

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA– UESB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**SILVANEIDE DIAS DA SILVA**

**MEMÓRIA E SOBREVIVÊNCIA:  
A IMAGEM EM *MEDICI: MASTERS OF FLORENCE***

**VITÓRIA DA CONQUISTA  
FEVEREIRO DE 2023**

**SILVANEIDE DIAS DA SILVA**

**MEMÓRIA E SOBREVIVÊNCIA:  
A IMAGEM EM *MEDICI: MASTERS OF FLORENCE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e educação

Projeto Temático: Memória, Cinema, Audiovisual e Processos de Formação Cultural

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira

**VITÓRIA DA CONQUISTA  
FEVEREIRO DE 2023**

S583m

Silva, Silvaneide Dias da.

Memória e sobrevivência: a imagem em *Medici: Masters of Florence*. /  
Silvaneide Dias da Silva, 2023.

154f.

Orientador (a): Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa  
de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2023.

Inclui referência F. 153 – 156.

1. *Medici: Masters of Florence*. 2. Ninfas. 3. Memória. 4. Sobrevivência. I.  
Oliveira, Rogério Luiz Silva de. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia,  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 305.409

Catálogo na fonte: **Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890**

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Memory and survival: the image in *Medici: Masters of Florence*.

Palavras-chaves em inglês: *Medici: Masters of Florence*; Nymphs ; Memory; Survival.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória Linguagem e Sociedade.

Banca examinadora: Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (presidente), Profa Dra. Milene  
de Cássia Silveira Gusmão (titular), Prof Dr. Auterives Maciel Junior (titular), Prof. Dr.  
Bruno Bueno Pinto Leites (titular).

Data da defesa: 10 de fevereiro de 2023.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória Linguagem e  
Sociedade.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

SILVANEIDE DIAS DA SILVA

### MEMÓRIA E SOBREVIVÊNCIA: A IMAGEM EM MEDICI: MASTERS OF FLORENCE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestra em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 10 de fevereiro de 2023.

#### Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira –  
Presidente  
Instituição: UESB

Ass.: Rogério Luiz Oliveira

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão  
Instituição: UESB

Ass.: Milene de Cássia Silveira Gusmão

Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior  
Instituição: UESB-PUC-Rio

Ass.: Auterives Maciel Júnior

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites  
Instituição: UFRGS

Ass.: \_\_\_\_\_

BRUNO BUENO PINTO LEITES:00813062020  
LEITES:00813062020

Digitally signed by BRUNO BUENO PINTO LEITES:00813062020  
DN: cn=BRUNO BUENO PINTO LEITES:00813062020, ou=PPGMLS,  
ou=Universidade Federal do Rio Grande do Sul, c=BR  
Reason: I am the author of this document  
Locales: your signing location here  
Date: 2023.02.10 15:42:23-03  
File Reason Version: 10.1.3

## DEDICATÓRIA

Dedico este escrito à minha avó Anísia, por ter me levado a tantos passeios, quando eu ainda era criança, foi assim que fui apresentada as diversas espécies de flores, e conheci as texturas das mais diversas pétalas, é por isso que eu consigo encontrar um lugar poético para o repouso dos meus olhos, ante as imagens da vida... À minha avó Anísia, todo o meu amor e agradecimento!

## AGRADECIMENTOS

À CAPES pelos seis meses de bolsa que foram essenciais para a finalização desta pesquisa.

À FAPESB pela bolsa concedida durante esse período, que foi imprescindível, para o melhor andamento da pesquisa.

Às professoras e aos professores do PPGMLS. À Coordenação do PPGMLS, agradeço pelo cuidado e dedicação.

À secretaria do PPGMLS, pela atenção.

À professora Luci pelo cuidado e atenção.

Agradeço o meu orientador Rogério Luiz Silva de Oliveira, sempre tão cuidadoso, compreensivo e generoso, mas rigoroso quando necessário e por isso, me trazendo o entendimento do que é o desenvolvimento de uma pesquisa, agradeço por valorizar tanto meu trabalho e me incentivar a participar dos eventos. Agradeço por seu afeto e dedicação, do cuidado que sempre teve com o meu texto e da liberdade que me deu para a escrita da dissertação.

À Mila (Profa. Milene Gusmão), com quem eu sinto muita honra em estar convivendo nesse tempo de academia, agradeço por ler a minha dissertação, pelas palavras a mim direcionadas após essa leitura, por tamanha generosidade, por ter acolhido meu projeto, por ter me recebido de forma tão carinhosa no PPGMLS.

Ao professor Auterives Maciel Junior pela leitura da minha dissertação e pelos apontamentos durante a banca de qualificação, o que veio acrescentar positivamente no texto.

Ao prof. Bruno Leites, pela leitura do texto e pelas dicas que muito me ajudaram na construção do texto.

Ao prof. do Curso de Cinema e Audiovisual Eder Amaral e Silva, pela generosidade em me ouvir durante esse tempo de mestrado e pela ajuda de sempre. Imensamente agradecida pela forma como me recebeu em suas aulas para meu tirocínio docente. Pelas duas horas que me cedeu para a apresentação da minha pesquisa e pelas falas de apoio após a apresentação.

Agradeço aos professores Cristiano Canguçu, Glauber Lacerda, professor Marcio Venâncio e à professora Mônica Medina do Curso de Cinema e Audiovisual.

Ingressar no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da UESB foi algo muito desafiador para mim, mas na medida em que o tempo foi passando fui tomando meu lugar nesse complexo mundo acadêmico. Estudar imagem tem me possibilitado

entrar em um universo onde a intelectualidade e a imaginação se entretêm de modo a me fazer fluir mais tranquilamente por esse caminho de curvas tão exacerbadas. Por outro lado, nesse tempo do mestrado foi possível compreender como o afeto dos que me rodeiam na academia e fora dela me alicerçam para seguir nessa caminhada de aprendizado.

Quero agradecer aos meus pais Elpídio Francisco da Silva e Helena Dias da Silva, que são o principal alicerce da construção desse caminho, agradeço imensamente por toda ajuda, pelo apoio de todos os dias. Sem esse apoio não seria possível chegar até aqui.

À minha avó Anísia, (*in memorian*), a pessoa mais sensível, mais pura, mais amorosa e mais forte que conheci na vida, e que me cobriu de amor, sendo parte essencial na formação do meu olhar sobre o mundo.

Ao meu avô João (*in memorian*), que me propôs um lugar belíssimo para que eu pudesse viver minha infância.

À minha sobrinha Maria Victória, minha Vivi, e filha do coração que sempre me acalenta com seu abraço meigo.

Ao meu sobrinho Robson, sempre presente nas horas que preciso.

À minha sobrinha Ingride que sabe quase tanto quanto eu da minha pesquisa, pois acompanhou de perto a escrita do texto, me ouviu lendo e leu comigo todas as páginas da dissertação.

Às minhas irmãs Suely e Sulie, que tanto me incentivam a lutar pelos meus objetivos.

À minha tia Maura pelas palavras de incentivo.

À minha tia Lô que brincava comigo na infância.

À minha tia Lia pelo qual tenho um carinho especial.

Às minhas primas e amigas do coração Micaela e Marta.

Agradeço à todas as mulheres de minha família.

À Anelise Angeli De Carli por compartilhar com todas e todos nós que buscamos a refletir sobre as imagens seu rico conhecimento, o que me ajudou a desenvolver a pesquisa.

Ao amigo Renato (*in memorian*).

Agradeço a minha grande amiga Sônia.

Às minhas queridas amigas Hildecara Pires Dantas e Thays de Cássia Dias Rocha.

Ao meu amigo Murilo, sempre tão prestativo e que foi essencial nesse período.

Aos colegas da pós-graduação com os quais eu pude compartilhar e aprender.

À Amanda pela disponibilidade em me ajudar desde a construção do anteprojeto.

À Pin pela atenção e generosidade sempre que precisei.

À Sérgio por me incentivar a fazer a seleção do PPGMLS.

Nada é adquirido, tudo volta a perder-se  
e deve ser retomado a cada instante, tudo  
tem que ser sempre recomeçado.

Georges Didi-Huberman



## RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre uma compreensão de sobrevivência na plasticidade das imagens apresentadas no audiovisual, através de uma interlocução entre o seriado **Medici: Masters of Florence** (2016) de Sergio Mimica-Gezzan e as reflexões dos estudiosos da imagem Georges Didi-Huberman e Aby Warburg. Nossa questão é pensar de que modo às caracterizações das personagens femininas na série corroboram para a discussão de que é possível pensar a memória como a sobrevivência das gesticulações dos corpos femininos, suas indumentárias e a forma como os corpos, objetos e espaços são filmados para a composição plástica desta produção. Nossa ideia é apresentar como em **Medici: Masters of Florence** é possível ao olharmos o conglomerado de formas, refletir as sobrevivências não apenas do Renascimento, época reconstituída na série, mas ainda como tempos mais remotos, retornam a cidade de Firenze (Florença) no Quattrocento. Para tanto estamos, no desenvolvimento deste estudo, buscando nos alicerçar em escritos de Didi-Huberman e Warburg, autores que nos interessam por terem pensamentos singulares sobre a capacidade que a constituição artística tem de reconstituir os tempos passados em uma imbricação com o presente e com o futuro, visto que, primeiro Warburg e depois Didi-Huberman, discutem de forma enfática como a plasticidade da antiguidade pagã sobrevive enquanto sintoma do passado nas artes Renascentistas. Estamos além de pensar a movimentação dos corpos, ou seja, a atuação, nos guiando ainda pelas modelagens executadas pelos criadores nas matérias, bem como o seguimento destes fazeres ao tempo em que tais constituições artísticas tornam-se observadas. Aqui para conjecturarmos o que está proposto, mediar-nos-emos por um esforço de tentar observar cuidadosamente alguns *frames* da série que nos darão alguma clareza de como as imagens da mitologia greco-romana chegam ao Renascimento na época propriamente dita deste movimento, e de como isso reverbera enquanto memória ao olharmos as imagens nesta constituição contemporânea.

**Palavras chaves:** Medici: Masters of Florence; Ninfas; Memória; Sobrevivência.

## ABSTRACT

This work seeks to reflect an understanding of survival in the plasticity of images presented in the audiovisual, through a dialogue between the series **Medici: Masters of Florence** (2016) by Sergio Mimica-Gezzan and the reflections of image scholars Georges Didi-Huberman and Aby Warburg. Our question is to think how the characterizations of the female characters in the series corroborate the discussion that it is possible to think of memory as the survival of the gesticulations of female bodies, their clothing and the way in which bodies, objects and spaces are filmed for the plastic composition of this production. Our idea is to present how in **Medici: Masters of Florence** it is possible, when looking at the conglomerate of forms, to reflect the survivals not only of the Renaissance, a time reconstituted in the series, but even as more remote times, they return to the city of Firenze (Florence) in the Quattrocento. For that, we are in the development of this study, seeking to base ourselves on writings by Didi-Huberman and Warburg, authors who interest us because they have unique thoughts about the ability of the artistic constitution to reconstitute past times in an imbrication to the present and the future, as first Warburg and then Didi-Huberman emphatically discuss how the plasticity of pagan antiquity survives as a symptom of the past in Renaissance arts. We are beyond thinking about the movement of bodies, that is, the performance, still being guided by the modeling performed by the creators in the materials, as well as the follow-up of these doings at the time when such artistic constitutions become observed. Here, to conjecture what is proposed, we will mediate ourselves by an effort to try to carefully observe some frames of the series that will give us some clarity on how the images of greco-roman mythology arrive at the Renaissance at the time of this movement itself, and how it reverberates as memory when we look at the images in this contemporary constitution.

**Keywords:** Medici: Masters of Florence; Nymphs ; Memory; Survival.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 A MEMÓRIA CRIADA NA CONSTITUIÇÃO E NA PERCEPÇÃO DO AUDIOVISUAL.....</b>	<b>26</b>
<b>2.1 O paganismo na obra de Sandro Botticelli e nos reaparecimentos do audiovisual....</b>	<b>34</b>
<b>2.2 A criação dos Medici no movimento da imagem .....</b>	<b>40</b>
<b>2.3 A poética dos tempos por meio da criação .....</b>	<b>45</b>
<b>2.4 O reaparecimento dos véus no audiovisual .....</b>	<b>55</b>
<b>2.5 A sobrevivência do feminino em véus e dores .....</b>	<b>75</b>
<b>3 O ENQUADRAMENTO AS LINHAS E AS FORMAS GOTEJADAS DE DENTRO</b>	<b>81</b>
<b>3.1 O corpo filmado e as formas das linhas de dentro e de fora do quadro .....</b>	<b>92</b>
<b>3.2 Os planos e os olhares cúmplices das personagens femininas .....</b>	<b>102</b>
<b>3.3 A câmera que escreve e as linhas aveludadas .....</b>	<b>114</b>
<b>3.4 A expressão aquosa nas linhas e nas dobras dos véus .....</b>	<b>123</b>
<b>3.5 A evidência fantasmática .....</b>	<b>131</b>
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>140</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>153</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Cresci em um daqueles lugares que nos tornam ainda menores, cresci ante a natureza. E mais do que isso. Cresci entre mulheres, flores, borboletas amarelas e tecidos. Muitos deles de algodão. Fui muitas vezes quando criança, entre o final dos anos 80 e nos anos 90, à casa da costureira dona Lai, onde minha avó Anísia que eu chamava de madrinha ia encomendar seus esguios vestidos, sempre em tons pastel de rosa, verde ou azul. Ela tinha cintura finíssima. Encantava-me a forma como ela andava à minha frente nas estradas de chão pelas quais caminhávamos quando passeávamos. Foram muitos passeios, para encomendar vestidos e outras vezes para conversar com suas amigas — suas amigas que sobre a mesa em pratos esmaltados colocavam chimango e biscoito chiringa. Chiringa era como chamávamos o biscoito avoador. Minha mãe, Helena, dizia e ainda diz que os melhores tecidos são os de algodão, o contato deles com a pele é muito mais confortável. Muitas vezes a vi passar embornais muito brancos e sobre eles fazer quinas quase cortantes devido à alta temperatura do ferro. Eu brincava com a pilha de roupa passada quentinha colocando meus finos dedos de criança entre as quinas cortantes, com os mesmos dedos finos eu despetalava as rosas e sentia a maciez das pétalas perfumadas tal como os tecidos. Eu via também na casa da minha avó uma pilha de roupas brancas de algodão bem passadas sobre a mesa. O ferro a brasa com o qual minhas tias passavam a roupa deixava as quinas tentadoras, elas chamavam minhas mãos para sentir entre os dedos as dobras, as quinas. Era com as minhas tias Maria, (a tia Lia), Marina (a tia Lô) e Maura (tia Bau), que eu e minhas irmãs íamos ao rio, onde eu via as incríveis nuvens de borboletas amarelas. Havia manhãs e tardes cheias de nuvens de borboletas amarelas.

Eu e minhas e irmãs, Su e Lica chamávamos a nossa avó de madinha, porque quando muito pequeninas não sabíamos pronunciar o R e, mesmo quando crescemos e já sabíamos pronunciá-lo o deixamos de lado. Ela, a madinha sentava no catre<sup>1</sup> de sua cozinha para fiar com fuso de madeira, após bater (amaciar) o algodão em um pequeno arco. Era impressionante a sonoridade no momento em que ela girava o fuso, e ele ia até o chão durinho e sem piso de cimento de sua cozinha. Era impossível contar as voltas que o fuso dava. Era

---

<sup>1</sup> Catre é uma espécie de cama dobrável usadas em navios. Aqui quando nos referimos ao catre estamos falando de uma cama de solteiro constituída artesanalmente em madeira e couro bovino. Algumas casas do interior usavam o catre na cozinha.

impossível ver na linha qualquer definição, ou olhar ali qualquer precisão. Enquanto o algodão se transmutava em linha, não se via a linha, tampouco algodão.

Mas era incrível a imagem da mulher sentada no catre com os braços cheios de sardas, vestida com tons claros e o fuso com barulho de algodão e linha. Que incrível capacidade ela tinha de deixar a linha fininha com as mãos! Muitas vezes tentei fazer igual. Eu vivia entre mulheres, borboletas amarelas, tecidos, linhas e as roseiras dos quintais familiares. Minha mão ainda de criança costurava, aprendi com minha mãe, de ponto em ponto a emendar tecidos. Eu aprendia na paciência o modo de sentir o tecido unindo um ponto ao outro. Era pesponto que deixava a costura bem bonita e segura. Nós, eu, minha mãe, minha avó, minhas mãos e minhas tias nos abraçávamos. Eu vivia entre corpos femininos e os tecidos que os vestiam.

Das texturas que senti, a pele da madinha é a mais forte na lembrança, talvez porque nela eu não possa mais tocar, ao menos não como se espera poder tocar em alguém. Ela é a mais viva na memória. Vejo ainda as sardas de seus braços esguios. A textura do tecido de seus vestidos. Ainda posso tocar seus cabelos. Ainda a vejo soltá-los e a imagem de quando ela prendia os fios levemente ondulados com um único grampo. E depois os cobria com um lenço de estampas azuis. Recordo claramente que vi seus cabelos dançarem e depois serem presos com um único grampo. É assim que chego aqui, afetada pelas pétalas das roseiras, por borboletas amarelas, mulheres, linhas, tecidos e suas dobras. Queria eu poder voltar na infância e entrar nas dobras dos tecidos brancos de algodão bem passados sobre a mesa.

Os tecidos, a madrinha (madinha) bonita e melancólica, o cheiro de roupa passada a ferro de brasa, o ferro de brasa sendo reaquecido na janela pelo vento ou pelo soprar de minhas tias: creio que são essas pessoas e coisas que me fazem apreciar os tecidos, as linhas, as cores. Era mágico aprender a costurar à mão ainda com uns sete anos de idade ou ainda menos. Com essas sensações de bater de asas de borboletas amarelas, de quinas de tecidos de algodão entre os dedos, braços cheios de sardas da minha avó que eu hoje pouso meus olhos ante as imagens. É com tudo isso e com algo mais enigmático que me afeta ante as criações, que eu chego à academia e olho cuidadosamente os tecidos dentro dos enquadramentos.

É possível que seja ao menos em parte, por essas conglomerações de ornamentos que germinam em nós, em quem fomos, no passado e o que somos que, deparamos com os véus e com a memória da gesticulação e da criação presente na imagem. Desse modo venho me colocando para observar os adornaes no seriado **Medici: Masters of Florence**. São essas energias criadoras que em certos momentos podem nos mover ante às figuras da arte.

Além de ser uma experiência de aprofundamento em minha própria existência e de relações que desenvolvi devido à maneira que fui sendo afetada pelo mundo e suas imagens e criações, a presente investigação científica se desenvolve também como resultado de trabalhos (artigos) que foram apresentados em eventos científicos. O artigo **A Criação em Medici: Masters of Florence e a Composição do Véu Negro Drapeado** apresentado no evento XVII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT e o texto, **O Enquadramento as Linhas de Dentro e as Formas Escoadas**, no evento MOVI: I Encontro Brasileiro de Fotografia em Movimento. As apresentações ocorreram ao longo deste curso de mestrado.

O estudo se desenvolve enquanto uma composição que propõe um debruçar sobre a corporificação plástico-imagética do audiovisual. Aborda uma compreensão de imagem, memória e sobrevivência<sup>2</sup>, apresentada na série **Medici: Mestres de Florença** (2016) uma produção ítalo-britânica do diretor Sergio Mimica-Gezzan e roteiro e produção de Nicolas Meyer. A obra tem direção de arte de Claudia Granucci<sup>3</sup>, figurino de Alessandro Lai<sup>4</sup> e direção de fotografia de Vittorio Omodei Zorini<sup>5</sup>. A partir da observação desta produção refletiremos a memória em sua constituição imagética. O faremos por meio de uma articulação com as teorias de imagem e da imagem da arte de Georges Didi-Huberman e Aby Warburg. A teoria de imagem da arte apresentada por Warburg e Didi-Huberman em toda a extensão de suas obras aparecerão aqui como o alicerce principal de nossa discussão, abordaremos outros autores, quando houver interlocução relevante, entre esses autores que mobilizamos com intensidade menor estão Gilles Deleuze e Henri Bergson, que aparecerão em nosso estudo como mediações para discussão do tempo e da memória na imagem, porém, a noção da Ninfa como memória que abordamos em nosso estudo nos direciona diretamente às teorias de Warburg e Didi-Huberman, bem como aos termos que ambos utilizam em seus estudos.

---

<sup>2</sup> A palavra sobrevivência que aparece em toda a obra didi-hubermaniana diz respeito a sua concepção dos tempos passados plasmados em obras de arte. Tal termo aparecerá com certa constância neste escrito, pois ele fundamenta nossa ideia de memória na constituição plástica do seriado **Medici: Masters of Florence**. A sobrevivência dá a olhar o passado em sintoma, apresentando traços que se singularizam entre o que era, o que é e o que pode vir a ser. É o que caracteriza a imagem como algo que nos ultrapassa, o que permanece.

<sup>3</sup> Claudia Granucci é uma *designer* de produção e diretora de arte italiana, filha de mãe pintora e desenhista de produção para pequenas companhias de teatro. Granucci estudou primeiro arquitetura, em Florença, e depois desenho de produção no Centro Sperimentale di Cinematografia.

<sup>4</sup> Alessandro Lai é figurinista italiano. Natural de Caligari (Sardenha), Lai licenciou-se em História da Arte Contemporânea com uma tese sobre as obras de Piero Tosi e Luchino Visconti.

<sup>5</sup> Vittorio Omodei Zorini é um diretor de fotografia italiano, trabalhou em produções como: *Devils* (2020), *ZeroZeroZero* (2019) *Medici: Master of Florence* (2016-2018), *Gomorra: La serie* (2017), *Breve storia di lunghi tradimenti* (2012) *Sharm el Sheikh - Un'estate indimenticabile* (2010), entre outros.

Georges Didi-Huberman é professor da École des Hautes Études, em Paris, e autor de dezenas de livros nos quais ele desenvolve entre uma crítica da imagem de arte e um olhar poético sobre a arte, o pensamento dos saberes, não saberes e oposição que separa esses dois polos. Aqui, nos ateremos principalmente às obras **O que vemos o que nos olha** (1998), **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg** (2013), **Diante da imagem** (2013), **Diante do tempo** (2015) e **Quando as imagens tomam posição: o olho da história I** (2017). Em nossa reflexão, como em muitas outras já feitas a partir destes autores, Didi-Huberman nos orienta como uma espécie de desdobramento das ideias de Aby Warburg. Na obra acima referida, **Diante da imagem**, a reflexão didi-hubermaniana se direciona no sentido de que o ato de olhar se faz não somente naquilo que a imagem nos revela muito facilmente, mas ainda naquilo que descola da precisão dos saberes estabelecidos. O pensamento didi-hubermaniano nos alerta que, para nos libertarmos da imposição dos saberes decorados, precisamos nos desprender e procurar olhar entre as entranhas, mesmo nos entre daquelas composições que aparentam mais fechadas. Não saber é buscar reflexionar o que é aparente ou não na superfície:

É isso que está em jogo: saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber [...]. Pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem de arte. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 15).

Para ele, a relação com a imagem se dá em uma experiência aurática<sup>6</sup>. Daí sua recusa à especificidade imposta às formas dos objetos de arte. Daí a relação de sua teoria com nossa investigação, já que nesta pesquisa o objetivo é analisar a presença do tecido/véu, do corpo, das cores, da luz, da sombra e tudo que compõe o enquadramento como matéria de sentidos diversos, enquanto consistência aquosa, de forma indeterminada.

O que nos propomos aqui é refletir de que modo esse seriado da contemporaneidade reconstitui imagens do século XV, e como imagens daquele e de outros tempos ainda mais remotos reaparecem nesta obra quando observada, e como nesta obra audiovisual a imagem se faz para os olhos sabida ou não no momento da percepção.

---

<sup>6</sup> Aura é um conceito que Georges Didi-Huberman toma emprestado de Walter Benjamin (1892-1940). Na obra **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica** (2013), Walter Benjamin, levanta uma reflexão quanto ao ritmo acelerado e mecanizado da produção de arte devido às mudanças (avanços) ocorridos no século XIX. A questão destacada em tal obra está centrada na discussão referente à aura da arte, ou seja, sua singularidade e o risco de uma perda desta característica devido a esse ritmo dessa nova forma de constituir arte.

A proposta se baseia nessa intercessão com as teorias de Georges Didi-Huberman e Aby Warburg. Suas ideias e pensamento acerca das imagens nos nortearam para pensar a imagem de arte enquanto forma de tempos passados e presentes.

Warburg formula a teoria de que a imagem traz em si um emaranhado complexo de *Páthos e forma (Pathosformel)*<sup>7</sup> que faz nela entreter vestígios de tempo que existem enquanto *Lebensenergie*<sup>8</sup> e/ou *Nachleben*<sup>9</sup>, uma energia de vida que ressurgir das imagens e suas histórias, e, que a história da arte faz entender como mortas. Didi-Huberman compreende através da teoria warburguiana e outras, que imagens de tempos passados, ao retornarem nas formas criadas no presente, se manifestam enquanto *sintoma*<sup>10</sup>, o que para o seu entendimento aponta vestígios da sobrevivência de tempos passados articulados aos tempos contemporâneos. O sintoma na imagem constitui-se como o que desintegra a união descritiva ou explicativa, algo que não se espera em certo ambiente, balança as estruturas até então firmadas, é quando o saber é questionado. O sintoma seria, portanto, aquilo que rompe com a ideia do acabamento, que abre o pensamento da percepção para o movimento da forma. Expliquemos melhor a luz da compreensão didi-hubermaniana em consonância com Georges Bataille<sup>11</sup> quando na obra **A Semelhança informe** (2015), explana que Bataille indo de

---

<sup>7</sup> Trata-se da sobrevivência da imagem, partindo do pensamento warburguiano das impurezas do dado histórico retornando no presente. Existem diversos momentos de repetições não puras das formas. Tais repetições, leva ao entendimento de imagem não como arquivo, mas impregnações de épocas de culturas, desejos e gostos estéticos diferenciados. Imagem intrincada pelas marcas do tempo. Sua composição não é somente a forma, mas a *forma* e o *Páthos*. As Ninfas de Botticelli se apresentam mesmo na sua forma de cultura cristã como a mênade arcaica. As Ninfas, elas são a *forma*, mas são ainda o *Páthos*, isto é, a aparição da coisa. Emoção na calmaria botticelliana. Há ali na calmaria, sofrimento, transformação no corpo, aparição não muito visível da paixão. A Ninfa calma é bacanal. Forma de aparição daquilo que foi. Bacante: aparição apaixonada, patética que resiste na figura cristã florentina. As Ninfas apresentam a memória da gesticulação.

<sup>8</sup> Termo alemão que por assim dizer, propõe a compreensão do entendimento da vida na imagem. Nas páginas 128 e 129 da obra **A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**, na subseção de título **A tragédia da Cultura: Warburg com Nietzsche**, Didi-Huberman nos explana sobre as relações do pensamento de Warburg com Burckhardt e Nietzsche, quando o termo é mais profundamente enfatizado. O termo *Lebensenergie*, traduzido para o português significa “energia de vida”. É essa energia e vida na imagem, que Warburg aqui reflexiona como a impureza na estética do Renascimento.

<sup>9</sup> Palavra alemã, que traduzida para o português significa “vida após a morte” e que Aby Warburg utiliza para tratar de imagens que estavam “mortas”, ou submergidas no passado, mas que reaparecem em imagens posteriores.

<sup>10</sup> De acordo Daniela Queiroz Campos os sintomas estão na imagem como traços do passado, por vezes, pouco visíveis. Em sua tese doutoral de título **Entre o Eucronismo e o Anacronismo: Percepções Da Imagem Na Coluna Garotas do Alceu** (2017) ela explica que o sintomas são formações ou imagens que como fantasmas sobrevivem a morte.

<sup>11</sup> **A semelhança informe ou gaio saber visual segundo Georges Bataille** (2015), trata-se de uma obra didi-hubermaniana, na qual sob a luz de Georges Bataille, Didi-Huberman aprofunda mais uma vez o pensamento sobre o termo sintoma. Seu trabalho neste escrito busca compreensão e explanação da forma, justamente por seu estado informe, isto é, olhar e perceber os estilhaços, dar a percepção dos sintomas, abrir as imagens, emergir-se na abertura, perceber o valor do que vem a visão fora daquilo que antes já se sabia ver ainda no fechamento por está mais claramente posto à observação. O sintoma é aqui, portanto, quebra da forma, rompimento e estranhamento. É um aparecimento novo na forma.



encontro a Hegel, pensou esse sintoma da estética, ou a plasticidade sintomal na imagem como o que configura o que ele chama de inacabamento, movimentos refratários a nomeação.

Leiamos:

É esta portanto a atitude decisiva: nada fixar, não se satisfazer com nenhuma tese, nenhum resultado, nenhuma *síntese* (Kojève lembrava que, na dialética hegeliana, a síntese sempre se reduz a uma nova tese). Manter antes a fragilidade e o inacabamento vivaz dos *sintomas*, que são exatamente o contrário da *substância*, já que são desabamentos, deslizamentos, crises, colocações em movimentos “desclassificantes” do ser. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 371, grifos do autor).

É uma motilidade que aparece na evocação do outro tempo. Os vestígios que surgem carregados pelo que difere o reaparecimento do passado daquilo que reaparece, são como o que vem sem amarrações nas extremidades, sem síntese, em formas que se desfazem para coisas outras. É a ação do jogo no qual Didi-Huberman e Warburg nos orienta para o despedaçamento da forma.

Abraham Moritz Warburg mais conhecido como Aby Warburg, outro pensador que nos informa, foi um historiador da arte teórico e cultural alemão que se dedicou ao estudo da perambulação das imagens no tempo e no espaço. Um de seus trabalhos que nos guiam nesta pesquisa é a obra **Histórias de fantasmas para gente grande**, composto de uma reunião de textos do autor. O livro foi lançado no Brasil em 2015 pela editora Companhia das Letras. Obra em que Warburg se debruça sobre a eferescência artística do Renascimento e o papel de artistas como Botticelli,<sup>12</sup> Pollaiuolo, Poliziano e outros, que em suas expressões artísticas fazem sobressair na arte daquela Florença Cristã, vestígios da arte antiga e do seu paganismo. Em seu *Atlas Mnemosyne*, que também nos orienta, Warburg desorganiza de forma primorosa a linearidade construída no desenvolvimento da história da arte advinda do que foi pensado, escrito, pintado e esculpado na arte ocidental e na história da arte firmada a partir do Renascimento.

O Atlas dava forma a um método de trabalho que Warburg utilizara durante toda a sua vida. Agrupar imagens, colocar uma ao lado da outra. Mas a partir dos painéis negros ele faz com que o próprio agrupamento das imagens

---

<sup>12</sup> Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi nasceu em Florença na Itália em torno de 1445, local onde também faleceu no ano de 1510. Ele foi apelidado por seus irmãos de Botticelli, palavra derivada de *botticello* ou de *barril*. Era filho de Monna Smeralda e Mariano de Vanni, seu pai era curtidor de peles. De família humilde Botticelli auxiliou no trabalho do pai na infância e na adolescência, e ainda com treze anos de idade foi aprendiz em uma casa de ovires na cidade de Florença. De acordo Débora Barban Mendonça em tese doutoral de título **Botticelli: pintura e teoria** (2012), em meados de 1465, Botticelli começou a frequentar o ateliê do pintor Renascentista Filippo Lippi, depois começou a trabalhar como ajudante no ateliê de Andrea del Verrochio (1435-1488), lugar onde conheceu mais um dos artistas que o influenciou, Piero Pollaiuolo.

contasse uma história. Essa história também fora contada através da figura, da imagem, da aparição da Ninfa. (CAMPOS, 2018, p. 71).

Observamos parte do resultado de sua dedicação a essa temática nas explicações dos estudos de Georges Didi-Huberman, que pensando junto com Warburg propõe em sua extensa obra uma abertura de um tempo que aparece como que estabelecido e fechado em cada época e espaço. Junto com esses autores, estamos compreendendo que não é um único espaço nem um único tempo que compõem as imagens. No primeiro capítulo de **Histórias de fantasmas para gente grande**, que corresponde à tese doutoral de Warburg defendida em 1893 na Universidade de Estrasburgo, este autor se dedica ao estudo da Ninfa, personagem central no início de sua pesquisa em relação ao Renascimento italiano. Na referida obra o autor aborda a figura da Ninfa como aparição que perambula da antiguidade pagã às obras Renascentistas, ele o faz quando percebe que as obras **O Nascimento de Vênus** e **A Primavera** de Botticelli, apresenta principalmente na personagem da Ninfa que representa a primavera, características dos movimentos dos corpos, das vestes e dos cabelos ventados já antes percebidos na mênade arcaica como, por exemplo, nas bacantes endoidecidas pela recusa de Orfeu. As Ninfas não estão estagnadas na Grécia antiga, mas perambulam para Florença e seguem assim para constituições artísticas posteriores. Observar essas figuras tal como fez Warburg, propõe-nos a possibilidade de refletir a cultura que atravessa a criação da imagem.

Didi-Huberman compreende que Warburg expande o tempo e a imagem da arte para compreender e refletir o ser fazendo parte do interno e do externo dessas formas. “Warburg abriu o campo da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos caminhos, mas também para *abrir seu tempo*”. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 44, grifos do autor).

Mediados nessa abrangência didi-hubermaniana, podemos pensar melhor sobre o que Warburg fez ao esmiuçar as formas compreendidas como puras e suaves. Warburg entende tal momento histórico como a latência do passado pagão. “O Renascimento é impuro – a *sobrevivência* seria a maneira warburguiana de denominar o modo temporal dessa impureza” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 67, grifo do autor).

Para Warburg, estar em meio à antiguidade pagã e no início do Renascimento é estar diante das transformações do tempo, e dentro destas modificações existem sinais e marcas que nos conduzem à reflexão dos saberes ante as imagens, que se estabelecera como fazendo parte de estilo único, desgarrado do passado impuro.

Nessa perspectiva, o audiovisual na maneira em que o estamos percebendo e investigando, liga-se aos pensamentos didi-hubermaniano e warburguiano e nos orienta que as

percepções destas imagens de pano, sombra, luz, linha, cor e corpo tem em suas descrições mais ou menos claras essa incursão de memória e de sobrevivência. Uma sobrevivência do tempo percebido e recriado nos tecidos, ao vermos os véus sobre os vestidos, sobre os corpos, ao olharmos os corpos vestidos à luz e sombra escoando dos enquadramentos. Ao nos posicionarmos vemos em certa medida num ato real e de invento, a ruptura do quadro. Este quadro ao qual nos referimos é a *mise en scène*. É ela que na presente explanação nos chama a perceber a atmosfera no qual está inserida a reconstituição de alguns momentos vividos pelos Medici na Itália do início do século XV. Dentro da *mise en scène*, nossa observação está mais voltada para a direção de arte, direção de fotografia e atuação, principalmente das personagens femininas.

A direção de arte, a direção de fotografia e a atuação no cinema e no audiovisual unem-se como três partes que se entrelaçam como um ajuntamento de ações: câmera, cor e corpo, ou seja, parte essencial da *mise en scène*: Tal mobilização, de acordo Luiz Carlos Oliveira Jr. na introdução de **A Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo** (2013), é o conglomerado dessa maestria que forma a *mise en scène*, onde tudo acontece:

A *mise en scène* [...] é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consciência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise en scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo. (OLIVEIRA, 2013, p. 8, grifos do autor).

Na *mise en scène* contam-se contos, versos, histórias das mais “reais” e das mais inventadas, nessa ação de cor, corpos, tecidos e técnica. Há nesse encontro de formas, deleites e angústias, fazeres e acontecimentos novos e antiquíssimos. Falam dos *Páthos* e *formas* em versos de tecidos, nas cores e nas formas — nas formas das vestes, da pele, da carne e dos ossos. Germinam, brotam, florescem e frutificam ideias, vidas e mortes. A forma como esse tripé apresentado aqui, direção de fotografia, direção de arte e atuação, se relaciona no enquadramento torna-se de importante significação atmosférica quando e onde se propõe a recriar tempos.

Esses departamentos que se constituem na diversidade da criação do audiovisual se dão no coletivo dos mesmos já referidos aqui: da direção de arte, direção de fotografia e atuação. Figurinistas, maquiadoras/maquiadores, cenógrafos/cenógrafas, *designer* de produção, produtor e produtoras de arte, produtor de objetos e outras áreas especializadas, é

uma mobilização coletiva e criativa que monta e remonta espaços e tempos. Para Luiz Carlos Oliveira em livro acima supracitado:

“Tudo está na *mise en scène*.” Quando o crítico francês Michel Mourlet escreve isso em seu polêmico manifesto estético “Sur un art ignoré”, publicado nos *Cahiers du Cinéma* em 1959, ele quer dizer que o principal do cinema, sua essência, está na forma como o filme nos transporta através daquele universo a um só tempo próximo e desconhecido que a tela oferece. A *mise en scène* é nosso meio de fascinação perante arte da escrita luminosa do movimento. Mas também, como Jacques Rivette e o próprio Mourlet não deixarão de salientar, uma forma de conhecimento objetivo das coisas, um movimento investigativo do pensamento e da percepção. (OLIVEIRA, 2013, p. 7, grifos do autor).

A *mise en scène*, nos chama a passear no meio da luz, sombra e movimento, nos convida a um mergulho fascinante, dentro do emaranhado do quadro, onde a direção de fotografia como parte do conglomerado dá ao cinema e ao audiovisual o que singulariza esta imagem de outras artes, como do teatro, por exemplo, lugar onde a *mise en scène* “protagoniza”, antes do cinema. O cinema e o audiovisual trazem em si a forma supostamente fechada do quadro, o recorte do tempo e do espaço pelo enquadramento. O cinema/audiovisual é uma arte de câmera, e a câmera nos carrega para a *mise en scène*:

No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Esses não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem. [...] Nada comparado a este efeito de identificação já ocorreu em qualquer outra forma de arte e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística. (BALÁZS, 1983, p. 85).

A câmera no contato com o corpo que atua em cena une as formas das imagens do lado de fora do quadro e as mais diversas robustezas da arte, lado de “dentro do quadro”. A direção de fotografia, portanto, é ofício que recorta pedaços de tempo e espaço para que estes nos apresentem as formas diversas de percepções do quadro onde os movimentos dão a ver vidas e mortes nas formas criadas.

O profissional que gerencia, cria e executa a concepção artística/movimento do filme/audiovisual, anda com sua câmera na mão, dança na calma do corpo, na agitação de captar, de recortar, de dizer com a lente, com suas mãos que seguram forte a câmera, das costas e ombros que doem com o peso da mesma. Das várias maneiras é a câmera que nos leva para o espaço criado. É a câmera que nos diz que cinema e audiovisual são imagem em movimento e é desse movimento que extraímos as matérias que refletimos à luz da memória.

Mas ressaltemos que, a direção de arte é que prepara o espaço a ser captado. A forma como o espaço e os corpos são ornamentados, é sem dúvida, o que vai influenciar diretamente no resultado da plasticidade filmada. As cores e textura das vestes, os fios de cabelos das personagens mais ou menos alinhados, as maquiagens, a arrumação de objetos nos espaços, pequenos e grandes acessórios nos corpos, arquiteturas e etc... Toda essa mescla de fazeres de responsabilidade da direção de arte colabora para a direção de fotografia.

Dentro do espaço ornamentado e filmado os corpos agem, apresentam a vida dentro do retângulo, ao modo que este retângulo tem de apresentar a vida. A atuação é o corpo falando com tecidos; encontro de vida e energia dos corpos ao correrem no sacudir dos vestidos, ao erguê-los e mostrar os sapatos, cheios dos pés fortes, frágeis e/ou cansados. A atuação é imersão do corpo por dentro das matérias recortadas, modeladas e costuradas. Por vezes, as matérias caem dos corpos, levando uma parte do corpo para o chão, e deixando uma parte de si no corpo que antes vestia. Percebe-se muitas vezes nesses fazeres de tempo, não apenas a excelência da técnica, mas ainda o que acontece consciente ou inconscientemente advindo da vontade dos criadores, dos desejos daqueles que observam, e ainda, o que entranhadamente resulta de sentidos da autonomia dos encontros entre o corpo, a cor e a câmera.

