia visual das sobrevivências”. Dessa forma, Didi-Huberman (2016) verá a Ninfa ressurgir, neste panteão decomposto, como transeunte das Flores do Mal em Baudelaire.

Baudelaire (1997) escreve sobre o deleite no que é repulsivo e na confusão moral que isso provoca. Segundo o poeta o prazer na feiura vem de um sentimento misterioso na sede pelo desconhecido, que gera um gosto pelo grotesco, pelo bruto, pelo horrível. Umberto Eco (2007, p. 430) ao se referir à poesia e à literatura ocidentais do final do século XIX, afirma que “privilegiava a beleza cadavérica como gesto de desafio e recusa do gosto da maioria [...] cultivando aquelas que Baudelaire chamaria de ‘as flores do mal’”. Vemos, assim, em Baudelaire (2006: 878 – 879) uma descrição feminina relacionada às cortesãs:

Representa perfeitamente a selvageria na civilização. Tem sua beleza que lhe vem do Mal, sempre desprovida de espiritualidade, mas por vezes matizada de uma fadiga que simula melancolia. Ela dirige o olhar ao horizonte, como animais de presa [...] nada, a não ser arte pura, isto é, a beleza particular do mal, o belo no horrível. E até, para reafirmá-lo de passagem, a sensação geral que emana de todo esse cafarnaum contém mais tristeza do que graça. O que confere beleza particular a essas imagens é sua fecundidade moral. São ricas em sugestões, mas em sugestões cruéis, ásperas, que minha pena, embora acostumada a lutar contra as representações plásticas, talvez só insuficientemente tenha traduzido.

Encontramos na obra *Esthétique de la Charogne* (Estética da Carniça) de Hicham-Stéphane Afeissa (2018) um aporte considerável para pensar a beleza no que causa repugnância e horror,

a partir de uma ótica inaugurada por Baudelaire. Desse modo, trazemos a Ninfa caída de Didi-Huberman (2016, p. 111), nos panejamentos ao chão que “tornam-se suplemento de horror na inumana carcaça. Com a queda da *Ninfa*, o panejamento torna-se, pois, extensão, intensidade e inerência da própria morte”.

Afeissa (2018) discorre sobre carniça e decomposição na história da arte, pensando o sentimento da beleza no que causa asco. Além de trazer uma definição do horrível, o autor defende que a experiência estética é uma experiência cognitiva, contempla um saber, uma espécie de conhecimento. O contato com o abjeto não seria somente uma questão de beleza, prazer ou desprazer, mas um processo de conhecimento que o espetáculo do decomposto nos revela, pois que “a arte produz um efeito de inteligibilidade e torna-se uma certa modalidade de conhecimento. Existe um conhecimento artístico no mesmo sentido que existe conhecimento científico ou filosófico.” (AFEISSA, 2018a, p. 133, tradução nossa).

FIGURA 6 - GERMAINE KRULL. RUE DE RIVOLI - RUE DES HALLES ÀS 10H30, 1928.
FOTOGRAFIA. PARIS, FRANÇA.



FONTE: reprodução, livro *Ninfa Moderna: Ensaio sobre o panejamento caído* de Georges Didi-Huberman.

Do mesmo modo que o historiador-trapeiro possui o olhar atento aos trapos abandonados, o poeta da carniça se interessa e absorve o prazer estético em conhecer o decomposto; Baudelaire (2011a) escreve o poema *Uma Carniça*:

Lembra-te, amor, do que nessa manhã tão bela/ Vimos á volta de uma estrada? /
– Uma horrenda carniça, oh que visão aquela! / [...] Com as pernas para o ar, qual
mulher impudente/ Tressuando vícios e paixões/ Abria de maneira afrontosa e
indolente/ O ventre todo exalações/ [...] E contemplava o céu a carcaça ostento-
sa/ Como uma flor a se entreabrir!/ E o fétido era tal que estiveste, nauseosa/
Quase em desmaios a cair./ Zumbiam moscas mil sobre esse ventre podre/ De
onde os exames vinham, grossos/ De larvas, a escorrer como azeite de um odre/
Ao longo de tantos destroços.

Baudelaire destaca a sublimação realizada de uma matéria orgânica em decomposição, em uma carcaça. Os insetos necrófagos seriam “alquimistas transcendentais”, que da assustadora podridão fazem um produto vivo e inofensivo. A própria natureza é poesia, o que torna o espetáculo em si sublime (AFEISSA, 2018). Assim, é em Baudelaire que encontramos a descrição do horror de forma poética e a narração da carniça como flor.

