

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

HELENA COSTA SCHULTE ULGUIM

O CONTINUUM BORROMEANO:  
a perspectiva topológica-geométrica da ninfa na obra dançada de  
Claude Lorrain (1600-1682)

PORTO ALEGRE  
2024

HELENA COSTA SCHULTE ULGUIM

O CONTINUUM BORROMEANO:  
a perspectiva topológica-geométrica da ninfa na obra dançada de  
Claude Lorrain (1600-1682)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Joana Bosak Figueiredo (IA-UFRGS)

Co-orientador: Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha (ESEFID-UFRGS)

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Carolina Cruz Acom (UNILA)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Lúcia Oliveira Vilela (UFG)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Flávia Valle Pilla (ESEFID-UFRGS)

Porto Alegre, 2024

### CIP - Catalogação na Publicação

Ulguim, Helena Costa Schulte  
O CONTINUUM BORROMEANO: a perspectiva  
topológica-geométrica da ninfa na obra dançada de  
Claude Lorrain (1600-1682) / Helena Costa Schulte  
Ulguim. -- 2024.

117 f.

Orientadora: Joana Bosak Figueiredo.

Coorientador: Márcio Pizarro Noronha.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,  
BR-RS, 2024.

1. Aby Warburg. 2. Dança. 3. Geometria Topológica.  
4. Ninfa. I. Bosak Figueiredo, Joana, orient. II.  
Pizarro Noronha, Márcio, coorient. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Claudia, referência de cuidado, que, ao dar-me tanto amor, ajudou-me a existir.

Aos meus avós (*in memoriam*), Odete e Júlio, que transformaram suas faltas e seus vazios em potência de criação.

À minha família, que constituiu toda a minha diferença ao doar-me todas as suas melhores partes.

À minha amiga, Mônica, que me mostrou, corajosamente, que o encantamento é reafirmar seus desejos.

Às minhas colegas e amigas, Juliana, Laíssa, Zuleika e Tesla, que me fizeram sentir coisas que nem eu mesma acreditava – a experiência da consistência.

Às minhas colegas e amigas da equipe DNA Handebol Clube, que me proporcionaram momentos de confraternização, de relaxamento e de pausas durante todo esse processo.

À minha psicóloga, Letícia, que me permitiu espaço para questionar todas as minhas certezas, criando movimento e acolhendo minhas derivas.

Aos professores que passaram por toda a minha construção pessoal e acadêmica.

À minha querida orientadora, Joana Bosak, que aceitou adentrar essa incrível jornada comigo e será sempre lembrada como entusiasta das minhas aventuras pela pesquisa.

Ao meu querido co-orientador, Márcio Noronha, que, devido às incontáveis horas de elaboração de trabalho, estreitou os limiares entre os possíveis e os impossíveis nesse estudo, permitindo-me ser eu mesma.

À minha *prima ballerina*, artista de corpo e alma, que em sua imensurável dedicação ao lado bom da vida me relembra todos os dias que a arte está no aqui-agora.

A todos aqueles que um dia precisaram *dançar mais*.

Por fim, agradeço à indomável Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), por todos os encontros e desencontros inesquecíveis.

“Essa cinza, o falecimento do fogo, é a sobrevivência dos fantasmas que perambulam nas ruínas da história, pronto a retornar como um sonho. Não há fogo, não há ser, não há ontologia do passado; há tão somente o vestígio que resta. Não proponho reviver o passado, buscar o tempo perdido ou beijar a face do poeta morto. Isso seria impossível. Proponho mexer nessas cinzas, bagunçar o arquivo e contaminá-lo com o presente. Mais do que monumentos estáticos, os documentos-cinzas, esses restos ou dejetos, estão à espera do delito, do desvio, da esquina. Pois é ali que eles ganham força performática, movimento; é ali que eles queimam novamente, ganhando vida.”