Estamos propondo compreender esses três ofícios mais enfatizados aqui no seriado **Medici: Masters of Florence**, como o que colabora significativamente para fazer ser perceptível um tempo passado e sobrevivente nos meios compostos pelos tecidos em suas diversas tonalidades e texturas após serem cortados, costurados e/ou modelados, a maneira como essas formas são enquadradas, ensombradas e iluminadas. Se olharmos as imagens estudadas por Warburg e Didi-Huberman em suas respectivas pesquisas, principalmente as que aqui abordaremos, iremos compreender que se estes estudos fossem direcionados ao cinema/audiovisual compreenderíamos sem maiores esforços que ambos falam/observam o conjunto que compõe a estética da imagem, seja ela qual for.

Quando Didi-huberman em **A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg** intenta a perceber as Ninfas de Botticelli, em uma perspectiva warburguiana, ele intrica-se no conjunto dos quadros do pintor partindo do todo que constitui tais imagens. Pensa-se, olha-se, imagina-se uma antiguidade na imagem também por seus ornamentos presentes e que invocam o passado. O conjunto de ornamentos, aquilo que também constitui a *mise en scène* no audiovisual, está no atributo musical utilizado por Didi-Huberman ao se referir a Warburg nas percepções da Ninfa:

É assim que devemos doravante compreender a graça da *Ninfa*, esse *leitmotiv* warburgiano do corpo em movimento, como uma encenação paradigmática do *Leitfossil*, conceito quase musical, melódico e rítmico da petrificação. Acaso os mais belos fósseis – os mais comoventes – não são aqueles em que reconhecemos, com milhões de anos de distância, as formas da vida no que ela tem de mais frágil e mais passageiro: o passo incerto de um passarinho pré-histórico, o vestígio de um corpo de molusco, as gotas de chuva no chão, folhagens desconhecidas, como que agitadas pelo vento, e até “ondulações deixadas pelas águas”? (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 296, grifos do autor).

Essas distâncias no tempo que “separam” cada aparição da Ninfa mostra a importância do todo da imagem em suas descrições quando os autores se referem a essas mulheres refletindo nelas a sobrevivência, e isto está indiscutivelmente intrincado em seus reaparecimentos melódicos, e inesperados nos corpos reais e inventados de Contessina de Medici, (Annabel Scholey), Piccarda de Medici (Frances Barber) Lucrezia de Medici (Valentina Bellè), Emilia (Tatjana Nardone), Madalena (Sarah Felberbaum) e Bianca (Mírian Leone), todas elas personagens femininas da série.

É esse invento da *forma*, e por vezes do *Páthos*, que observaremos e investigaremos no primeiro capítulo desta dissertação. Os suaves e rígidos impactos dos corpos e com os corpos, com os tecidos e com os ventos. Aqui perceberemos suavidade e perceberemos dor. Perceberemos movimento ao modo como Warburg o faz: “A atenção warburgiana para os “acessórios em movimento” proveio exatamente dessa investigação sintomal sobre as formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 247).

No primeiro capítulo nos dedicaremos a olhar mais cuidadosamente as imagens articuladas entre tecidos/véus, seus plissados e o corpo. A estética das vestimentas no seriado **Medici: Masters of Florence** move-nos a uma excitação, a uma inquietação de tentar pensar a partir delas, não apenas a sobreposição de um tecido sobre outro, mas uma sobrevivência que aparece em uma imersão de sentidos descontínuos entre os ires e vires dos véus, vestidos e capas penduradas e postos nos corpos e sobre os corpos. Se os véus dizem algo, só dizem em silêncios de sobrevivências não claros, não claramente dizíveis:

Em suma as sobrevivências não passam de sintomas portadores de desorientação temporal: não são, em absoluto, as premissas de uma teleologia em curso de qualquer “sentido evolutivo”. Decerto atestam um estado mais originário e – recalcado -, mas não diz nada sobre a evolução como tal. Sem dúvida têm um valor diagnóstico, mas não têm nenhum valor de prognóstico. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 54).

O que se pode ouvir quando o tecido toca a pele e vice-versa? Suas falas que vem para confundir, por assim dizer, o olhar como a insinuação ou uma invocação que age como

direcionamento para a trama nela mesma, entre os teares que formam estes panos, essas esculturas mais ou menos leves que cobrem o corpo. Tudo na junção percebida irá nos provocar, excitar, nos afastar e puxar de volta, causar um ir e vir incontido no corpo. Não olharemos aqui neste trabalho uma coisa só, ou tempo só. A pele que olhamos na tela seja ela tecido ou corpo/pele humana, véu sobre as cabeças, será sempre uma pele onde por baixo o líquido pulsa. Isso não cabe no presente. Se dirigindo a Warburg, Didi-Huberman comenta os contrários que agitam o coração do corpo da imagem:

[...] a graça da imagem provoca, além do presente que ela nos oferece, uma dupla tensão: com respeito ao futuro, pelos desejos que convoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências que evoca. Em cada imagem poderosa é provável que Warburg tenha visto esse duplo ritmo em ação: “A ninfa extática (maníaca), de um lado, e o deus fluvial enlutado (depressivo), do outro.” O autor de *Mnemosyne* é um pouco esse deus fluvial para nossa bela disciplina, a história da arte: tendo por fundo o luto, ele administra seu devir e seus turbilhões internos. Que turbilhões? Momentos originários, *remoinhos no tempo da história*. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 277, grifos do autor).

Para pensarmos essas tensões, remoinhos e contrários entre matérias, para olharmos tais tempos intrincados na história, iremos selecionar *frames* específicos de algumas sequências da obra audiovisual em estudo, e nelas iremos analisar as formas dos tecidos nos corpos femininos em momentos de reencontros com amores do passado e de encontros afetuosos e até tortuosos entre elas mesmas naquele presente remontado e que nos interessa enquanto remontagem audiovisual do Renascimento.

Essas esculturas enchidas pelos corpos chamam-nos a olhá-las como uma estrutura que se veste de peles bem avivadas e que ergue os braços, nos pedindo para que fiquemos em frente a elas, para que não viremos as costas a esta relação de frontalidade que tal estruturação nos exhibe, e nós em nossas condições de observadores exibimo-nos ante a imagem e o tempo da imagem entrançado nos tecidos.

As linhas que contornam e escoam dessas imagens que estamos observando serão cuidadosamente pensadas na ação indistinguível da criação, da feitura e da percepção. O passado dessa figura reaparece, e nelas outras figuras ainda de um tempo mais distante que retornam, insistentemente na trama dos tecidos, na exposição de bravura, de raiva ou revolta, revelada no pano que parece esconder.

Nesse sentido, o primeiro capítulo valorizará o não apreendido nas feitura dos corpos femininos dentro dos enquadramentos, enquanto rastros. O que desenvolveremos também ao colocar ao lado dessas imagens, as plasticidades dos contos da mitologia greco-romana com

imagens de pinturas do Renascimento, entre elas as de Sandro Botticelli e de Domenico Ghirlandaio, nomes de extrema importância para os estudos de Warburg e Didi-Huberman. Além de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, seguiremos aqui com nossa investigação atrelada a mitologia greco-romana guiada pelas palavras de Ovídio e Thomas Bulfinch. Nessa organização, a partir do que estamos compreendendo com Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, refletiremos como características das vestimentas das figuras femininas dessa antiguidade descrita nessa mitologia ressurgem na obra audiovisual. Por isso nos importa tanto as obras *O Nascimento de Vênus* (1474-1475) e *A Primavera* (1482), de Botticelli, onde Warburg a princípio, como já salientamos, percebe os vestígios da antiguidade intrincados no Renascimento. Procuraremos nesta parte do trabalho não impor ao/à leitor(a) o que as imagens dos plissados dos tecidos dizem apenas sobre as cenas ou sobre a narrativa em seu todo. Falaremos desses véus de modo a pensar e a fazer com que o/a leitor(a) pense-os como formas que ao se dobrarem devido a este ou aquele movimento, façam-se dobras visíveis, mas ainda o que nelas não está posto visivelmente. Pretendemos assim, pensando com Didi-Huberman, fazer refletir a invidência no aparentemente visível.

Com o visível, é claro, estamos no reinado do que se manifesta. Já o visual designaria antes essa malha irregular de acontecimentos-sintomas que atingem o visível como tantos rastros ou estilhaços, ou “marcas de enunciação”, como outros tantos índices... Índices de que? De alguma coisa — um trabalho uma memória em processo — que em parte alguma foi imediatamente descrita, atestada ou posta em arquivos, porque sua “matéria” significativa foi antes de mais nada a imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 40-41).

Pretendemos assim pensar a arte com essa mistura intrigante de partes, silente e gritante que pode nos alertar a ouvir uma espécie de mensagem. A imagem é em uma parte por ela mesma, mas em outra se faz de nossos fragmentos, os que ela nos oferece e aqueles que em nós e das nossas ideias germinam. Somos ainda nós a carne liquidificada e sólida misturada aos tecidos de pele e aqueles mesmos macios do algodão e de todas as demais matérias que a eles dão vida na composição das vestes.

Para explicar esse acontecimento, esse barulho de plissas e formas nessa parte do trabalho, abordaremos a concepção de *sintoma* da imagem, compreendida por Didi-Huberman a partir de Warburg. Este acontecimento observado por Freud para lidar com situações observadas por ele em suas pacientes. Assim como Warburg, Didi-Huberman, por assim dizer, transporta esse acontecimento do corpo e da mente humana para a imagem, esse pensamento sobre a imagem está destacado em muitos dos trabalhos didi-hubermanianos. Em



**Diante da Imagem**, ele relata que nos atendimentos que Freud fazia era possível perceber algo de indizível na agitação de uma paciente, algo a olhar no conjunto de movimentos do corpo agitado, onde o inesperado, o não previsto acontece.

[...] Freud supôs, frente a esses momentos culminantes do ataque histérico, que o *acidente* — o gesto insensato, informal, incompreensível “não icônico” — era claramente *soberano*: e não apenas de uma soberania sintagmática, se podemos dizer, ou seja, que num tal momento o acidente domina tudo e tiraniza o corpo inteiro; mas também de uma soberania “paradigmática”, ou seja, que tal momento libera uma significância, envolve um destino, um fantasma originário, portanto faz trabalhar uma estrutura. Mas é uma estrutura *dissimulada*. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 333-34, grifos do autor).

Imagem enigmática diz não aquilo que nos acalmaria como em uma soma de dois e dois que forma quatro, mas outra coisa que impulsiona a uma procura pelo questionamento daquilo que sabemos, ou pensamos saber.

Ao sabermos tendemos a fechar as formas, a crermos muito fortemente naquilo que pensamos saber. Abrir a obra ou entender a possibilidade da abertura ajuda-nos a pensar inclusive seu contorno, e assim, não fechar as linhas, não emendarmos as formas.

No segundo capítulo pensaremos sobre o “abrir das imagens nas linhas que delas gotejam”, talvez seja essa a colocação: entender que as pontas das linhas não se amarram. Os *sintomas* e passados assim escoam fazendo propor o caminho a refletir a *Nachleben*, uma vida após a morte que lateja e escoe em sobrevivência ainda que não vista, mas que gotejam em linhas muito finas, e cheias de chaves que não se encontra para se lançar sobre a coisa o mesmo olhar, ou para fechar, amarrar as pontas escoadas, e por escoar.

O que já nos é sabido é por demais confortante, age nos estagnando, nos privando também do acelerar do coração, do mover do corpo, do choro e do gozo. Muitos dos enquadramentos que constituem as imagens do seriado **Medici: Masters of Florence**, cortam partes dos corpos, de modo a nos deixarem com falta de uma parte dos corpos, dos vestidos e dos véus, e mesmo quando vemos os corpos inteiros, podemos tender a pensar se os vestidos que cobrem os pés e vão até o chão não iriam para outro lugar, mas sem que haja a quebra das pontas das linhas. Estas linhas são formações de sentidos que podemos dar às imagens observadas. Na criação artística da qual tratamos, ela se dá como forma do encontro de passado e presente na imagem. É no interminável tamanho dos vestidos que as imagens se reconstituem e que a memória acontece.

Para esta etapa do trabalho trataremos de imagens da série, onde a filmagem destaca trechos dos vestidos, dos véus e dos corpos, mas esconde outros quando o enquadramento os

corta para enfatizar certo diálogo, por exemplo. Neste capítulo, como no primeiro, a análise se dará a partir de enquadramentos que compõem cenas que reconstituem momentos importantes das personagens femininas. Se no primeiro capítulo, as plissadas propõem uma reflexão acerca da memória como uma sobrevivência de passados que surgem como *sintomas* nesses movimentos, quando o vento e os corpos movem o tecido, no segundo capítulo, nos voltaremos aos enquadramentos para perceber como a forma de captação da imagem, revela e guarda, dentro das linhas e no escoar das mesmas, as formas que a imagem, pensada por um viés imaginativo poético, faz das cenas metamorfoses nas saídas das linhas pelo que assim observado se abre, deixando sair de si parte de suas entranhas mais profundas.

No primeiro capítulo, os véus e vestidos se ondulam; no segundo, se desfazem em linhas. Isso como todo o estudo não se media por uma explicação positivista, mas se alinha na imprecisão configurada em uma desobrigação de verdades exigidas da arte. As linhas, panos e corpos são em parte fantasmas, que retornam em suas formas, mas também em outras: “São coisas mortas há muito tempo, com efeito, que assombram com maior eficácia – da maneira mais perigosa – nossa memória. [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 69). Elas são memórias de ondulações, linhas e cores perceptíveis ou não, no passado e no presente de um ou de vários fazeres. Esse desfiar do qual falamos e mais adiante desenvolveremos, é um modo de perceber o sinal da coisa adormecida que vem se mostrar viva, é um modo de pensar o sintoma.

[...] quando um sintoma se manifesta, ele é um fóssil – uma “vida adormecida em sua forma” – que desperta contra qualquer expectativa. Se mexe, se agita, se afoba e rompe o curso normal das coisas. É um bloco de pré-história subitamente presentificado, um “resto vital” que de repente ganha vida. É um fóssil que se põe a dançar ou até a gritar. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 295).

É o *sintoma* que na imagem despetala para fora e para dentro da matéria, em uma mina de pequenos fios, ou seja, coisas que não se apresentam a descuidadas percepções, surgidos como num afloramento resistente de matérias, mas delicado demais e exigente demais para ser simplesmente objeto a olhar uma única vez.

## 2 A MEMÓRIA CRIADA NA CONSTITUIÇÃO E NA PERCEPÇÃO DO AUDIOVISUAL

As imagens constituídas no início do Renascimento nos tecidos de Botticelli, figuradas sobre e entre os corpos femininos em suas obras **O Nascimento de Vênus** e **A Primavera**, levantam a suspeita inquietante de um paganismo revivendo. Esse reaparecimento se dá com os véus pagãos que ressurgem na efervescente Florença mediciana<sup>13</sup> do século XV.

Os véus, os vestidos e todas as constituições dessas matérias se erguem da antiga mitologia greco-romana, e vagueiam avivados, embora a arte daquele tempo fosse imbricada pelo humanismo<sup>14</sup>, e dentro desse círculo supostamente fechado, a história dá-nos essas matérias pintadas como panos puros a cobrir “as santas” cabeças das mulheres de Florença, ou ainda soprados pelos ventos ao cobrir e descobrir estes corpos femininos, como apresenta o seriado **Medici: Masters of Florence** (2016), dirigido por Sergio Mimica-Gezann e criado e produzida por Frank Spotnitz.

Neste primeiro capítulo iremos perceber uma Florença cristã, mas também bordada por agulhas e linhas do paganismo. Os intelectuais daquele espaço e tempo remontavam ali na atmosfera ornada pela Santa Maria Del Fiore, um antigo não cristão, sem batismos. O grande momento de mecenato em Florença se inicia com Cosimo de Medici (Richard Madden), personagem retratado na série em estudo. Mas é com Lorenzo de Medici, O Magnífico, neto de Cosimo, que ocorre o grande momento de mecenato em Florença. Aby Warburg em suas percepções, explana sobre isso quando em **Histórias de Fantasmas para Gente Grande** escreve sobre a relação da família Medici com tais formas de arte. Descreve também a relação

---

<sup>13</sup> Termo utilizado por Andre Chastel no livro **Arte e Humanismo em Florença na época de Lorenzo de Medici, o Magnífico** (1982), em que a introdução é intitulada **A Lenda Mediciana**. Na obra Chastel faz uma discussão crítica sobre o papel de Lorenzo e Cosimo de Medici enquanto mecenas e colecionadores de arte no Renascimento italiano.

<sup>14</sup> O movimento denominado humanista é conhecido como época em que o homem era mais voltado para si, e seu desenvolvimento intelectual, assegurando assim, a relevância da razão humana sobre a fé/Deus. De acordo com a pesquisadora Maria Berbara doutora pela Universidade de Hamburgo e professora de História da Arte na UERJ, neste período as artes, a religião (cristianismo), alicerçavam em firmes rochas a formação de uma nova cultura e de uma ideologia naquele tempo. O movimento gerado e fortemente desenvolvido, com os trabalhos de pintores e escultores, arquitetos e poetas, através de fortes mecenatos fez da Itália a potência estética que ela é. A aristocracia italiana era engajada no patrocínio de artistas, a intensão era tornar a Itália o cerne do mundo. Essa efervescência de mecenatos e de artistas pela aristocracia e pela igreja, trazia a estas imagens, que muitas vezes é observada como o depois de Cristo e/ou um Renascimento, status de finitude, de morte ao anterior, mas, de acordo com Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e outros autores, há nessas imagens e escritos indicações de que há vida após a morte desse anterior, (*Nachleben*), e essa vida após a morte estava/está nas ideias, desejos e imaginação dos artistas e mecenas daquele tempo.

do irmão de Lorenzo de Medici, Giuliano de Medici,<sup>15</sup> com Simonetta Vespúcio<sup>16</sup>. Conta-se que essa figura foi a inspiração para a composição da *Giostra*, obra poética de Poliziano que descreve o romance entre o Medici e Simonetta:

Na *Giostra* é descrito como Giuliano surpreendeu Simonetta. “Ela está sentada à grama tecendo uma grinalda e, assim que repara no jovem, levanta-se assustada e apanha, com um movimento gracioso, a franja do vestido, cujo regaço está cheio das flores que havia colhido.” Cachos loiros emolduram sua testa, seu vestido está inteirinho coberto de flores, e à medida que ela se afasta o chão vai se cobrindo de flores a seus pés. (“Mas a grama verde sob os doces passos/ se faz branca, amarela, vermelha e azul.”) Giuliano a vai seguindo com os olhos (“Consigo louvando o doce caminhar celeste/ e o ventilar da veste angelical”). (WARBURG, 1893/2015, p. 75, grifo do autor).

De acordo com pesquisadores como Warburg, Simonetta seria a musa inspiradora das duas telas mais conhecidas de Botticelli: **O Nascimento de Vênus** e **A Primavera**. Esse ventilar angelical acima sugerido, visto pelo Giuliano apaixonado, não deixa de ser um germinar de outras formas serpentinadas. Sua amada angelical era dançante e próxima a Vênus de Botticelli.

[...] a deusa da primavera em *O nascimento de Vênus* de Botticelli equivale, por seus trajes e sua posição, às três Horas, que recepcionariam a deusa do Amor na obra de arte ficcional do poeta italiano. Dessa mesma forma, a “deusa da primavera” no “Reino de Vênus” corresponde à “ninfa Simonetta”. (WARBURG, 1893/2015, p.75, grifos do autor).

Os véus são ainda gritos e sussurros de um passado de poemas, de paixões, de mitos retratados de romances trágicos. Ovídio, fonte de pesquisa de Warburg, torna-se aqui meio importante de desenvolvimento de nossa ideia. Seus escritos em **Metamorfoses** (VIII d.C/2017) nos permite imaginar e observar as deambulações de tecidos nos tempos. Ao nos atentarmos para essas formas teadas, podemos em certa medida perceber um constante movimento de mãos que, consciente ou inconscientemente, inquietam-se, abrem os baús, tiram de lá uns pedaços de tecidos rasgados pela fera que estraçalhou e ensanguentou o véu de Tisbe. Quem o tirou de lá e trouxe ao nosso tempo, se não toda a união das ações que compõe tal imagem de memória? São as modelagens que surgem agora que indica o tempo passado no presente. Para tal, existe todo um arsenal de matérias, a serem manipulados em prol das

<sup>15</sup> Giuliano de Medici foi irmão mais novo de Lorenzo de Medici O magnífico e apaixonado por Simonetta Vespúcio, musa inspiradora das obras de Sandro Botticelli. De acordo com Aby Warburg e outros historiadores da arte, ele como o irmão Lorenzo influenciaram diretamente nos resultados estéticos das obras **O nascimento de Vênus** e **A Primavera** de Botticelli.

<sup>16</sup> Figura ilustre da Florença governada pelos Medici e por quem Giuliano de Medici foi apaixonado.

criações das formas para compor determinadas histórias em forma de imagem em movimento. No canal do *Youtube*, *Big Light Productions* a assistente de *design* de figurino Lior Orzon, fala sobre todo esse alicerce de produção dos figurinos da série: “Este é Tirelli, um dos lúpulos de fantasia histórica. Fornece fantasias em todo o mundo. Estamos preparando a série de TV “Medici”. Esta é a sala central, onde Alessandro, nosso figurinista, concebe e cria. Lindo, não é?” (ORZON, 2017, tradução nossa)<sup>17</sup>. Refletimos, assim, que só é possível pensarmos na memória articulada nas vestes porque no presente os figurinos dão forma em detalhes de indícios de sobrevida das Ninfas e suas vestimentas. O seriado materializa rompimentos plásticos e históricos que começam a surgir desde as primeiras pesquisas para constituição da obra. Cada mover de tesoura nos tecidos e a escolha do tom e textura a compor as vestes, colabora para percepção da sobrevivência na imagem. É por esse movimento de ações que nos lembramos de Tisbe, figura feminina mitológica, que semelhantemente às personagens da série, carrega um tecido na cabeça. No poema **Píramo e Tisbe** do livro IV de **Metamorfoses**, Ovídio poetiza sobre esta moça apaixonada e seu véu:

O amor tornara-a a ousada. Eis que se aproximou uma leoa,  
focinho manchado de sangue da recente carnificina de uns bois,  
que vinha matar a sede na água da fonte vizinha.  
Tisbe, a babilônica vê-se ao longe sob a luz da Lua  
e, com passo inseguro, esconde-se numa cova escura.  
Ao fugir, deixa atrás de si, caído o véu.  
Depois de a feroz leoa haver saciado a sede com água abundante,  
ao tornar a floresta, encontrou por acaso, o vaporoso véu sozinho,  
e com a boca ensanguentada, fê-lo em pedaços.  
Saindo mais tarde, Píramo viu na espessura do pó  
seguros vestígios da fera e empalideceu completamente.  
E, ao encontrar a veste manchada de sangue também,  
afirma: ‘Uma única noite vai perder dois amantes.  
Dos dois, era ela a mais merecedora de uma vida longa.  
É minha culpa. Fui eu, infeliz, quem te perdeu, eu que te disse  
para vires de noite para lugares tão cheios de medo  
e não me antecipei a vir. Despedaçai meu corpo  
e consegui minhas entranhas criminosas com feras dentadas,  
ó leões todos que viveis nestas serras!  
Mas é covarde quem deseja a morte’. Recolhe o véu de Tisbe  
e leva-o consigo para debaixo da penumbra da árvore combinada.

<sup>17</sup> Em Formello, próximo a Roma há um edifício de 6.000 metros quadrados, onde há mais de 15.000 vestimentas de época, contendo mais de 200.000 trajes organizados de acordo com o tipo de época. As primeiras foram colecionadas por Umberto Tirelli e diligentemente acrescentadas por Dino Trappelli; os últimos foram criados pela Sartoria que Tirelli fundou. Juntamente com a coleção de croquis, desenhos preparatórios na posse da companhia, estas cinco décadas de arte ao serviço do teatro, cinema e ópera são praticamente incomparáveis. Fiel aos princípios que inspiraram seu fundador, a empresa se expandiu e nunca deixou de despertar a imaginação de figurinistas de destaque como Lila de Nobil, Piero Tosi, Pier Luigi Pizzi, Gabriella Pescucci, Milena Canonero, Maurizio Millenotti, Ann Roth e seus seguidores hoje como Carlo Poggioli, Alessandro Lai e Massimo Cantini Parrini.

E, enquanto chorava e beijava o véu de si conhecido, diz:  
 recebe agora também o hausto do meu sangue!’  
 E cravou nas entranhas o ferro que trazia cingido. (OVÍDIO, 2017, p. 221-223).

A passagem de Ovídio, na qual ele explana sobre o romance pagão, nos interessa no sentido de que nele estamos compreendendo uma cortina que abre para o andamento deste trabalho. Desse modo, refletiremos acerca do reaparecimento da antiguidade pagã e sua imagem intrigante em meio ao alvoreço imagético que ornou a Florença governada pelos Medici, que eram inegavelmente atraídos pelo véu sobrevivente.

Os véus de Florença não são panos santos, mas imagens potencializadas dos mistérios que com as mãos que os tecem e com os corpos que os vestem se entrelaçam. O pano ensanguentado, sangue latente, sangue *sintoma* revivendo que desorienta como em um baile de véus e vestidos que vem outra vez, onde a música nunca cessou de tocar, apenas descansou seu volume, não se calou, apenas pousou em sono leve seu indefinido corpo. Ele é lacerante, convençamo-nos disso se o perspectivamos como o sintoma e o retorno.

[...] O sintoma, se ainda é um signo, é o signo mais equívoco de todos, o mais desorientador: o que ele significa permanece *desconhecido* (concerne ao não-saber). Ainda por cima, é um signo *encarnado*, orgânico, movimentado, dilacerante - a um só tempo signo de laceração e laceração do signo. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 383).

É nesse estado de dilaceramento e orgânico que o tecido que compõe a vestimenta de Tisbe na noite da fuga, deixa de seguir com ela ao cair de sua cabeça quando ela foge da leoa, ao olharmos daqui do nosso tempo. O tecido que Píramo recolhe do chão em desespero pela suspeita da morte da amada, é ali mesmo depois de despedaçado pelos dentes da leoa, a forma que revive. O véu foi literalmente dilacerado na poesia antiga, mas é agora outra composição, outro entrançamento em desfiar, e assim, é ainda o véu mesmo lacerado no passado.

**Figura 1 - *Píramo e Tisbe* - Pierre Gautherot (1799)**



Fonte : Musée d'Art et d'Histoire de Melun

O pano é refeito entre o sangue, entre os restos de uma presa, talvez, resto de uma morte, que a leoa carrega nos dentes. Os restos também de uma vida, de um sangue que jorra de um coração desolado. Desolado também o coração de Tisbe, ferido e morto, pela espada do amado.

O véu de Tisbe é um véu sem vento, que não resiste ao movimento de um corpo que assombrado corre, e vai ao chão, sendo então, destroçado. Dividido em pedaços e perpassado por sangue de uma presa morta. Eis o véu de Tisbe! Morto? Não, mas pousado ao chão junto a dois corpos que de certa forma estão mortos pela “queda do véu”.

Hora e outra as Ninfas aparecem com seus pés firmes e passos largos: tecidos tem relações intrigantes com os corpos. Não por acaso Warburg se debruça sobre a Ninfa que quebra a calmaria da tela **O Nascimento de João Batista** (1485-1490), (figura 2) de Ghirlandaio. Ela, a Ninfa com vestes serpentiforme de Ghirlandaio, traz curvas em sua roupa que quebram a atmosfera calma das dobraduras retas das outras mulheres da imagem. Daniela Queiroz Campos, professora e pesquisadora da História da Arte da Universidade Federal de

Santa Catarina, cita Aby Warburg, quando o autor se refere à Ninfa como “A donzela de pés ligeiros” (WARBURG, 2015, p.10, *apud* QUEIROZ, 2018).

**Figura 2 - Domenico Ghirlandaio, *O nascimento de São João Batista*. 1485-1490.**



Fonte: Afresco, Florença, Santa Maria Novella, capela dos Tornabuoni.

Os tecidos, os véus, retornam lisos e curvados, retos e dobrados, remontam figuras femininas e desenrolam-se infinitamente em uma fala que mais lança questões e instigam a abertura de um caminho de novos saberes do que apresentam ideias postas pelos modos já dados de percepção da imagem. Os véus se emendam após as mortes de Píramo e Tisbe, voltam soprados. Rompe a simetria do enquadramento ao levantar-se com Bóreas, Zéfiro, Austro ou Euro. É assim que Contessina de Medici se apresenta em determinados momentos da obra audiovisual (figura 3). É assim também com o vento em contato com o corpo que a servente de Ghirlandaio entra na cena do momento do nascimento de João Batista.



**Figura 3 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici e Ezio Contarini**



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

Eles retornam em pinturas, em poesias e ainda nas telas do cinema ou do audiovisual. Faz-se de matérias que sombreiam e iluminam o ambiente ao cobrir os corpos, ao se arrastarem no chão, ou ao serem jogados para fora da janela do enquadramento por algum vento ou pelas mãos. Na série **Medici: Masters of Florence**, eles se distribuem dentro e fora da tela na formação da imagem contemporânea e na reconstituição de um tempo anterior. Para tratarmos dessa ideia de memória real e articulada nos alvéolos dos tecidos curvados e nessa mobilização de autores para a análise do seriado, estamos desenvolvendo a ideia de imagem imaginada entre cortes e costuras.

Esta é a plasticidade da memória da qual estamos falando e refletiremos no decorrer deste trabalho. Trataremos de uma imagem que acontece pelo viés do apuro técnico, mas também no potencial cavado na criação quando da percepção da imagem do audiovisual.

Somos seres fazedores e perceptores. Cortamos tecidos, medimo-los, costuramos, misturamos cores e pedaços. Intrigamo-nos com aquilo que olhamos e disso ainda nos constituímos, o que desencadeia daí é ainda consequência da história. Esta história mesma que nos contam de forma tão bem clarificada e linear. O “simples” ato costumeiro de cortar o tecido e escolher seus tons como apresentado nas figuras 4 e 5 rompe a linearidade do andamento dos acontecimentos, pois tal arranjo causa fissura na imagem e no tempo, para o surgimento dos fantasmas. A imagem, então, ainda em seu estado de fragmento no ateliê é

metamorfoseada e se metamorfoseia em incontáveis figuras, neste ou naquele tempo. Por isso os tecidos nos corpos das atrizes remontam o tempo.

**Figuras 4 e 5 - bastidores da série *Medici: Masters of Florence* (2016) – costureiras produzindo o figurino**



Fonte: Canal do youtube - Big Light Productions

É por cada um desses detalhes que o todo da forma é alicerçado para que a história seja captada pela câmera e apresentada na tela, a forma filmada é dentro desta compreensão o que dá o dinamismo nos tecidos e nos corpos caracterizados para determinada incorporação de uma personagem. A atriz italiana Valentina Bellè que interpreta Lucrezia de Medici expressa ao canal Big Light Productions a relevância do figurino e sua admiração pelo figurinista da série.

Os figurinos de Alessandro Lai são extraordinários. Durante um ensaio, um dos assistentes de Alessandro lhe propôs uma seleção de camisolas para o papel de Lucrezia. Ele estava ocupado arrumando meu figurino, e ele se vira e diz: “Lucrezia nunca, nunca usaria essa camisola”... (BELLÈ, 2017, tradução nossa).

As vestimentas de Lai em seu fazer através dos figurinos encarna nos corpos das atrizes não as mulheres medicianas do início do século 15, e as figuras pintadas por Botticelli, mas tais constituições, assim como com as artes renascentistas, remontam-se também pelo antigo paganismo. Os traços antigos acontecem porque há uma determinada desenvoltura dos papéis das intérpretes. A atriz inglesa Annabel Scholey, intérprete de Contessina de Medici, relata sobre as vestimentas compostas para a matriarca dos Medici: “as vestimentas são incríveis. São os trajés mais incríveis que eu já vesti. Você se sente elegante poderosa e é um presente atuar como essa personagem porque as roupas e a maquiagem ajudam muito” (SCHOLEY, 2017, tradução nossa).

Essa é a metamorfose das imagens que, sobrevivendo, nos leva às telas de Botticelli e a arte/imagem antiga e pagã, ela ocorre em uma conversa dificilmente decifrável, um barulho de vozes silenciosas, sussurradas nas fraturas ocasionadas pelos fazeres. Por essas aberturas as conversas ocorrem entre as histórias, culturas e artes dos tempos. A arte é o silêncio que, nos gritos, dizem entre dobras de véus, que despertam mas não nos mostram se é isto ou aquilo o que vemos. Elas mesmas nos impulsionam a afastar daquilo que nos explicam ilusoriamente fácil demais e que nos leva a crer num possível final da borda do tecido, dos enquadramentos, dos véus. Os véus não findam e nem se restringem a uma única forma ou único tempo.

Ao proliferar da borda, os detalhes em suas definições indefinir-se-ão. Os rasgos dos tecidos alinhar-se-ão em imprecisão. Estamos entendendo tal fenômeno como uma espécie de trama entre coisa/arte e ser, como luva que penetra na mão ao invés de mão que entra na luva. Esta luva se direciona para baixo da pele, faz-se pertencer ao corpo, à carne, ao sangue, imbrica-se a tudo e por tudo. Faz germinar o desejo de ver que falta a estes ou aqueles olhos. Esta luva leva-nos a interrogar os liames das culturas, do tempo e a história do tempo. “Não há história possível sem história da cultura e não há história da cultura sem uma *história da arte* aberta às ressonâncias antropológicas e morfológicas das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 89, grifos do autor). A vida dos véus não deixa de ser dos entre os rasgos dos dentes da leoa que rasgou o acessório na história do romance antigo. A vida das imagens não deixa de ser dos corpos que as constituem e que observam, por elas e com elas se aprazem, deleitam, gozam e choram, mas ela é ainda nela mesma vivente e sobrevivente, reaparece a cada vez que aparece.

## 2.1 O paganismo na obra de Sandro Botticelli e nos reaparecimentos do audiovisual

O seriado **Medici: Masters of Florence** apresenta em sua imagem uma articulação plástica que propõe, ao modo estético do audiovisual, num conjunto de matérias e ações sobre elas, a “continuação” criada de momentos passados.

Assim, neste primeiro capítulo estamos optando por olhar mais cuidadosamente para os sentidos emitidos pelo véu e outras partes da indumentária feminina, que na obra ajuda a compor a vestimenta e outras características das personagens Contessina, Piccarda, Lucrezia de Medici, Emilia, Madalena e Rosa (Alessandra Mastronardi) a namorada de Lorenzo O velho (Stuart Martin). É principalmente nesse acessório, o véu, que estamos sugerindo esse encontro de imagens contemporâneas com imagens passadas, de modo que é indispensável trazer para esta apresentação de imagens, as pinturas de Sandro Botticelli.

Queremos pensar junto ao leitor que as movimentações de matérias, como os referidos tecidos das indumentárias femininas, estão sendo remontados no presente, reaparecendo. Perambulando em pequenos pedaços da boca de uma leoa para reaparecerem inteiros nas cabeças e ombros das personagens femininas, onde observamos os plissados como ornamentos.

De tal modo, estamos compreendendo essas imagens como resultado de uma junção de elementos da: direção de arte, direção de fotografia e atuação, como força repousada entre as quinas das dobras, que se “fecham” deixando-nos inquietos a ver as fendas e cavidades profundas. E ainda que o pano se abra com o vento, as cavidades se apresentam como formas viventes na superfície plana, translúcida e leve dos véus, sejam vestígios de uma antiguidade pagã, do contemporâneo, futuro e/ou ambos os tempos ao constituírem e reconstituírem matérias e sentidos. A partir de agora, dissecaremos matérias de tempos diferentes na intenção de que nossa reflexão flua no intuito da proposta colocada, a saber, a imagem sobrevivente na potência criativa da manipulação das matérias e nas formas que são colocadas nos corpos e ainda como estas reagem ao movimento e sonoridades ocorridos nos corpos e com os corpos.

Para introduzir nossa percepção imagética, começemos expondo a pintura mitológica de Sandro Botticelli: **O Nascimento de Vênus**.

**Figura 6 - O nascimento de Vênus - Sandro Botticelli. (1474-1475)**



Florença, Galleria degli Uffizi.

Nas imagens que trazem a Vênus como protagonista, é possível encontrar os tecidos esvoaçantes e outras características das personagens dos textos homéricos e de Poliziano. Os quadros do artista do Renascimento, Botticelli, parecem que são quadros de vento. Constituído do desejo masculino e dos saberes daquele círculo de intelectuais florentinos frequentados por Lorenzo e Giuliano de Medici que, junto ao pintor, idealizaram as obras. Mencionamos esses artistas e intelectuais e seus fazeres e desejos da época, partindo do que é denotado nos escritos de Warburg, que em busca dos desvendamentos dos detalhes das obras nas quais ele se debruça, explana sobre quem as produziu e porque tais obras apresentam suas respectivas características. Para explicarmos os questionamentos de Warburg, salientamos aqui:

A suspeita evidente de que justamente Poliziano, o duto amigo de Lorenzo de Medici — para quem Botticelli, segundo depoimento de Vasari, já pintara uma Palas Atena —, teria transmitido o *conchetto* da obra a Botticelli é convertida em certeza graças ao fato de que o pintor destoa dos hinos homéricos do mesmo modo que o poeta. (WARBURG, 1893/2015, p. 29, grifo do autor).

Por um lado, Warburg discorre sobre o mecenato de Lorenzo de Medici na formação daquilo que a história da arte fundou como estilo do Renascimento. Por outro, deixa visível a impossibilidade de datar as imagens e mantê-las inabaláveis a indícios passados, presentes ou futuros.

Diante do que estamos vendo, ao nos colocarmos ante às pinturas de Botticelli, a princípio estamos a olhar as figuras femininas com seus corpos em evidência. Vemos flores espalhadas num pano florido que está nas mãos de Flora<sup>18</sup>, que busca cobrir o corpo de Vênus. Talvez o fizesse, não fosse o vento que empurra o tecido com um sopro e atrapalha o ato da deusa da Primavera que estende o tecido para Vênus. Há, nessas obras, constantes encontros ou quase encontros entre corpos femininos. Essas figuras aparecem e reaparecem como o antigo e o novo na tela de Botticelli. Desde a antiguidade pagã, essas mulheres buscam cobrir umas as outras com panos e também com os próprios corpos. Na literatura greco-romana os contos já mostram a ideia desses gestos de aproximação entre corpos femininos, mediados ou não por tecidos. Observa-se no conto **Diana e Actéon** apresentado por Bulfinch, à narração do momento em que Diana, a deusa da caça, ao despir-se para o banho entrega seu manto para uma de suas Ninfas, antes da chegada inesperada de Actéon.

---

<sup>18</sup> Flora é uma personagem da mitologia greco-romana, Clóris da Mitologia Grega e conhecida como a deusa da Primavera e que aparece nas obras **O nascimento de Vênus** e **A Primavera** de Botticelli.

Enquanto a deusa estava saindo com suas abluções, Actéon, tendo-se separado de seus companheiros, e vagando sem um objetivo definitivo, veio dar no mesmo lugar, levado aí pelo destino. Quando apareceu na entrada da gruta, as ninfas, percebendo que se tratava de homem, gritaram e correram para junto da deusa, tentando escondê-la por trás do próprio corpo. Mas a Deus era mais alta do que as ninfas e assim não foi possível ocultar seu próprio corpo. (BULFINCH, 1985/2006, p. 70).

As relações dessas formas de arte estimula Warburg, ante às pinturas de Botticelli, às suas minuciosas examinações. Ele o faz se apropriando dessas criações Renascentistas. Ele se volta a pensar e descrever os modelos constituídos por pintores como Ghirlandaio e Botticelli.