Tudo está aí. Tudo, quero dizer: a vida e a morte das formas, a dialética inelutável – e imparável – das formas e do informe, que Baudelaire tão bem sugere na expressão “trapo vivo”. Trapo, porque a forma viva se dilacera, se decompõe em carcaça. Vivo, porque o informe não para de produzir as suas próprias metamorfoses, as suas acumulações visuais subindo e descendo “como uma onda”, enlaçando-se e abatendo-se, vivendo da “multiplicação”, como se animadas por esse labor paradoxal que é a própria decomposição, o seu penoso bulício, a sua exuberância, o seu “movimento rítmico”. Por um lado, “as formas apagam-se”. Por outro, reaparecem como algo por nascer, “um esboço lento a surgir” na tela de algum pintor atento às enfermidades do visível. [...] Em suma, a forma do vivo, quando condenada à morte, dá à luz algo que não é o informe por simples negação – por simples desaparecimento, por simples privação –, mas o informe por sobrevivência, o informe dotado dessa capacidade de proliferar que tão bem manifestam os bancos de micróbios, os amontoados movediços de vermes, os enxames de moscas ou as companhias de fantasmas. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 111).

E entre trapos, rastros e restos, eis que o que nos restitui são fantasmas, ainda a memória transparente e fugidia do corpo que um dia existiu, para que o historiador trapeiro possa lembrar, o poeta da carniça cantar e o alfaiate remendar.

Desdobramentos Finais

Assim, buscamos apresentar a Ninfa Moderna por meio de seus despojos, violências e subversão. O corpo feminino da ninfa é fustigado e desejado, mas também potente,

máquina de guerra e de intensidades pujantes, capaz de mover exércitos e revolucionar os sentidos. O tema da violação feminina na arte clássica é materializado pela representação da ninfa, mas sua leveza e suavidade em panejamentos etéreos também constituem o belo na arte e o tempo em movimento.

Os despojos da ninfa são dobras, trapos da memória humana prenhes de histórias outras. O tema da violência é enraizado nestes andrajos, farrapos do tempo e testemunhas do holocausto, violação ou do consumo devastador da contemporaneidade nas grandes metrópoles.

A ninfa é figura sobrevivente, traduzindo na arte as desdobras do corpo feminino, cujas significâncias erram no tempo, mas ela resiste e é reinventada. Neste sentido, a história da arte é arqueologicamente construída nas ruas e sobre os corpos para desvelar essas possibilidades e modos de existência, no corpo desnudo ou na natureza morta dos panos como carcaça.

Os rastros, em panejamentos caídos, dizem da ausência e da queda. Este abandono despojado está encharcado de indícios e memórias, vestígios dobrados que materializam a crueldade, miséria humana, desejo e luto. Os vestidos esfarrapados e esvaziados de corpos foram pendendo destes através dos tempos, a bifurcação temporal do pano e corpo seguem inspirando narrativas, como as musas de outrora.

Referências

AFEISSA, Hicham-Stéphane. **Esthétique de la Charogne**. Bellevaux: Editions Dehors, 2018.

AFEISSA, Hicham-Stéphane. Esthétique de la charogne: Aristote, père de l'esthétique cognitive? In: **Nouvelle revue d'esthétique**, vol. 22, no. 2, 2018a.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. **Choix de maximes consolantes sur l'amour** (in *Le Corsaire-Satan*, 3 mars 1846). In: S. Pestel pour la collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux. Lisieux, 1997. Disponível em: www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/ maximes.htm Acesso em: jul./2020.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. In: Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiais**: O haxixe, o ópio e o vinho. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Uma Carniça**. In: Blog Borges dos Reis: literatura e poesia, 2011a. (tradução Álvaro Reis). Disponível em: <https://borgesdosreis.wordpress.com/2011/04/08/ poesia-uma-carnica-charles-baudelaire> Acesso em: jul./2020.

BENJAMIN, Walter. **Fragmento de Paris do Segundo Império**. In: *Obras Escolhidas v.3*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BOLTANSKI, Christian. **Depoimento sobre Dança Macabra**, Guimaraes: 2012. In: Vídeo no Canal 180. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bmg-i9OorBQ>

BROOKS, Katherine. **Polish Rape Sculpture Draws International Backlash**. In: Culture e Arts, HuffPost, 2013. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/jerzy-bohdan-szumczyk_n_4123355

COLLING, Ana Maria; ACOM, Ana Carolina Acom. Corpo feminino, corpo político: de fustigado à devorador do instituído. In: **Revista Práxis**, Novo Hamburgo, ano 16, nº. 2, mai./ago. 2019.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa Moderna**: Ensaio sobre o panejamento caído. Lisboa: KKYM, 2016.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

EVANS, Caroline. **Fashion at the edge**: spectacle, modernity & deathliness. Yale University Press/New Haven and London: 2012.

FERNANDES, João. **Depoimento sobre Dança Macabra**, Guimaraes: 2012. In: Vídeo no Canal 180. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bmg-i9OorBQ>

SEHN, Carina. **Um corpo performático para romper com a representação**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação (FACED/UFRGS), Porto Alegre, 2014.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VIGARELLO, Georges. A história e os modelos do corpo. In: **Proposições**, v. 14, n. 2 (41), maio/ago. 2003.

ZORDAN, Paola. Poéticas para uma micropolítica institucional. In: **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 11, n. 2, p. 273-285, jul./dez. 2016.