Jacques Derrida (1987)

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso propõe a leitura da obra *Landscape with Nymph and Satyr Dancing*, de 1641, do artista francês Claude Gellée Lorrain (1600-1682) a partir do enlace triádico composto pelas disciplinas da história da arte, da dança e da geometria topológica. Para tanto, propõe-se explorar o eterno retorno do motivo da ninfa como evidência do *continuum* formal da personagem na tradição ocidental da pintura paisagística. Trata-se, dessa maneira, de articular o passado, o presente e futuro dessa figura patética fundamentados na “ciência sem nome” do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929) e de seus leitores contemporâneos Giorgio Agamben (1942) e Didi-Huberman (1953). Ao observar sua construção corpórea-espacial cênica, suas particularidades no que diz respeito às tensões entre o pensamento, o movimento a partir da imagem, a luz das ideias de Domenico da Piacenza, Rudolf Laban e Hubert Godard e a sociedade que a constitui, conclui-se que o dinamismo existencial associado ao rearranjo topológico de suas linhas permite que seja entendida continuamente como uma criatura fadada à metamorfose, baseada nas configurações tanto geométricas quanto lacanianas.

**Palavras-chave:** Aby Warburg; dança; geometria topológica; ninfa.

## ABSTRACT

This final project proposes a reading of the work *Landscape with Nymph and Satyr Dancing*, from 1641, by the French artist Claude Gellée Lorrain (1600-1682) from the triadic link composed of the disciplines of art history, dance and topological geometry. To this end, it proposes to explore the eternal return of the nymph motif as evidence of the formal continuum of the character in the Western tradition of landscape painting. In this way, it aims to articulate the past, present and future of this pathetic figure based on the “nameless science” of the art historian Aby Warburg (1866-1929) and his contemporary readers Giorgio Agamben (1942) and Didi-Huberman (1953). By observing its scenic corporal-spatial construction, its particularities with regard to the tensions between thought, movement from the image, the light of the ideas of Domenico da Piacenza, Rudolf Laban and Hubert Godard and the society that constitutes it, it is concluded that the existential dynamism associated with the topological rearrangement of its lines allows it to be continually understood as a creature destined to metamorphosis, based on both geometric and Lacanian configurations.

**Key-words:** Aby Warburg; dance; geometric topology; nymph.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Claude Lorrain, <i>Landscape with Nymph and Satyr Dancing</i> (1641), Óleo sobre tela, Toledo Museum of Art, Toledo, Estados Unidos.....	10
FIGURA 2 – Domenico Ghirlandaio, <i>O Nascimento de São João Batista</i> (1490), Capela de Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença.....	30
FIGURA 3 – Anônimo, <i>Gradiva</i> , Primeira metade do século II a.C, Museu de Chiaramonte, Vaticano, Itália.....	40
FIGURA 4 – Autora, Gráfico labaniano que representa os atributos expressivos da ninfa de Claude Lorrain.....	62
FIGURA 5 – Autora, Quadrantes não proporcionais na obra <i>Landscape with nymph and satyr dancing</i> , ilustração .....	71
FIGURA 6 – Mlodinow, representação espacial de números triangulares .....	79
FIGURA 7 – Autora, Representação da linha do horizonte, do ponto de fuga e das linhas de fuga em <i>Landscape with nymph and satyr dancing</i> .....	90
FIGURA 8 – Claude Lorrain, <i>Landscape with nymph and satyr dancing</i> (1641), desenho, The British Museum of Art, Londres, Inglaterra.....	91
FIGURA 9 – Autora, Quadro representativo do espaço amostral (conjunto Y) e dos traços nele contidos, ilustração .....	95
FIGURA 10 – Autora, Quadro representativo do subconjunto X e dos traços selecionados pelo artista para a composição da obra, ilustração .....	96
FIGURA 11 – Autora, Quadro representativo da relação entre os traços e a cadeia de significantes culturais conhecidos pelo artista, ilustração.....	96
FIGURA 12 – Autora, Os cortes dos homeomorfismos da ninfa.....	99