Chama nossa atenção mais uma vez a transformação do véu para além de um acessório de cabelo ou do corpo. Ao olharmos o chão pintado por Pierre Gautherot, vemos sobre ele forrado e pouco espalhando, a figura do véu de Tisbe amarelado de um tom que o pintor achou por bem apresentar. Em um momento da cena do conto sobre **Diana e Actéon**, percebemos que uma das Ninfas cuida do manto de Diana para que a deusa se banhe. São por esses perceberes e relações entre épocas e matéria fabuladoras que nos alinhamos às teorias de Didi-Huberman e Warburg. Os dois pensadores ajudam a refletir sobre essas discontinuidades do tempo que se apresentam em potência, em uma força fecunda germinada de uma poética na qual nos baseamos para as percepções óbvias e criadoras da presença do véu ou do pano nos corpos. O pano de Diana sai do seu corpo para que ela se banhe, e vai para as mãos da Ninfa: “[...] Diana entregou a uma delas o seu dardo, sua aliança e seu arco, e a outra entregou seu manto [...]” (BULFINCH, 1985/2006, p. 70). Imaginamos porque o podemos fazer, e assim desenvolvemos nossa ideia. Imaginamos que o manto de Diana está com a Ninfa, em suas mãos, ou quem sabe jogado sobre alguns galhos. Pousado, espalhado ou em desenhos de plissas, que se fecham em uma extremidade e abre na outra. Ajunta-se por uma mão, abre na outra parte com o vento. Ajunta-se entre os dedos da Ninfa que segura para sua senhora, ou quando a mesma em **A Primavera** apoia no colo as flores que oferece à deusa Vênus. Ou ainda entre os dedos de Píramo, que em seu desalento plissa com os dedos ao sentir nas mãos o véu caído da amada.

Ao imaginarmos panos plissados nas mãos o vemos nas mãos da Ninfa de Diana, mas também nas mãos de Píramo. Mas vemos ainda seus reaparecimentos, seus retornos, como na pintura de Botticelli, onde há o pano plissado nas mãos da Ninfa Flora. Temos aqui uma perceptível analogia com as interpretações warburguianas, sobre uma parte do vestido de Flora (figura 5), onde se percebe um leque que surge dos gestos do corpo que movimenta o tecido florido que compõe o vestido. Warburg explica:

A moça que distribui rosas, que caminha para o espectador, é a deusa da primavera — não obstante as divergências pontuais em relação à figura correspondente em *O nascimento de Vênus*. Tal como esta, ela usa um ramo de rosas como cinta para seu vestido de padrões florais. Em contraste, nesse ínterim o festão de folhas no pescoço desabrochou em flores de todas as variedades; ela também traz à cabeça uma coroa de flores, e mesmo as centáureas em seu traje desabrocharam. As rosas que ela joga atraem Zéfiro e Flora, à frente dos quais ela avança. O vestido vai bem colado à perna esquerda (que está à frente, firmando a passada), descendo à altura do joelho numa curva suave, para revoar junto à franja, espalhando-se em leque. (WARBURG, 2015, p. 41).

Ajuntamento e afastamento que se dão pelas plissas, elas tornam-se nessa mescla, mais ou menos abertas. O véu é como o leque que serve para abanar. O leque visto por Warburg no toque do tecido na perna da deusa da primavera, no detalhe abaixo (figura 7). Entretanto, observamos mais uma triangulação no detalhe da pintura, desta vez no tecido florido estendido até a Vênus, ao passo que o pano é segurado por Flora, franzido por seus dedos em uma extremidade enquanto o vento devolve a outra parte do pano para junto do seu corpo, como salientamos acima. O leque que se faz no grande pano florido é pagão, é o desenho dos sopros dos ventos.

**Figura 7 - Detalhe - *O nascimento de Vênus* - Sandro Botticelli – (1474-1475)**



Florença, Galleria degli Uffizi

Perspectivamos assim, nesses pareceres/apareceres, um frequente desenhar de leques na pintura. O leque maior do pano florido que volta com o vento pagão, quase envolvendo o corpo da figura feminina que o segura buscando estendê-lo até a Vênus e o leque menor, formado por parte do vestido, junto à perna da Ninfa. O véu estava e está em Florença na imagem do seriado **Medici: Masters of Florence**. Ele não morre na antiguidade pagã, mas soa musicalmente na efervescência do Renascimento italiano e nas reconstituições contemporâneas.

**Figura 8 - A Primavera - Sandro Botticelli (1482)**



Fonte: Florença, Galleria degli Uffizi.

Dos ventos, Zéfiro parece-nos o que mais tem força de sobrevida, ao menos na pintura de Botticelli, onde ele sopra a Ninfa, que se torna Flora. Mas na medida em que nos espaços de Florença apresentados no audiovisual os ventos sopram os véus de Contessina, isso move-nos a cessarmos de andar de maneira desenfreada e voltarmos para trás, fazendo-nos reflexionar sobre o retorno das brisas. E ainda com a face e os corpos direcionados ao outrora, olhamos o véu de Tisbe, ou os pedaços dele. Os ventos que sobrevivem pelos pinceis botticellianos vem como os sopros do oeste, mas pode ainda esse movimento ser proveniente de uma brisa do norte, do sul e do leste. Bulfinch fala brevemente sobre cada um desses ventos que na série **Medici: Masters of Florence** levanta o véu da cabeça de Contessina.



Eles eram o Bóreas ou Aquilão, os ventos norte; Zéfiro ou Favônio, o do oeste; Noto ou Austro, os do sul, e Euro, o do leste. Os dois primeiros foram os mais celebrados pelos poetas, o primeiro como um modelo de rudeza e o segundo como o de delicadeza. Bóreas amava a ninfa Oritia, e tentou fazer um papel de amante, mas não teve sucesso. Ele tinha grande dificuldade em respirar gentilmente, e cantar estava fora de questão [...]. Zéfiro era amante de Flora. (BULFINCH, 1985/2006, p. 271)

Aqui não precisamos necessariamente ter percepção de que o vento seja Zéfiro, os perceberes acontecem em fluidez quando o que já sabemos não sacia, mas inquieta.

## 2.2 A criação dos Medici no movimento da imagem

A constituição imagética da antiguidade pagã que permeava a Florença no início do Quattrocento ressurge agora na contemporaneidade no movimento da imagem da série **Medici: Masters of Florence**, no movimento da câmera e dos corpos e de forma bem avivada na efervescência da casa dos Medici. A antiguidade estava/está lá penetrada e brotando nos movimentos desenhados pelos enquadramentos, pelos contornos e meios postos pela direção de arte e pelos corpos que andam e balançam os véus, os vestidos e capas que embrulham os corpos em estado mais calmo e/ou soprados pelo vento, ou ainda na agitação dos corpos que ornaram a obra.

A produção do seriado mergulha no passado através da criatividade e da técnica para compor todo o ornamento das personagens. Essa mediação torna possível a compreensão dos tempos intrincados nesta imagem. Em entrevistas de bastidores, os criadores da obra relatam o processo de reconstituição do passado na imagem. O figurinista Alessandro Lai fala dos procedimentos de constituição dessas vestimentas a partir das quais estamos discutindo a sobrevivência da antiguidade pagã.

Quando me perguntam em que consiste o trabalho de um figurinista, digo que significa decidir que roupa íntima um estranho usaria. Você entra em um relacionamento íntimo, que não é apenas físico, mas também psicológico, e tem que ajudar um ator ou atriz a se vestir como um determinado personagem e não apenas para cobri-lo. (LAI, 2017, tradução nossa).

Ao pensar nessa plasticidade que veste o corpo a partir desta criação do vestuário, podemos entender o modo como, por meio do audiovisual, é possível compreender essa imagem de sobrevivência e conseqüentemente de memória. É isso também que nos possibilita observar a criação nos corpos contemporâneos na atualidade. Maquiadores, figurinistas, design de cabelos nos apresenta os tempos intrincados na imagem. Há, portanto, um trabalho coletivo de criação no refazer dos tempos.

**Figura 9-** bastidores da série *Medici: Masters of Florence* - a direita da imagem Alessandro Lai, no centro Annabel Scholey interprete de Contessina e a esquerda Francesco Pegoretti design de cabelos da série.



Fonte: Canal do Youtube - *Big Light Productions*

Estamos olhando o passado porque houve um trabalho minucioso de manipulação de diversas materialidades. É desse modo que nos é possibilitado pensar na concepção de uma sobrevivência das formas que se movimentam na singularidade imagética compreendida na referida obra audiovisual. É a imagem em seu todo, é sua *mise en scène* que pensamos em nosso estudo na estruturação das formas entre tecidos e corpos e como os corpos se movem em tal articulação dentro dos enquadramentos. O ator na tela é um todo de cores, texturas e sons. Um fio de cabelo desalinhado é parte essencial do todo que compõe o retângulo:

Podemos pensar que a tarefa mais importante de um ator é dizer as falas de forma convincente e ativa. Certamente, a voz e a entrega são muito importantes no cinema, mas, pensando em termos de *misen-en-scène*, o ator é sempre parte do projeto visual global. (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 236).

É nesse global compreendido por David Bordwell e Kristin Thompson em **A Arte do Cinema: uma Introdução** (2013) que nos envolvemos nas vidas/imagens passadas e presentes da articulação imagética do seriado. A obra mostra, na criação artística, o início da

ascensão da família Medici na Itália. A produção articula, nessas características inventadas de compor um passado, o mecenato de Cosimo de Medici e as complexidades de seu casamento com Contessina de' Bardi. Os vemos em trajes mais leves, com menos volumetria do que certamente a burguesia usava na Florença e na Itália do início do século 15. Alessandro Lai descreve como a moda atual lhe auxilia na invenção do vestuário da série:

Sempre dou uma olhada no mundo da moda, na referência iconográfica, sem implicar nos costumeiros trajes tradicionais. Nos casos, pesquisei as coleções de diferentes estilistas [...] A Idade Média e o Renascimento estão novamente na moda. Muitos designers de moda trouxeram de volta a cultura figurativa do Renascimento com referências precisas. Como em roupas de alta moda feminina... Acho muito interessante e divertido e me permito simplificar o traje tradicional do período histórico adicionando elementos mais modernos. (LAI, 2017, tradução nossa).

É pelo presente, pela evolução da moda, pelas ideias de hoje que a história dos Medici vai para a emissora de TV italiana *RAI I*. Lai fala aqui das composições sóbrias das vestimentas utilizadas pelas personagens que representa os Medici na série, fazendo com que tais peças do vestuário se assemelhem a moda atual, que em geral não se atém as grandes volumetrias como as vestimentas tradicionais renascentistas. No decorrer de toda a série nos deparamos com modelagens moderadas nas vestes da dinastia Medici.

É por essa constituição do vestuário que o drama épico apresenta já nos primeiros minutos do primeiro episódio, a morte e o velório de Giovanni de Medici (Dustin Hoffman) (figura 10), o primeiro grande nome desta poderosa família de banqueiros e pai de Cosimo de Medici. Os Medici são considerados por historiadores e historiadores da arte, importantes patrocinadores das artes e das letras em Florença. Patrocinaram artistas como Filippo Brunelleschi e Donatello. O pintor do Renascimento é citado por Andre Chastel em **Arte e Humanismo em Florença na época de Lorenzo de Medici, o Magnífico** (1959/2012), como artista que leva à Florença traços do antigo paganismo.

As descobertas de Donatello tinha trazido à arte florentina uma liberdade que se manifestava em todas as artes, particularmente na gravura. A voga bacanal pagã é atestada por gravuras anônimas que compõem um Triunfo de Baco e Ariadne com ménades turbulentas, emolduradas por uma parreira gigante. São em geral datadas bem tardiamente, por volta de 1470-80, porque as túnicas esvoaçantes derivam do traje botticelliano [...]. (CHASTEL, 2012, p. 113)

O vai e vem compreendido nessas adaptações das matérias esvoaçantes denunciam que a arte daquele tempo se dava por retornos das curvaturas pincelares e das modelagens construídas nas esculturas (relevos e estátuas), vasos, entre outros. As falas de Alessandro Lai

nos orienta exatamente como essa materialidade que no Renascimento remonta o antigo, repetem hoje, nas diferenças das execuções, os vestígios renascentistas e do paganismo na atualidade. Há toda uma dedicação contemporânea que nos possibilita a visualidade da volta no tempo dessas imagens e de seus criadores atuais:

Quando você começa a trabalhar em um filme de época histórica, você procura por pinturas e tudo o que existia naquela época... A história se passa no início do século 15 entre o final da Idade Média e o período gótico, e o Renascimento italiano. Um período de transição. Então, quando você filma um filme e cria personagens, você é obrigado a escolher uma determinada direção. Não pode ter uma tendência para o estilo gótico ou mais para o estilo renascentista. Esses elementos foram úteis para distinguir alguns personagens em estilo retrô. Como Piccarda, ou mesmo Giovanni de “Medici”, Dustin Hoffman. Eles pertencem a uma geração anterior, pelo que foi conferido um sabor mais medieval. Em relação às personagens femininas [...], basta citar algumas, como Piccarda – esposa de Giovanni-, Contessina de' Bardi e Lucrezia Tornabuoni, que são três mulheres completamente diferentes, cada uma com um estilo diferente por razões específicas, antes de tudo, porque pertencem a gerações diferentes. Piccarda é a esposa de Giovanni e uma das fundadoras da família. Contessina é a esposa de seu filho. E Lucrezia é sua neta. (LAI, 2017, tradução nossa).

São nessas distinções entre uma roupa e outra das personagens masculinas e femininas que Alessandro Lai veste a Contessina, de Medici, ou de' Bardi, Lucrezia de Medici ou Tornabuoni e Piccarda de Medici ou Bueri. É desse modo que elas gesticulam fortes — fortes por seus próprios sobrenomes, por seus próprios corpos vestidos e véus. Elas são Tisbes, Dianas, Heras, Bacantes e Ninfas. Na série, essas mulheres, por assim dizer, voam com suas asas de véus interferindo diretamente na trama política que mantinha os Medici no poder e na maleabilidade dos panos, acidentando a forma como vemos em Piccarda quando o véu que lhe cobre o rosto e ombro apresenta-se autônomo escoando ao chão. O véu que no momento fúnebre (figura10) desce ao chão, destoando no fundo da imagem, promove o encontro dos tempos, lembra a Ninfa agitada, logo, se faz memória. Este adorno em Piccarda não é uma substância significada, não é uma síntese, por que não revela, interpreta ou analisa a atmosfera triste. Ele não aponta nenhuma explicação meramente representativa da imagem, o véu da mulher viúva é um sintoma.

**Figura 10 - cena da série *Medici: ...* - personagens Piero, Lucrezia, Piccarda, Lorenzo, Contessina, Cosimo e Emilia**



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

Estas figuras femininas quando se movem ornadas de determinado modo dentro do enquadramento que é um fazer do presente, elas, remexem na história, pelas vestimentas que mesmo em sutis moveres salienta a crise, desestabiliza a representação, inserindo nela algo de mais *dilacerante*. Contessina, esposa de Cosimo de Medici, Lucrezia esposa de Piero de Medici (Alessandro Sperduti), Piccarda esposa de Giovanni de Medici, Emilia dama de Contessina e Madalena amante de Cosimo, são personagens que não figuram como imagens femininas fechadas na aparência pudica como em uma história da arte nas costumeiras interpretações das obras mitológicas de Botticelli. Elas são figuras em turbulências de véus, vestidos, cores e gestos. O seriado nos mostra uma Lucrezia perspicaz e criativa. Marcello Vannucci autor de **Le donne di casa Medici** (2016) relata sobre essa figura quando habitava a casa dos Medici: “[...] um grande traço dela permanece na história da Casa Medici e ao mesmo tempo naquele mundo florentino que Lucrezia soube interpretar com grande inteligência e extraordinária sagacidade [...]” (VANNUCCI, 2016, p. 12, tradução nossa). O seriado apresenta uma Lucrezia que não hesita em opinar nas articulações políticas

medicianas e nem em articular meios de ajudar a sogra Contessina em questões pessoais no que se refere às crises do casamento da matriarca com Cosimo.

No seriado, nos deparamos com a complexa convivência entre Piccarda e Contessina. De difícil diálogo, Piccarda não facilita a vida de Contessina dentro daquela casa. Essas mulheres se fazem dentro desses enquadramentos entre a imagética que compõe suas vestimentas, e as ideias surgidas na concepção e na percepção entre estas vestes e seus corpos — corpos por vezes erguidos, por vezes, debruçados para acalento do outro corpo feminino. Corpos chorosos, por vezes gozosos, de olhos que se dividem entre leves risos e lágrimas. Corpos com os braços erguidos para afago do outro corpo feminino, ornados a leves véus, vestidos e a pesadas capas. Corpos de histórias reais e mitológicas, de contos trágicos, de pinturas e corpos filmados. Estes corpos carregam sinuosos e quase imperceptíveis sinais antigos.

### **2.3 A poética dos tempos por meio da criação**

Estamos pensando uma Contessina, uma Piccarda, uma Lucrezia, uma Emilia e uma Madalena poéticas — poéticas em suas plissas, nas mãos que seguram os vestidos e neles formam cavidades. As cavidades percebidas nas dobras são, por vezes, feitas por essas mãos femininas, mãos como as de Contessina que veremos nas seguintes imagens a segurar e soltar seu vestido gerando plissas e movimento no plano. Contessina é poética ao erguer seu vestido e mostrar o pé entre a bainha do vestido acima e a sombra que surge ao erguer da bainha. Seu pé é ligeiro semelhantemente ao pé da senhorita apressada de Warburg. Seu vestido se metamorfoseia, aos seus próprios toques, não apenas para expressar à narrativa, mas apenas para poetizar, para que as linhas que constituem os tecidos trabalhem nesse erguer pelos dedos. Sucessivamente, quando o pano escapa dos dedos, ele volta para perto do chão, indo de novo a cobrir os sapatos, as pernas e as meias de Contessina.

Os vestidos, véus e capas desdobrados e redobrados, as peles que eles cobrem, e que cobre as carnes e as carnes que cobrem os ossos, os véus que se emendam e se partem de um tempo a outro, proliferam, se manifestam em superfície, mas também em latências, e em *sintomas*, ou seja, a imagem no fazer e desfazer em formas que se dão antes da constituição desta ou daquela, bem como no momento que a obra se apresenta em meio a suas representações.

Como formas anacrônicas, representações expandem em paradoxos, sobressaem em plasticidades novas, em surpresas, para todos os lados, para dentro e para fora do quadro, da

escultura, da tela. Expandem em poemas com as estrofes e versos embaralhados. A imagem não se presta a nos satisfazer com interpretações ensinadas e perde, por assim dizer, a forma apenas representada, ela autonomiza-se. A história da arte nos estabelece um modelo de percepção da imagem pictórica que é em seu contexto de articulação e de existência relevante para compreender inclusive as técnicas de feitura destas matérias. No entanto, essa história afasta-se do movimento anacrônico. “Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23, grifos do autor)”. Assim, buscar refletir é compreender a necessidade de libertar a imagem cercada de palavras explicativas, termos decorados que simplificaria a imagem e ilusoriamente dizimaria seu passado, seu aparecimento que sussurra inquieto na representação, seu *sintoma*.

O paradoxo visual é o da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevêm — e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um inconsciente da representação. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do *anacronismo*, um sintoma nunca sobrevêm no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44, grifos do autor).

As aparições nesse sentido, e do qual estamos nos valendo para reflexionar a plasticidade na presente discussão, é como o que advém da imagem, mas ainda como o que move o observador em seu potencial imaginativo, sua força que lhe ergue o corpo e a mente ante estas imagens impuras, seu tempo que comove lhe propondo os gritos e os silêncios. Didi-Huberman em **Diante da Imagem**, quando faz o estudo da pintura **Moça com Chapéu Vermelho** (1666) de Johannes Vermeer, escreve ao falar da aba do chapéu:

Sombra, maciez, chama ou, leite, lábio ou projeção líquida, asa ou dilúvio: todas essas imagens nada valem por si mesmas, tomadas separadamente; em relação a esse “chapéu”, elas não têm nenhuma pertinência descritiva, muito menos interpretativa; cada uma delas se relaciona ao que poderíamos chamar uma visibilidade “flutuante”. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 332).

A imagem é ainda o tempo de quem olha e um resultado dos olhos cheios de outras coisas já vistas, mas coisas que ainda apareçam como aparições que não se sabe de onde, mas germinam de um olhar inventivo. Um desfazer da obra para outras imagens. Seria como ver com as mãos, colocar as mãos e remodelar, isto, porém não revela o *sintoma*, mas leva ao

aprofundamento da reflexão, de que o *sintoma* persiste ali na coisa como aparecer de indescritíveis e silenciosas falas.

Um triângulo confuso e cheio de alvéolos de pano desenha-se quando Contessina impulsiona o corpo a andar. Um amontoado de tecidos cheio de ar impregnando e impregnado de olhares atuais e de outrora e que vêm do erguer do pano e da vontade que o corpo na tela tem de andar mais rápido e que os corpos que olham têm de olhar mais. Diríamos, alvéolos cheios sabe se lá do que, de um doce e de um amargo, que movimentam as existências. Para acelerar o passo, Contessina cria a fórmula triangular abaixo do ventre (figura 11). O que vemos no decorrer da cena, um pé a frente do outro, ou é triângulo confuso de alvéolos que vemos?

**Figura 11 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici, Piero de Medici e Cosimo de Medici**



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

Essas personagens formam, no contato entre corpos, vestidos e véus, longos alvéolos coloridos e misteriosos. Meticulosamente esses tecidos vão e vem, dá-nos a impressão de que passam também pelas mãos do observador, como o ato de abrir um embrulho em papel seda ou em uma embalagem de veludo de fechadura muito protegida. Olhar assim é um jogo. Quando fechamos a embalagem e inconscientemente jogamos fora a chave, ficamos em uma procura incessante pela primeira chave, mas encontramos sempre outro modo de abrir outra



vez. Mas guardamos nas mãos a marca da primeira chave. Todas as marcas das formas de abrir ficam na mão, e a forma de dar a abertura não cessa de mudar.

Um jogo do ver que emenda o espectador às imagens, que aqui nos rege a pensar sobre a virada de uma chave. Uma chave à nossa frente insinuante, um visual que rompe o visível ao passo que é transpassado por linhas demasiadamente finas, difíceis de serem enxergadas, onde cada chave fica enlaçada em lugar que não se vê. A virada da chave não é a volta na fechadura, mas a mudança no olhar a cada vez que se vê.

**Figura 12 – Detalhe - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici e Piero de Medici**



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

As imagens (figuras 11 e 12) referem-se ao primeiro episódio, quando Contessina tenta inserir seu filho Piero de Medici nas articulações políticas, ao passo que Cosimo compreende o filho sendo mais adepto aos livros do que a política. Na próxima imagem (figura 13) temos um curto diálogo entre Contessina e sua sogra. Da cabeça de Piccarda (a da

esquerda), desce uma cachoeira negra que lhe cobre as costas e os braços. Nessa posição ao lado da nora e de costas para a câmera em um enquadramento de plano médio, ela elogia o vinhedo e logo creditando a fartura ao matrimônio entre Contessina e Cosimo de Medici.

**Figura 13 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici e Piccarda de Medici**



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

Se conseguirmos nos desprender das condições mais corriqueiras de observação, podemos sugerir aprofundando, precisando nossa investigação e dizendo mais dos sentidos por nós encontrados na avidez das plissas de Piccarda. E nesse poder de liberdade observacional, supomos que uma agulha esguia enfiada com linha muito fina e sem nó na sua ponta, entra fluida em alinhavo de curvas um tanto desiguais no tecido e depois é puxada de modo escorregadio, sem tropeços. Dizemos isso pela fluidez que é comum nesse contato físico entre objetos e mãos no ato de coser no tecido de espessura igual ou semelhante a do véu analisado. Traremos mais uma vez Georges Didi-Huberman a fim de alicerçar nossa ideia a respeito do objeto de arte em uma insistente presença indiscernível, invisível e poética: “[...] o ato de ver jamais se detêm no que é visível, tal como o faria um termo discernível e adequadamente nomeável [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 76). Existe nessa descrição todo um processo da percepção física de uma cena imaginada do alinhavo suave. Existe a imagem/linha em seu caminho da passagem pelo fundo da agulha — da agulha que vemos, ou dizemos ver, ao pensar que o véu tem plissas porque foi suavemente alinhavado. Dizemos que a agulha mediada pela linha ultrapassa o véu de um lado a outro. Passam pelo véu agulhas e

linhas. Ou ele dobra-se mesmo é no mover da cabeça de Piccarda? Nascem da cabeça, desce pelas costas como tinta que depositada na superfície escorre? São muitas as imagens que podemos inventar para o véu sem que ele nos diga de modo que se possa ouvir o que ele tem a dizer, e o que ele é.

E nos perguntamos: o que é o véu? Por que tem plissas e o que promove tais plasticidades no tecido? É uma imagem que nos comunica um passado vivo que se deixa ser tocado por mãos carinhosas como as de Contessina, pelas mãos da Ninfa que segura as vestes de Diana, pelas mãos de Píramo, que sobre o véu derrama lágrimas. Essas são as perspectivas de reaparecimentos/aparecimento das imagens/sintomas. Em sintomas a Ninfa em Piccarda e em outras personagens, não é em seu retorno a forma fiel ao seu passado. O simples véu negro traz “à vista” coisas que estavam/estão guardadas no tempo, e que enuncia que a imagem dos panos movimentados nos corpos que se colocam ante a quem olha como o próprio tempo a durar. De acordo Didi-Huberman em **Diante do tempo**:

Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar. [...] Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do "especialista". Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16, grifos do autor).

Há uma “visualidade” do futuro das mãos que certamente aparecerão mais vezes reconfigurando eternamente aos olhares dos corpos que de tempos em tempos pousam sobre elas, enquanto elas duram. A mão que configura a duração do tempo é a *Nachleben*, a percepção do olhar que confirma o que Didi-Huberman chama de sobrevivência dos tempos que se dão devido às variedades dos acontecimentos e de modificações estéticas das formas na imagem de arte.

O parágrafo didi-hubermaniano de **Diante do tempo** dialoga em certo ponto com uma passagem de Gilles Deleuze que encontramos em **Nietzsche e a Filosofia** (1962). O mesmo trecho deleuziano é citado por Didi-Huberman em **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**, quando a reflexão se centraliza na discussão dos contratempos na imagem e singularidade da repetição. As mulheres no seriado

surtem no aparecimento e no desaparecimento. A Ninfa que reaparece em **Medici: Masters of Florence**, vem em diferenciação, dessemelhante, no ressurgimento de tonalidades e texturas que ocorrem no decorrer da vida das imagens. É o rompimento plástico de sínteses constituídas. É pois aí que apontamos a sobrevivência das imagens como momentos que se singularizam a cada retorno. Na volta da Ninfa ela não é igual ao antes em que imageticamente “pousava” e “dançava” na poesia antiga. Quando sobrevive ela é um devir em si mesma, na mudança do retorno. Uma repetição dentro dos enquadramentos é motilidade eternizada em cada “deformação” de cada reaparecimento.

Como o presente pode passar? O instante que passa jamais poderia passar se já não fosse passado ao mesmo tempo que presente, ainda por vir ao mesmo tempo que presente. Se o presente não passasse por si mesmo, se fosse preciso esperar um novo presente para que este se tornasse passado, nunca o passado em geral se constituiria no tempo, nem esse presente passaria; não podemos esperar, é preciso que o instante seja ao mesmo tempo presente e passado, presente e futuro para que ele passe (e passe em proveito de outros instantes). É preciso que o presente coexista consigo mesmo como passado e como futuro. É a relação sintética do instante consigo mesmo como presente, passado e futuro que funda sua relação com os outros instantes. O eterno retorno é pois resposta para o problema da passagem. E, nesse sentido, não deve ser interpretado como o retorno de alguma coisa que é, que é um ou que é o mesmo. Na expressão “eterno retorno”, fazemos um contrasenso quando compreendemos retorno do mesmo. Não é o ser que retorna, mas o próprio retornar constitui o ser enquanto é afirmado do devir e daquilo que passa. Não é o um que retorna, mas o próprio retornar é o um afirmado do diverso ou do múltiplo. (DELEUZE, 1962, p. 54-55).

É de outro modo que as mulheres da mitologia aparecem. É na criação que um corpo em ação, guiado pelo diretor Mimica-Gezzan, com vestimentas, maquiagem e arrumação de cabelos e as vozes mais ou menos elevadas, que o corpo torna-se memória da Ninfa. O que Didi-Huberman, pensando com Gilles Deleuze diz aqui, é que há uma energia, que emerge da quebradura, uma ferida a sangrar fazendo escorrer de si uma plasticidade pujante em diferenciação. É na consonância com o seriado que aqui indicamos que a diferenciação é um movimento misturado na luz, nas cores, nas texturas e no som. É na força interna do tempo passado inerente ao cerne do tempo presente que a imagem retorna sem cessar, enquanto esse retornar é o que era, e o que é sem ser a mesma coisa do passado.

Em suma, o passado constitui-se a partir do interior do presente – em sua potência intrínseca de *passagem* e não em sua negação por outro presente que o rejeite como morto atrás de si –, assim como o presente constitui-se a partir do interior do passado, em sua potência intrínseca de *sobrevivência*. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 150, grifos do autor).

É o atual que está inerente quando vemos as *pregas*, plasticidade do pano que tanto importou a Warburg e com outros dos ateliês contemporâneos que venha a perspectivar assim, uma memória em tal plasticidade. Persistamos que, talvez, essa imagem de drapearias nas costas da mulher seja um tecido atravessado por uma agulha, que, ao ser manuseado, em ziguezague meio desconecto que vai criando plissados com o auxílio da linha fina, que corre fluida na estrutura do tecido. Podemos em seguida desenfiar a agulha e depois puxar a linha que, tanto para baixo quanto para cima, ou ainda para os lados, sendo esta fina, faz a matéria leve voltar a ser livre das plissas e sem marcas que se possa enxergar das mesmas, sem marcas de dobras ou de furos. Por outro lado podemos franzir mais o tecido, encollhendo como vemos na figura 14, mas ajuntado nas costas de Piccarda. É seu movimento ao caminhar que movimenta o véu, mas é ainda o véu alinhavado que dizemos que vemos. Inventamos Piccardas, Contessinas, véus, agulhas, alinhavos e mãos que alinhavam.

**Figura 14 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina, Piccarda, Cosimo, Piero e Lucrezia de Medici**



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

Aqui não temos agulhas, nem linhas, nem mãos que costuram na cena, nem mesmo o Zéfiro que sopra sobre um corpo feminino. Temos, no entanto, corpos que andam plissando os tecidos. O que há aqui é uma interferência criativa reavivando estes tecidos como semelhança e dessemelhança de um outrora da mitologia greco-romana, da poesia e da pintura florentina e do seriado **Medici: Masters of Florence**. A similaridade e diferença do pano que

Diana entrega a uma Ninfa antes do seu banho é, ainda, o vento no pano florido dos pincéis de Botticelli.

Observemos como na figura 15 as mãos femininas plissam os panos e véus próximos a outros corpos femininos. Flora (figura 16), segura o pano grande e florido na intenção de cobrir o corpo da Vênus. No *frame* da série **Medici: Masters of Florence** vemos Contessina ajuntar suavemente uma parte do véu de Piccarda para que o mesmo não fique preso na cadeira como mostra sutilmente a figura 15. Vemos nesses detalhes que uma imagem remonta à outra. As gesticulações aparecem aqui e acolá, no compor de cada história e de cada imagem e em cada tempo em que elas são criadas. Ou seria essa mão, a mão da Ninfa que segurou o manto de Diana?

**Figura 15 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina, Piccarda, Cosimo, Piero e Lucrecia**



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

Ao olhar a mão de Contessina vemos que, depois desta gesticulação, a parte do véu com mais largura do que a parte em que está na mão de Contessina vai ao chão. Assim, compreendemos mesmo na forma da imagem que não está tão óbvia que sua mão cria plissas muito sutis, mas que estão lá.

**Figura 16 - Detalhe - *O nascimento de Vênus* - Sandro Botticelli – (1474-1475)**



Florença, Galleria degli Uffizi

Antes ou agora, essas mãos remexem os panos, as imagens e a história, remexem nos olhos. Elas nos aguçam e excitam a irmos aos detalhes, não para vencê-los, mas dizer que nos detalhes há uma força que nem sempre se manifesta como se espera que as forças se manifestem. Pensando com Warburg e Didi-Huberman, vemos aqui a *Nachleben* das mãos: de suas palmas, dedos e peles.

Nos panos, as mulheres e suas mãos dão-nos a reflexão do vivo naquilo que parecia morto, mas que no fechar e abrir das mãos reaparecem para dizer que não morreram e que, por vezes, vem em total, sutil ou nenhuma semelhança. Pede um olhar mais atento para interrogar o inesperado que pela criação da imagem e na imagem movimenta a história:

A história se remexe, portanto. Move-se, difere dela mesma, exhibe sua semiplasticidade. Ora fluente, ora quebradiça, aqui serpentina, ali mineral. Warburg, não há como duvidar, quis pensar tudo isso em conjunto, dialeticamente: latências e crises, suspensões e rupturas, ductibilidade e sismos. E foi assim que a ideia de *Nachleben* acabou por oferecer a formulação dinâmica, específica, histórica de um *sintoma do tempo*. Mas o que é um sintoma do ponto de vista do tempo histórico? Será, no contexto que demos a nós mesmos, a ritmicidade muito particular de *um evento de sobrevivência*: mistura de irrupção (surgimento do Outrora). Em outras palavras, será a concomitância inesperada de um *contratempo* e uma *repetição* [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 149, grifos do autor).

Colocar-se diante de uma imagem vale muito mais quando em condição agitada. Nesse inquietar de dar mais significados, sentimos as coisas extraídas dali. Significamos mais a criação desse pano que ressurgiu recusando a ser puramente do passado e dizemos que o que se delineia segue se multiplicando. Isso ocorre quando ao olharmos deixamos nos pousar em certa sensibilidade de percepção, mas um pousar de desassossego que impulsiona o pensamento a querer saber mais não apenas sobre a imagem do dado momento, mas ainda sobre suas sobrevivências. Nessa medida podemos dizer que a memória acontece em certo potencial naquilo que inventamos.

#### 2.4 O reaparecimento dos véus no audiovisual

Identificar como indicantes inefáveis os traços duradouros dessas composições mais ou menos semelhantes não é uma observação que se propõe apenas dizer sobre a continuação das máquinas ou das mãos a coser as roupas no tempo seguinte, mas é sobre seu reaparecimento na medida em que abrimos os olhos e olhamos o corte no pano e não o limitamos no corte. Não é apenas referente ao corte que modela o vestido e trabalham nos “acabamentos” das bainhas dos véus. Essa percepção da imagem é ainda do despedaçar do véu que a leoa faz ao rasgar o tecido leve da Tisbe apaixonada que corre para não ser devorada, e de longe ver seu véu ser desfeito.

Perante as imagens dos tecidos em movimento, constituídas para o seriado **Medici: Masters of Florence** estamos diante de vestígios articulados entre os poros das peles dos corpos e as linhas dos tecidos. Essa matéria passa por um processo de desfiar-se e trançar-se a cada movimento dos corpos no espaço, um processo de rasgamento sutil, e que se sobrepõe ao espetáculo puro em seu sentido visto.

No próximo *frame* observamos Contessina e Emilia caminharem sobre o chão das ruas de Florença após saírem da igreja. As duas têm sobre suas cabeças véus que na medida em que caminham são jogados para trás com o movimento do vento. Temos uma Contessina e uma Emilia fantasmagóricas, indicantes que permeiam seus corpos e vestes com traços latentes. E eles não resolvem com seus índices, apenas balançam com o vento, exposto por dentro sutilmente um passado vivo em sua maleabilidade, e ao mesmo tempo, deixando escapar certos sentidos da latência como um movimento interno e externo das modelagens dançantes dos véus. Didi-Huberman explica esse mover da forma.

Como que num movimento de respiração ou um ritmo de diástole e sístole, *a imagem pulsa*. Oscila para o interior, oscila para o exterior. Abre-se e se



fecha. Chama-nos para um contato material [Materie], depois nos rechaça para a região semiótica [*zeichenmässig*] dos distanciamentos. E assim sucessivamente, no movimento infinito do fluxo e do refluxo: “[...] *and züruck*”. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 164 -165, grifos do autor).

A imagem pulsa no vai e vem como o coração. Ela não para, perambula e por isso surge quando os corpos vão para frente e os véus vão para trás, tanto o véu negro de Contessina quanto o branco de Emilia. Eles são véus dos tempos. Desse modo eles reaparecem ao serem filmados, depois de terem sido recortados, modelados, após terem suas bainhas “fechadas” no coser das máquinas. Os véus de Contessina e Emilia são tecidos aparentemente limpos, ou puros, sem furos, sem manchas e sem bordados, ao mesmo tempo têm em si impurezas do tempo. Para Aby Warburg é assim que as formas resistem ou revivem, como demonstrado por Didi-Huberman:

É fácil compreender por que Warburg tinha tanta necessidade de uma teoria de uma antropologia do símbolo, fosse diante dos índios de Oribai e seus montes de cobras vivas, fosse diante do *Laoconte* e suas intricações marmórias, ou diante da “ninfa” e seus drapeados em movimento. Ele contestava que a história da arte só tivesse a ver com “formas puras”. As “formas puras” não existem para quem faz da arte uma questão vital. As formas só existem “*impuras*”, isto é, *emaranhadas* na rede de tudo aquilo a que a filosofia acadêmica pretende opô-las: as “matérias”, os “conteúdos”, os “sentidos”, as expressões, as “funções”... Tudo isso é investido nas formas a ponto de se confundir confusamente com elas, como as cobras na boca do índio ou em volta do corpo de Laocoonte, como o vento em cada dobra do drapeado da *Ninfa*. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 355, grifos do autor).

Olhamos os véus na figura 17, inteiros, como nem sempre o foram, tampouco são agora. Eles são a fragmentação imprecisa de encontros de tempos. Faz-se oportuno, assim, trazer à nossa investigação mais uma passagem da mitologia e mais tecidos dos escritos greco-romanos para reflexionar os reaparecimentos no audiovisual do modo que aqui nos interessa.

Ao lermos o conto **Minerva** apresentado na escrita de Bulfinch, vemos a imagem de outro tecido em pedaços. O ocorrido foi quando Minerva, irritada com a petulância de Aracne, uma moça comum, mas de grande talento para tear e bordar, desafia a deusa da sabedoria e das artes para uma disputa de tear e bordar. Vejamos o que Aracne borda em seu tecido e o resultado de sua coragem ao desafiar a deusa:

Aracne preencheu sua trama com temas ligados aos enganos e erros cometidos pelos deuses. Uma cena representava Leda acariciando o cisne, que era na verdade um disfarce de Júpiter; e outra representava Dânae na torre de bronze na qual o seu pai a havia aprisionado, mas onde o deus

conseguiu entrar na forma de uma chuva de ouro. Outra, ainda, mostrava Europa enganada por Júpiter sob o disfarce de um touro. Encorajada pela mansidão do animal, Europa aventurou-se a montá-lo, e Júpiter atravessou o mar a nado, com ela sobre o dorso [...]. Aracne preencheu sua trama maravilhosamente bem, todavia registrando com força a sua presunção e sua impiedade. Minerva não podia evitar a admiração, contudo sentiu-se insultada com os resultados. Golpeou o tecido com sua lançadeira deixando em pedaços. (BULFINCH, 1985/2006, p. 173).

Na cena, dois corpos se movimentam em teares, disputam, perfuram e ornam os panos, um encontro direto de um afeto apressado entre corpo e tecido e um trágico desfecho ao final. Nessa perspectiva do passado intrincado ao presente, esses véus jogados para trás dos corpos e presos às cabeças, não nascem, tampouco renascem no Renascimento, mas reavivem lá e na constituição contemporânea do seriado. Não é o efeito fiel da textura do ornado de Aracne, mas é impureza o que se percebe na junção dos panos no tempo e dos tempos que se juntam nos panos.

No entanto, podem na experimentação do olhar existirem enquanto um *sintoma* do pano bordado no desafio, o *sintoma* do corte de lançadeira da deusa revoltada que parte os pontos de Aracne que sangra seus fios de linhas antes enlaçados. Retomando Píramo e Tisbe, para os alinharmos a Minerva e Aracne, e a Contessina e Emilia, quantos pedaços de tecidos rasgados a presas de leoa e lançadeira de uma deusa irritada pode-se pensar que permeia nos andares calmos das personagens do seriado? Sabe-se lá quantos, e quantos fios de lá sobrevivem cá. O que se busca pensar é que há um vestígio do cheiro dos cabelos de Tisbe que desce com o véu que vai ao chão. Um nó do arremate de um bordado partido ao meio ou em qualquer lugar do nó que o corte se deu. Sobrevivem em Contessina e Emilia uns *sintomas* de Vênus na sutileza de seus corpos, na gesticulação calma, em suas posturas eretas. Reaparecem do passado como corpos fantasmas que vêm dançando como perseguições de véus em pedaços nas cabeças das duas personagens.

**Figura 17 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici e Emilia**



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

Quem são os véus que após a missa dançam na praça, que dançam nos corpos e com os corpos de Contessina e Emilia? E de onde vem essa imagem que em movimento se mostra e se esconde entre passado e presente? Quem são as Ninfas que caminham após a missa? Essa não é uma questão nova, mas permanente. Giorgio Agamben<sup>19</sup> explicita a concepção warburguiana dessa figura, desse corpo composto de delicadeza e força de vida e morte, de *forma e Páthos*.

Torna-se *Pathosformel* Ninfa, à qual é dedicada o quadro 46 do atlas Mnemosyne. O quadro contém 26 fotografias, desde um baixo-relevo logrado do século VII ao afresco de Ghirlandaio que está na igreja de Santa Maria Novella (no qual aparece a figura feminina que Warburg chamava, brincando de “senhorita leva-depressa”, e que na correspondência sobre a ninfa Jolles define como “o objeto dos meus sonhos que toda vez se transforma em um encantador pesadelo”), da carregadora de água de Rafael à camponesa toscana fotografada por Warburg em Settignano. Onde está a ninfa? Qual de suas 26 epifanias é ela? Faremos uma leitura equivocada do Atlas se procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual as outras derivam. Nenhuma das imagens é original,

<sup>19</sup> O filósofo alemão nasceu em 1844 e tem sua existência no decorrer do século XIX. Desenvolve seu projeto filosófico a partir dos primórdios da década de 1870 até 1889, ano em que adoece, e em consequência da doença perde a consciência, vindo a falecer em 25 de Agosto de 1900. Agamben inicia o desenvolvimento do seu projeto filosófico a partir dos anos 70 do século XX, voltado para o debate em torno da estética e da obra de arte. Porém, assume um discurso filosófico e político com maior intensidade a partir dos anos 90.

nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos de tempo [...]. As *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica “*fantasmas*” no sentido que lhe dá Domenico da Piacenza, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia. (AGAMBEN, 2007/2012, p. 28-29, grifos do autor).

Pensando com o trecho de Agamben percebemos as formas que vemos no audiovisual nos assombrando. Os véus são véus fantasmas. Contessina, Emília, Lucrezia, Piccarda e Madalena juntam-se aos 26 retratos de Warburg, está dos enquadramentos a prancha 46 (figura 18). Os aparecimentos são, portanto, contínuos, ainda quando se modificam, ou são modificados de um fazer a outro nos diversos tempos em que tais ações ocorrem.

Figura 18 – *Atlas Mnemosyne* – Aby Warburg- prancha 46. (1924)



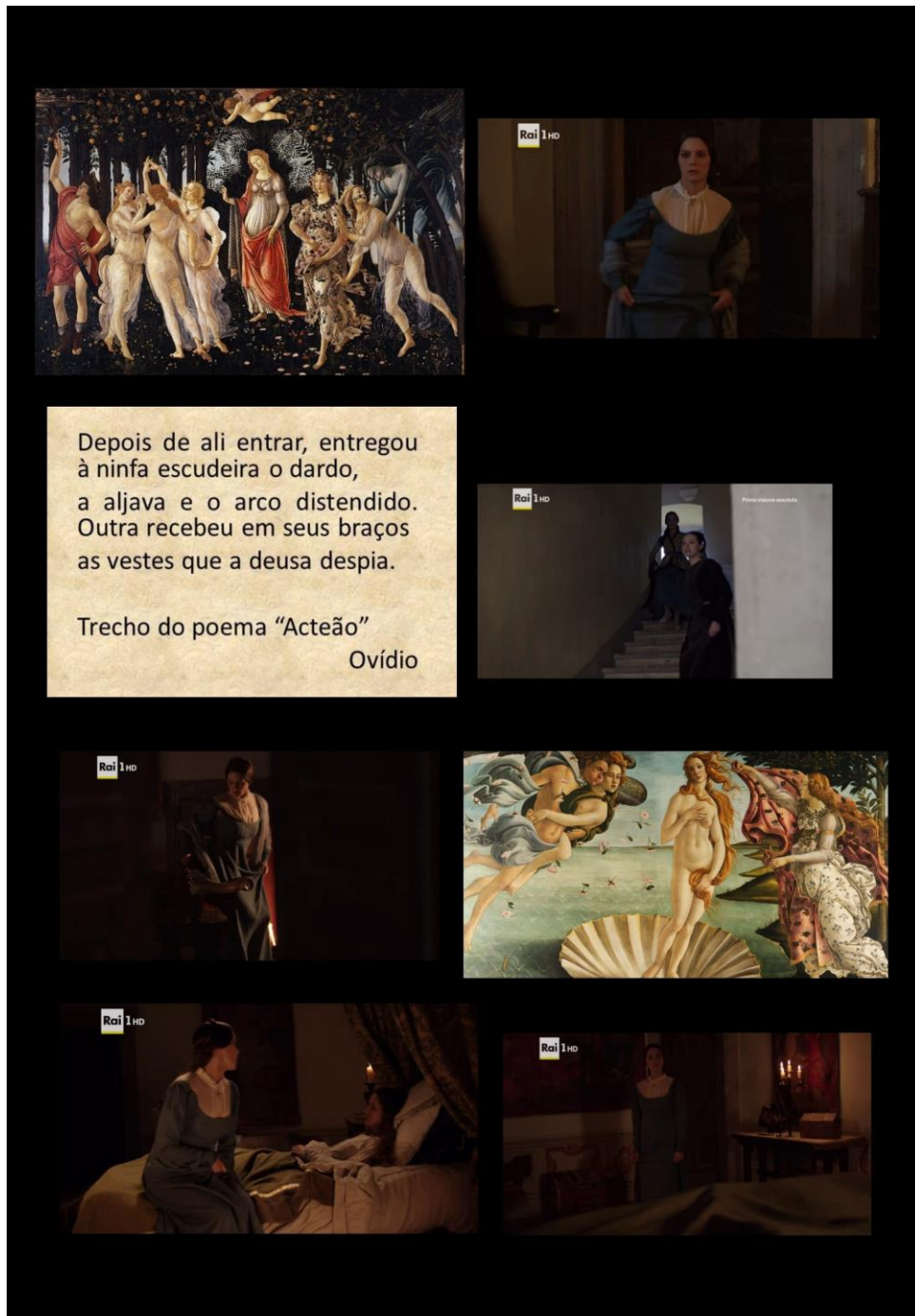
Fonte: [http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?lang=eng](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?lang=eng) (1924-2022)

Não sabemos de fato de quais tecidos são os traços que neles manifestam na experiência do olhar. Os véus apenas estão e são na cena, os retornos incessantes. A Ninfa está no tempo nas passagens de uma coisa a outra, um caos na passagem do atualizado e no retorno do passado.

Os véus não se esticam de um tempo a outro, mas se despedaçam lá e reaparecem cá. Orientados pela metodologia warburguiana apresentamos em imagens como se dá a ver a remontagem do tempo pelo que aqui aparecem enquanto *nachleben*, seja das mãos, como acima salientado, ou do corpo inteiro. É através dessa montagem que propomos pensar as

plissas e mãos e seus aparecimentos no seriado. Vejamos a constância dos ergueres dos vestidos na figura 19.

**Figura 19 - cenas da série *Medici: Masters of Florence* – personagens Contessina, Lucrezia e Emilia - pinturas - *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* de Botticelli**



Fonte: *Frames* extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016) e pinturas – *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* de Botticelli



Fonte: *Frames* extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016) e pinturas - Detalhes - *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* de Botticelli

Fantasmagoricamente, eles surgem no seriado **Medici: Masters of Florence**, e não se restringem à plasticidade dos poemas antigos ou das tintas, mas suas plissas e corpos encobrem-se de sombra e luz, se refazem nas mãos que abaixo dos ventres seguram os vestidos, amontoam os panos aos corpos.

E nesse entendimento, reflexionamos o momento em que a obra audiovisual apresenta a cena romanceada do reencontro de Contessina com seu amor do passado, Ezio Contarini. Após um bom tempo casada com Cosimo de Medici, Contessina e Ezio se reencontram. Isso acontece depois da missa, quando Cosimo de Medici está exilado em Veneza devido a articulações políticas da própria Contessina que, de acordo a narrativa apresentada na série, era perspicaz em acordos políticos favoráveis a sua família. Ao findar da missa Contessina se direciona para casa com Emilia, sua dama, como observado nas figuras 17 e 18.

Sugerimos, então, a indicação sem afirmações precisas de que, em seus véus retornam índices dos tecidos coloridos de Botticelli, do véu inteiro ou em pedaços de Tisbe, do pano que cobria o corpo de Diana antes do seu banho e os bordados de Aracne. São assombros repentinos. Contessina carrega os tempos do pano sobre a cabeça, e no corpo coberto pelo tom roxeado. O tempo escorre sobre suas costas e em seguida voa com o girar de seu corpo quando ela ouve Ezio Contarini proferir as palavras: “Contessina de’Bardi”. A esposa de Cosimo olha surpresa, como podemos perceber na observação do trecho do quinto episódio do seriado de onde tiramos os frames apresentados nas imagens abaixo.

Quando Contessina começa calmamente a girar o corpo para ver quem a chama, suas plissas se curvam suavemente em suas costas por cima do vestido de tecido aveludado e mais encorpado. Quando ela está de frente para Ezio, seu véu voa melódico, como em uma poesia de vento, que ergue o véu.



**Figuras 21 e 22 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici, Ezio Contarini e Emilia**



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

Estamos pensando a plasticidade dos tecidos como peles que supostamente cobrem essas carnes impuras no sentido de uma transmutação ocorrida entre o sofrimento de Tisbe e Píramo e o reencontro de Contessina e Ezio no pano. Contessina e Ezio são a suspeita e a evidência de Tisbe e Píramo. Contessina é o índice de Tisbe que movimenta o corpo para correr da leoa quando seu véu vai ao chão. Ela também é esse índice quando se move ao ouvir o amor do passado e se vira para vê-lo. Seu véu se move para o lado feito *quase* asa negra. Seu véu é um véu de tempo, dos tempos dos castigos que cortam e desfazem os bordados. Eles deslizam dos corpos. Mexem-se com os ventos e com os corpos. Retornam em seus compores e nos compores de outros véus. Ressurgem como corpos bordados de linhas muito antigas. Os tecidos, ramos e flores em suas tonalidades, moldagens e texturas nos desorientam na compreensão de que a cada vez que uma imagem é descrita e/ou de fato constituída na manipulação das matérias, ela não está em sentido algum fadada a um arremate que a finalize, mas transmite uma mensagem de continuação em uma estruturação de um sistema confuso de um tempo aberto aos olhos, as mãos, ao corpo inteiro.

Ao nosso ver, as formas nessas imagens surgidas no ar nas figuras 23 e 24, alinham a conversa no encontro entre Ezio e a matriarca da casa dos Medici, e antecedem o desenvolver do diálogo. Em seguida a camada negra se modela em leves dobraduras que abre o tempo e o espaço para os próximos sons emitidos das bocas do casal, de seus próximos gestos. Dizemos isso sempre nos embasando no potencial criador do audiovisual, e nos dois principais teóricos aqui abordados: Georges Didi-Huberman e Aby Warburg. Compreendemos que estamos envoltos e atravessados por diversas situações e tempos que nos formam enquanto criadores e

observadores de objetos e de espaços. Remontamos com os nossos olhares andamentos da vida. Essa imagética de memórias pode ser entendida como inconsciência de movimento e/ou gestual nessas imagens que quando aparecem dançam ou gesticulam de maneiras mais ou menos análogas, ou sem analogia alguma que seja facilmente perceptível. Nós temos essa compreensão *em Quando as imagens tomam posição: o olho da história I* (2017), onde entre as imagens das remontagens de Brecht observadas por Didi-Huberman, está a de uma mulher abraçada pelo marido. Na imagem da figura 26 da obra referida, a mulher é amparada nos braços do marido, mas ela está de braços abertos no gesto da dor da perda do filho. Ela e o marido acabam de identificar o corpo do filho morto em consequência da guerra em fevereiro de 1942.

A mulher russa que abre os braços em cruz diante do cadáver de seu filho crivado de balas (Figura 26) está, ela atravessada, conscientemente ou não pela memória gestual, cultural e cultural da *Pietà*, quer o rito seja católico ou ortodoxo. Isso é tão verdadeiro que o homem que segura a mulher, para que ela não caia – seu marido segundo a legenda factual da fotografia –, assume exatamente o papel gestual dos comparsas masculinos na iconografia da Paixão como nos rituais de lamentação. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 160, grifo do autor).

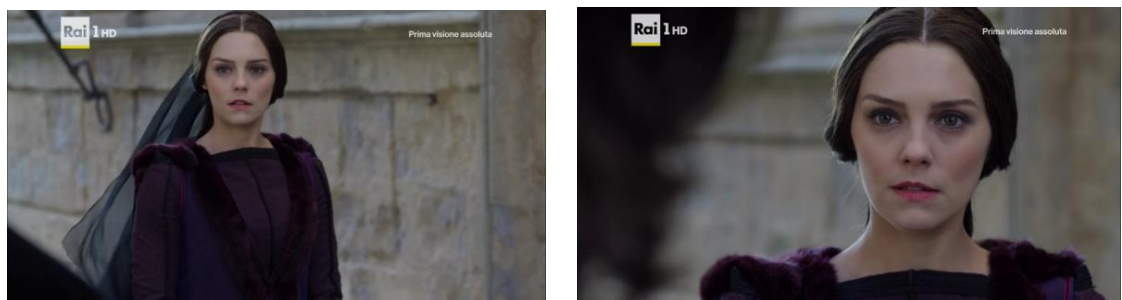
Na imagem de Brecht descrita por Didi-Huberman, não há uma similaridade completa com a obra *Pietà*, mas há uma memória na consciência ou na inconsciência dos gestos que afirma o ato da montagem muito mais como uma experimentação das imagens do que como uma explicação ou interpretação. Essas e muitas outras colocações didi-hubermanianas nos orientam na observação dos véus, dos vestidos, dos ramos e das flores que como imagens que montam e remontam apresentações dos contos, das pinturas e as plasticidades percebidas no movimento das câmeras, como as do seriado que aqui observamos. Há no todo delas e em seus detalhes uma experiência de memória que surge no ato interminável de reconstruirmos esta ou aquela imagem. Essas constituições plásticas são dispostas em uma certa desordem de tempo.

O vento, nós apenas o vemos nas ondulações do véu, e isso já é, por assim dizer, coisa invisível, indicando um indizível. Ele aparece ao início das falas, e então se retira, mas segue no ar, como é a natureza deste fenômeno. Este momento não pode mais ser desfeito, é um entrelaçamento não visível, rompendo o sentido tátil da coisa. Sem o véu esvoaçado, o diálogo entre os personagens é como um fabular deixado pelo vento e pelo véu no ar que antes estava neste pano drapeado.

No campo e contra campo, os cortes entre as perguntas e respostas, são imagens diversas de um passado citado nesses instantes de euforia de Ezio e do que podemos chamar

de uma agradável surpresa para Contessina. O espaço do pano deve nos interessar nesse sentido, no estado de uma imagem diversa, frequentemente ocupando mais de uma temporalidade — um ramo de um tempo perto e longe, jogado ao ar por mãos do presente e chocado pela leve brisa, para um passado de Contessina de' Bardi e Ezio Contarini. Contessina de' Bardi é seu nome de solteira, e como ela é chamada por Ezio. O chamado que conduz seu corpo a mover-se, oferecendo movimento ao pano. O som emitido da boca de Ezio é o que abre as cortinas para o voo do véu e o fluir da cena do reencontro.

**Figuras 23 e 24 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici e Ezio Contarini**



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

Ele, o véu, é uma asa se assim nos propomos a vê-lo, que volta se remontando nas costas do pássaro acomodando suas penas macias. A asa perdida de Tisbe, de penas arrancadas pela leoa. Contessina é um pássaro de uma única asa que abre e fecha com o chamado de Ezio. Já não se sabe o que se vê de véu, e nem o que se olha no tecido Renascentista de Botticelli no quadro de Pierre Gautherot, no conto **Píramo e Tisbe** ou no enquadramento de Vittorio Omodei Zorini. Tampouco o que nele escolhido por Alessandro Lai se manifesta em memória de sobrevidas de panos pagãos. Quem está aí: Contessina, Vênus ou Tisbe? O movimento é impetuoso e violento. Embora pareça calmo, é um contratempo na imagem do véu e do amor do casal no seriado.

Qual sangue de fera morta escorre entre os finos fios que constituem essa matéria leve, negra e por vezes, voante a ornar a atmosfera ventosa da figura 23? É do presente que estamos percebendo o sangue no véu de Tisbe e seu potencial de retorno. Podemos compreender aqui o *Dynamogramm*<sup>20</sup>, como o ponto germinador que na imagem, nos reporta a Tisbe. O *Dynamogramm* configura na imagem o movimento do aparecimento e desaparecimento entre

<sup>20</sup> O que aparece como engrama em **Histórias de Fantasmas para gente grande**, e é destacado por Waizbord na apresentação da obra, Didi-Huberman, em **A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg** (2013) exemplifica como *Dynamogramm*.

as plissas dos tecidos da mênade, o que aqui temos observado enquanto o que vem como a dor frequentemente apresentada nos corpos das Ninfas e que ressurgue quando do movimento das formas no corpo das personagens femininas que estamos olhando no seriado. Didi-Huberman, assim como Warburg explana sobre esse enigmático encontro de tempos diversos:

Tais seriam, portanto, os movimentos e as temporalidades da imagem-sintoma: eventos de sobrevivência, pontos críticos nos ciclos de contratempos. Durante toda a vida, Warburg procurou um conceito descritivo e teórico para esses movimentos. Chamou-o de *Dynamogramm*, uma espécie de *grafo da imagem-sintoma*: o impulso dos eventos de sobrevivência, diretamente perceptível e transmissível, pela sensibilidade “sismográfica” do historiador das imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 154, grifos do autor).

É como olhar a imagem como o receptáculo de onde saiu à pétala, olhar o sinal da pétala arrancada e ver um vestígio de Tisbe ou ainda sentir o brotar de uma pétala do receptáculo. O que há na série que é de todos os tempos que aí se intrincam? O que há aí das pinturas de Botticelli? Há se assim nos propomos a pensar, quantidade invisível e indizível das flores de Flora, do sangue dos corpos mortos de Tisbe e Píramo e uma evidência dos corpos vivos de Contessina e Ezio.

E nos indagamos outra vez: o que se pode ver aí? Dizemos ainda que podemos em certo sentido insinuar que o véu movimenta o corpo que o segura, que o corpo da personagem Contessina vai ao ar e volta ao chão, que ela flutua se criarmos aí ao olharmos não só um véu, mas um corpo de véu que ergue a personagem, feito um par que dança. Em traços pagãos ela é reverberação de uma memória, é lembrança da Ninfa que ao vir se transforma:

É assim, que se entrelaçam na aura a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa “floresta de símbolos”. Como negar, com efeito, que é todo o tesouro do simbólico — sua arborescência estrutural, sua historicidade complexa sempre lembrada, sempre transformada — que nos olha em cada forma visível investida desse poder de “levantar os olhos”? (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 76).

O movimento da criação dá, a saber, o que se espera do toque da palavra na coisa que se olha? Se a palavra pergunta a imagem quem ela é, ela sussurra ou grita uma mensagem que diz sobre o tempo vivido, esse tempo que supomos saber lidar. A imagem envia um saber incompleto, que indica a perguntar mais. É ainda com o tempo que vive que o ser escuta os gritos e sussurros da imagem, eles são ainda imprecisos no tempo que se vive.

Acresçamos também à imagem aquilo que se sente e se faz nesse tempo, o que nesse tempo presente damos a estas plasticidades. Damos a elas, figuras que vemos ao estarmos

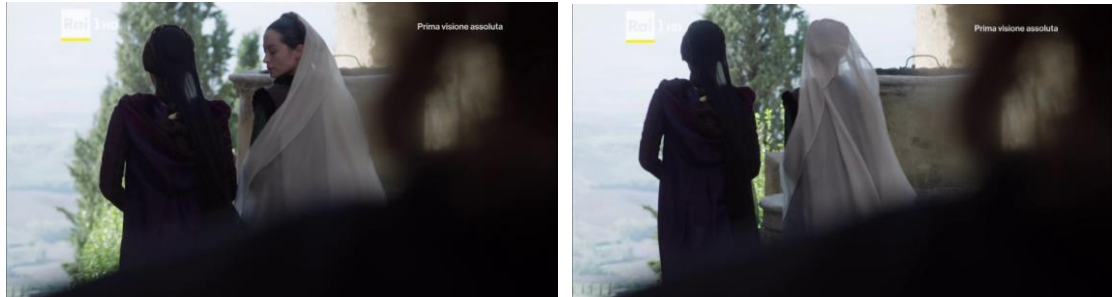
diante delas, como aparência mais ou menos precisa de similaridades passadas. Por vezes, não há semelhança alguma desse ver nos simples olhar, o que não elimina a relação dos tempos. Ver é cavar uma cova e cavar-se um pouco ao ver, é perceber na cavidade que dela flui uma semente, que já se encontra ali como um primórdio poético, e que não se sabe ao certo de quando, e nem quantas vezes aparece. O aparecer poetiza dobrando e desdobrando tudo que aparece para indicar o reaparecimento não somente daquilo que se lembra, mas o que desta coisa posteriormente nos dirá que viveu, que está vivo, ou sobrevivendo.

Nas figuras 25 e 26 vemos Contessina e Emilia partirem para casa após o reencontro de Contessina e Ezio. Emilia olha para trás para observar Ezio, para entender quem é este que deseja sua senhora. A gesticulação de Emilia faz com que a dobra no topo de sua cabeça e que desce até o findar do véu ganhe uma sutil curvatura. Observemos que já não se trata apenas do vento, mas é no encontro do seu corpo com o tecido que se desenha em curva essa parte dobrada do véu. Vemos ainda que a curva fica mais acentuada quando nos parece que a mão de Emilia segura o véu na parte da frente do seu corpo e abaixo de seu ventre, do topo da cabeça à mão, a curva se desenha como um arco de véu. Em seguida Emilia olha para frente e a dobra do seu branco véu volta a ficar mais reta, como se vê na figura 26. Na imagem da direita, temos o véu de Contessina, agora mais calmo, fechado em suas costas.

Após ser desmontado com o vento, e com o chamado de Ezio, ele se encosta em plissas e se vai, se vai como corpo que caminha. As plissas se fecham, parecem que buscam aquietarem-se, embora o vento lhes empurre para direita do corpo de Contessina, assim o aproximando do véu branco de Emilia. Por outro lado, o véu de Emilia mais aberto esvoaça-se para o lado esquerdo, quase se unindo ao véu de plissas ajuntadas de Contessina. Um par de véus particulares em uma dança, ou uma conversa poética e particular. Parecem que dizem em segredo de onde vem.

Diríamos ainda que são como mais dois corpos à parte dos corpos indo para casa, e que propõe a narrativa. Parecem, assim, mais que coisas penduradas nos corpos. Vamos mais longe. Abertos e fechados, os véus se amam eróticos.

**Figuras 25 e 26 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici, Ezio Contarini e Emilia**



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

Esse romper que ocorre na obra e que a faz transfigurar em tantas outras coisas dá-nos perspectiva de um pensamento inventivo e poético ante os tecidos mesclados em superfícies lisas e onduladas, lugar do tecido onde nossos olhos tropeçam. Os desfazeres apresentam-se nas quinas e ondas dos véus, se apresentam sem oferecer simplesmente plissadas a ver, porque são como sintomas.

E os sintomas nunca têm infraestrutura transparente, por isso deliram nos corpos, desaparecem aqui para ressurgir ali, onde ninguém os espera, e nesse aspecto constituem tanto um enigma do lugar e do trajeto quanto um enigma da significação. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 332).

Os tecidos estão sobre nós, em véus, em carnes e em ossos. Os corpos com seus peitos dos pés sobre o chão perambulam extrapolando-nos e pouco interessam, ou em nada desinteressam em nos dizer quais chãos antes de agora os peitos dos seus pés pisaram, por quais chãos correram, correm ou andam. Eles propõem que nos ocorram inventar os pés que pisam no chão, e vão embora com os véus. Pode haver assim um cheiro de véus que fica no ar, o cheiro da saudade que Ezio e Contessina sentem um do outro. É preciso, portanto, sugerir e inventar ao olhar e perceber.

Essas mulheres antigas nos aparecem em curvas ou linhas retas e com elas escrevem palavras confusas e fluídas com seus olhos, mãos e véus, seus pés e nossos pés que sustentam nossos corpos que olham. Nessa vinda, os véus não dormem muito profundamente, mas despertam a qualquer sussurro e bailam com os ventos. Iremos a Contessina, Piccarda, Lucrecia, Emília e Madalena e aos seus véus, a passos largos ou curtos, nos toques suaves e fortes dos peitos de nossos pés ao chão, iremos aos seus véus e eles insistentes que são, nos vêm.

A vida dos véus é a ação de uma desenvoltura dos tempos intrincados, é uma articulação de matérias, de atos, de olhares, de forças, como proferido por Waizbort, em trecho do prefácio onde ele expõe seu entendimento sobre a teoria warburgiana na obra

**Histórias de fantasmas para gente grande.** Ele sinaliza o que Aby Warburg compreende como reaparecimento da imagem da antiguidade na arte do Renascimento:

[...] forças que vêm do passado e prosseguem, na superfície e/ou no subsolo, consciente e/ou inconscientemente, para além de sua cristalização, para além desse objeto de que estamos falando (eis aí a *Nachleben*). O objeto (uma tela, uma gravura etc.) permanece, irradiando sentido, que pode ser recebido, negligenciado ou perdido. Nesse universo, a memória oferece um aporte decisivo para a análise desses movimentos, com o que retornamos ao engrama. (WAIZBORT, 2015, p. 19, grifo do autor).

Não nos é tão importante saber quais foram os primeiros olhos a olhar tais coisas, mas a reflexão de que estes olhos pertencentes a outros corpos e que as forças e transformações são diversificadas, complexas. São diversos os tons de véus. Os tecidos são negros, brancos, superfícies a princípio sem detalhes, mas por vezes em bordados, são essas cores texturizadas em inibição, em nudez e exibição que abarcam outros tempos. Pequenos fragmentos emergidos em tintas de vestidos e capas de tempos em coloração esverdeada, avermelhada, sintomáticos que trabalham no esfarelamento, que abre caminho para pensar uma memória nesse dobrar e distender de panos.

Estamos indicando possibilidades de que nessas envergaduras de panos e nesse cair e rasgar de tecidos, nesse apanhar de flores e véus, e, entre os pés descalços da Ninfa das tintas de Botticelli perseguida por Zéfiro, os calçados de sapatos brancos de Contessina, onde persistem os pés descalços antigos que vociferam em um silêncio quase que ensurdecedor, barulha a sobrevivência dessa imagem que continua a durar em **Medici: Masters of Florence**. No cortejo de Zéfiro, a Ninfa que foge dele, pintado na obra **O Nascimento de Vênus** de Botticelli, vê-se ramos e flores que aparecem saindo da boca de Clóris/Flora, que depois se transforma na deusa da primavera.

Assim eu disse; assim a deusa me responde.  
e, enquanto fala, rosas saem da boca.  
“Eu era Clóris, Flora chamam-me em latim;  
corrompeu-se ao som grego do meu nome.  
Eu era Clóris, ninfa do campo afortunado,  
onde ouviste que moram venturosos.  
Se fui bela, a modéstia impede-me dizer,  
mas minha mãe por genro teve um deus.  
Na primavera, eu passeava; viu-me o Zéfiro;  
Eu fujo, ele me segue – e foi mais forte. (OVÍDIO, 2015, p. 251).

Flora, que agora tem flores nos cabelos, no pescoço, na cintura, além do seu vestido que é pintado por Botticelli em estampas de flores. Ela ainda tem as dobras do vestido cheias de pétalas que ela oferece a Vênus. Ela agora se faz de corpo, tecido e flor.

Esse trecho da pintura nos interessa para pensarmos o momento que antecede o instante do beijo de Contessina e Ezio, quando a matriarca da casa dos Medici, usa um pequeno ramo como marcador de um livro que ela está lendo. Óbvio demais a semelhança se pensarmos que é muito visível o ramo nas mãos de Contessina na figura 28. De quem é o ramo que Contessina segura? Saiu da boca de Flora ou será ele da guirlanda de Prosérpina, que cai antes que ela entre no submundo com Plutão? Explanaremos mais adiante sobre essa passagem dessa história. Teria Contessina ido à beira do rio ou saído ela do início do Renascimento e vindo posteriormente à pintura de Botticelli para pedir emprestado à Primavera um pequeno pedaço de ramo? Talvez o ramo que ela segura seja mesmo um daqueles que caiu junto com o avental de Prosérpina. Elas compartilham seus ramos? Seus tecidos?

**Figura 27 - Detalhe – A Primavera - Sandro Botticelli – (1482)**



Fonte: Florença, Galleria degli Uffizi



É daí que entendemos o véu como em analogia indireta aos tecidos de Botticelli. A semelhança está por vezes óbvia e, por vezes, nem sequer se faz para ver. Precisamos procurar, buscá-las na falta mesma da semelhança. Os tecidos e outros objetos estão com frequência indo e vindo dos corpos femininos, eles caem de suas cabeças e mãos. Mas cada queda carrega seus sentidos ao chão. Cada corpo coberto ou descoberto é um corpo de história, dos desejos e olhares de cada tempo. E, portanto, essas quedas e voares de panos e outros objetos diferenciam-se num grau já sabido dos acontecimentos, mas ainda em uma perspectiva de criação, de poesia sobre o existente, do que vem sobre aquilo que há, seja inventado ou real. Cabe nesse sentido que mais uma das histórias e imagens poéticas da mitologia nos acompanhe para ornar nosso estudo. Em **O Rapto de Prosérpina**, temos o avental de Prosérpina do qual ela “deixa” que as pontas soltem de seu corpo quando Plutão a sequestra: “Ela gritou, pedindo ajuda à mãe e às amigas; e quando em seu medo deixou cair as pontas do avental e as flores [...]” (BULFINCH, 1985/2006, p. 98). A queda das flores de Prosérpina é o que sugere a reflexão do termo *Nachleben*, no contato de Contessina com o ramo ao segurar o livro. Em passagem do prefácio de **Histórias de fantasmas para gente grande** Leopoldo Waizbort, comenta sobre essa metamorfose, isto é, transformação das formas de um tempo a outro:

A *Nachleben* circunscreve essa metamorfose, que implica plasticidade, maleabilidade, mudança das formas. O que só ocorre porque as formas são forças: por trás de cada uma pulsam forças ativas, reativas, fortes, fracas, dominantes ou dominadas. Ademais, outro processo corre em paralelo: o olhar sobre as formas e sentidos também se transforma ao longo do tempo e do espaço, alterando a relação do sujeito com as formas, ou seja, também por esse lado chegamos a um processo de transformação das formas. (WAIZBORT, 2015, p. 12).

Há um transmutar das flores de Prosérpina que vai ao chão com ramo de Contessina, ou vice-versa. O que era que caía do avental de Prosérpina e que agora vai ao chão junto com o livro? Podemos compreender que são ramagens de tempo passando e o passado reaparecendo. Nesse sentido a produção audiovisual até a *Nachleben*. Em susto, o avental se vai. No conto, após o ocorrido, as flores seguem caindo. Dizemos isso para pensarmos as imagens ditas no conto ao descrever das águas, quando estas são abertas para a passagem no caminho das profundezas, onde Prosérpina passará a viver com Plutão. No caminho para esse mundo, sua guirlanda cai. Essa queda de flores reunidas em círculo é o indício que fica à beira das águas para Ceres, que em sua incansável procura pela filha seja ajudada por Aretusa,

Ninfa do rio, que no momento em que Prosérpina é levada, vê a coroa de flores que ela deixa cair, como ocorrido anteriormente com seu avental.

A ninfa do rio sentia vontade de contar à deusa tudo o que havia testemunhado, mas não ousava fazê-lo, por medo de Plutão; então se limitou a pegar a guirlanda que Prosérpina havia deixado cair em sua fuga, e fez que chegasse aos pés de Ceres. (BULFINCH, 1985/2006, p. 98).

Véus, flores e ramos não caem por acaso. Compreendemos nesses aparecimentos de imagens a esquematização de relações entre estas coisas que são apanhadas dos chãos do passado. Os veremos outras vezes no percurso deste trabalho, mas os observaremos nos corpos e nas mãos, de volta com seus antes e com suas histórias das quedas, dos desamarrares das pontas. Uma imagem sempre traz e apresenta-nos um pedaço de uma imagem do passado nela reconstituída, não como formas dadas, mas indagadoras, persistentes e vivas, mesmo após mortas.

**Figura 28 - cena da série *Medici: ...* – personagem Contessina de Medici**



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

Nas imagens (figuras 29 e 30), vemos Ezio e Contessina se beijarem. No início do beijo ela ainda segura o livro e o ramo. Os frames são parte importante desse reencontro entre Contessina e Ezio, e que começa se desenrolar a partir do momento em que Contessina sai da missa, (figura 20 e 21) em uma das cenas mais românticas da primeira temporada da série. Os

ramos, assim como os véus são nesse primeiro capítulo, o que credencia a ideia de inescotabilidade do processo criativo que nos instiga e mobiliza no presente trabalho.

Nossa análise está posta não para passarmos rápido pelo corpo imagético do audiovisual. Seu estado é de um tempo aberto. Importa-nos, assim, não apenas saber o que aí está, mas acrescentamos ainda o mais que nos move, em nossa não sapiência, e no que inventamos. Waizbort, frequentemente pontua na apresentação da obra **Histórias de Fantasma para gente grande** o esforço de Warburg para pensar as relações de uma imagem para com outra imagem, e então um encontro de tempos. A imagem é assim aquilo que nela é óbvio, mas ainda coisas que ali estão, mas não dizem em voz alta que ali estão, “[...] sua presença revela-se por vezes sempre de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados” (WAIZBORT, 2015, p. 10).

**Figura 29 e 30 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici e Ezio Contarini**



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

Essa imagem de anteriormente é tocada, aberta, e nessa abertura aparece seu sangue pulsante, o *sintoma*. Insistimos nesse termo, pois ele entre outros que aparecem neste trabalho nos orienta sobre essa potência da criação que opera e vive nos meios de encontros e desencontros de culturas e, além disso, tal imagem pulsada tem em si mesma uma desenvoltura que ultrapassa os sentidos sabidos e tempos de agora ou de antes. O termo *sintoma* nos ajuda a reflexionar a proposição da imagem como um coração no corpo vivo bombeando sangue, indo e vindo num belo movimento entre veias, sangue, maciez, calor e ar. O *sintoma* é o pulsar de outra coisa na imagem, da coisa que nela não se deixa ser descrita. “Ele autoapresenta sua causa material, a saber, o gesto mesmo, a *pincelada*, a intrusão da pintura. Acontecimento demasiado singular para propor uma estabilidade da significação” [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 341, grifo do autor). Ele é os meios, o entre isto e aquilo, ou

este e aquele. Por que nos importa frisar o termo sintoma ao tratarmos da cena romanceada do casal? Porque é entre meios sintomáticos dos reaparecimentos plásticos que vemos Ezio e Contessina se beijarem, é em uma remontagem nada linear de ramos que Contessina de Medici encontra seu amor do passado e o beija.

Desse modo ela é, então, uma mulher humana com fragilidades e forças. Contessina é uma remontagem em vestidos, véus e ramos. Ela é um corpo de pés firmes e fortes, carrega véus longos e livros, carrega o amor do passado. O ato de criar é nesse sentido o que torna perceptível a sobrevivência de um tempo antecedente. Retiraram-se traços dos livros de poemas antigos, estes, enquanto índices passam então, a fazerem parte da plasticidade do seriado **Medici: Masters of Florence**, constituição contemporânea.

## 2.5 A sobrevivência do feminino em véus e dores

Habitam forças nos corpos, nas coisas, nos véus que chegam aos pés, que carregam os corpos. Os corpos adoecidos pela Peste<sup>21</sup>, pelos partos antecipados, pela dor que fica no ventre, depois do aborto sofrido por Lucrezia de Medici. A boca do corpo fraco de Piccarda de Medici (figura 31) já não fecha muito bem. As mãos de Minerva e Aracne, dos dedos rápidos que bordam e cortam o tecido, e depois as mãos que seguram o ventre dolorido pelo parto adiantado doem também, as mãos são de todas elas nos tempos. Elas doem e sobrevivem.

No terceiro episódio, os véus abraçam os corpos doentes. Em meados de 1348, a Europa era assolada pela devastação causada pela epidemia da Peste Negra. O seriado reconstitui no terceiro episódio da primeira temporada alguns dos momentos em que a doença chega à cidade governada pelos banqueiros Medici. Neste momento, a filmagem apresenta os corpos adoecidos caindo pelo chão da cidade e a família Medici se retira de Florença sob protestos da população. Eles se refugiam em um palácio do Feudo. Nesse episódio, uma Ninfa

---

<sup>21</sup> No século XIV a Europa sofreu uma das maiores tragédias que se tem conhecimento: a peste negra, também nomeada de peste bubônica surgiu em Florença no ano de 1348, e de modo avassalador alastrou-se pela Europa dizimando perto de 1/3 da população. De acordo a dissertação de mestrado **Peste E Literatura: A construção narrativa de uma catástrofe** (2011), de Carlos Manuel Martins, “a peste negra, com todos os seus pormenores horrendos, não deixou de precipitar (ou ajudar, pelo menos) o fim do feudalismo medieval, quando, em uma Europa com a população reduzida, as classes mais baixas da sociedade, outrora na miséria ficaram em uma posição em que podiam fazer algumas exigências devido a uma menor oferta de mão-de-obra. [...] foi a enorme quantidade de doenças trazidas pelos europeus para um continente americano onde uma população não imune foi dizimada no espaço de poucas décadas, ajudando, por exemplo, a conquista espanhola” (MARTINS, 2011, p. 10).

“morre”, se é que assim podemos dizer, e uma outra, entre lençóis, camisolas e cobertores sofre um aborto, perde seu bebê.

Veremos no próximo *frame*, o tecido esbranquiçado que cobre a face frágil da personagem. É a formação daquilo que no decorrer deste texto estamos chamando de cavidades, dobras, plissas ou alvéolos. Essas dobras aqui, se dão pelo franzir da parte presa no teto que segura o mosquiteiro de Piccarda em seu leito de morte, após ter contraído a peste.

**Figura 31 - cena da série *Medici: ...* – personagens Piccarda de Medici, Cosimo de Medici e Lorenzo de Medici o Velho**



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

À frente de Piccarda, vemos Cosimo de Medici e Lorenzo de Medici o Velho, que estão desfocados em primeiro plano e à frente da matriarca enferma. Aqui vemos o véu escorrido que fica entre Piccarda e os dois corpos esfumados pelo desfoque da câmera em primeiro plano. Enferma pela Peste Negra, Piccarda morrerá em breve. No desenvolvimento deste terceiro episódio, em outro cômodo da casa, Lucrezia (figura 32) perderá o primeiro filho que espera de Piero de Medici. Coberta de tecidos diversos e ao lado do marido

enquanto na cama, Lucrezia sente pontadas no ventre. Ouvimos no literal movimento da imagem seu gemer sonolento e agoniado, que três vezes anuncia o aborto. Cada susto como uma pontada de dor, o anúncio da perda. Aqui o silêncio é provisório. Haverá gritos na forma delicada dos tecidos.

**Figura 32 - cena da série *Medici: ...* - personagens Lucrezia e Piero de Medici**



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

Na penumbra, a cama com os corpos que dormem é evidenciada pela iluminação. No enquadramento, as paredes não existem. A cama, os tecidos e os corpos estão no meio do nada. Os gritos que virão, virão do meio do nada. A cama parece solta no meio do céu nublado da noite. Se fosse um sonho diríamos que “no sonho havia uma cama suspensa em uma noite nublada, não se via estrelas no sonho e na cama onde havia um casal deitado, a mulher sofre um aborto e profere gritos e gemidos.” Uma casa suspensa no ar é coisa de sonho, dessas coisas que só o sonho apresenta à percepção. É no sonho que se olha de olhos

fechados ante à tela da imagem em movimento. Nela, vemos uma memória na apresentação das formas, onde o passado sobrevive.

Junto às mãos de Piero deitado ao lado de Lucrezia, está o seu ventre, onde a dor se inicia. Na cama, estão Lucrezia, Piero e o ventre, de onde o filho se vai, ou que está partindo. Esses encontros de corpos chorosos estão aconchegados com as texturas macias, sedosas dos tecidos leitosos. Lucrezia tem o corpo coberto por uma camisola de tecido delicado. A cena da cama aparentemente calma é cheia de pequenas cavas de sombra. Os tecidos sobre os corpos são tocados pela sombra e pela luz e tem em suas formas a imagem vista de um líquido que se divide em parte verde da cintura para baixo dos corpos e em parte branca, da cintura para cima. É uma imagem que se vê no sonho, insistimos.

O que temos na cena, se simplesmente olharmos serão apenas tecidos desorganizados pelos movimentos naturais dos corpos. Mas quando vemos os tecidos, os vemos na imagem, na criação imaginada, na racionalização do simples ato de colocar os tecidos na cama, na atuação dos corpos. Temos, na cena, a movimentação dos corpos, os atores que representam/apresentam, a imagem. Olhamos a imagem com os corpos e os líquidos de duas cores que não se misturam, porque estão na solidez dos tecidos, mas dizemos nessa fusão de imagens que são líquidos. Temos as formas cavadas, as cavidades cheias de sombra, a *forma* patética, vemos a *forma* e vemos a dor. Aqui sentimos *forma*, mas também sentimos *Páthos*.

No momento das três pontadas no ventre de Lucrezia, o sofrimento sinaliza que acordará junto ao seu corpo a perda do filho, junto a sua expressão de susto (figura 33). É no abrir dos olhos que se perde o filho. Nestes *frames* ou em outras imagens já aqui observadas, não temos a força do vento como o temos na pintura e na escultura. Temos, por outro lado, a sombra e a luz que causam as cavas de sombras no tecido, a força que em outras imagens é tida pela forma ventosa. Aqui, a direção de fotografia de Vittorio Omodei Zorini, que discutiremos mais profundamente no segundo capítulo, nos permite pensar essa sombra como oposição que enfrenta a suavidade. As plissas, sejam elas advindas ou não do vento, estão intrincadas no corpo e em sua motilidade. Nos prazeres e nas dores do corpo.

**Figura 33 - cena da série *Medici*: ... - personagens Lucrezia de Medici e Piero de Medici**



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

Lucrezia agonizando levanta o corpo da cama, em seguida profere três gritos. As cavidades cheias de sombra são agora percebidas em outras formações devido ao movimento do seu corpo, e a expressão de Lucrezia pela dor que ela sente, trás a imagem, até então sussurrada nos gemidos, o barulho que até o momento do erguer do corpo estava na música. Na medida em que os gritos vêm, a emoção é cantarolada, o *Páthos* surge na forma como a força que pulula das cavas, das dobras. É um brotamento. Tais acontecimentos da cena nos possibilita reflexionar o que Warburg e Didi-Huberman chamam de *Pathosformel* ou *Dinamogramm*:

*Pathosformel* ou *Dinamogramm* nos dizem de fato, que a imagem foi pensada por Warburg, segundo um *regime duplo*, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o *páthos* com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, *a força com a forma* [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 172-173, grifos do autor).

Lucrezia tem na *forma* do ventre o *Páthos*. A dor segue com ela após o esvaziamento do seu ventre. Ao final do episódio de número quatro, Lucrécia (figura 35) retorna à cidade de Florença que agora se encontra mais calma após os momentos mais terríveis de assolação da Peste Negra naquela cidade. Ela retorna junto com Contessina. Lucrezia agora está sem o filho e com o ventre dolorido, vazio.



Nesse momento, Contessina, que é recebida por Cosimo, está com seu adorno leve, seu véu branco que é tocado pelo vento. Ao olhar para Lucrezia, seu olhar é triste e afagador, quando ela pede a Cosimo que conforte Lucrezia e Piero.

**Figura 34 - cena da série *Medici: ...* – personagem Contessina de Medici**



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

Destacamos aqui que Contessina e Lucrezia retornam a Florença com seus véus brancos (figuras 34 e 35), embora o de Lucrezia quase não se deixa ser visto. Mas ele está ali aquecido em sua tristeza entre a capa e o rosto. Sobre seu ventre fragilizado, Lucrezia tem sua própria mão e a mão de Piero cobertas por luvas. Seu corpo dói entre as camadas. Se fosse uma pintura chamaríamos a imagem de “mãos sobre o ventre sem bebê”.

**Figura 35 - cena da série *Medici: ...* - personagens Lucrezia de Medici e Piero de Medici**



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

Compadecida, Contessina olha para Lucrezia, melancólica e rígida. Quando estes corpos não se tocam no sentido literal do termo, é com os olhos que se encontram. Contessina toca em Lucrezia com os olhos, no momento que Cosimo se direciona para abraçar o casal enlutado. Todo o gesto é um convite. Esta é uma observação teoricamente simples quando se pensa a imagem da arte, mas aqui são os tecidos que têm uma repetição assombrosa, sobrevivente mesmo. As Ninfas, por vezes, retornam sem suas flores, sem avental, sem o regaço, com o ventre vazio. Os véus, as flores, os ventres e as mãos estão imbricados no tempo, na memória. As Ninfas estão nos gestos das mãos, dos véus, do vento, do ventre. Elas vociferam com as bocas e os olhos, gritam bravas e batem no peito, invadem o ambiente.

### 3 O ENQUADRAMENTO AS LINHAS E AS FORMAS GOTEJADAS DE DENTRO

No cinema e no audiovisual, a câmera faz das imagens que capta, um lugar específico para elas viverem. A janela de entrada para esse espaço de tais plasticidades é o enquadramento. Em certa medida é da câmera que se observa tais imagens em seus movimentos. O recorte feito em certos tempos e espaços tecem-se em uma dinâmica de técnica e criação. Esse lugar diverso em texturas e cores dentro do enquadramento que chamamos de imagem-movimento dinamiza para lá do recorte. A câmera age não limitando as partes de dentro, mas mediando e impulsionando a proliferação das linhas de imagens e sons de dentro do plano. Podemos pensar que essa junção de formas do quadro é ainda o vai e vem de luz e sombra.

E é aqui também, e sem maiores complexidades de compreensão, que estamos percebendo os tempos nessa existência mútua. Ao falarmos das linhas ou dos fios não nos afastamos de pensar a existência da Ninfa como memória da antiguidade, apenas apontamos outra forma de atentar nossos olhos e corpos posicionados aperceber o tempo nessa existência múltipla da matéria e na matéria. É nessa multiplicidade que o passado surge porque a imagem manipulada pelas mãos como estamos falando desde o início, dá a pensar o desafio, uma vez que, sem grandes esforços saberemos muito bem que panos desfiam e desfiam ainda mais se neles não forem feitas bainha. Estes mesmos costurados para compor as vestimentas da série e que expomos em imagem no início do primeiro capítulo desfiam no ateliê antes dos acabamentos. Entenderemos aqui as margens que englobam o enquadramento como bainhas desfiadas. São essas percepções simples das matérias que aqui buscamos transpor para imagem do Audiovisual. É, pois, aqui mesmo nesse derramar das linhas que se vê a constelação imagética que escapa à construção de uma explicação exata da passagem do tempo e de como eles se encontram. Afinal, é na obra de arte, na criação, que estamos pensando memória. Foram escoamentos também, no entanto, de tinta, que Georges Didi-Huberman observou ao final de suas colocações nos escritos do livro *Diante da imagem*, quando dá atenção minuciosa à obra de Johannes Vermeer (figuras 36, 37 e 38). É essa ideia enunciada por ele que desenvolveremos aqui.

A ação humana na materialidade que a torna essa coisa mais maleável, ultrapassa o que se pensa como poder das mãos sobre as coisas, na medida em que pudermos entender os olhos também como esses escultores que olham os panos e transpassam sobre eles agulhas finas. Até aqui já falamos o bastante sobre eles. Mas além de modelá-las, temos ainda de

perceber o desfazer das matérias, mesmo que ela apresente solidez. Transformar em finuras as presenças das grandes imagens é ver além, é buscar seus novos.

Alguns autores já utilizaram o termo *linhas* para pensar ou apontar determinados modos de movimento e saber no mundo. Citamos aqui Vilém Flusser<sup>22</sup> e Fernand Deligny<sup>23</sup>, no entanto, ambos os autores não nos propõem a argumentação teórica que precisamos para fundar a ideia dos gotejares da forma. Dito isso, voltemos ao pensamento didi-hubermaniano e à intercessão que fazemos com sua compreensão dos fios de tinta formados pelas mãos de Vermeer. Isso auxiliará na reflexão sobre as plasticidades finíssimas que aqui destacamos e associamos ao audiovisual e à maneira como vagueiam para fora do quadro sem precisão fixa. Elas não se firmam em uma superfície e não indicam direção alguma no tempo ou no espaço, não buscam lugar para apoio, mas para a expansão.

---

<sup>22</sup> Vilém Flusser (1920-1991) foi um filósofo Checo-brasileiro. Em decorrência da Segunda Guerra Mundial fugiu para o Brasil, onde se estabeleceu em São Paulo e atuou como professor de filosofia, jornalista e escritor. Em **O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação** (2007) Flusser faz um estudo sobre as linhas (escrita) e superfícies (tela de televisão de cinema, fotografia, cartazes etc...). Para o autor as linhas formadas pelo ato da escrita que anteriormente fora a forma mais utilizada para registrar o pensamento, confere uma estrutura mais linear da história, uma vez que o próprio ato de ler já se desenha em uma continuidade, afinal não se costuma ler de trás para frente, porém, com a chegada dessas superfícies a percepção muda. Esse pensamento em telas/superfície é mais voltado para as massas, enquanto o primeiro a elite. O autor alerta para a perda do verdadeiro significado de ambos os modos de conhecimento.

<sup>23</sup> Fernand Deligny (1913-1996) foi um pedagogo francês. Nascido em 7 novembro de 1913 em Bergues, Deligny faleceu em 18 de setembro de 1996 em Monoblet. Hoje ele é considerado uma das maiores referências na educação especial. Adepto ao aprendizado pela criação, ele não aceita a pretensão de captura das crianças em suas condições de diferenças, mas observar com vontade seus mundos singulares. Deligny experimentou com crianças autistas um tipo de trabalho e de convivência, um projeto estético, onde ele explorava a maneira com que essas crianças percebiam o mundo, através do desenho, da cartografia. Era um trabalho desenvolvido com grandes folhas de papel, lápis, carvão e tinta, com essas matérias em desenhados de linhas, essas crianças faziam os traços dos espaços institucionais nos quais elas eram cuidadas. Através desse modo criativo ele se dava conta que as crianças desenhavam seus trajetos de deslocamentos nos espaços, elas tinham então uma necessidade importante de situar essas vivências: presença dos objetos e a relação entre estes. E isso ocorria na forma de traçados, de volteios com desenhos.

**Figura 36 – Obras de Vermeer**



Fontes: *Rendeira* – Museu Do Louvre – Paris e *Moça com Chapéu Vermelho* – National Art Gallery – Washington

São essas últimas páginas de Didi-Huberman que, no livro acima citado, nos convêm neste segundo capítulo, como núcleo principal para sustentarmos a noção de liquidificação das formas, de seus escoamentos, do desfilar, do destecer e das linhas. Dada a importância do trabalho deste autor sobre a materialidade das pinturas de Johannes Vermeer, estamos expondo já de início deste capítulo, algumas pinturas em que Didi-Huberman apresenta a

matéria na qual sua ideia propõe a percepção do que ele entende como *estilhaço* do quadro, das significações que escapam a descrição, e/ou a interpretação.

**Figura 37 – Obras de Vermeer.**



*A Arte da Pintura* – Johannes Vermeer (1668)



*Cristo na Casa de Maria e Marta* – Johannes Vermeer (1655)



*O soldado e a Jovem Sorridente* – Johannes Vermeer (1657)



*Dama de Pé ao Virginal* – Johannes Vermeer (1673)

Fontes: *A Arte da Pintura* – Kunsthistorisches Museum – Áustria  
*Cristo na Casa de Maria e Marta* – National Art Gallery da Escócia  
*O soldado e a Jovem Sorridente* – Frick Collection – Estados Unidos  
*Dama de Pé ao Virginal* – National Art Gallery – Londres

É a matéria/audiovisual que aqui observaremos enquanto forma ou força que não se contém no retângulo. O anseio pelos significados de exatidão se dá na busca por concluir a obra com a mera interpretação. Busca essa alicerçada pela disciplina “história da arte” e que negligencia a possibilidade da abertura do quadro.

A pintura e a imagem em movimento, após o processo de produção nos mais diversos lugares ou tempos em que se dão, trabalham em sua própria densidade de luz, de sombra, de tinta, de seus efeitos próprios.

[...] a história da arte negligencia mais ou menos constantemente os efeitos da pintura. E a negligência tática de um saber que tenta ou finge se constituir como ciência “clara e distinta”: portanto, que gostaria que seu objeto, a pintura, fosse também claro e distinto, tão distinto (segmentável) como as palavras de uma frase, as letras de uma palavra. [...] Isso permite justamente ignorar tanto os efeitos de *enunciação* (em suma, de fantasma, de posição subjetiva) quanto os efeitos de *jet* [jato, vigor], de *subjetividade* (em suma, de matéria) com que a pintura eminentemente trabalha — e faz questão de trabalhar. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 306-307, grifos do autor).

No sentido de apontar a inexistência do lugar onde as linhas param de jorrar depois da extremidade do enquadramento, assim mesmo nessa singularidade do meio onde a princípio as linhas iniciam a apresentação para depois não findar, elas tornam o ato criador de importante complexidade dada a ideia de gotejo e ao mesmo tempo linhas que não se quebram. Assim, essa gota ao sair de certa ponta de linha ou coisa parecida, teria atrás de si uma emenda que a liga à coisa da qual ela jorra. Eis o plastificar que intrica as épocas nos corpos femininos. A ideia é entender a imagem contornada e interiorizada de fios como um corpo de ossos, carne, sangue, pele e veias. É como se fosse carne mesma de pequenos fios, assim como é mesmo a carne, compreendendo, no entanto, os desfilios da carne como soberania da obra e não como a morte do corpo.

Figura 38 – Obras de Vermeer



*Moça com Brinco de Pérola*  
– Johannes Vermeer (1665)



*Mulher Segurando uma  
Balança* – Johannes Vermeer (1665)



*Alegoria da Fé* – Johannes  
Vermeer (1665)



*Moça com Flauta* – Johannes  
Vermeer (1670)

Fontes: *Moça com brinco de Pérola* – Mauritshuis – Países Baixos  
*Mulher Segurando uma Balança* – National Art Gallery – Washington  
*Alegoria da Fé* – The Metropolitan Museum of Art Nova York  
*Moça com Flauta* – The Metropolitan Museum of Art Nova York

Desde o capítulo anterior buscamos desmontar a ideia da precisão da descrição. Os fantasmas das imagens, “criaturas” que tudo ou quase tudo ultrapassam, escoam para



perturbar as estabilizações, abrir os pontos das costuras, como a memória a romper a retidão do caminho, apontar as curvas e os retornos.

As inúmeras definições, sentidos e significados, que em nossas análises costumamos nomear ao dizermos que nesta ou naquela parte a linha é lisa ou angulosa, não nos definirá uma verdade de seus caminhos na imagem, porque até ali já percorreram uma longa estrada. As linhas seguem mesmo que desalinhasadas com o seguir do tempo. Seguem tortuosas e dançantes. Em formas curvadas, o *sintoma* se faz perceptível pelos *sulcos*, uma abertura um tanto suave que provoca o expelir de cada linha que dá forma à imagem de dentro. Para Didi-Huberman a obra de Vermeer expressa *os sulcos*, o suco, a liquidez infindável, o escoamento da forma de dentro:

Com frequência, em Vermeer, as zonas de *dobras*, franzidos, arregaçamentos das superfícies, dão ensejo a essas intensas vacuidades da representação: o detalhe de um tecido será obnubilado, metamorfoseado — num *quase* — a ponto de se “des-perspectivar”, existindo então somente no puro plano da sua função de cor. É o caso das meias vermelhas, apenas moduladas, do artista ao trabalho em *A arte da pintura*, de Viena; ou das dobras das roupas em *Cristo em casa de Marta e Maria*. Noutros quadros, alguns mantos bordados de arminho se abrem, discretamente, sobre ventres de mulheres grávidas (como em *Mulher segurando uma balança*, em Washington); e, no lugar preciso dessa prega, se expande um verdadeiro *sulco* de cor vermelha, líquido, como para nunca secar; o efeito é particularmente fascinante na jovem da Frick Collection; e não é menos intenso, no seu escoamento mesmo, que os meandros de sangue que serpenteiam no mármore de *A alegoria da fé*. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 329-30, grifos do autor).

O espaço/quadro, onde as coisas se encontram, e antes de tudo, a pintura, o enquadramento, é matéria sobre a qual muito costumeiramente descrevemos. Diferente da maneira mais comum de se compreender descrição, Didi-Huberman assim a define: “descrever significa ver bem, e que ver bem significa ver a verdade, isto é, saber. Já que tudo pode ser visto e exaustivamente descrito, tudo será sabido, verificado, legitimado” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 299). Ver bem, missão difícil de realizar, quando nos deparamos com uma quantidade intrigante de linhas vermelhas das quais são utilizadas, por exemplo, pela dama de Vermeer para a composição de sua renda.

É uma mistura de fios de tintas, “reconhecíveis”: o vemos na tela no todo da tela? Sim, mas só até certo ponto na imagem, o que nos instiga a pensar as linhas que dentro dos enquadramentos, se embaralham — se embaralham como o novelo que ao cair se desenrola de forma desordenada, e então ansiamos pelo desembaraço apressado. A questão é que nem

mesmo na paciência os fios se soltariam um do outro. O reconhecimento da verdade como já a sabemos, finda na medida em que certas finuras não se separam das finuras vizinhas. Até certo ponto, a imagem pode “se preocupar” em definir suas texturas e liquidificares, mas seguido disso, a mão do artista já não se atenta às medidas precisas. Por isso na pintura *A Rendeira*, (figura 36) alguns dos traços literalmente finos de Vermeer facilitam a percepção, mas outros nos enganam a seguir entendendo o caminho da obra demasiadamente limpo. Eis que Didi-Huberman (2013b, p. 313, grifos do autor) explica:

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

Os fios “mal” delineados de Vermeer, os inexatos, são os fios que surpreendem se comparados aos que estão entre os dedos da rendeira. São linhas mais livres, é um desfiado. É uma camada espessa de tinta nas pinturas, ou uma conglomeração de movimentos no caso do enquadramento. Nas duas composições, as formas de dentro escapam as descrições. Indicamos que isso ocorre em finíssimos filetes líquidos, pelos *sulcos* das linhas que englobam a imagem. Um vasto conjunto de expressões a olhar. Mediados por esse olhar nos ateremos aqui, e ainda voltados para os corpos femininos à direção de fotografia: enquadramento e a plasticidade proporcionada pelo foco e desfoque, luz e sombra. Plasticidade a partir da qual refletiremos acerca da questão dos tempos dessemelhantes convivendo em uma mesma imagem no intento das formas. O que existe dessas matérias dentro do quadro do cinema/audiovisual parece a princípio nunca se misturar. Porém, se indefinem quando expostas no enquadramento. As massas de dentro dos planos, apesar de não se principiarem da tinta e de sua literal liquidez, são empastamentos como as criações de Vermeer (figura 36) que mais ou menos se ligam.

Os empastamentos, embora sutis, as modulações de valores, tudo parece dado como fruto do acaso: uma pintura toda líquida, de certo modo entregue a si mesma; *jogo errático de um pincel* que teria, por momentos, abandonado a superfície, perdido sua capacidade de exatidão, de controle formal (como no detalhe bem “à frente”, os dois fios entre os dedos da rendeira). Esse momento pictórico, portanto, nos dá a ver, por seu caráter de intrusão colorida, antes uma mancha e um índice do que uma forma mimética ou um ícone... Antes causa material e causa acidental do que causa formal e causa final. Um estilhaço vermelho cinábrio, depositado, projetado quase às cegas, e que no quadro nos confronta e insiste... (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 313, grifo nosso).

O fio inexato na liquidez desce do quadro, pois o próprio *pincel no jogo errático* apresenta algo como que um borrão. **Estilhaço** que faz surgir para fora as coisas supostamente englobadas pelas linhas. Falamos das pinturas de Vermeer certamente, mas falamos também do ato da fotografia em movimento, na captação de coisas grandes ou pequenas que indicam a impossibilidade de definições, que como ramos pulsantes, viventes, é como coisa que na forma se apresenta, mesmo quando a forma aparenta certa inibição desse coração/pulsar, desse tremeluzir que pode anunciar que a linha já fez seu caminho até a vermos pulsar na imagem que olhamos em determinado momento. As chamamos então, em perspectivas warburguanas e didi-hubermanianas, de *sintoma*, acontecimento deslizante que barulha por dentro, e que vem para fora, escoam sem deixar de pertencer ao interno.

O sintoma denominaria esse complexo movimento serpeante, essa intricação não resolutiva, essa não-síntese [...] sob vertente do *fantasma*, e depois do *Páthos*. O sintoma daria nome ao coração dos processos tensivos que, depois de Warburg, procuramos compreender na imagem o coração do corpo e do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 243-44, grifos do autor).

Nessa compreensão de imagem laboriosa observamos que as personagens do seriado **Medici: Masters of Florence**, ao encobrirem suas peles com uma, duas ou várias camadas de tecidos põem-nos a pensar na estrutura de um objeto perpassado por esses fios, que se mexem nesse corpo vivo, que liga tudo ao coração da imagem. É com esses batimentos que as linhas escoam em uma saída escorregadia de dentro da forma filmada. Pedaco de espaço e tempo com Ninfas sobre sombra e luz, fugidia de dentro do quadro. As personagens femininas são as Ninfas bordadas a fios cheios dos líquidos pulsantes. E então, elas pulsam para fora, com o próprio tempo pulsante.

Tatilidade, invisibilidade, cabelos ventados, os excessos das formas que, por vezes, nos gritam. É como um olhar de rasgo do pedaco da imagem, além da sua forma aparentemente inteira. Um olhar que rasga e emenda o vestido que desce do corpo, sai da

imagem, corpo que se deixa vir ao menos em parte junto à imagem que vem. Ante o espectador, a composição das formas de dentro dos retângulos do audiovisual é que fazem possível essa harmonia complexa dentro do plano e ao externo dele. Harmonia que a princípio está no plano como o que consiste em contar uma história.

Ali no plano, seja ele qual for, e onde as imagens se movimentam ocorrem as mais diferentes composições das ações dos corpos, dos objetos. Os movimentos pela câmera, mas também no mover dos corpos e coisas neste espaço/universo, onde as formas das mênades loucas ou Ninfas suaves sobrevivem. O espaço em que a Ninfa aparece não se firma no cognoscível, mas de criação e desconhecido. Por que o falamos? Esse tempo que dizemos intrincado ao véu é a criação que escorre da forma num aprofundamento do olhar, entretanto sem a busca da tese, da conclusão final. A filosofia bergsoniana nos ajuda a entender. “Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (BERGSON, 2005, p. 12).

Henri Bergson, como filósofo da vida e explicitando as diretrizes do processo criador, nos alerta para as dificuldades para criar enquanto percebemos, visto que estamos engendrados nos hábitos, e, certamente, não pelo hábito envolver-nos-emos nos enquadramentos a ponto de olharmos o passado no presente ao mesmo tempo em que esse atual torna-se passado nos alinhavos de agulhas, nos tecidos, ou no caos de linhas líquidas. A memória enquanto hábito como explicitada por Henri Bergson na obra **Matéria e Memória** (1999), trata-se de lembrar pela repetição simples dos acontecimentos corriqueiros que nos guiam no dia a dia.

A lembrança da lição, enquanto aprendida de cor, tem todas as características de um hábito. Como o hábito, ela é adquirida pela repetição de um mesmo esforço. Como o hábito, ela exigiu inicialmente a decomposição, e depois a recomposição da ação total. Como todo exercício habitual do corpo, enfim, ela armazenou-se num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo. (BERGSON, 1999, p. 86).

Nesses termos, a forma e o tempo na forma não se ligam ao alinhamento de evolução seguido pela ciência, mas como o que se difere no movimento, no perceber do tempo nas imagens do seriado **Medici: Masters of Florence**, e das linhas que descem para o externo do quadro. Para ter ao olhar o complexo *trecho* de linhas vermelhas pintadas por Vermeer,

direcionados por Didi-Huberman, e também por Bergson, ele, o *trecho* será uma espécie de materialidade constituída de fios inseparáveis na percepção quando ela ocorre pela intuição<sup>24</sup>.

Um artista de gênio pintou uma figura sobre a tela. Podemos imitar seu quadro com pastilhas de mosaico multicoloridas. E reproduziremos tanto melhor as curvas e as nuances do modelo quanto menores, mais numerosas, mais variegadas no tom forem nossas pastilhas. Mas seria preciso uma infinidade de elementos infinitamente pequenos, apresentando uma infinidade de nuances, para obter o exato equivalente dessa figura que o artista concebeu como uma coisa simples e quis transportar em bloco para a tela, e que é obra tanto mais consumada quanto mais aparece como a projeção de uma intuição indivisível. (BERGSON, 2005, p. 98).

Importa-nos aqui que tanto os ladrilhos quanto os fios de linhas (*trecho*), não pousam aos olhos para medidas que venha a nos satisfazer. Compreende-se na filosofia de Bergson que há um prolongamento do tempo do passado criando o presente, agrupando-se a instabilidade e indeterminação de ladrilhos ou linhas, como novidades profundas, ou seja, intuição e interiorização que alarga a percepção. “[...] É para o interior mesmo da vida que nos conduziria a *intuição*, isto é, o instinto tornado desinteressado, consciente de si mesmo, capaz de refletir sobre seu objeto e de ampliá-lo indefinidamente” (BERGSON, 2006, p.192 grifo do autor). Assim dizemos que não há o ato de abrir caixas velhas, e simplesmente olhar as cartas antigas, como se estas fossem a parte ao momento em que as caixas são abertas.

A memória, como procuramos prová-lo, não é uma faculdade de classificar recordações em uma gaveta ou de inscrevê-las em um registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce intermitentemente, quando quer ou quando pode, ao passo que o amontoamento do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado conserva-se por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá juntar-se, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo para fora. (BERGSON, 2005 p. 5).

---

<sup>24</sup> Para Bergson, a intuição é um fluxo que intuimos nós mesmos, diferentemente da inteligência que não especula e tem sua motilidade que se dá por hábitos. Logo, não dá conta da duração, pois ela conclui e determina. A inteligência forma a questão e quer resolvê-la. A intuição diz respeito à duração, visto que ela se diferencia internamente de si mesma, é mudança de natureza que faz tencionar ou distender na duração mesma. Bergson entende que a inteligência deve ser usada em prol da intuição, e sucedendo a mesma, pois se partirmos da inteligência não alcançamos a intuição. Pode-se entender desse modo a percepção do aparecimento da Ninfa como o ato da intuição/duração. Ela é um ser que dura em movimento, a variação na imagem pela forma sobrevivente que reaparece/aparece como a criação na obra de arte. Quando ela surge anacronizando o tempo ela nos surpreende, é o inesperado, porque não é exatamente o passado e nem o presente, mas é em outra forma de aparição, é um modo visualizado e refratário a descrições. A intuição não analisa, não abstrai, não classifica, ou distingue como a inteligência, pois esta age no externo, enquanto a intuição interioriza na coisa, é um modo de percepção sem mediação, sem definição.

Assim, amparados nas colocações didi-hubermanianas e bergsonianas, pode se constatar que o impulso vital de Bergson e o *estilhaço* da matéria didi-hubermaniano são colocações que convergem para a explicação do olhar na criação como princípio da memória na obra audiovisual, a partir dos próprios moveres das imagens e do que elas dão a ver no presente em que reaparecem em sobrevivência.

### 3.1 O corpo filmado e as formas das linhas de dentro e de fora do quadro

Tudo que está no quadro se faz das mais diversas ondulações. Talvez esteja aí a impossibilidade de tais rugosidades e lisuras conterem-se na parte de dentro e então saírem daí em desordenamento como na procura de uma forma de ser em uma eterna criação intermediada pela percepção das formações e desvinculando a compreensão do resto final da imagem. É um deslizamento de alinhamento do que se vê trivialmente no interior da obra, que exalta o movimento, o momento plástico que se encontra em pouco espaçamento, e por isso mesmo se transforma para sair feito o líquido passando pelos *sulcos* como nas gestantes de Vermeer, uma abertura estranha e vermelha, que parece tirar do corpo mais do que a roupa. As linhas saem “sem pensar” para onde vão, pois é em uma espécie de inconsciência mútua entre observador e imagem que ocorre tal gotejo. É um traçar sem planejamento.

Pensemos os *sulcos* como a passagem das finuras líquidas para o espaço além do quadro, universo além da margem e particular a certos olhos. Entendemos as linhas que saem da obra audiovisual como o desenho dos olhos, no sentido de que o olhar na imagem é que pode dar a surgir às formações, quando do gotejamento. Quando o *sulco* faz valer o derramamento das lisuras e rugosidades é que se acabam todas as chances de retidão e alinhamento preciso do que se solta da forma.

Ao dizermos que lá dentro há rugosidades e lisuras, não pretendemos fixar as percepções ou mesmo obrigá-las a caberem em nossas descrições que costumeiramente nos dão a falsa impressão de sobrepor o texto a imagem. As imagens se expandem, se despejam do plano. Os objetos do meio ou dos cantos do quadro conversam entre eles. Por vezes, mesmo no silêncio, falam alto, vociferam com as Ninfas no poema, quebram as portas e saem. Abrem as vestes, jogam os véus ao chão. O plano é uma Ninfa bacanal, uma mênade endoidecida. Corpo que se liquidifica ao chorar e regozijar.

*A Ninfa*, portanto, é a heroína do encontro movente/comovente: uma causa externa” suscita um “movimento efêmero” nas bordas do corpo, mas um movimento tão organicamente soberano, tão necessário e destinal quanto transitório. [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 220, grifo do autor).

A Ninfa é demasiadamente múltipla para contentar-se com o retângulo, com o tempo e com espaço, dentro dos quais se dá a constituição do plano. Intrigante conglomeração da feitura e da percepção. Lisuras e rugosidades extrapolam as formas tocáveis e passam a fazer parte da lisura e rugosidade que acontece no contato da câmera com o corpo, no movimento do corpo enquadrado. Percebemos, assim, o corpo de Rosa, namorada de Lorenzo de Medici o Velho (figura 39), irmão de Cosimo de Medici.

Para entendermos melhor essa personagem que até aqui não tinha aparecido, retomemos o primeiro capítulo, quando destacamos brevemente a morte de Giovanni de Medici. No decorrer do seriado **Medici: Masters of Florence**, observamos a investigação de Cosimo para descobrir quem matou o Giovanni, que morreu após ingerir uvas envenenadas com cicuta. Marco Bello (Guido Caprino) - fiel escudeiro de Cosimo -, busca, dentro dos enquadramentos, por toda Florença quem matou o pai dos Medici. Ao final do oitavo e último episódio da primeira temporada, compreendemos por meio de lembranças (recurso *flashback*) de Ugo Bencini (Ken Bones), que quem matou o pai de Cosimo e Lorenzo foi o próprio Ugo, mas o mesmo arma para que a culpa recaia sobre Marco Bello. A personagem de Ugo aparece como uma espécie de gerente do banco dos Medici. Sendo muito próximo daquela família, Giovanni confia a Ugo a missão de fazer com que a namorada de Lorenzo saia da cidade oferecendo dinheiro a ela, mas a mesma se recusa, ela ama Lorenzo e carrega um filho dele em seu ventre. No entanto, uma vez não pertencente àquela burguesia, a moça não seria adequada para fazer parte daquela dinastia. Compreendemos em duras cenas que Ugo articulou seu desaparecimento e do seu filho, levando-a para uma casa de mães solteiras, mas quando Ugo retorna ao local para vê-la, Rosa já deu a luz, mas ela e seu bebê estão mortos. Essa figura feminina que aparece nesse final de temporada é um duro tropeço aos olhos. Fica entendido nestas imagens finais que Ugo, apesar de ter obedecido à ordem de Giovanni para tirar Rosa de Florença, mas não ter arquitetado a morte da mãe e do bebê, carrega em si alguma espécie de remorso pela morte de ambos. É, então, perceptível que foi Ugo quem envenenou as uvas ingeridas por Giovanni de Medici, ele teria matado Giovanni por uma espécie de vingança. O corpo que vemos coberto em tom de vinho é a mais dura forma de escoamento que olhamos nesta produção, como não nos poupa de saber a figura 43. Lorenzo era o irmão não tão dedicado ao sobrenome Medici como Cosimo, mas esperto e sagaz, aparece na obra como indispensável às articulações financeiras da família. No entanto, era o filho preterido, personagem sofrido, embora até o sétimo episódio ele não tenha consciência do que de fato houve com a namorada. Em determinado momento da série, ele ainda procura

por ela, sem saber que na verdade a mesma já se encontra morta, até que Ugo o revela tal acontecimento.

**Figura 39-** cena da série *Medici: ...* – personagens Lorenzo de Medici o Velho e Rosa

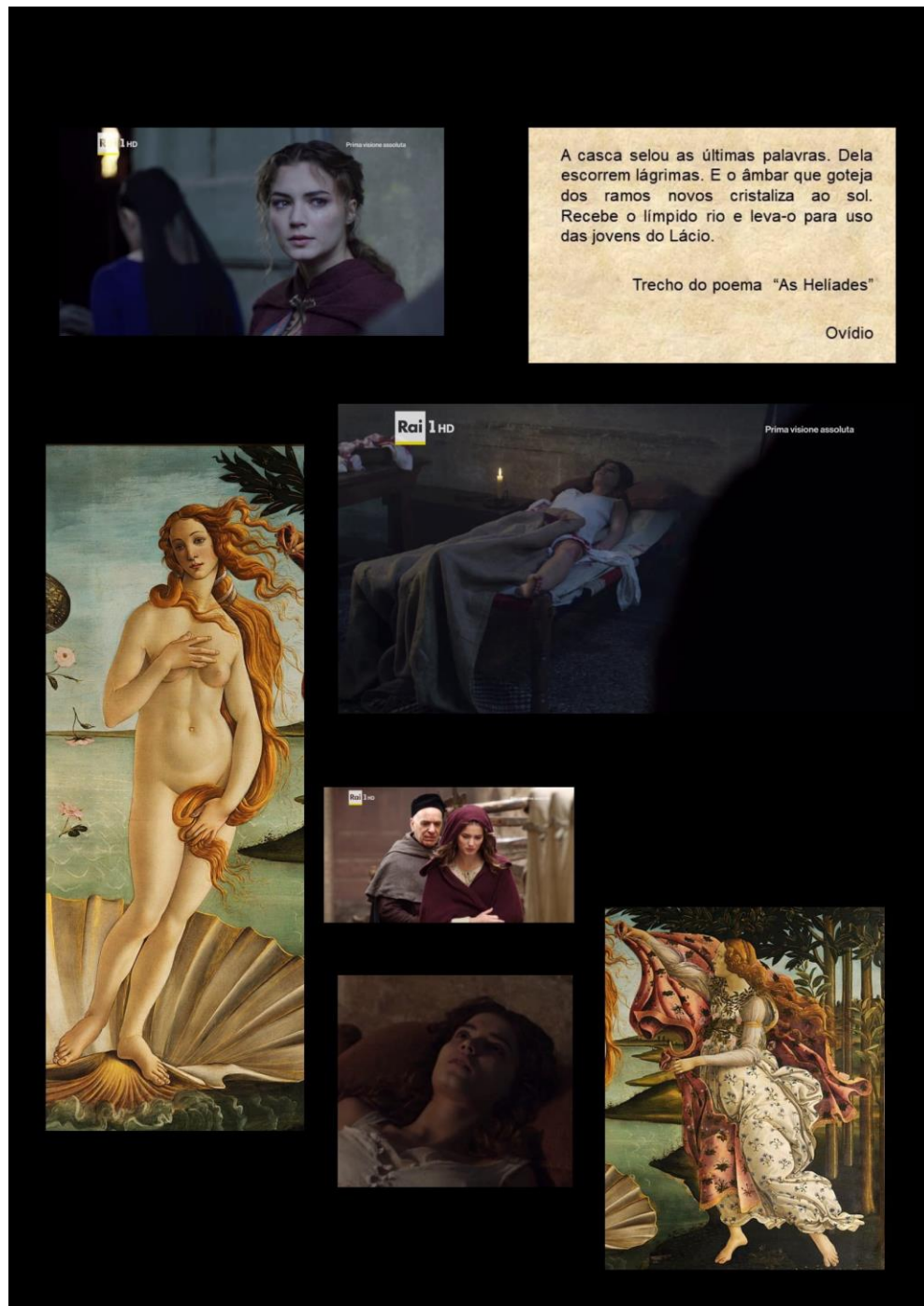


Fonte: *Frame* extraído da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

Rosa apresenta a dor na figura feminina no final da temporada. Dores não cumprem funções demonstrativas, embora por vezes, gotejem. A dor na mulher de capa em tom de vinho é a apresentação das criaturas que dentro das gotas que vem do interno, tornam-se pequeninas Ninfas navegadoras entre as águas que descem dos olhos, e as sombrias imagens que pululam da forma. É o caos no *trecho*, o *estilhaço*. É tenebrosa a criação, ela trata da vida e da morte, por isso mesmo tenebrosa.



**Figura 40 - cenas da série Medici: Masters of Florence – personagem – Rosa – pinturas – O Nascimento de Vênus de Botticelli**



Fonte: *Frames* extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016) e pintura – *O Nascimento de Vênus* de Botticelli

Em primeiro plano (figura 41) e contornado em linhas rugosas, está o rosto morto de Rosa. Ao fundo, Ugo, delineado com linhas bem definidas e que parece arrependido de ter feito parte do ato de articulação do sumiço da jovem grávida. A montagem da cena faz com

que o rosto de perfil seja um breve aparecer e desaparecer no quadro. O segundo que a montagem nos dá do rosto morto e desfocado é a passagem do presente encenado ao passado das Ninfas antigas. É um rosto aveludado pelo desfoque, e morto, que exhibe o vestígio do que foi, mas que segue a retornar como memória na imagem criada pelo desfoque e indefinição das linhas. Cada invento que se mostra invoca que podemos no ato imaginativo olhar o passado.

**Figura 41 - cena da série *Medici: ...* – Personagens Rosa e Ugo**



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

O que o desfoque apresenta como um dos meios que refaz os tempos são coisas um tanto desafiadas, que nas bordas dos corpos ou objetos desfocados são resultados plásticos facilmente perceptíveis como aporte técnico, antes de qualquer percepção poética, e disso não há dúvida. Mas, além desse manuseio da máquina, as imagens que observamos neste trabalho faz pensar não apenas nessa junção mão e máquina, mas nos olhos e no resultado deste fazer. Perspectivamos, assim, o desfiar do plano e vida das linhas desafiadas vindo daquilo que se vê ou não já no pouso do olhar na imagem, em seus pequenos pedaços de fios como vemos na aba do chapéu da moça de Vermeer (figura 36). Na tela onde há o ato do pincel, há também os fios esfarelados do mesmo ato:

[...] é na *Moça do chapéu vermelho* [...] que a força expansiva do local no global demonstra seus efeitos mais notáveis: ninguém duvidará, é claro, que a massa de vermelhão que domina o rosto da moça seja um chapéu.

Enquanto tal, ele poderia ser compreendido como um detalhe. No entanto, seu delineamento — pois todo detalhe deveria poder ser isolado, de-talhado do conjunto —, sua delimitação é eminentemente problemática: na parte interna, ele tende a se confundir com a massa dos cabelos e, sobre tudo, *torna-se sombra*; na parte externa, é traçado com tal tremor que produz um efeito de materialidade relacionada a algo de macio, de chamejante e de projeção líquida. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 330-32, grifos do autor).

Propomos, ao trazer o fragmento do corpo vivo e depois morto de Rosa, pensar o gotejar do corpo, da morte e da vida, semelhantemente ao que pensamos da aba felpuda do chapéu vermelho em seu denso empastamento, onde chegamos a ver uns farelos de linhas quase soltos dos fios grudados no acessório. E assim, nos reportando ao seriado, temos que olhar muito profundamente para entender que o que se solta do corpo morto da mãe abraçado ao corpo do seu filho bebê morto, é o que a percepção nos dá a sentir, e que não sabemos nomear, que ninguém nos disse. Triste gotejamento, o bebê morto ao lado do corpo da mãe, também morto. O nascimento do bebê poderia ser toda vida o mais belo gotejar. O filho é/seria a gota mais viva. O que goteja da imagem (figura 44)? É dor o que dela goteja, é a morte. Vemos a dor quando ela goteja dos olhos. É também nessa ideia de percepção que o recurso foco e desfoque nos abrem caminho à reflexão do gotejo das formas, dos panos plissados, dos corpos mortos.

A namorada de Lorenzo é o verso que aparece no final da temporada. Na narrativa, ela está apresentada como parte da resolução de um mistério, mas quando morta, ela revive, resiste na filmagem. Como um embolado de linhas vermelhas, ela goteja. Quando morre, dá-nos mais a pensar. Os corpos da mãe e do bebê dentro da criação é o meio inventivo de percepção do tempo passado e da morte. Ela é a Ninfa que aparece no final da história a sofrer nos desfechos de certas narrativas. Elas vêm chorar os mortos e por isso “morrem”, morrem ao chorar, elas parecem seguir chorando para então, nascer de novo. Como *trecho* aquoso ela é memória da liquidificação das Ninfas chorosas. Lembremo-nos daquelas que choraram por Faetone, pela queda e morte do filho do sol na história contada por Ovídio de título *As Heliades* no livro II de *Metamorfoses*:

Uma delas, das irmãs a mais velha,  
 Faetusa, ao pretender prostrar-se por terra, lamentou-se  
 de que os pés se lhe tenham tornado rígidos. Ao tentar socorrê-la,  
 a radiante Lampécia ficou subitamente retida pela raiz.  
 A terceira, ao preparar-se para com as mãos alisar o cabelo,  
 arrancou folhas. Queixa-se uma de que as pernas se tornaram  
 troncos, e outra, de que seus braços se fizeram longos ramos.  
 E, enquanto se espantam do sucedido, cobre-lhes a casca  
 as partes genitais e, progressivamente, rodeia-lhes o ventre, o peito,

os ombros e as mãos. Apenas restavam as bocas, que gritam pela mãe. Que a da mãe fazer senão correr para cá e para lá, para onde o impulso lhe arrasta, e beija-las enquanto pode? Não é o bastante. Tenta arrancar os corpos aos troncos e, com as mãos, quebra os tenros ramos. Mas deles, como de uma ferida, escorre o sangue em gotas. “Para, mãe, peço-te”, grita cada uma das que são feridas. “Para, peço! Na árvore é meu corpo que é ferido! E agora, adeus!” A casca selou as últimas palavras. Dela escorrem lágrimas. E o âmbar que goteja dos ramos novos cristaliza ao sol. Recebe o límpido rio e leva-o para uso das jovens do Lácio. (OVÍDIO, 2017, p. 125).

O sofrimento das Ninfas, ao final da história ou da narrativa, chega diluindo. É o que desencadeia o seguimento envolto naquilo que vem continuar em retornos. Não é, portanto, as gotas finais, mas ao contrário, é a incidência de que o final caminha ao futuro na certeza que a imagem seguirá eternamente seu rumo. É certeza do passado, presente e futuro. Elas são as falas que configuram o passado na imagem.

Na gestante do episódio final, temos parte do ventre, e depois o que era do ventre vivo não vive mais. As faltas que trazem a imagem de Rosa são em demasia cruéis para se olhar abruptamente. Pedem serenidade, mas ainda pedem dor no olhar, que quase se finque os pés no chão para olhar, mas sem deixar que a terra segure os pés no chão que se pisa, como acontece com as Ninfas. Isto porque ainda que as olhemos como coisa de um tempo antigo, somos vivos ao olhá-las no tempo de agora. No entanto, as Ninfas choram ainda assim, com os pés grudados ao chão, como aquelas castigadas ao sofrerem por Faetone. Frequentemente elas são coladas ao chão quando fazem algo que não se pode ser feito. Olhemos nas palavras de Ovídio o que ocorre com as Ninfas ao serem castigadas pela morte de Orfeu. No trecho do livro XI, de título **O Castigo das Mênades**, ele diz:

Lieu, porém, não consente que esse crime fique impune.  
E, entristecido com a perda do cantor de seus mistérios,  
de imediato prende na floresta, por meio de retorcidas raízes,  
todas as mulheres Edônias que viram o sacrilégio.  
De fato, no ponto onde chegou cada uma, lhe prolongou  
os dedos dos pés, mergulhando-lhes as pontas na terra dura.  
Como a ave que, tendo metido a pata no laço  
que astuto caçador disfarçou e, sentindo-se presa, se debate,  
reforçando o laço com o movimento da agitação,  
assim cada uma delas, ao estar presa e ligada a terra,  
enlouquecida, em vão tentava fugir. Tenaz raiz a prende  
e lhe impede os movimentos. E enquanto quer saber  
onde seus dedos estão, onde estão os pés e as unhas,  
vê a madeira subir por suas roliças pernas. Ao tentar ferir  
as coxas em sinal de dor, é na madeira que sua mão bate.  
Também o peito se torna madeira; em madeira se volvem

os ombros. (OVÍDIO, 2017, p. 581).

Quando mortas, elas se ligam a terra e então pensemos que elas brotem. Verdade irrevogável é de que as árvores florescem. É verdade irrevogável também que é preciso ter olhos regadores das árvores. É irrevogável que os pés que viram raízes não morrem. Ninfas não dão o último suspiro. Elas são constantes. Tem fôlego eterno. Mas é certo que para olhar é preciso fincar os pés, para suportar o que goteja. Se existe uma parte da imagem “fácil” de olhar, o que é olhado pede, então, pés fortes e firmes, mas também corpo fraco e sofrido, sobre os pés firmes. Precisamos olhar vívidos. Formas decepadas pela câmera são coisas que se impõe incompletamente vistas, com pedaços esquecidos, mas nunca constantemente mortos.

A namorada de Lorenzo em enquadramento de plano médio é a vida perto da morte. A cena trata do momento da emboscada ordenada por Giovanni e arquitetada por Ugo. As portas se fecham “literalmente” para a personagem. A imagem (figura 42) não nos mostra como ocorreu a terrível morte. O fato é que, em seguida, a mulher é vista morta, de olhos ainda abertos e com seu bebê ao seu lado, também morto no *frame* 44. É o que temos a olhar. Temos dor a olhar, desespero silente. Como imaginar o que houve? Indelével crueza à nossa frente.

**Figura 42-** cena da série *Medici: ...* – personagem Rosa



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

O ventre vai embora, a porta vai se fechando, o olhar da gestante desce (figura 43). O corpo some na penumbra do lado de lá da porta. O enquadramento não nos dá o ventre, na verdade o queríamos inteiro e vivo. Queríamos, porque não, ver no retorno da Ninfa chorosa o romance entre Lorenzo e sua namorada. Intencionalmente ou não, o enquadramento nos poupa ou nos convida a imaginar o que não vemos do ventre. Mas não seria duro demais pensar o gotejamento do ventre, uma vez que sabemos o que ocorre seguido do fechar da porta, no privar da imagem da amedrontada gestante?

Mas e da gestante? O que goteja se não a morte, o bebê sem vida e seu corpo empalidecido? Deste corpo que gesta goteja a morte. Seria tal morte definitiva, não fosse ela ainda como aqui propomos. A coisa que já antes morrerá e que quando outra vez morre, diz que voltará. A morte desta imagem é o artifício da criação, da tecnologia, mas artifício de morte, de morte inventada, é ainda artifício de vida.

**Figura 43 - cena da série *Medici: ...* – personagem Rosa**



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

Em sua técnica e criação, Vittorio Omodei Zorini, pode fazer tudo se fragmentar. Das linhas, tira os pedaços que olharíamos, seu fazer gera do quadro derramamento. O que não se vê cairá de lá, para fora dos quadros. A incompletude invoca Ninfas, seus corpos, tecidos, suas dores.

Na imagem do enquadramento tendemos a pensar na completude da forma, no fechamento, porque pensamos ver tudo ali dentro. Mas é a dolorosa visualidade do final que não nos deixa findar a observação do momento reconstituído e inventado. Podemos seguir Bergson aqui ao nos referirmos ao tempo como criação no aparecimento da gestante que “morre”. “O tempo de invenção, aqui, é uma só e mesma coisa que a própria invenção. É o progresso de um pensamento que muda à medida que vai tomando corpo. Enfim, é um processo vital, algo como a maturação de uma ideia” (BERGSON, 2005, p. 368).

Temos, então, para pensarmos esse movimento do corpo grávido e a invenção de sua morte no retângulo, criar. Ainda que morta, há uma forma de contato com o corpo dessa mulher/Ninfa, porque podemos dar a perceber de modo particular a cada olho que se permite pousar em tal imagem. Imaginemos, por exemplo, um pano sendo por nossas próprias mãos desdobrado sobre a mesa. Ao abriremos, no que pensávamos ser a última dobra, lá está a mulher grávida de olhar triste, o corpo vivo e quente *no tempo inventado*. Então, fechamos a dobra, pois ela parece irromper a trama, surpresa estranha, memória da morte a depender do modo que se olha. Quando abriremos outra vez o pano, já não há mais calor na imagem e os olhos da mulher estão abertos e mortos. Há um desmanchar inesperado da narrativa que ocorrerá mesmo se olhar mais antes de fechar o pano outra vez. Devemos, pois, mesmo que nos apareçam mortos, saber deixar a mãe e o bebê vívidos, sentir a mudança ocorrer ininterruptamente, mesmo se no susto dobrarmos novamente o pano. Devemos dobrá-lo delicadamente, *maturar a ideia*, isto é, olhar bem a imagem, a inesperada forma que aparece do passado, quando pensávamos que estávamos na última dobra.

Nesse desdobrar do retângulo sentimos, ao passo que nos damos abertura de olhar, um ganho a mais das formas, e elas se metamorfoseiam “[...] em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.70). São nessas impressões da plasticidade que os enquadramentos/planos do seriado escolhidos para análise nos permitem pensar aberturas das margens para tais metamorfoses e significações que nos aguçam a embaralhar os dedos nas mãos que desdobram os panos e reflexionar seus caminhos. E nos perguntamos mesmo não havendo a priori e nem a posteriori uma resposta: para onde foram o gotejamento, as linhas?

Visualizamos, assim, inúmeros caminhos para responder: seja pela linha que imaginamos dos olhares das personagens; pelos véus que cortados no enquadramento não nos dão suas visões completas dentro dos quadros; pelos pés de Rosa que não vemos; ou pelo

ventre que não olhamos inteiro pela forma do enquadramento e que nos tira uma parte da barriga da personagem.

**Figura 44 - cena da série *Medici: ...* – personagens Rosa e seu bebê**



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

O enquadramento corta um pedaço de tal coisa para que lá de dentro, venha-nos aquilo que a cinematografia deixou de enquadrar ao fazer suas escolhas, ao seguir o roteiro ou suas vontades, bem como as vontades desta ou daquela obra. É como exercício de podar as plantas para que elas se revigorem e tornem a brotar.

### **3.2 Os planos e os olhares cúmplices das personagens femininas**

No desenvolvimento desta ideia, as composições dos olhares entre as personagens, sejam eles afagadores ou repreendedores, vêm nos direcionar nas percepções dos enquadramentos, como a composição e a decomposição imagética do audiovisual, observada, por exemplo, nos olhares entre Emilia, Madalena, Contessina e Lucrezia. Olhemos as direções das linhas que fazem dos próximos planos observados, a formação dos corpos ligados uns aos outros por linhas inteiras. Pensemos no exemplo do bordado, quando não se quebra a linha ao findar de uma parte, mas segue-se furando o tecido de uma composição a outra dentro do pano, e aqui os olhares dentro do plano. É assim que o olhar afetuoso e, ao mesmo tempo,



intenso de Emilia chega a Contessina. Suas lágrimas seriam os novelos emendando os tempos dos choros, e seus choros, a memória de lágrimas passadas, como explicaremos mais adiante.

A cinematografia não nos dá inteiras as linhas que ligam os olhos de Contessina aos de Emilia, mas permite que os inventemos. O plano em análise (figura 45) é parte da cena em que Cosimo de Medici está prestes a viajar para Veneza, onde ficará exilado. Como já mencionado no capítulo anterior, esse ocorrido é resultado de um acordo político que sua esposa Contessina articula com nomes influentes, entre eles Sandro Tarugi (Andy Luotto). Assim, ela salva Cosimo da prisão e da morte, mas como consequência ele precisa se afastar do governo de Florença, entregando-o aos Albizzi. Ele não concorda com a atitude de Contessina, não permitindo que a esposa viaje para passar com ele em Veneza o tempo de exílio. Inconformadas com a atitude de Cosimo de Medici, Lucrezia, esposa de Piero de Medici e Emilia dama de companhia de Contessina, se solidarizam com ela. Lucrezia tenta fazer com que ela, Contessina, os acompanhe na viagem, o que é em vão, pois Cosimo se mostra irredutível. É nesse momento de incompreensão de Cosimo que os olhos de Contessina, Emilia e Lucrezia criam linhas para fora dos corpos.

Sim, falaremos agora de linhas que não vemos nunca, mas que ligam os corpos uns aos outros. Seja dentro ou fora de uma tela, é por essas linhas dos olhos que os corpos se amam, ou se odeiam. Não raro, fixamos os olhos em coisas, em lugares, em corpos, em pessoas. Imaginemos uma linha que liga pelos olhos os corpos aos outros, e chegando aos corpos, insistem inquebráveis. Elas vêm dos vestidos, dos corpos, das coisas, e também dos olhos.

Tudo se liga como o bordado, onde as linhas de todas as cores se juntam no pano, se entrelaçam levadas pela agulha, entram aqui e ali, machucam o pano, vão formando texturas. Uma das diferenças é que aqui no plano, o movimento é dado ao olharmos, enquanto no bordado precisamos para ver tal movimento, de pronto recorrer à imaginação. Aqui, de pronto vemos o movimento e, então, imaginamos já imergidos nos entrelaçamentos dos bordados e de suas cores. A câmera filma o bordado vivo. Na fusão dessas ações entre a filmagem e corpo que atua no quadro acabam por gerar um desenrolar do novelo, abrindo caminho para ação do fio. Desse modo a linha borda a forma que vem do olho aos corpos, às coisas, aos espaços e que ligam os olhos aos olhos. Tal acontecimento não é para ser olhado assim, como normalmente se olha, é “apenas” para escoar.

Este trabalho executado pelo diretor de fotografia Omodei Zorini constitui o que estamos compreendendo como parte intrínseca ao movimento dentro do quadro, mas inseparável também do que não observamos em um olhar acostumado a sapiências<sup>25</sup> corriqueiras. O enquadramento é, nesse sentido, uma potência criativa poética capaz de abrir caminho a uma reflexão das aberturas da composição das diferenças do tempo no plano. Cada fio do bordado que sai do retângulo seguindo seu rumo, dispõe em si mesmos os meios particulares de cada movimento, e cada movimento como novidade, como novo desenho dos furos da agulha rumo a extremidade, ou seja, em direção ao derramamento da forma. É a criação mesma que media os tempos que vem na imagem como atualização/criação do passado.

Eis por que a atualização, a diferenciação são uma verdadeira criação. É preciso que o Todo crie as linhas divergentes segundo as quais ele se atualiza e os meios dessemelhantes que ele utiliza em cada linha. Há finalidade, porque a vida não opera sem direções; mas não há "meta", porque tais direções não preexistem já prontas, sendo elas próprias criadas na "proporção" do ato que as percorre. Cada linha de atualização corresponde a um nível virtual; mas, a cada vez, ela deve inventar a figura dessa correspondência, criar os meios para o desenvolvimento daquilo que estava tão-somente envolto, criar os meios para a distinção daquilo que estava em confusão. (DELEUZE, 1999, p. 86).

A câmera é nessa perspectiva como duas mãos mediando a atualização quando escolhem uma parte de algo para ser uma presença criada em determinado lugar, para determinado corpo que se põem a olhar. As lágrimas que vieram em outro momento dos corpos femininos só reaparecem em diferenças. As mãos são o que pegam vários pedaços de coisas juntas colocando-as dentro de uma caixa sem medidas exatas. As linhas que dentro das caixas, passam uma ao lado da outra ou se cruzam imprecisas e desalinhadas, proferem como que em um desejo de escape.

São esses jorreres que em **Medici: Masters of florence** nos são proporcionados pela direção de fotografia nos enquadramentos/retângulos onde se trançam os olhares e os afetos transmitidos entre Contessina de Medici e sua dama de companhia, Emilia. Linhas sabem-se lá de quais matérias ou consistências ligam seus corpos uns aos outros, quando Emilia de olhos chorosos olha para Contessina, também de olhos úmidos.

---

<sup>25</sup> Termo utilizado por Didi-Huberman na obra **A pintura encarnada: Seguido de A obra-prima desconhecida, de Honoré de Balzac** (2012), quando trata de nossas formas estabelecidas de perceber as pinturas pelos saberes postos e entendidos como válidos na eficácia científica aplicada à arte.

**Figura 45-** cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici Cosimo de Medici e Emilia



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

Suas lágrimas, por mais contidas que possam parecer no plano, se estendem, elas se encontram pelos líquidos dos olhos. É como se suas lágrimas fizessem uma curva para desviar do corpo de Cosimo, que está entre as duas. Emilia se enfurece pela irredutibilidade de Cosimo que não aceita as desculpas de Contessina que, por sua vez, insiste com o esposo. O olhar choroso de Emilia parte da imagem focada atrás de Cosimo é o olhar que encontra os olhos úmidos de Contessina (figura 46). A umidade na imagem desmantela a possibilidade do fixar do tempo ou da imagem.

São essas lágrimas escritas no espaço onde não há papéis a escrever entre um corpo e outro, que umedecem o retângulo com suas liquidificações e transbordamentos. Mesmo contidas e mais manifestadas em Contessina nos lábios e na cova da bochecha esquerda do que nos olhos (figura 46), temos a impressão que as lágrimas cairão mais cedo ou mais tarde. Um vazamento constante nestes corpos, momentos em que sentimos as lágrimas que aos gritos ou não descem de nossos corpos. Gotas que saem naturalmente ou que nos arrancam. Quando falamos neste capítulo de linhas e do choro, ao olharmos Contessina imaginemos uma fileira finíssima de água que virá de seus olhos. É ao estarmos diante da fileira líquida que pensamos que cairá dos olhos, que a imagem nos transporta para a *heterogeneidade* do tempo. Diante do rosto, o tempo se faz em uma montagem dinâmica para ser visto na imagem

do choro. Ele escapa a historicidade que fixa a imagem no *estilo* e na *época*. Eis que Didi-Huberman nos explica tal concepção em passagem da obra **Diante do tempo**.

[...] Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de "estilo" ou de "época" revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época: figura bastante comum daquele que eu chamarei de "historiador fóbico do tempo"). Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* operando em cada imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 23, grifos do autor).

A lágrima da personagem rompe a linearidade, porque ao irmos ao Renascimento pela lágrima que esperamos cair, podemos dar um salto a outros gotejamentos dos corpos, anterior ao choro de Contessina. Isto, porque falamos de sua lágrima em uma perspectiva de memória, quando podemos em certa disposição lembrar que antes outras gotas caíram. O que faz com que a imagem nela mesma una os tempos e ir compondo as diferenças é uma feitura, podemos dizer de certo modo, análoga aos fios vermelhos que descem como que num derrame do estojo da rendeira de Vermeer. Procura-se, pois aí, palavras que descreva cada fio, como se cada fio fosse visível separadamente na imagem, ou busca-se ainda cada tempo de cair de lágrima, cada atualização. Recordemos ao poema *Cíane* e a Ninfa de mesmo nome, que ao ser castigada por Plutão, ao discordar do modo como o deus leva Prosérpina ao submundo, é liquidificada como forma de castigo:

Cíane chorando a deusa raptada e o ultraje aos direitos  
de suas águas, silenciosa, guarda em seu espírito  
uma ferida insanável, toda se funde em lágrimas  
e reduz-se àquelas águas de que até agora havia sido  
a grande divindade. Viam-se-lhe os membros a diminuir,  
os ossos a tornarem-se flexíveis, a perderem dureza as unhas.  
E, primeiro, liquefizeram-se as partes mais finas,  
os azulados cabelos, os dedos, as pernas e os pés.  
É realmente curta a passagem de tênues membros a gélidas águas.  
Depois destes, ombros, dorso, flancos, peito  
mudam-se em humildes riachos.  
Por fim, em lugar do sangue que dá vida, em suas alteradas veias  
corre água, e nada resta que possa ser agarrado. (OVÍDIO, 2017. p.  
299).

As Ninfas, quando castigadas, viram árvore para tornarem a crescer ou água a seguirem escoando, inundando lugares demasiadamente áridos da visão. As Ninfas tornam a brotar em Contessina. Mesmo tendo o sangue transformado em água, com seus líquidos vermelhos perdendo a densidade, elas tornam a pulsar e a terem as veias estufadas na pele,

mover os músculos dos rostos. As gotas arrancadas não secam. Ao ser liquidificada em rio, a Ninfa tende por toda vida a desaguar em outros tempos e lugares.

**Figura 46-** cena da série *Medici: ...* – personagem Contessina de Medici



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

Nessa formação do quadro que comporta o rosto e o corpo da personagem, encontramos direções que versam dentro da nossa proposta de percepção das partes do quadro livres para ultrapassarem as bordas. É livre o líquido que vem de Contessina e de Cíane, e em cada tempo que vem. Seus líquidos inundam quando a água é o corpo metamorfoseado ou mesmo quando a lágrima parece custar a cair. É nesse sentido de olhar a imagem que Contessina enquanto memória da bacante se derrama ao espectador, ainda que com a lágrima contida.

No enquadramento de primeiro plano a seguir, (figura 47) observamos partes das linhas formadas pelo braço de Contessina quando ela leva a mão ao rosto de Lucrezia. O formar das linhas que contornam o rosto de Contessina é contínua na escrita feita pelas partes do braço que vemos na forma física dentro da imagem que erguido toca o rosto de Lucrezia, enquanto a face de Contessina tem um leve sorriso revelando o aconchego recebido de sua nora. Retomemos aqui o que já tratamos em subseção anterior — *o desfoque*, para explanarmos sobre as linhas que contornam Contessina. Ela é dividida entre primeiro e segundo plano na medida em que a parte da linha que desenha o punho da manga de seu

vestido próximo a Lucrezia diferencia-se pelo desfoque, o que a reparte em uma parte de textura lisa e outra felpuda. A linha se faz então com parte em algodão e parte em lã. Lã na mesma maciez que contorna de forma nevoada a cabeça de Lucrezia. Dizemos que essa linha que vem para o externo do enquadramento, após extrapolar a formação que termina nos ombros da personagem, segue seu próprio rumo. Esse suposto e visível findar das linhas e sua extensão que nos é possível ver no quadro, só o é pelo modo do enquadramento.

Quando esse plano enquadra um ou dois corpos e poucos ou nenhum objeto ele se forma com poucas linhas, exercendo em nós uma possível limpidez na visão, mas ainda nessas poucas linhas sentimos uma presença inexata permanecer como a procura do restante delas, isso quando a imagem se impõe e sentimos o prolongamento dos vestidos e dos corpos.

Podemos dizer, partindo do modo proposto para o estudo, que o quadro não comporta todos os possíveis sentidos emitidos pela articulação que envolve a cena. Nesse interno há linhas, e se há linhas, há novelos. O quadro põe-nos a sentir os poros. Os pequenos buracos das peles pulsam inquietos, se fecham e se abrem, porque as formações de dentro do plano se diferem nas próprias artimanhas técnicas, como podemos pensar com o próximo *frame* (figura 47) onde Contessina tem o braço desfocado, assemelhando-se à lã, macio e felpudo, pela textura formada pelo desfoque e se mostrando como num estágio de derretimento, de dissolvimento. Essa plasticidade de parte do corpo tão visivelmente texturizada, nos remete novamente a as pinturas (*Rendeira*) de Vermeer, (figura36), e ao *trecho* com suas indefinições, enfatizando a impossibilidade dos arremates nas bordas da *expansão*, do *estilhaço*.

[...] esse trecho de pintura vermelha mina ou até mesmo tiraniza a representação. Pois esse trecho é dotado de uma singular virtude de expansão, de difusão: ele afeta ou *infecta*, por assim dizer — fantasmaticamente, por um efeito de *Unheimliche* em ato — todo o quadro. Com isso as evidências miméticas começam, uma a uma, a vacilar: a coberta de mesa verde, semeada de gotinhas, se liquefaz; a borla, à esquerda, se torna diáfana; o “buquê” cinzento — a outra borla —, apoiado na caixa de madeira clara, nos ameaça com sua incerteza; enfim — suposição extrema — poderíamos dizer que, se Vermeer tivesse querido pintar uma ave negra envolvendo com suas asas o pescoço da rendeira, ele não o faria de outro modo; empregaria a mesma enigmática e larga mancha antracitosa com que ele ousa invadir seu “tema” [*sujet*]... O acidente é soberano também porque aflora, paradigmaticamente, em toda a obra de Vermeer: de fato, é uma obra que não cessa de zelar por tais estilhaços, tais momentos de intrusão colorida. (DIDI-HUBERMAN, 2013b p. 328-29, grifos do autor).

Se não há arremates nas extremidades do pano, se o braço erguido de Contessina não cabe nesse tecido no qual ele se desenha, ou melhor, se não cabe no enquadramento porque

ele se liga ao rosto de Lucrezia e as linhas que modelam tanto o braço quanto o rosto, assim como todas as outras que extrapolam a imagem visível. Dizemos, então, que ele pertence a esses novos infundáveis quando a forma se configura como o *estilhaço*. Seu braço é parte de um novelo de lã, em algum lugar do lado de fora, e novelo de tempo.

**Figura 47- cena da série Medici: ... - personagens Lucrezia de Medici e Contessina de Medici**



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

O braço que se estende de um corpo a outro, os olhos que se estendem aos outros olhos, são todos guiados por linhas vistas ou não vistas. Parecem, quando configuram o tempo, não cessar o jorrar de uma personagem a outra dentro do plano, ou de uma a outra na sobreposição não linear do tempo. Essas imagens que “descrevemos” como linhas líquidas impõem o anacronismo do tempo no aparecimento pelo foco e desfoque no referido *frame*. Necessita-se então, segundo Didi-Huberman, de perceber a irrupção e aqui ela se coloca a percepção pela direção de fotografia.

É preciso, eu ousaria dizer, um estranhamento a mais para se confirmar a paradoxal *fecundidade do anacronismo*. Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o *mais-que-presente* de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2015 p. 26, grifos do autor).

O anacronismo plástico se mostra como o embaralhar dos tempos no braço de Contessina. É num gesto sutil sem semelhança óbvia e num fazer diferenciado da imagem de

uma arte jovem, se comparada à poesia e à escultura, que nos deparamos com os questionamentos da imagem, pois o tempo nela se movimenta plasticamente num processo durável e múltiplo. Nessas conexões de linhas ou veias e nesse fazer progride um fluir interno dentro das multiplicidades desses fios.

Quando Zorini enquadra um determinado ambiente constituído por determinada ornamentação, ele não corta as linhas. Sugerimos que o corpo está completo ali, ainda que a câmera esteja parada, ainda que a câmera não nos mostre em um movimento de *tilt* o corpo completo e o vestido inteiro que o cobre. Reflitamos sobre o que há fora daquilo que está simples a perceber, e pensemos a possibilidade de novelos depois da borda, na infinidade das linhas ou de uma imensurável mecha de fios da figura.

Vejamos os três cachos de Madalena em primeiro plano e como eles são tesourados pelo enquadramento. Não é uma falta que angustia, a falta das três pontas dos três cachos? Reflitamos sobre três cachos, e seus possíveis novelos.

Emilia olha feroz para Madalena. Minutos antes do presente *frame* (figura 48), ela repreendera Madalena e defendeu Contessina. Madalena supostamente está grávida de Cosimo, o que deixa a fiel dama de companhia enfurecida, proferindo duras palavras a Madalena, então amante de Cosimo. Se para Contessina seu olhar é de afago, para Madalena é de raiva e desprezo, e lá estão as linhas, que pulsando em amor ou raiva ligam os corpos. Emília segue seu caminho com uma cesta de frutas. Vemos apenas um pedaço de fruta dentro do enquadramento. Emília vira de costas para a câmera e segue com a sexta. Mais à frente, ela olha novamente para Madalena (figura 50). No decorrer da cena, Madalena como num gesto de dignidade, não olha para Emília, que não desiste de repreendê-la com as linhas de seus olhos.



**Figura 48 - cena da série *Medici: ...* – personagens Emilia e Madalena**

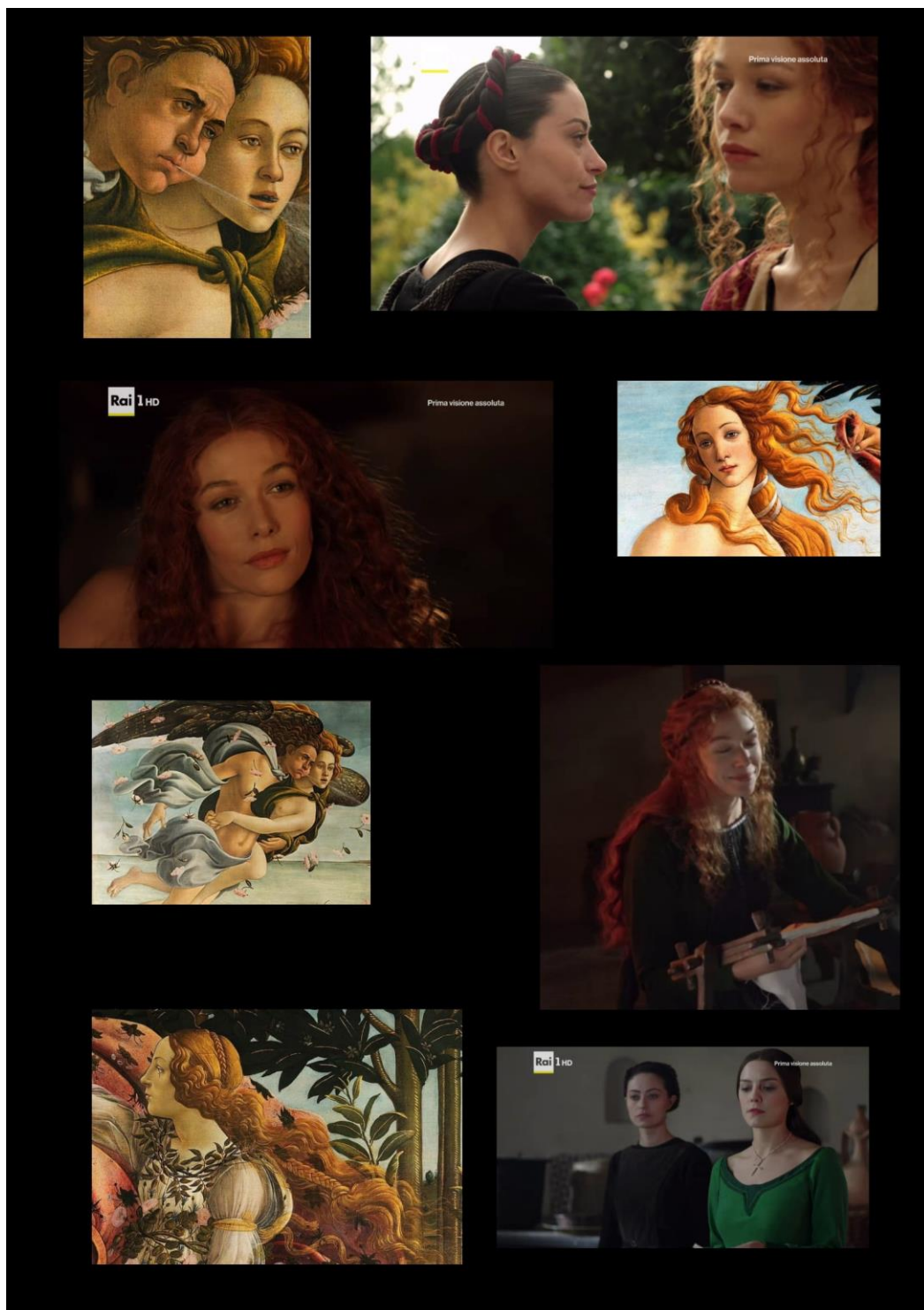


Fonte: *Frame* extraído da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

Ao olharmos o plano corriqueiramente, não há linhas que se foram e que virão, não há linhas livres. Há aí o risco de nos contentarmos com a parte de dentro do ornamento, de pensarmos que as lágrimas de Contessina e Emilia secam dentro do plano. Há sempre um resto do que foi captado, que sai da tela, mesmo quando pensamos que falta a parte que a câmera não nos trouxe.

Suas faces em sangue e pele ou tinta, ao aparecerem sejam de cabelos bem presos ou cachos soltos, dá a forma olhada uma variedade plástica que se multiplica no tempo em que aparece como assombrações fantasmáticas, isto é, passadas. Vejamos a figura 49.

Figura 49 - cenas da série *Medici: Masters of Florence* – personagens Madalena e Emilia - pinturas - *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* de Botticelli



Fonte: *Frames* extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016) e pinturas – *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* de Botticelli.

Seus olhos penetrantes fascina o presente com a memória que carregam independente dos lados que seus olhos se colocam a observar. É nessa plasticidade que vemos Emilia que

caminha e a linha do seu olhar que não se quebra, que permanece em direção a Madalena e a nós. Emilia é um corpo literalmente vivo dentro do plano. É como todo corpo, um corpo de finos fios, de coisas pequeninas e líquidas emendadas.

Aqui, a cumplicidade do olhar se faz pelo modo repreendedor com que Emilia se dirige a Madalena, uma vez que, ainda que seja para Madalena que ela olha, sua cumplicidade para com Contessina é a causa do olhar enfurecido.

Essas definições e indefinições das linhas no espaço preparado para o desenho do quadro localiza a imagem em certa posição no tempo e no espaço, quando elas trazem restos de outros escoamentos.

**Figura 50- cena da série *Medici: ...* – personagens Emilia e Madalena**



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

As cenas não se revelam apenas enquanto parte da obra narrada para uma determinada temática, mas colabora para a percepção da vivacidade desta criação no encontro das formas e nas formas que se dão dos objetos e dos corpos em ação no ambiente capturado. O que daí é emitido se apresenta além da condição de matéria puramente manifesta, sólida e palpável, ao passo que extrapola o corte que separaria o enquadramento daquilo que o contorna. Se soubermos fixar o olhar ele há de se despír ao menos um pouco e de nos mostrar o que já antes havia em outros lugares e tempos e que neles resistem, pois ao olharmos a umidade dos olhos de Contessina, a imagem nos remete a Cíane castigada.

### 3.3 A câmera que escreve e as linhas aveludadas

Já estamos desde o princípio desta dissertação, quando priorizamos os véus e as plissas, sugerindo a inevidência daquilo que no movimento dos panos indica o tempo latente. Essa latência, neste segundo capítulo, sugere que o recorte feito em determinadas escolhas metamorfoseia o que foi filmado. Da metamorfose, as formações dos fios vivos da arte saem do enquadramento num gotejar onde a latência faz ser, de certa maneira, perceptível sua força. Esse quadro, ato da filmagem que captura as mais diversas materialidades, coisa que em seguida prolifera, é o que em todos os seus mais ou menos notáveis detalhes faz ser possível o que chamamos aqui de gestação, o ventre entranhado de tudo que vive ali dentro, e que não se contém com tudo que vive ali dentro, o ventre olhado, mas ainda assim, misterioso. Essa “realidade” de dentro se constitui em um jogo das *formas*, do *Páthos*. Aqui, a *Pathosformel* é a proliferação, o conflito dos acontecimentos.

De fato, a *Pathosformel*, se constituiria como uma ideia agitada, *apaixonada* justamente por aquilo de que se tratava em termos objetivos: de uma ponte a outra, ela foi debatida no nó reptiliano das imagens, travado um embate de todos os instantes com a complexidade fervilhante das coisas do espaço e com toda a complexidade intervalar das coisas do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 173, grifos do autor).

É um conglomerado de feridas abertas e cicatrizes aparentemente fechadas. São frequentes as cicatrizes, e mesmo quando não mais doem, dizem que antes doeram. Dizemos que sentimos isso quando mesmo que inconscientemente, nos indagamos: de onde todas as pontas das linhas estão vindo? Se elas findam, onde terminam?

Além do corte/recorte que “quebra” os corpos, tecidos, objetos e etc..., temos ainda composições onde a depender da posição do corpo e de objetos no espaço e outras coisas, ficamos com o que podemos simplesmente olhar atrás da volumetria da frente. Vemos o que a câmera vê, ou vemos através do corpo, do objeto, da coisa que está na frente e que esconde parte daquilo que atua, orna, gesticula, apresenta-se atrás. Observemos como se diferem as linhas que contornam as personagens Contessina de Medici e Maria Tarugi (Valentina Carnelutti) na figura 51. A imagem que segue refere-se ao momento em que Lucrecia articula com Contessina a busca do apoio político de Sandro Tarugi, marido de Maria Tarugi. Lucrecia, por ser próxima da esposa de Sandro, leva Contessina à casa dos Tarugi. Contessina tem na mão uma carta que será entregue a Maria Tarugi. A carta está direcionada ao seu marido. O interesse de Contessina e Lucrezia é o voto de Sandro favorável à soltura de

Cosimo de Medici na próxima votação da Signoria<sup>26</sup>. Na narrativa, Cosimo está preso graças a uma armação tramada pelos Albizzi, inimigos fortes dos Medici no início do Renascimento.

**Figura 51-** cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici e Maria Tarugi



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

Contessina é enquadrada em plano médio. Maria Tarugi é o corpo escolhido para ser contornado em linhas desafiadas. O desfoque que nos propõe a profundidade de campo, contorna a cabeça da personagem e faz com que ela seja apresentada em textura de lã. Seu contorno parece felpudo e ao mesmo tempo macio. Tal plasticidade de lã nos impede de olhar a forma inteira e leitosa do véu de Contessina. Ficamos com o que podemos olhar e o que sentimos do véu que desce à esquerda do corpo que observa Maria Tarugi.

O que há da plasticidade aquosa e leitosa do véu de Contessina que não vemos porque está do lado de lá de Maria Tarugi? Se existe desejo em nosso inquietar causado pelo que não vemos de água em véu ao sentir a liquidez do tecido, imaginemos que tal água em véu possa gotejar para nós. O que há do véu que ultrapassa a maciez da cabeça de Maria Tarugi? Se ele

<sup>26</sup> O Palazzo Vecchio (Palácio Velho) é um palácio de Florença, localizado na Praça da Senhoria (Piazza della Signoria) da capital toscana. Actualmente é a sede do município florentino [...]. Chamado inicialmente de Palazzo della Signoria (Palácio da Senhoria), nome do organismo principal da República Florentina, assumiu ao longo dos séculos nomes diversos: de Palazzo dei Priori (Palácio dos Priores) a Palazzo Ducale (Palácio Ducal), segundo os vários ordenamentos governamentais instaurados na cidade. O nome Vecchio é adotado em 1565, quando a Corte do Grão-Duque Cosme I se transferiu para o "novo" Palazzo Pitti. [...] Sobre a fachada principal rusticada encontra-se a Torre de Arnolfo (Torre di Arnolfo), um dos emblemas da cidade. Ver mais em: <https://destinadosblog.files.wordpress.com/2016/08/guia-dos-principais-pontos-turc3adsticos-de-florenc3a7a.pdf>.

é líquido como a fonte de luz nos faz sentir, ele devidamente escoará pela textura de lã, a parte que vemos no corpo da frente da imagem.

E quanto deveria medir o ser olhante para que nele coubesse todo o tamanho do enquadramento do plano, da escrita do diretor de fotografia? Quais tamanhos deveríamos medir para que fossemos capazes de comportar tamanha potência liquidificadora que vem da imagem? Teríamos, portanto, também que nos liquidificar, gotejar. É nosso próprio gotejar no tempo presente que não cabe no retângulo, seja ele a página ou o enquadramento da câmera.

Nessa perspectiva de observação do enquadramento propomos apreciar o que emana daquilo que é olhado, como o resultado mesmo da relação dos tempos na imagem e da relação do tempo na imagem com o observador.

Estamos falando do valor plástico considerado como o que germina em sobrevivência nas dobras dos véus, na gesticulação dos braços que sobem. O que sai dessa tela sai como o que se normalizou a pensar que ela comporta. O gotejar não se configura como a superfície que não faz parte do profundo, mas como o que é dele em alguma medida escoado. A obra *Cascas*<sup>27</sup> (2017), de Georges Didi-Huberman, nos ajuda a compreender tal articulação plástica ao tratar das imagens dolorosas do holocausto e da memória do lugar de tais mazelas.

Os filósofos da ideia pura, os místicos do tabernáculo não pensam a superfície senão como uma maquiagem, uma mentira: *o que esconde* a essência verdadeira das coisas. Aparência contra essência ou semelhança contra substância, em suma. Podemos pensar, ao contrário, que a substância decretada para além das superfícies não passa de um embuste metafísico. Podemos pensar que a superfície é *o que cai das coisas*: que advêm diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto. E que delas se separa para vim rastejando até nós, até a nossa vista, como retalhos de uma casca de árvore. Por menos que aceitemos nos abaixar para recolher alguns pedaços. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p.70, grifos do autor).

Na presente discussão nossa leitura das imagens da série *Medici: Masters of Florence*, estão emendadas no alinhavo e no descompôr dos panos ventados, nos corpos e suas gesticulações. Aqui, as linhas caem como as cascas que para Didi-Huberman caem das árvores, mas podemos dizer que as linhas não se partem ao virem do enquadramento, embora, possamos dizer que também rastejem, que vêm até nós e que nós também gotejamos até o gotejamento que vem quando experimentamos o líquido das linhas. As pontas desses fios do enquadramento, elas batem em algum chão, até podemos ouvir certo barulho de linhas ou de

---

<sup>27</sup> *Cascas* é uma obra de Georges Didi-Huberman, uma narração dolorosa e poética de uma visita ao museu Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em junho de 2011— da viagem o autor extrai algumas fotografias e três cascas de bétulas, matérias de onde nascem o livro de memória sobre o Holocausto em uma primorosa narração sobre a complexidade dessas imagens atravessadas por dores tão profundas.

panos plissados que como o tempo passado cai da cabeça de alguma mulher, mas cai do lado de cá, as flores do avental de Prosérpina caem do lado de cá.

Contessina é, nessa vida de dentro do quadro, um delinear que quase não se deixa ser tão visto, o delinear que caminha com pés aquosos que escapam da figurabilidade quando se mescla ao fundo branco e esfumado do lado direito da imagem no *frame* 52. Na imagem que segue (figura 52), propomos olhar atenciosamente esses “impedimentos”, que no recorte que enquadra em plano médio dois bustos femininos, dois corpos partidos acima do ventre. São corpos sem ventre mais férteis ainda assim. Os corpos cortados pelo enquadramento não sangram. Um pedaço de água, de rio, um pedaço de mar translúcido cobre a cabeça de Contessina. Ela é um visível fantasma, a conversar com Lucrezia, que está visivelmente viva.

No *frame*, a utilização do recurso foco/desfoco faz com que as personagens sejam apresentadas em delineamentos mais expressivos. O desfoco em Contessina e seu véu deixa a personagem mais líquida do que sólida, mais água do que gente. Enquanto que Lucrezia que está ao fundo é delineada com linhas bem definidas, Contessina é feita de linhas mais desfiadas. Se estabelecermos a obra *A rendeira* como parâmetro de analogia, as linhas que contornam Lucrezia são os detalhes, em Vermeer, as linhas brancas; já Contessina configura os fios vermelhos e úmidos que mesmo agora na transparência envolvem em desfiamento o corpo da personagem. O véu é *trecho*, é *catastrófico*.

O trecho, [...] deveria ser considerado como o estado-limite do signo icônico, no sentido de que constitui sua catástrofe ou sua síncope: ao mesmo tempo “traço suplementar” e “indicador de ausência” no dispositivo mimético. Ele não representa de maneira unívoca um objeto da realidade; mesmo se é “figurativo”, impõe-se primeiro como índice não icônico de um ato de pintura; sendo assim, não é nem exato, nem aspectual; é pintado... como nada; é um signo submerso, em carena, se podemos dizer, um signo despossuído; não implica a ilusão, mas o naufrágio da ilusão representativa, o que poderíamos chamar de *delusão*. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 345, grifos do autor).

Contessina, assim, ao quebrar qualquer exatidão da lembrança passada é de água e de lã. Seu corpo se altera em *trecho* porque ele é desfocado, logo torna-se um tanto deformado. O plano é um desenhar que caminha em curvas na formação dos seios, colo e pescoço. O arredondamento das linhas, no formar da cabeça e busto, desce pelos cabelos e some de nossa visão. Para onde foi o restante da linha? Pertence a algum novelo escondido por fora ou rompe-se na escolha por determinada imagem a compor o plano? É “obviamente” um *trecho* sem os fios vermelhos de Vermeer, mas ainda assim é um *trecho* no formar do pedaço do tempo e do espaço filmado.

**Figura 52 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici e Lucrezia de Medici**



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

Essa é a trama de linhas desfiadas e lisas a ser refletida. Lisa ou felpuda, ela é resistente, é contorno das Ninfas, de Lucrezia, de Contessina. Pensemos que elas mantêm-se inteiras, quando o quadro se remonta e é remontado. Podemos sugerir que quando se filma uma imagem, o quadro se abre e a linha não é partida, mas desdobrada vinda para onde se pensa que elas não alcançam, quando se pensa que elas acabam na borda.

Olhamos um pouco mais e com acuidade o busto fantasmagórico de Contessina. Parece um corpo jogado na água de costas, um corpo afogado, morto mesmo, fantasma. É uma água desfocada, esfumada que afoga Contessina, mas não há água nas extremidades deste corpo. Seu corpo assim coberto e filmado tem, se podemos reflexionar, controle sobre a água. Ela, em forma de água, é capaz de falar, amar, odiar, mover o seu corpo. Contessina é a mênade em diferenciação no movimento da imagem. É um pedaço de corpo afogado no véu em sua incansável repetição do modo que no presente se apresenta.

A mênade que retorna na sobrevivência das formas no Quattrocento não é o personagem grego como tal, porém uma imagem marcada pelo fantasma metamórfico – clássico, depois helenístico, depois romano, depois reconfigurado no contexto cristão – desse personagem: em suma, é uma *semelhança* que passa e retorna. É nisso, de imediato, que a repetição sabe fazer funcionar a diferença que há nela. Warburg o compreendeu perfeitamente, ele que estudava as imagens – seu devir, suas variações – como um lugar privilegiado de todas as sobrevivências culturais. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 151).



Tudo e enquanto tudo passa, a Ninfa reaparece em repetição dentro do anacronismo. O fantasma, a água, Contessina, Lucrezia, todas elas pertencem a esse novelo, que em nossos expressares sobre a imagem que estamos olhando e refletimos vive dentro do quadro e mais ainda fora dele na infinidade tramada na narração quando a narração no desenrolar do novelo pulula para além daquilo que se entende como o puro acontecimento anterior.

Essa percepção metafórica dessas imagens do audiovisual é o que alicerça essa ideia de possibilidade de compreensão de que o que emana do enquadramento é além daquilo que compõe as texturas, linhas, cores, sons, ainda o contato do olho com tal composição, o que se vê quando se olha determinados movimentos nas histórias contadas, deste ou daquele modo.

É dessa maneira que olhamos mais uma vez para Contessina (figura 53). À frente do seu corpo, a imagem expressa linhas onde se pode notar certa maciez. O vidro da janela assemelha-se a um véu bordado a gotas esfumaçadas e atravessado por alinhavos cruzados que se estendem retos de uma extremidade a outra da janela posta entre o espectador e a personagem. A constituição do quadro é de um enquadramento de primeiro plano, onde a atriz Annabel Scholey atua à esquerda do retângulo. Assim, Contessina está a olhar o lado de fora pela janela, a ver a chuva. Do trabalho da filmagem, temos o resultado que mostra alguns dos losangos cortados.

O enquadramento corta a janela, priva-nos de suas extremidades, do arremate, do ponto final. Se há parede que sustenta a janela, nós não a vemos, nem sequer vemos inteiro um losango. Dos losangos que apresentam a serem percebidos quase em sua forma inteira, um delinea a face de Contessina. O losango quase inteiro mais à direita da imagem comporta duas gotas de chuva. Uma acima, à direita, comporta outra gota de chuva, uma gota menor.

No *frame*, não há definições. Ele é demasiadamente macio, escorre do lado de fora dele gotas azuis. Elas escorrem do lado de cá, perto de nós. Contessina está do lado de dentro, mas quem a observa pode deixar-se ser gotejado. Antes de Contessina temos um pano de água e a janela de vidro. Inquietante percepção de que não se pode passar a mão por entre o vidro.

**Figura 53 - cena da série *Medici: ...* – personagem Contessina de Medici**



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

Pensemos agora na possibilidade de nos colocarmos no sentido estrito do termo dentro do plano médio, próximos ao vidro. Poríamos provavelmente as mãos no vidro, sentiríamos nas mãos e nos dedos as barras de ferro que se cruzam formando a grade. Teríamos do lado de cá da janela os pés e o corpo inteiro molhado. Da chuva veríamos o fogo das velas sobre a mesa e o calor das chamas como está mais claro na imagem que segue (figura 54).

Mas do lado de cá da tela não nos molhamos no sentido estrito. Daqui, vemos o enquadramento, depois a janela, depois Contessina, depois a sala dos Medici, enlutada pela morte de Giovanni de Medici. Mas ainda que visivelmente não nos molhemos, nos embaralhamos nas gotas e nas chamas macias sobre a mesa. Na câmera fixa dentro da sala aproximamo-nos mais de Contessina. O jogo da câmera nos coloca dentro e fora do ambiente aquecido pelas velas, leva-nos para lá e para cá embaralhados nas linhas. Como que no emaranhado dos nós meio soltos, que se desenlaçam e enlaçam sem serem apertados ou se apertarem.

**Figura 54-** cena da série *Medici: ...* – personagens Contessina de Medici, Lucrezia de Medici, Piccarda de Medici e Emilia



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

Convocamo-nos a ir à maciez do fundo da imagem, a passarmos por Contessina, a deixarmos para trás as gotas azuis, mas o fato é que iríamos ao mais macio da imagem com um pouco do que em nós gotejou ao olharmos para Contessina antes de entrarmos com os corpos gotejados de chuva, e das linhas que antes de entrar já nos toca. Convocamo-nos e/ou seremos convocados pelas velas, por Contessina e as três personagens ao fundo em penumbra e de costas para o espectador. Ao buscarmos os detalhes, logo nos deparamos com os *trechos*, e é aí mesmo que a faculdade de ver o passado tal como foi, desaparece.

Não vemos seus rostos, estão todas elas dentro de uma madrugada veludosa, apesar da cena apresentar o início da noite, seguida do enterro de Giovanni de Medici. A direção de fotografia pode ser compreendida como o que nos convida para esta madrugada antiga e de lã. Assim, o fazer deste departamento, que aqui dá maciez aos corpos das personagens move os nossos corpos que estão do lado de cá da chuva para a maciez que é dentro e que, independente da percepção metafórica de nossa entrada nessa madrugada inventada, ela, a maciez, virá desenrolando-se em novelas. O desfoque é a causa da lã, da maciez, do veludo da madrugada atrás do corpo de Contessina.

O que parece muito pertinente ao tratar de um dos elementos mais visíveis na imagem fotográfica: o desfoque. Lidar com as possibilidades de controle

do diafragma implicará numa prática específica dentro da construção fílmica, visto que se faz necessário um saber específico e especializado para realizá-la. Daí apreendermos não apenas que desta prática emerge uma das formas como o fotógrafo pode participar da elaboração do filme, mas também dizer que é na depuração do que é visível que podemos seguir os passos do fotógrafo dentro do filme. (OLIVEIRA, 2016, p. 58).

O fundo da imagem diz-nos que há aí uma maciez do ar da madrugada, que é como a página onde se conta a história. O desfoque é um papel de veludo. O fundo da imagem do plano parece ser composto todo na fumaça das velas, ao mesmo tempo em que sabemos que as velas não produziram tamanha quantidade de fumaça. A fumaça, o veludo que maciamente olhamos, é uma composição articulada pelo ato de abrir mais amplamente o diafragma. Se por um lado a profundidade de campo é pouca expressiva, por outro, tal criação da direção de fotografia torna o fundo da imagem permeável. Permeável para o fundo ou para nós? Sabe-se lá para onde, ou para quem.

Pois o mundo das imagens — se podemos chamar isso um mundo, digamos antes: o transbordamento, a chuva de estrelas das imagens singulares — nunca nos propõe seus objetos como os termos de uma lógica capaz de se exprimir em proposições, verdadeiras ou falsas, corretas ou incorretas. Seria presunçoso afirmar o caráter estritamente *racional* das imagens, como seria incompleto afirmar seu simples caráter *empírico*. Em realidade, é a oposição mesma do empírico e do racional que não funciona aqui, que fracassa em “se aplicar” às imagens da arte. O que isso quer dizer? Que tudo nos escapa? De modo nenhum. Mesmo uma chuva de estrelas tem sua estrutura. Mas a estrutura de que falamos é *aberta*, não no sentido em que Umberto Eco empregava o termo abertura — acentuando as possibilidades de comunicação e de interpretação de uma obra —, mas no sentido em que a estrutura seria rasgada, atingida, arruinada tanto no seu centro quanto no ponto mais essencial do seu desdobramento. O “mundo” das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas *joga* com ele [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 188, grifos do autor).

Dizemos que tal transbordamento que se dá pela abertura quando o jogo prevalece, media o trasbordar de linhas tal como uma espécie de veludo em uma madrugada no início da noite. É uma estrutura montada dentro de uma necessária e determinada lógica, mas uma lógica *aberta*, insistimos. Aqui a madrugada acontece, não quando verdadeiramente é madrugada, mas quando o diafragma é aberto e a câmara é exposta a fluxos de luz intensificados pelas possibilidades de intervenção artificial. O diafragma, associado às fontes de luz natural e artificial, em sua abertura, gera um esfumaçamento das coisas, dos corpos e dos espaços. Parece-nos, assim, que choveu do lado de fora depois do fundo da imagem, onde em realidade não é lá fora, mas outro cômodo da casa dos Medici. O desfoque quebra

literalmente a figurabilidade do enquadramento. O fundo da imagem já não é tão visual como se espera dos objetos visuais. E logo seu valor quer outro olhar: é um valor fantasmagórico. Podemos sugerir que é nesta constituição fantasmática que as Ninfas encontram um lugar para seus reaparecimentos. Elas são neste retângulo, Ninfas de luto na madrugada macia.

É aí que elas sobrevivem, onde elas pairam tudo acontece, onde elas pairam o desfoque que faz a madrugada antiga tornar-se presente. Nesta imagem a *Nachleben* prevalece. Não vemos com a razão simplesmente, mas com o que a criação nos orienta a ver:

Se Warburg confessou “perder a razão” diante da *Ninfa*, foi por ter com ela a experiência de uma *imagem capaz de tudo*: sua beleza era capaz de se converter em horror; sua oferta de frutas, capaz de se transformar em cabeça decepada; sua bela cabeleira ao vento, capaz de ser arrancada em desespero [...], seu troféu erótico, capaz de se tornar uma serpente viva [...] etc. Em uma, a Medusa nunca estava muito distante – e é sabido que o próprio Warburg sentia-se “paralisado” diante dessa figura que o observava, literalmente. Ele sabia, sem a menor dúvida, que a própria tradição clássica havia atribuído às ninfas o poder de fazer *perderem* o uso da razão os mortais que as *fitavam*. Seria esse o preço a pagar por todo *übersehen* da imagem sobrevivente? Será preciso perder a razão para compreender as forças da *Nachleben*? (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 305-306-307, grifos do autor).<sup>28</sup>

São questões que nos movem e que reflexionamos. Agora sabemos desta, mas não daquela outra coisa. Daqui mesmo do lado de fora, do presente, aceitamos o convite. Recebemos a mensagem do retângulo, o fazemos ao passo que nossas mãos “ultrapassam” essas matérias, pomos nossos corpos observando e observados na chuva, deixamo-nos molhar pela água que vem, *repisamos* no passado.

### 3.4 A expressão aquosa nas linhas e nas dobras dos véus

A plasticidade da cinematografia que pensamos como a ideia das linhas, corrobora diretamente para dar o tom do áudio e da imagem. As cores são que se vê da obra de acordo a incidência de luz e de sombra, e “vemos” dentro dessa atmosfera o ar em que tudo que está dentro dele e dele se despindo. É um ar de sombras, de luz, de cor e de linhas. Sentir a imagem e seu movimento é sentir o tempo. O tempo que se sente, ou os tempos dessa atmosfera, desse ar que a câmera capta. Essa imagem em movimento de acordo com Inês Gil “[...] interessa-se particularmente pela noção de atmosfera porque tem a particularidade de

---

<sup>28</sup> *Übersehen*, termo alemão que traduzido para o português significa negligenciar.

dispor de uma infinidade de instrumentos para a sua representação e transmissão ao espectador” (GIL, 2002, p. 1).

Ao constituir essa atmosfera, essa imagem constrói sentidos que “mudam a veridicidade”, ou que é esperado dessa imagem como veridicidade. A verdade é dos que compõe a obra. “O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 2013, p. 178, grifos do autor).

Não parecem pequenas cachoeiras nas costas de Contessina (figura 55), quando a água desce na pedra um tanto misturada ao limo escorregadio? Contessina parece pedra entre as paredes ao andar em direção a Lucrezia que está pequenina ao fundo e andando em direção a Contessina. Ela se mistura num fluxo de luz que, podemos pensar, forja uma torrente. Seu véu parece água não tão clara porque está suja de limo. Por que esses tons nos importam? Porque é por eles que a personagem aparece como a memória da mulher antiga. Mulheres pagãs tem, por vezes, relação com as águas. A água que antes na poesia, escoava como restos mesmos do corpo de uma Ninfa castigada, agora, pois sob a luz didi-hubermaniana de sobrevivência é o limo que restou na parede, ele resta aí pela composição da tinta que cobre a parede e pela forma com que tal composição toca o véu que é apresentado no tom do limo. A coloração fria ensombrada é a cor fantasmática na parede.

É o limo da pedra que atinge as curvas do véu nas costas, que atinge as águas que descem da pedra e, no contexto que estamos colocando a constituição imagética, é uma memória de mulheres antigas e pagãs. Leiamos em Ovídio como essas mulheres<sup>29</sup> se faziam existir nas águas nas plasticidades das letras no início do poema *Faetone*, nos arredores do palácio do Sol:

O mar tem os azulados deuses, o retumbante Tritão,  
o mutável Proteu, Égeon, que com seus braços enlaça  
os gigantescos dorsos das baleias, Dóris e as filhas,  
algumas das quais parecem nadar, outras, sentadas num morro,  
parecem secar os verdes cabelos, e algumas parece que são levadas pelos  
peixes. (OVÍDIO, 2017. p, 101).

---

<sup>29</sup> As filhas de Dóris são as Nereidas, com as quais o pai Nereu dividia as águas. As Nereidas eram as cinquenta filhas de Dóris e Nereu e eram veneradas como Ninfas.

**Figura 55 - cena da série *Medici: ...* – personagens Contessina de Medici, Lucrecia de Medici e Emilia**



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

Observar essas imagens implica certo estado de inconsciência, tanto na imagem quanto em quem diante dela se posiciona. Ao olharmos as figuras femininas em situações de dores e desespero, percebemos esses *sinomas*, porque a imagem faz ver sentido em certo estado de um “não saber”. Didi-Huberman explica que as imagens e nós mesmos que as experimentamos, assim como a mulher russa da qual ele trata em *Quando as imagens tomam posição - O olho da história, I*, e que já apresentamos e refletimos no primeiro capítulo, ela, a imagem “[...] é atravessada pela memória, ela mesma é veículo de memória” [...] (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.70). Ela, a memória, está no ornamento sem muitas vezes estipular na ornamentação que ela se apresentaria, se apresenta, ou se apresentará, e por vezes inconsciente, na imagem, ou na junção imagem e espectador.

Essa figura de memória surge como passado longínquo e próximo, por ligaduras inesperadas, linhas maleáveis, mas que possuem grande dificuldade de serem partidas. A percepção da história apresenta-se ao espectador com as pontas das linhas soltas, de modo que o que estamos chamando de bordado, não possui costuras em suas extremidades, talvez alinhavos soltos, com as pontas das linhas maleáveis e ao mesmo tempo fugidias, a inaudíveis e indizíveis misturas de coisas que surgem entre e nas margens. Nesse sentido nos atrevemos a chamar também as linhas de Ninfas dos finais das histórias quando choram ou gotejam os seus corpos. As linhas das quais falamos são, talvez, linhas das carnes das Ninfas, porque não

sabemos onde estão seus vestidos. A linha a princípio está lá para contornar os objetos, para fechar as formas, mas elas sutilmente nos enganam ao aparentarem que foram pela câmera cortadas, e que lhes faltam pedaços. Mas a acuidade do olhar nos indica ou pode nos indicar seu comprimento sem findar, nos dizem quase em segredo que tem vestidos, pode nos arrastar para cima e para baixo, enquanto na sombra esverdeada, no limo do véu nos envolvemos. As linhas ou as Ninfas nos enganam, nos contam nos ouvidos mil histórias que não estão propostas no roteiro. Elas permeiam as paredes e os véus contemporâneos. Os fios e as Ninfas são sábias e gostam de líquido. As linhas nos enganam e nos capturam, são ardilosas porque ao pensarmos que tem um fim, as menosprezamos e elas nos surpreendem.

As ninfas eram travessas, mentiam, capturavam e raptavam homens. Segundo Homero, o primeiro ser que Apolo encontrou ao chegar à terra foi uma ninfa, Telfusa. Ela imediatamente enganou o deus. A relação de Apolo com as ninfas quase sempre foi tortuosa, de atração, perseguição e fuga. As Thriai foram três ninfas que ensinaram Apolo a manejar o arco, quando comiam mel diziam a verdade, mas na privação do alimento mentiam e rodopiavam no ar. (QUEIROZ, 2014, p. 148).

Movente e líquida, essa é a composição da imagem e do olhar que aqui almejamos nos atentar. Vejamos Contessina na figura 56 e como está encoberta de véu. Quantas veias de água agora lhe embrulha? Na imagem anterior ela está em atmosfera esverdeada e agora seu véu parece que perde o limo. É mais branco, mas permanece como água em seu corpo. No momento, tanto no *frame* 55 quanto no *frame* 56, elas, Contessina, Emilia e Lucrezia articulam a visita à casa de Maria Tarugi, como já destacado acima. De perfil, Contessina parece carregar um volume maior de tecido do que na figura 55. É uma metamorfose da atuação de Annabel Scholey. O véu se modifica de acordo com a posição do corpo. Os atos da intérprete de Contessina de Medici é parte da metamorfose do véu, ao menos para quem se importa olhar e prestar atenção em seu corpo estando ele de costas ou de perfil. O véu no corpo não é coisa simples, o véu no corpo é metamorfose. Enquanto o mover do corpo diverge o volume do véu, a luz difere o tom que se modifica pela diferenciação na forma da iluminação. Na parte interna, o tecido apresenta-se mais escuro, de um tom esverdeado, e aqui ele se mostra mais claro porque Contessina certamente está na parte externa e sob a luz mais branca. Fora das paredes esverdeadas ela se retira da atmosfera do limo, embora siga carregando consigo o tempo das Ninfas que *parecem secar os cabelos*.



**Figura 56- cena da série *Medici: ...* – personagens Contessina de Medici, Lucrecia de Medici e Emilia**



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

Ao nos atentarmos aos corpos que carregam véu e suas perspicácias, perspectivamos os alinhavos fluidos, os fios de linhas escorregadios. Mesmo quando há o delinear felpudo do desfoque, devemos fazer com que as linhas sejam escorregadias. Como fazer desatáveis os nós das linhas de algodão ou de lã? Se as linhas são escorregadiças podemos, pois, no meio do caminho encontrar os nós para que eles possam ser desatados, sem que para isso precisemos quebrar qualquer formação de vida na obra. Não se arranca o coração de uma Ninfa, nem elas mesmas o fazem ao baterem as mãos no peito quando gritam. Podem até desfiá-lo, mas não quebrar as pontas no fazer dos desfiamentos. Ele, o coração das Ninfas, é grudado demais no peito e não facilita as mortes dos corpos nos quais eles pulsam. São coisas assim, desfiadas, que se pode experimentar na junção de grandes e pequenas coisas dentro do retângulo. Em **O que vemos o que nos olha**, Didi-Huberman, ao analisar a obra **Ulisses**, de James Joyce, fala sobre o personagem Dedalus e sua relação com a água/mar em seu período de luto pela morte da mãe. Permitamo-nos, então, vislumbrar o desfiamento da mãe de Dedalus ante seus olhos, quando ele está de frente para o mar.

Dedalus, quando da percepção didi-hubermaniana da obra joyceana, é uma personagem que, imersa na dor da perda da mãe, percebe a mulher que não mais pode ver ao colocar-se ante à maior quantidade de líquido que se tem conhecimento: o mar. É nele que Dedalus percebe a mãe morta. Dessa imagem do livro, percebida em sua leitura, Didi-

Huberman identifica a inquietação do personagem na falta de poder olhar a mãe viva, quando ele explica:

Quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e "separado"; não se mostra a ele nem uniforme, nem abstrato, nem "puro" em sua opticidade. O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um "broquei de velino esticado", carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33, grifo do autor).

Seja na vida ou na vida da arte, os inícios e os fins são "desconhecidos" como o escutar de uma fala de língua intraduzível, uma vozeria indecifrável. Didi-Huberman compreende o texto joyceano como uma possibilidade de abertura daquilo que olhamos. Sua análise nos orienta na compreensão do escoamento de tudo que está como criação dentro do retângulo, como a água, o mar que escoam.

No *frame 57*, onde a liquidez do véu se faz presente, temos de um lado e do outro da imagem, linhas mais retas que envolvem os corpos de Lucrezia e de Maria, embora seja de se notar, pelo formar dos fios dos cabelos de Lucrezia, que a linha branca de luz faz volteios ao passar por sua cabeça. Já em Maria Tarugi, as linhas são visivelmente mais retas e confrontam-se com Contessina que está envolta pelas curvas da luz da janela que entra no ambiente. Entretanto, em Contessina vê-se uma concentração das formas da luz branca que evidencia o véu na parte da cabeça, enquanto o embolado de dobras sobre o colo deixa-se para ser vista em textura macia e levemente ovaladas. É como água a escorrer. Vemos luz e água. Vemos, contudo, Contessina como vemos alguém dentro ou fora da tela, com o sangue e a carne que ela carrega entre as centenas de linhas que lhe constituem, e fora dela quando por centenas de motivos os corpos transbordam. Aqui as luzes são literalmente acesas para o acontecimento da cena e do tempo na cena.

**Figura 57 - cena da série *Medici: ...* – personagens Contessina de Medici, Lucrecia de Medici e Maria Tarugi**



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

O mar para Dedalus é repleto de todos os mistérios, estes mesmos que envolvem o fecundar e a morte. Mistério como véu embolado no corpo, sólido, mas líquido, intensamente iluminado, como um fantasma desfeito em organza e usado como vestimenta. É como o ato de tirar de uma caixa um pano líquido e pô-lo sobre a cabeça. Contessina veste-se de Ninfa, de mulheres “mortas”, mulher pagã, do antigo, do tempo passado.

Na imagem 57, esse criar concentra-se claramente na pouca movimentação dos corpos e na forma como a luz propõe plasticidade a cada uma das personagens. O erguer do braço de Contessina e o olhar mais impotente como figura “enraizada” ao meio, parece-nos uma alusão não idêntica a *Vênus* de Botticelli, que tanto em o **Nascimento de Vênus** quanto em *A Primavera* toma sempre o lugar principal na cena. Eis Contessina como memória de *Vênus*, cheia de luz, de plissas de protagonismo, meio santificada, meio cristã, figura retornada e um tanto pagã. Aqui a fotografia evidencia o tempo passado convivendo com o presente.

Estamos propondo que esta liquidez nas drapearias de Contessina exista como parte da germinação interna do plano filmado por Omodei Zorini nas imagens acima apresentadas e nas que seguem. A filmagem é, assim, a gestação de onde se gera e nascem vidas que proliferam tantas outras. São vidas e linhas no fazer das imagens que apresenta os tempos coexistentes.

**Figura 58- cena da série *Medici: ...* – personagens Contessina de Medici, Lucrecia de Medici e Maria Tarugi**



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

Digamos que devemos buscar ver a mais na alvura que desce pelas costas de Contessina no fragmento 58. Ver nelas, a descer pelas costas - mesmo no doce do véu -, a dor do gotejar de Aretusa.

Compreendemos que, neste olhar a partir de uma determinada realidade, a memória que se apresenta na forma e nos gestos acontece também nas linhas. Há nesse sentido que se dispor a percepção da memória nas linhas. A plasticidade que desce pelas costas de Contessina não é apenas o que resultou do vestir das roupas pela atriz, e/ou o cozer do vestido, o corte do pano branco para separar aquela parte para a composição do véu, mas é tudo isso constelado na multidão de sentidos que podemos dizer que há na imagem desse corpo quase todo coberto por tecidos densos e leves. A mulher com véu, que vemos em tal formação de fios inacabados a descer pelas duas pontas do pano branco, traz consigo, quando quase completamente de costas pousa para a câmera, o vestígio do tempo pagão, já visto lá em Botticelli nos vestidos transparentes nas Ninfas. Ou ela é uma Vênus, entre pessoas quase de costas ao artista, ou aos artistas que lhe dão existência na atualização que aqui nos dispomos a perceber.

Quem as percebe, as Ninfas, as linhas e as memórias? Questão que talvez não daremos conta de responder, mas que Georges Didi-Huberman em teoria desenvolvida em *O que vemos, o que nos olha*, apresenta-nos em dois tipos de observadores: o tautológico e o crente,

duas percepções que, partindo do ponto de vista aqui proposto, não veem os fios, tampouco o que podem dar a reflexionar sobre determinada criação.

Para o tautológico, o retângulo é só o retângulo. Omovimento é apenas dos corpos em cena em suas naturezas normais. Corpos vivos que se movimentam. Para este, o mar olhado por Dedalus é mero ajuntamento de água.

Na percepção do tautológico, o líquido denso está desprezado do exterior fazendo parte do retângulo, não gotejando dele. “Logo, terá feito tudo para recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39, grifo do autor). Nesse observador, não há um recuo para perceber que algo transbordou, de modo que ele nega as variações do objeto, sua proliferação ou uma ramificação que propõe a união das diferentes partes e índices de diferentes acontecimentos.

O segundo observador, o crente, de acordo com Didi-Huberman, se caracteriza como o que se ampara na crença ante a imagem, responde-a a partir da fé<sup>30</sup>. “Consiste em superar — imagetivamente — *tanto* o que vemos quanto o que nos olha no que vemos.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 40, grifo do autor). Para o autor, a imagem mais comumente assim caracterizada é a cristã. Objetos que nos são apresentados ou se apresentam para além da potência criada na feitura e na observação da obra, imagem explicada pelo mistério da fé e não pelo seu meio próprio de criação desabrochando nessa relação entre imagem e olhante. Uma terceira via é o que buscamos pensar como modo de percepção da memória nas linhas, para quebrar a clarificação das obras que conceitua como verdade as luzes em demasia de evidência. Há nas obras, portanto, uma noite que pede não somente o sono, mas ainda o que lhe acompanha ao colocarmos os corpos nas camas. Há, nas obras, noites que pedem o sonho.

### 3.5 A evidência fantasmática

Já abordamos anteriormente as portas partidas ao meio quando, na subseção 1 (um), deste capítulo apresentamos Rosa, a namorada de Lorenzo de Medici, o Velho. No episódio quatro, quando da chegada de Contessina à casa de Maria Tarugi, a porta aberta para recebê-la dá o espetáculo de sua entrada na casa, na qual ela busca o acordo. O véu de Contessina (figura 59) formando em seu pescoço e colo translúcidas e grossas veias equilibram-se com a

---

<sup>30</sup> Ao classificar esses dois tipos de observadores, Georges Didi-Huberman compreende o crente como o cristão, aquele que ante todos os ornamentos da forma de arte, mais especificamente a arte ocidental, esvazia a imagem, quando por ela é de alguma forma impulsionado a perguntar. Esse observador ignora a matéria, o que ele não vê da imagem eleva-a aos mistérios de Deus, a um patamar espiritual, àquilo que está além do conhecimento humano e, portanto, pertencente ao divino.

retidão das linhas das extremidades da porta, que cortada no enquadramento, assemelha-se então a uma janela. Contessina chega decidida a conseguir o que quer, é isso que sua postura dá-nos a entender ao vermos exatamente metade de seu rosto, enquanto que com uma mão masculina a porta/janela se abre.

Pensadas as ideias em finuras que vêm junto a estes perceberes que permeiam a infundável busca pela compreensão do olhar, entende-se em uma certa delicadeza e paciência o que na imagem nos movimenta ao passado, num agitar que fantasmagoricamente e vívido convoca-nos a evocar uma memória. O olhar é a princípio atraído pela força dos ornamentos demasiadamente visíveis. Aquilo que a isso escapa fica caracterizado pelas figurações (figurantes) de certa obra, o que é indispensável, mas que parece pouco importar na narrativa. Raramente se fala da figuração de uma produção do cinema/audiovisual, embora ela seja imprescindível, tanto para o que a imagem apresenta de modo mais óbvio a olhar, quanto pelo que foge ao mero visível, ao que nas entrelinhas e nas linhas se faz pulsante e vivo como os dedos do homem que abre a porta.

**Figura 59-** cena da série *Medici: ...* – personagem Contessina de Medici



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

Nas extremidades dos retângulos de onde dizemos que as linhas saem, a vida age como o mover do sangue das veias, vaza em uma forma estranha. As veias deixam delas vaziar algumas gotas. É o tempo que na mudança liquidifica em filamentos, que não se contém por

dentro e nos vem quando, no abrir da porta decepada, Contessina está de rosto quase inteiro (figura 60).

Podíamos até nos perguntar, ao olharmos e sentirmos nas mãos as veias vivas dos gritos das Ninfas: o que sentimos quando as olhamos? Sentimos o tempo. O tempo de outras peles femininas não tão suaves, e que não vemos tão figurável nas pinturas de Botticelli, como a Primavera, as Graças, a Vênus que parecem tão plácidas, mas ainda assim, em suas peles, sutiliza o retorno pulsante de ríspidas peles. Há *sintomas* por baixo das peles de Botticelli, antes da carne, dentro dos ossos. Cobre-se assim a dureza das peles que antes cobriam corpos bravos, corpos loucos. Olhemos como Ovídio trata da pele das Ninfas (bacantes) quando descreve **A Morte de Orfeu** por elas provocada.

Enquanto com este canto, o poeta da Trácia atraía a si  
florestas, a atenção das feras e as rochas, que o seguiam,  
eis que, do cimo de uma colina, em delírio, seios cobertos  
de rudes peles, as mulheres dos Cícones avistam Orfeu,  
que acompanhava o canto o som de cordas.  
Cabelo levado por brisa ligeira, uma delas grita:  
Ei-lo. Eis ali aquele que nos despreza!... (OVÍDIO, 2017. p, 577).

As mênades eram ninfas de peles agressivas que matavam homens. Elas são reveladas nas plasticidades poéticas de seus corpos, nessa indelicadeza contida nas obras Renascentistas. Suas peles são desfiadas/desfiáveis, tocáveis. São, pois, suas peles que se inquietam ainda sob as tintas do Quatrocentto. São peles que, ao se desfiarem, podem perfurar as peles demasiadamente lisas das mulheres pintadas por Botticelli.

As linhas são meninas, mulheres, ou fios de mulheres, Ninfas pulsando e esvaindo. É uma sobrevivência delicada sem de fato dizer que está saindo da imagem. O rosto em quase metade (figura 59) não é o mero porvir do rosto inteiro, é ainda o seu momento que nos questiona em quase metade. É a evidência da falta que há do rosto inteiro e, quando quase inteiro (figura 60), é a satisfação que quase há da espera de vermos inteiro o rosto, porque em algum momento ele virá, mas virá sempre com a falta do que ficou antes e com um vestígio do que era antes, com algo que é como a espera do que virá. É um rosto-memória. É assim que as Ninfas ou deusas vêm, por vezes, quando chamadas. As deusas ou Ninfas mudam a atmosfera, vêm e causam alvoroço. Sempre que chegam, elas mais ou menos, sutilmente, efervescem o ambiente. Foi o que fez Diana ao chamado da Ninfa Arteruza:

... ‘Fui apanhada!  
Protege, Diana, a tua escudeira a quem tantas vezes consentisse  
que transportasse o teu arco e as flechas guardadas na aljava.’  
A deusa comoveu-se, e trazendo espessa nuvem lançou-a sobre mim.

Coberta pela nuvem procura-me o rio de um lado a outro  
e, ao não me encontrar, procura em volta da negra nuvem.  
E não me encontrando, rodeou duas vezes o lugar em que a deusa  
me havia escondido... (OVÍDIO, 2017, p. 311).

A janela ou porta não se abre para nos mostrar Contessina, mas para que ela venha em sobrevivência se metamorfoseando em Ninfa ou deusa. Mesmo quando já vemos todo o rosto não vemos todo o tempo. Ela, Contessina e/ou a Ninfa, desorganiza o tempo, a atmosfera. A imagem traz fumaça a nos confundir. É a sobrevivência que vem obscurecer a história, trazer fantasmas à nossa visão.

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. *Descreve um outro tempo*. Assim desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 69, grifos do autor).

Elas são em si o tempo, se desfiam, se metamorfoseiam em linhas e saem, quando gritam e quando puxam os cabelos, quando choram e batem no peito. Quando pisam ao chão, não se importam em controlar o corpo, pisam para fora do quadro.

Dizemos que isso, que podemos perceber na imagem e movimento, é a impureza de tempo que fazem delas quem são e o que são. Liquidificam-se porque escapam do quadro, porque a câmera mesma não lhes contém. Ninfas são incontidas, insistamos. Há nelas certa impossibilidade de estagnação. Dançam num eterno escoamento entre vida e morte.

As ninfas estão envoltas na morte. Estão impreterivelmente envoltas num eterno retorno. O tempo para elas sempre fora heterogêneo, sempre fora anacrônico. Elas parecem embaralhar o tempo. Elas são fugidias. Os homens não param de tentar raptá-las. Mas nenhum deles jamais conseguiu. Se apreendida, ela morre. Se morta, ela nasce de novo. A ninfa é o próprio movimento. A ninfa é a própria incerteza. Não sabemos exatamente de onde elas vêm, não sabemos exatamente para onde elas vão. Não sabemos onde ela começou, não sabemos onde ela acabará. O que sabemos... Sabemos que elas vêm de muito longe. Sabemos que elas são incapazes de morrer por completo. Sabemos que elas são as heroínas do *Nachleben*. (QUEIROZ, 2014, p. 339-40, grifo da autora).

É como se a própria morte de tais figuras não lhes bastasse. Ao pensarmos que a morte é a única certeza, temos esse pensamento dito tão certo sacudido pelas Ninfas. A Ninfa é a resistência ao masculino indesejado. A incerteza da morte, porque insistentemente retornam. Nas pontas das linhas, diante de nós, elas desamarram e se deslizam. “A *Ninfa*, com seus cabelos e seus drapeados em movimento, surge, assim, como um ponto de encontro sempre



móvel entre o fora e o dentro, a lei atmosférica do vento e a lei visceral do desejo.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 221, grifo do autor).

A profundidade, a gestação do plano, faz a pele desse corpo desfolhar, desfiar a carne. Dá-se luz às linhas que gotejam. O encontro do que é dentro e fora dá-se ainda nesses gotejamentos. O que é dentro, mesmo que violento, sai por vezes em uma indescritível sutileza.

**Figura 60-** cena da série *Medici: ...* – personagem Contessina de Medici



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

Enevoa-se o que sai de dentro, para confundir-nos de modo a não sabermos para onde vão, onde estão os novelos ou as pontas de linhas. Sabemos que elas se formam e crescem ao erguer dos braços, quando os corpos se abraçam de finíssimos e invisíveis braços que os ligam de um olhar a outro, quando os olhos, ao olharem e se encontrarem, abraçam os corpos que carregam os olhos. Muito se vê olhos que, quando chorosos, clamam pelo abraço, e o abraço acontece mesmo antes dos corpos literalmente se encontrarem. O clamor pelos olhos que pede o abraço é já o abraço. Dizemos, então, que as linhas invisíveis entre os olhos se encontram, eles se enlaçam por dentro, se desenlaçam do lado de fora e se enlaçam outra vez. Os olhos que se olham, e as linhas dos olhos que se encontram, geram certa fecundidade dentro do plano. O que é gestado nasce, cresce e se desenvolve, e neste caso não morre, pois se morre reaparece com o rosto inteiro, exige que as portas se abram à vinda e à volta simultâneas.

**Figura 61-** cena da série *Medici: ...* – personagem Contessina de Medici



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

A composição e o enquadramento deste ou daquele espaço, pedaços inteiros de um corpo que se movimenta, que fala e que gesticula, dá-nos um momento de pensar na constituição de memória em linhas. As linhas são o que constituem as letras, forma da criação poética já aqui frisada desde o início desta dissertação. A poesia da imagem encontra-se com a poesia da palavra. Foi também assim que Warburg percebeu o *sintoma* da Ninfa. Suas latências que a princípio não existem ou são fechadas, estufam na pele e da pele como a veia saltada. É no mínimo complexo pensarmos no escoamento de uma veia sem pensar na morte, assim como também é complexo pensar na veia e sangue que ali corre sem pensarmos na vida. Quem nunca passou os dedos sobre o punho e sentiu as veias irem e virem?

O retângulo é a pergunta a ser colocada e não a resposta. Só escoar de lá quem lá se propõe a entrar. Tudo é inteiro para ser considerado apenas o pedaço do corpo. O busto de ventre e pernas cortadas gesta, porque esse pedaço de corpo pode ter o tamanho que damos a ele e àquilo que ele gesta. Chamamos isso de maestria da direção de fotografia. Este ofício corta as coisas e depois as faz crescer, poda o vegetal para que dele venha o pulular. Na figura 62, Lucrezia, quando se move para entrar na casa de Maria Tarugi, tem em si um ballet intrigante. Com o olhar colocando o queixo praticamente na mesma direção do ombro direito, ela apresenta no corpo a memória do gesto, seus tão bem direcionados olhos ao que ela busca. Ela tem os pés firmes, traz em si os pés da deusa enfurecida Diana quando se vinga do homem

que a olha sem o manto. Suas musculaturas, ou os fios que constituem essas matérias macias que cobrem os firmes ossos, é em parte a causa que apresenta-nos aos olhos a evidência fantasmática daquilo que lhes transformam do tempo da morte para vida e o novo na criação. Nessa forma aquosa as Ninfas duram de modo ininterrupto. O tempo das figuras femininas deslizantes não é tempo da sucessão dos eventos, mas eventos temporais de coexistências em novidades de aparecimentos e desaparecimentos. As ninfas no seriado são, portanto, como devires na envergadura dos corpos. Elas vêm plácidas e ferozes.

Ao ser devir como uma sutil dança em Ninfa, Lucrezia não chega a se mostrar em uma dança orgiástica<sup>31</sup>, mas tem sem dúvida a expressão da força física não só no corpo, como também nos olhos. Lucrezia vem para nós apressada e delicada, abrindo o caminho para Contessina como veremos a seguir. A Ninfa é sutil e brava. “Aérea, mas essencialmente encarnada, esquiva, mas essencialmente tátil” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 220). Há um *ballet* sutil em Lucrezia que nos incita a perguntar o que ela faz com o corpo que a câmera não nos mostra inteiro.

Aí a imagem reivindica esse desfolhamento, a ideia de um infindável crescimento de algum novelo fantasmal. É a sobrevivência expelindo da imagem na condição de *sintoma*, algo que ultrapassa o que havia estado morto, e o faz como a continuação anacrônica no próximo corpo, coisa, acontecimento, o que sobrevive e torna-se memória, como nos gestos da personagem Lucrezia que, hoje, mesmo mais sutis, não deixa de ser um resquício da força de outro corpo. Ainda que a plasticidade não apresente o primeiro gesto em fiel semelhança ao momento narrado da morte de Orfeu, da queda de Faetone, entre outros. Há uma sobrevida abrindo a obra e seus tempos. É isso que configura episódios e coisas passadas e presentes nas curvas dos cabelos, nas plissas, e nos movimentos corporais como assombrações.

---

<sup>31</sup> Ao pensar a Ninfa como essa figura insistente no tempo com suas gesticulações expressivas, entre elas as bacantes com suas danças nada contidas, Warburg, segundo Didi-Huberman em *A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* interessou-se pelo tema da orgia, porque para ele era justamente os movimentos descontrolados das bacantes que entre outras ideias estavam subjacentes nos corpos pálidos de Botticelli. Os corpos pintados por Botticelli têm paixões por dentro e elas saem. As danças dionisiacas estavam de acordo com Warburg na arte Renascentista, estavam lá pelo retorno das ninfas naquela arte e naquele tempo. Vemos tal explanação didi-hubermaniana na subseção *Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate*, do livro acima referido, mas especificamente nas página 224-225. Nas páginas quando Didi-Huberman apresenta duas gravuras (Anônimo grego) é possível perceber como as Ninfas jogam as cabeças para trás, em uma coreografia que indica o ápice ou quase ápice do desejo. É isso que aqui estamos entendendo por orgiástico.

**Figura 62 - cena da série *Medici: ...* – personagem Lucrezia de Medici e Contessina de Medici**



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

Aqui vemos pedaços dos corpos, de Ninfas ou de deusas a entrar? Seria o ato da direção de fotografia a crueza de extrair parte do corpo ao tirar um pedaço do espaço, e assim cortar as veias do corpo? Talvez, mas o pedaço tirado do corpo transforma-se em outro corpo. As veias cortadas ao derramarem seus líquidos revivem. As veias são Ninfas.

As veias do tecido abraçam o pescoço de Contessina (figura 61). Tal imagem é evidência fantasmagórica que permeia as articulações entre a narrativa e o que há de real e de ficcional na história. É em um *frame* de segundo da entrada de Contessina na casa de Maria Tarugi que vemos o fantasma. Depois ele desaparece. A fotografia torna a sua face pouco perceptível e dá lugar ao véu. O rosto da Ninfa ou de Contessina fica na imagem para ser questionado.

**Figura 63 - cena da série *Medici: ...* – personagem Contessina de Medici**



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

De um plano a outro elas dançam. Contessina segue a coreografia iniciada por Lucrecia na imagem anterior (figura 62). Nesses acontecimentos do enquadramento carregam-se para outros lugares as personagens nuas e vestidas. Há momentos em que os corpos se odeiam profundamente, e outros se amam profundamente. E, por vezes, enquanto o enquadramento nos propõe tais sentires, os tempos são refeitos e os véus caem dos corpos e/ou amam os corpos, as memórias acontecem.

Em **Medici: Masters of Florence**, enquanto se olha os corpos normalmente se falarem, os véus os cobrem e sentem as peles dos corpos e as veias que pulsam por baixo das peles. Embaixo das peles elas conversam e dizem: sairemos daqui se lá de fora nos olharem.

É um burburinho melódico, barulhento, violento e calmo que espera um olhar. Um mover descontente com os olhos despercebidos. É como se as linhas nos convidassem a olhar. As linhas contactam-se entre elas num convite que pode nos vir. São retângulos a nós entregues pelas mãos das Ninfas. Elas deixam-se serem vistas e depois fogem e retornam quando bem entendem. As Ninfas desorganizam o tempo.

## 4 CONCLUSÃO

Na simples busca por algum entretenimento tecnológico, deparamo-nos com a arte ali exibida e a relação entre corpo/observador e entretenimento pode mudar, na medida em que a imagem passa a ser reflexionada como no decorrer deste escrito temos indicado. Isto é, como algo do “saber” — saber perguntar ante todo o aglomerado exibido, ultrapassar o aparato tecnológico e ver o que está aí além da técnica. Olhar a criatividade emergir da obra inserida no atual.

Ante todas as imagens que expomos e o modo com o qual nos embasamos para a nossa reflexão nesta breve explanação sobre sobrevivência e memória, é de suma importância concluir que nossa base estrutural da ideia de memória se baseia, antes de tudo, nesse novo ainda que não tão inédito entendimento de imagem e tempo warburgiano e didi-hubermaniano. Para eles, o ato de colocar-se diante da imagem, e logo do tempo, é a ação do movimento incessante.

**Figura 64 - cena da série *Medici: ...* - personagem Contessina de Medici**



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

Nessa percepção, olhar é o mesmo que tomar posição ante as obras. Tomar posição é receber seus derrames como corpo que responde ao posicionamento do olhante, sejam elas imagens de *streaming* ou o mais sofisticado filme de arte. Ou ainda o mais “simples” filme de

baixo orçamento. Nesse sentido, “toda” criação, em suas determinadas perspectivas, fragmenta a linearidade do tempo. Esfarela o *detalhe*, abre caminho à soberania do *trecho*, logo emaranha os tempos. A sobrevivência é uma soberania que se entremeia na massa das tintas, nas mãos das costureiras e costureiros que, nos ateliês, constituem à mão ou com máquinas todo o bordado e costura necessária para que seja possível a representação do tempo nos entremeados, nas linhas, nas agulhas, nas roupas postas nos corpos e o corpo que, assim vestido, aparece filmado.

Assim, pensar essa memória, por mais atrelada que ela esteja ao avanço tecnológico que faz a mágica da imagem em movimento ser cada vez mais “palpável”, é ainda um trabalho de mãos como fizemos questão de apresentar no primeiro capítulo. Refletimos que é aí também que o presente mexe no dado histórico. Sua pureza, se é que existia, já se perde pelo toque das mãos das costureiras nos tecidos, desde antes mesmo que os panos venham aos corpos com vestidos e véus.

Desse modo, a série é tida, em todos os estágios, como objeto de arte impulsionador do movimento que articula a imagem com as mudanças do tempo nelas mesmas e do contato que se dá do observador para com esta obra. Também por essas ações, as formas se apresentam como a matéria que, em sua própria excelência de plasticidade, ultrapassa desde seus “primeiros” brotares a configuração representacional, se sobrepondo como a experimentação inesgotável, no eterno criar, quando do ato de olhar a forma que antes fora cortada, costurada e filmada não para de tornar a modificar enquanto forma. É crendo na ideia da plasticidade temporal que a afirmação da vida na imagem faz valer a ideia do escoamento, das águas, do sangue tirado do corpo da filha pela unha da mãe, da mãe que sangra e do filho que goteja morto. A água é a prova mais viva do movimento infundável e da desobediência do pulular, pois o que pulula líquido abandona a “forma primeira” e não fixa, por não se solidificar. É como o que vem do receptáculo *para nunca secar*, frisamos mais uma vez.

Foi para aprofundar nas colocações acima apresentadas que, no primeiro capítulo, a proposta apresentou o modo como a ideia da memória está associada aos véus. Inspirando-nos em Warburg e Didi-Huberman, compreendemos que as plissas, em seus movimentos serpentinos apresentados na arte renascentista, acaba por rememorar, nessa intricação, a plasticidade das formas da antiguidade pagã. Foi, então, pensando na constituição do figurino e da forma como essas vestes figuram nos corpos femininos que identificamos uma expressão da memória do antigo pagão, a partir das vestes e gesticulações das principais personagens femininas. Reflexionamos como essas atuações apresentaram as forças corporais entranhadas

na atmosfera da tela, e de como essa ação vívida entre pano e corpo plasma os tempos passados e presentes.

Dessa forma, observamos toda a diversidade plástica (texturas), gesticulações e enquadramentos, no decorrer dos oito episódios de aproximadamente cinquenta e cinco minutos cada. Essa tática ajudou a selecionar algumas imagens do seriado, localizando onde e quando os véus tomam forma que alinham nossas ideias à percepção de *sobrevivência* didi-hubermaniana e de *nachleben* warburguiana. Assim, neste primeiro capítulo, mediados por essas formações criadas, percebemos o impulsionar que a imagem proporciona ao olho, percebendo como ela nos guia não apenas na procura pelo tempo na imagem, mas a nos abrir para que ela mesma se apresente nas múltiplas possibilidades. É essa constelação que nos impele a não medirmos/contabilizarmos a imagem pelas regras das percepções corriqueiras, mas pelo próprio espaço criado e em criação que há na própria imagem. No que cabe perguntar: que espaço é esse? É aquilo que Henri Bergson nos ensina e que só alcançamos pela *intuição*. É por ela que criamos e que o véu se faz tempo diante de nós. Se lidarmos com a imagem na mesmice em que vemos nossa vida diariamente, e nas obrigações diárias que cumprimos, certamente não veríamos o passado nas dobraduras dos tecidos.

No segundo capítulo, a perspectiva foi pensar, principalmente pela obra **Diante da Imagem**, de Didi-Huberman. Aqui nos alinhamos ao seu estudo das pinturas de Vermeer para refletirmos os enquadramentos e suas aberturas. Nesta parte do trabalho demos à atenção a estrutura das linhas englobantes das formas internas, bem como aos fios que contornam objetos e corpos dentro do quadro, para, então, tratarmos do escoamento das formas.

Compreendemos assim o lado de fora do quadro ainda como resultado do incessante movimento que no próprio enquadramento profere no emaranhado dos acontecimentos anacrônicos do tempo como consequência da constituição da obra. Sugerimos essa percepção, porque entendemos que nessa motilidade ocorre o desfiamto da obra, em finos fios.

Demostramos com imagens, escritos - que desenvolvemos a partir delas -, e das teorias apresentadas, como esse desfiar das coisas de dentro do quadro corrobora para o pensamento do desordenamento do tempo e favorece o entendimento da memória a partir da figura da Ninfa e como coisa que pode ocorrer no momento em que se olha a obra e sem aparência fidedigna ao tempo passado em que tal imagem também se deu a ver.

Nas linhas que nestes escritos propomos pensar, o recurso foco e desfoque veio alicerçar tal percepção, visto que esta técnica da direção de fotografia compõe bem visivelmente formas de contornos muito discutidas em relação à direção de fotografia. Essa plasticidade do diverso que o cinema/audiovisual tanto nos oferece vem possibilitando, no



estudo dessa arte, a percepção do passado sem mediação da cronologia, mas na virtualidade, pois é aí que acontece o encontro das Ninfas antigas com estas contemporâneas. É o virtual que se sobrepõe enquanto as figuras antigas e violentas tocam a Contessina de véus na cabeça, de olhos chorosos e gotejantes.

É nesse traçar complexo do tempo, onde a mênade grita para dançar entre as tintas claras de Botticelli ou entre os véus plácidos de Alessandro Lai, que chamamos de sobrevivência, a insistência feminina em sobreviver na imagem. Essa é a plasticidade intrincada e temporal que dizemos ser a memória. Apontamos no início deste trabalho, momentos da produção onde foi possível observar “detalhes” dessa complexa materialidade que, na constituição do presente, se apropria dele mesmo para a montagem de todo o adorno para que no encontro da visualidade o espetáculo dê à imagem a mistura dos tempos. É preciso, para compor esse tempo nas vestes, e a partir de agora olhar o tempo passado, perceber como tais ideias reverberam hoje:

Era um estilo essencial e simples, e ousou dizer, também muito moderno. A partir de Giovanni de Medici, o fundador da dinastia, sempre foi um estilo sóbrio, longe de qualquer tendência. Um estilo que refletia a maneira como eles eram, mas também sua moralidade e suas visões políticas. [...] Era confortável, simples, não ornamental, ou seja, os ornamentos não eram dados como garantidos [...]. (LAI, 2017, tradução nossa).

Os produtores do seriado fazem uso de todo um arsenal de tecidos mais pesados para compor os vestidos e para a vestimenta masculina. Mesclam tudo isso com a leveza, a delicadeza dos véus e depois dão à atmosfera uma espécie de amaciamento com a utilização da luz e da sombra que recaem sobre as peles maquiadas, sobre os vestidos e os cabelos montados, que são ornados “de acordo” à época em que a história original se passou, como explica o *make up designer*<sup>32</sup> Giancarlo del Brocco, ao falar do processo de maquiagem:

Se eu olhar para a mulher retratada em pinturas antigas, elas são lindas, e sempre com maquiagem bem leve. Você nunca vai encontrar uma mulher com maquiagem pesada. Talvez um tom de vermelho nos lábios e bochechas, mas os olhos nunca tiveram maquiagem pesada. A maquiagem feminina era sempre leve. (BROCCO, 2017, tradução nossa).

---

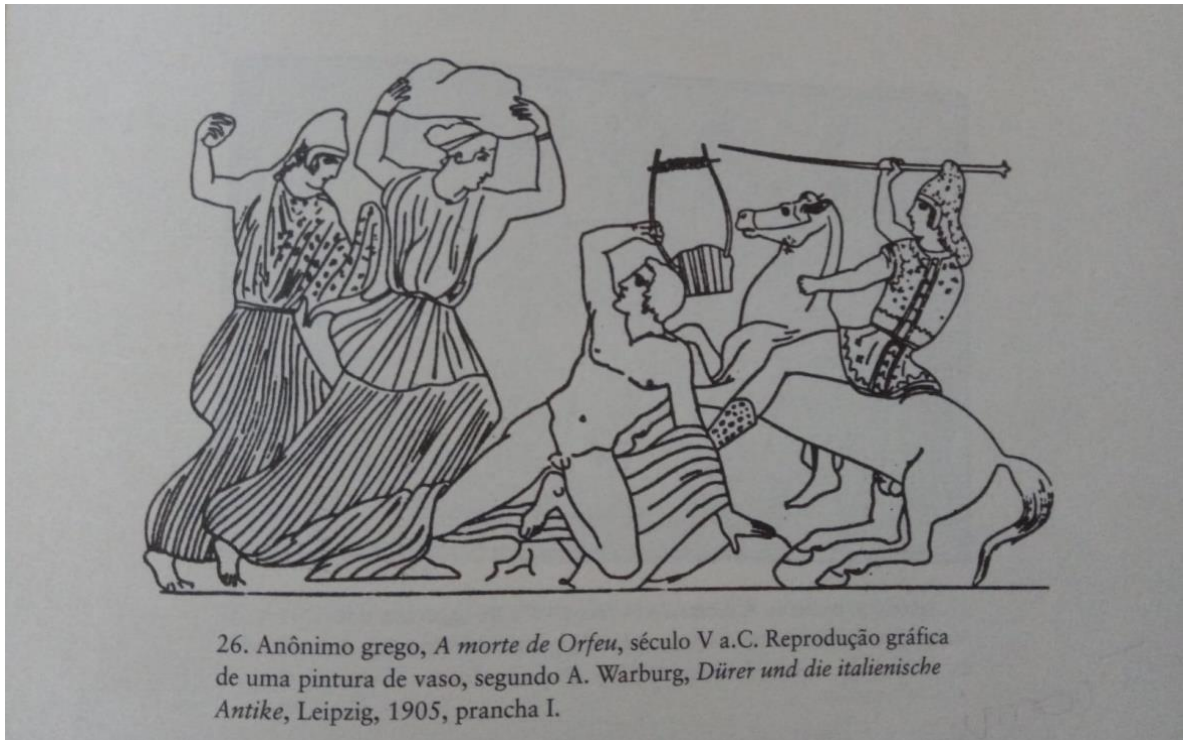
<sup>32</sup> Um *make up designer* é a profissional ou o profissional que trabalha esteticamente nos rostos, e também nos corpos das personagens em diversas formas de arte e entretenimento. O profissional está no cinema, na fotografia de modo geral, na música, no teatro, na moda e TV... O ofício ajuda a compor as características de determinadas personagens a depender do que pede o roteiro/narrativa.

Mas quando a câmera é ligada, há um segundo tingimento dos tecidos. A atmosfera das peles tem seus tons intensificados e isso contribui para que se crie uma ambiência que torne a veracidade da imagem do enquadramento mais líquida, mais esfiapável, no sentido de considerá-la como estamos dizendo neste capítulo, um tecido em constante destecer. Nessa estruturação plástica que estamos sugerindo, a materialidade do enquadramento é mais desfiável do que a que vemos. São, se nos atrevemos a dizer, corpos atuais montados que propõem que nós vejamos as Ninfas no audiovisual, e que é feito por sobreposições, camadas mais e menos palpáveis, pelas quais as mênades passam e se dão a ver por alguns momentos, como já explicamos ao nos referimos ao movimento de Contessina que, erguendo o vestido, mostra os pés ligeiros; ou ao ler um livro usando um ramo verde como marcador de página, entre outras concepções possíveis que o seriado apresenta. É esse esfiapamento que impede a exatidão da figura feminina, que ao se apresentar não sabemos se o seu tecido é o presente ou se é aquele que compõe em estampa de flores azuis o volumoso vestido de Flora.

Dessa riqueza, tanto de matéria quanto de sua maleabilidade, surge a ampliação da experimentação da forma da arte em movimento e do retorno da Ninfa como o que revive na diferença da Ninfa anterior. Quebra-se aqui qualquer possibilidade de fixação da forma e/ou do tempo na imagem.

Nesse estado de encontro de corpo e matéria, morte e derramamento em linhas líquidas, em fios muito finos, a Ninfa avança com o passo forte, brota, bate no peito, esbraveja primeiro para a lente da câmera e depois para o espectador. Faz despertar na visibilidade as antepassadas descontentes e patéticas. Tomemos como mais um exemplo o modo como Didi-Huberman em **A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**, apresenta em imagem (a morte de Orfeu) essa ideia. Para tanto, estamos tomando emprestado do autor, uma imagem bem significativa para este contexto. É a partir de uma reprodução gráfica de uma pintura num vaso, semelhantemente a outras passagens de sua obra, que Didi-Huberman observa e analisa as plasticidades plasmadas em obras de arte. No subcapítulo de título *Campo e veículo dos movimentos sobreviventes: a Pathosformel*, Didi-Huberman apresenta a figura abaixo, para apontar imagetivamente como a plasticidade renascentista é carregada dos gestos corporais romanos e ainda das formas poéticas e da dança. Observemos a figura 65.

**Figura 65 - cena – a morte de Orfeu**



Fonte: Livro *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), de Georges Didi-Huberman, p. 169.

A comunicação perceptível na parte das pernas e na forma como o tecido junta-se ao corpo, faz com que vejamos em Lucrezia e Contessina (figuras 66 e 67) uma forma que constela com esta, sem evidência muito perceptível, mas que traz para os seus corpos a urgência, a força do corpo que o impele rapidamente para frente. É o *Páthos* na forma das mênades enraivecidas que matam Orfeu. Formações que agora aparecem em Contessina, irritada com Cosimo por ceder aos inimigos (Albizzi) em uma trama política. É o enlouquecimento de suas antepassadas sobrevivendo na rapidez dos pés, mas depois a figura some. A Ninfa é aparecimento e desaparecimento. Assim, essa figura do passo ligeiro nos conduz ao passado porque estão aqui em uma *dimensão* imbricada no que foi e no que é.

O antigo e o atual presentes não são, pois, como dois instantes sucessivos na linha do tempo, mas o atual comporta necessariamente uma dimensão a mais pela qual ele re-presenta o antigo e na qual ele também representa a si próprio. O atual presente não é tratado como o objeto futuro de uma lembrança, mas como o que se reflete ao mesmo tempo em que forma a lembrança do antigo presente. (DELEUZE, 2006, p. 85-86).

O passado, as Ninfas, são acontecimentos, formulação do presente. São resultados de ações e reações refratárias à sedimentação material. É nesse sentido que olhamos a sutileza do aparecimento do pé de Lucrezia e outras tantas estéticas corporais de tecidos que observamos em todo o discorrer de nossas explanações no primeiro e segundo capítulo desta dissertação.

**Figuras 66 e 67 - cena da série *Medici: ...* - personagens Contessina de Medici, Lucrezia de Medici e Cosimo de Medici**



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

Elas não seguem as regras, não se apresentam para este ou para aquele que a olha, mas passa ante nossos olhos. Muito já se perguntou sobre a proveniência dessa mulher. Nós também as estamos interrogando desde o início deste trabalho. Cogitamos suas danças com um véu negro, seus amores impossíveis, suas dores e liquidificações e até seus desfiamentos. Observemos como no livro *A presença do antigo: escritos inéditos – volume 1* (2018) de Cássio Fernandes, Jolles, amigo de Warburg e também admirador dessa figura, inquieta-se e interroga o amigo ávido por uma resposta que localize a Ninfa no espaço e no tempo:

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

Hoje e para sempre seu,  
[André Jolles]

Nunca se soube a origem desta moça ligeira, com a vestimenta ondulando no curvar das pernas. Ela vem de passagem com os passos largos, corre entre as mulheres renascentistas. Surge no contemporâneo enganando-nos na vestimenta azulada da Lucrezia interpretada por Valentina Bellé (figura 66), ou no verde quase musgo que cobre o corpo de

Contessina (figura67). É nesse entendimento da mulher ligeira que Warburg responde a Jolles, dizendo que não se pode conhecer a senhorinha:

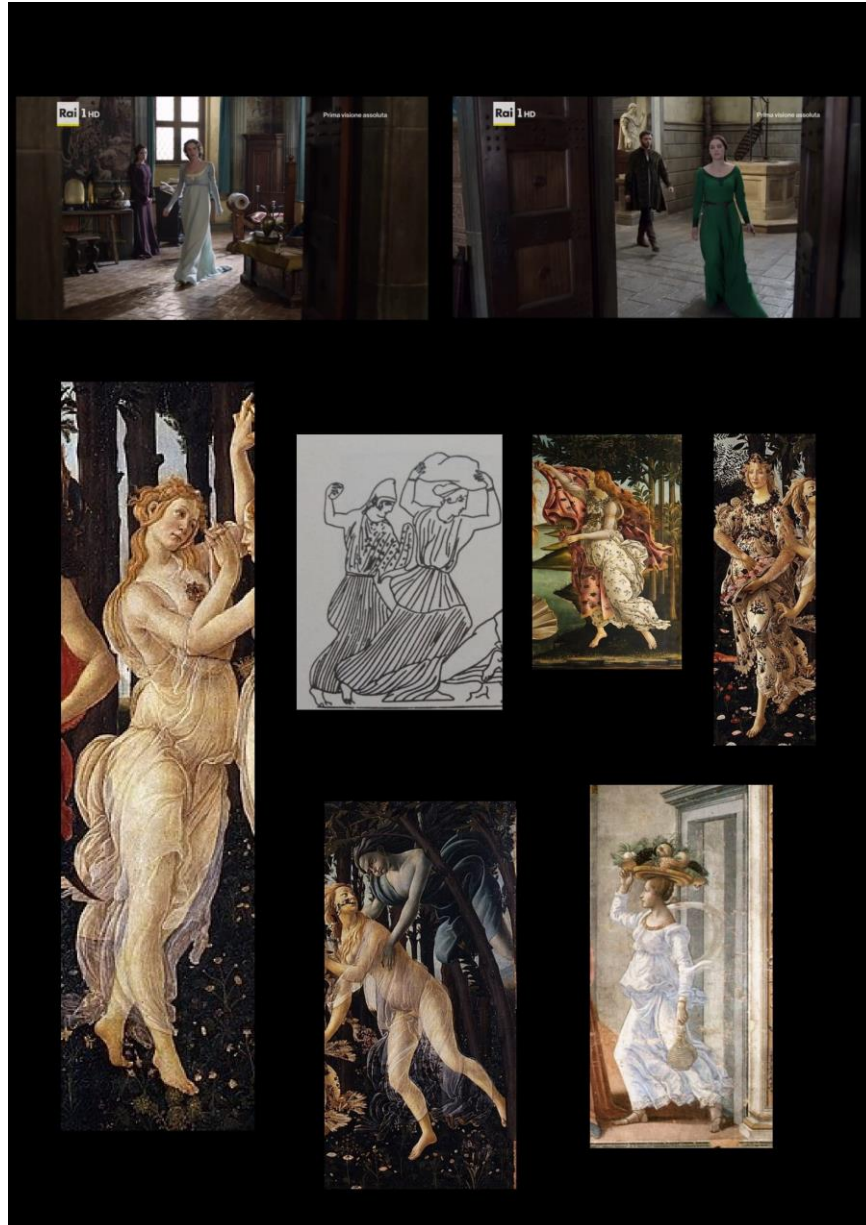
Não, meu amigo, não posso apresentá-lo assim à jovem. Se já não foi introduzido de algum modo, corro o risco de precipitá-lo no palácio fechado e trancafiado de uma família patricia florentina com a mesma impetuosidade que caracteriza a sua senhorinha de passo ligeiro.

*Aby Warburg a André Jolles*  
[sem data]

É dentre esta e outras percepções que a figura feminina desencadeia a ideia da memória na constante sobrevivência. Elas vivem em caixas da antiguidade, mas quando bem querem saem delas virtualizando e toda vez que as caixas são abertas elas são transformadas, seja em qual tempo for. Podem vir de todos os tamanhos, agitadas, calmas, inteiras e desfiadas. Frequentemente saem mais líquidas do que sólidas.

É a expressão do tempo e da força posta na observação em conflito com a delicadeza, tal como Warburg outrora fizera, que põe as personagens na tela/prancha como duração em Ninfas, já que estamos ensaiando orientados por Warburg (figura 68). É o tempo que passa a ser carregado nos pés cheios de pressa.

**Figura 68 - cenas da série *Medici: Masters of Florence* – personagem Lucrezia de Medici - detalhes das pinturas *A Primavera* *O Nascimento de Vênus* de Botticelli e *O nascimento de João Batista* de Ghirlandaio**



Fonte: *O Nascimento de Vênus* de Botticelli, *O Nascimento de João Batista* de Ghirlandaio e detalhe de anônimo grego do livro *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), de Georges Didi-Huberman, p. 169.

É em Contessina, em Piccarda, em Lucrezia, e em Emilia que os tecidos transparentes dos vestidos das três graças de Botticelli aparecem e sobrevive. Ainda que não haja o balançar ventoso sobre os ombros, os panos aí plissados põem a visualidade da memória no aparecimento.

A forma como tudo é manejado no fazer da obra nos dá a percepção clara de como o atual mescla-se ao outrora. Há o manejo dos aparatos tecnológicos, materialidades de grandes volumetrias como câmeras modernas e pequenas, coisas já há muito tempo utilizadas nas feitura das roupas por costureiras e costureiros, como os alfinetes na parte do vestido de Contessina logo atrás de seu ombro (figura 69). Cada alfinete e cada agulha que entra no tecido, assim como cada movimento de câmera são artimanhas técnicas e criativas. São maneiras de fazer que, na série, abrem os sarcófagos para a volta das *senhoritas apressadas*. Direção de fotografia, direção de arte e atuação dos intérpretes tornam-se parte da misen en scène e propõem-nos vislumbrar a memória na imagem.

**Figura 69 - bastidores da série *Medici: Masters of Florence* - Annabel Scholey interprete de Contessina de Medici**

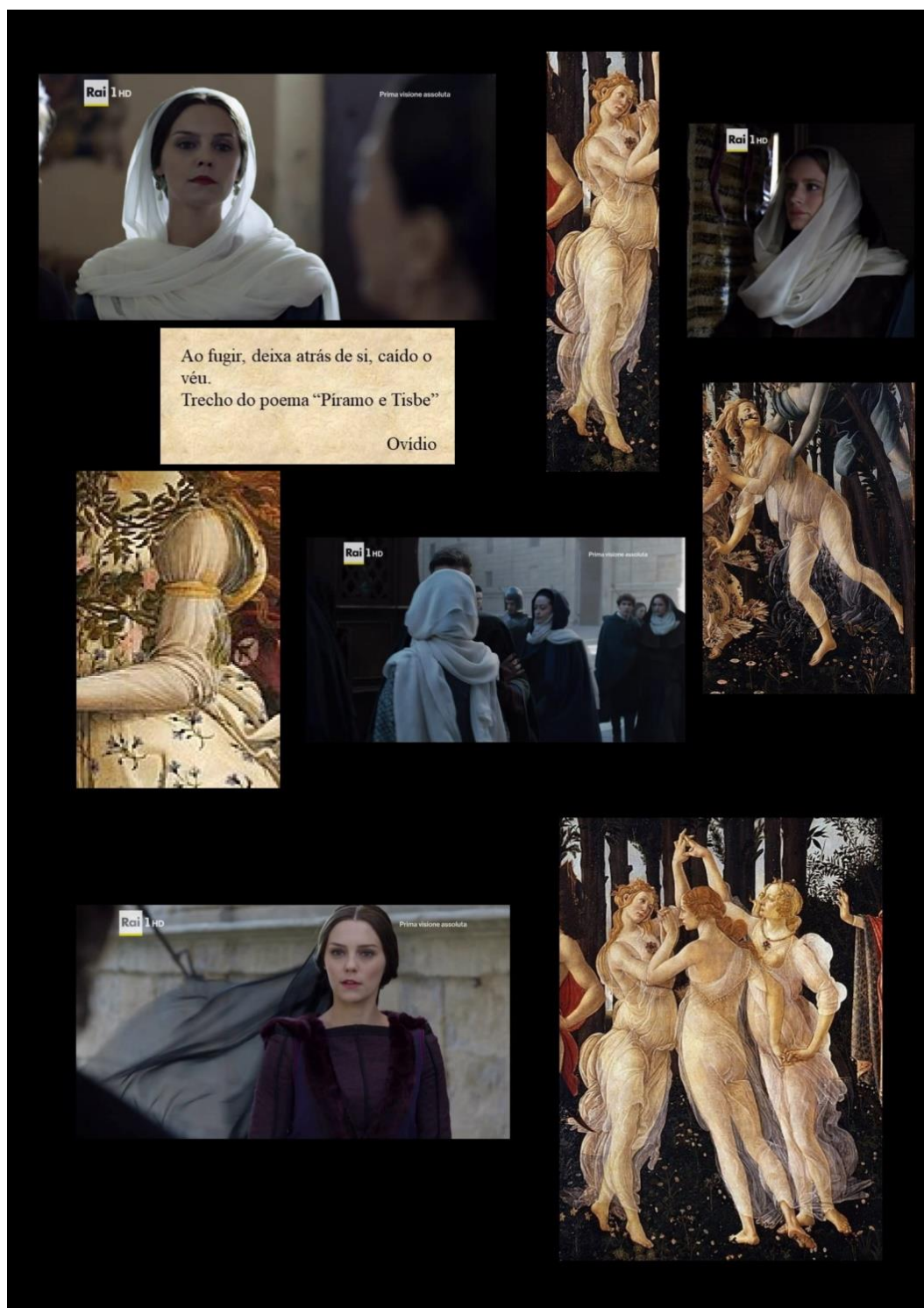


Fonte: Canal do Youtube - *Big Light Productions*

A tinta branca de Botticelli é aberta, é remexida para entrada da luz e da sombra na câmera, mas a tinta mesma reaparece. Tal movimentação é uma artimanha de transpor ideias de criadores de um tempo a outro, de fazer com que os mexeres dos corpos reapareçam em outros tempos e lugares. É a invenção do porvir. É o encontro da concepção das novidades em contornos e núcleos provindos de um objeto. É um desfolhamento da matéria que pode de certo modo ser pensado como a parte da imagem que nos enlaça como um meio de ligação

entre o observador e a obra, que nos dispõe a percepção das histórias das Ninfas e deusas na singularidade do momento e como o seguimento da criação olhada.

**Figura 70 - cenas da série *Medici: Masters of Florence* – personagens Contessina, Lucrezia, Cosimo, Piero e Emilia - pinturas -*A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* de Botticelli**





Fonte: *Frames* extraídos da série *Medici: Masters of Florence* (2016) e detalhes das pinturas – *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* de Botticelli

São imensas as formas que, independentes de seus tamanhos físicos, é um corpo na tela. Ele passa a “informação” “do todo”, da história pelo advento da conexão entre finíssimas partes, sempre em um porvir. O espaço do interno do quadro em pose frontal para um global de fora, está geralmente repleto pelo o público que busca se entreter pelo que a tela oferece. Mas tal retângulo de imagem em movimento pode indicar o *trecho*, como-nos, então, em caminhada rumo às questões, e, é quando e onde esbarramos no *trecho*, após termos pensado saciar o desejo da resposta exata.

O *trecho* é um processo, variações, é derramamento, o sentido imagético, a imensidão do gotejamento. Quando propomos o desfiamento e o gotejo em finíssimas linhas líquidas, foi com a intenção de apontar para a complexidade da imagem e não dar rumo à finalização da mesma. Foi para por em evidência a percepção do enquadramento como espaço, receptáculo onde um preparo minucioso é articulado para uma montagem diferenciada do que se viu até então de outra forma. Ou seja, o receptáculo é o lugar onde as pontas das linhas surgem como um infundável crescimento vivendo profundo no iniciar de algum novo. É uma possibilidade de refletir o encontro das histórias em uma densidade plástica e líquida de anacronismos derramada para fora. “[...] é preciso compreender que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46).

Foi para propor um alargamento desses pensamentos do tempo na imagem, guiado pela plasticidade, que demos atenção primeiro aos tecidos na relação com os movimentos corporais femininos e, depois, às linhas como constituintes da força formal que causa a diluição, “forçando” para fora os fios do tempo. O estudo procurou evidenciar as contribuições do tema da memória na construção visual da série **Medici: Masters of Florence**.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo, 2007.
- BERGARA, Maria. **Renascimento Italiano: Ensaio e Traduções**. Organização: Maria Berbara. Colaboração: Leidiane Carvalho, Raphael Fonseca e Fernanda Marinho. EdNAU. 2010.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes 2005.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Abril, 1999.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: uma Introdução**. São Paulo: EdUSP, 2013.
- BULFINCH, Thomas **O livro da mitologia: O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis**. Trad. David Jardim Júnior — 26a ed. —Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. **Entre o Eucronismo e o Anacronismo: percepções da imagem na coluna garotas do Alceu**. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. Ninfa: a imagem da vida em movimento. **Revista Concinnitas**, ano 19, n. 34, dezembro de 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39886>
- CHASTEL, Andre. **Arte e Humanismo em Florença**. Na época de Lorenzo de Medici, o Magnífico. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo (Cinema 2)**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo. 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013.

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

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**: Seguida de a Obra-Prima Desconhecida de Honoré de Balzac. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta/FapUnifesp, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, o que nos Olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.

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

GIL, Inês. **A atmosfera fílmica como consciência**. Universidade Lusófona de Humanidades. Disponível em: [https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/618/1/gil\\_atmosferafilmicaconsciencia\\_%231de1.pdf](https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/618/1/gil_atmosferafilmicaconsciencia_%231de1.pdf)

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

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

OVÍDIO. **Fastos**. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte, 2015.

OLIVEIRA, Rogério Luiz Silva de. **Memória e Criação na Direção da Fotografia**. Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

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

WARBURG, Aby. **A Presença do Antigo: escritos inéditos** – volume 1. Trad. Cássio Fernandes. Campinas: EdUnicamp, 2018.

**Claudia Granucci-my official website**. Disponível em: <http://www.claudiagranucci.com/about/> Acesso em 29 out. 2020.

**Internet Movie Database**. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm8609741/> Acesso em 29 out. 2020.

**Tiro de Letra** Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/GiorgioAgamben.htm> Acesso em 18 set. 2021

**Internet Movie Database.** Disponível em > <https://www.imdb.com/name/nm0648440/>  
Acesso em 16 de novembro de 2020.

**Aby Warburg Bilderatlas Mnemosyne** Virtual Exhibition. Disponível em > Virtual Tuor – Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne exhibition at Haus der Kulturen der Welt (1924-2021).  
Acesso em 15 de agosto de 2021.

**Tirelli Costumi** Disponível em ><https://tirellicostumi.com/en/> Acessado em 17 de março de 2022.

**Guia dos Principais Pontos Turísticos de Florença – Itália** Disponível em > <https://destinadosblog.files.wordpress.com/2016/08/guia-dos-principais-pontos-turc3adsticos-de-florenc3a7a.pdf> Acessado em 17 de março de 2022.