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1. A IMAGEM ANTROPOLÓGICA DA NINFA NA HISTÓRIA DA ARTE: ENTRE ABY WARBURG, AGAMBEN E DIDI-HUBERMAN.....</b>	<b>19</b>
1.1 O túmulo vazio: a antinomia da história linear versus a história cíclica, o século XVII e as promessas passadas.....	19
1.2 Quem ela é?: Aby Warburg, o bosque de Pã e os arquivos ninfais da alma florentina.....	25
1.3 De onde ela veio?: as trocas de cartas, as sobrevivências do movimento e a ligação umbilical entre pathos e empatia.....	28
1.4 Para onde ela vai?: a ninfa puramente histórica de Agamben e a ninfa como leitfossil dançante de Didi-Huberman.....	36
<b>CAPÍTULO 2. A NINFA-DANÇARINA: DA HÉLADE GREGA À ARCÁDIA MODERNA DO SÉCULO XVII.....</b>	<b>42</b>
2.1 O que há no corpo de Dioniso que se pode achar nos julgamentos de Apolo: a paideia de Platão e a metafísica de Aristóteles.....	42
2.2 O prelúdio do movimento: do Ballet dos Luíses ao Branles do campo, a imagem jamais imóvel de Piacenza e a expressão carente na máquina de Godard.....	51
2.3 Um Deus Pai que dança com a ninfa: do gesto ao movimento do corpo de Rudolf Laban.....	58
2.4 Espaço, paisagem e arcádia: o segredo da infância perdida.....	63
<b>CAPÍTULO 3. AS CONTRIBUIÇÕES DO PENSAMENTO GEOMÉTRICO PARA A HISTÓRIA DA ARTE E DA DANÇA: DO MODELO EUCLIDIANO RUMO AO MODELO TOPOLÓGICO.....</b>	<b>77</b>
3.1 O testemunho da topologia: não há estrada real para a geometria.....	77
3.2 A topologia como filosofia do encantamento: a ninfa dançarina de Claude Lorrain.....	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>101</b>
<b>PÓS-ESCRITO.....</b>	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>108</b>

FIGURA 1



Claude LORRAIN (1600–1682). *Landscape with Nymph and Satyr Dancing*, 1641.  
Óleo sobre tela. 99.7 x 133 cm. Toledo Museum of Art, Toledo, Estados Unidos.

## INTRODUÇÃO

Confrontando-me com todas as questões basilares que administraram grande parte da minha vida pessoal e acadêmica, longe de qualquer processo epifânico, dei-me conta do meu legítimo encantamento pela pintura pitoresca do artista do barroco francês Claude Gellée Lorrain<sup>1</sup> (1600-1682). Eleito como um dos artistas cujo apego pessoal deu-se por meio da admiração pela composição formal e pela escolha das temáticas de seus trabalhos, Lorrain despertou o melhor em mim do que a vida tem a oferecer: o exercício de desvelamento autocrítico sobre minhas próprias escolhas como pessoa-pesquisadora. É quase tola a percepção de que existe uma objetividade intrínseca às escolhas e às formulações intelectuais e sensíveis acerca dos objetos priorizados em uma investigação, sejam eles quais forem. Dessa forma, a aceitação *a priori* dessa conjuntura que une os elementos da história da arte, da dança e da geometria topológica, capaz de intercambiar elementos importantes entre matemática e psicanálise, fundamental elemento na minha formação em psicologia, se faz possível, portanto, pelo meu desejo de abraçar aquilo de melhor que todas essas extensas áreas do conhecimento têm a me oferecer: o desvelamento acolhedor dos meus próprios devires em meu processo de subjetivação. Sobre eles, cabem algumas ressalvas.

Prestando meu segundo ano de vestibular para psicologia, de volta em 2019, aos 18 anos, me vi mexida por uma antiga paixão de adolescência: a História.

---

<sup>1</sup> Legitimado por diversas estruturas do mundo das artes (Bourdieu,1996) o artista Claude Gellée Lorrain, mais conhecido como Claude Lorrain, estabeleceu-se como uma das maiores referências da vertente do classicismo na França. Oriundo de uma humilde família de Chamagne, no ducado de Lorena, foi o terceiro de sete filhos. Seu desempenho acadêmico acabou transferindo-o para outros exercícios: foi estudar gastronomia. Órfão desde muito cedo, Lorrain esboçou afinidade com as artes visuais por conta do irmão mais velho, escultor de madeira, que o ensinou sobre desenho. Em 1613, com pretensão de trabalhar como confeitiro, viaja para Roma e foi possivelmente durante esse período que conheceu a vil figura do também artista Agostino Tassi (1578-1644), com quem troca seus trabalhos manuais por uma chance de participar de seu atelier de pintura. Atitudes nômades são reconhecidas dentro de sua trajetória: Nápoles, Colônia, Loreto, Veneza, Tirol, Baviera, são alguns dos lugares pelos quais passou e fez aposento por um breve período de tempo. Já na década de 1630, consolidado como um artista de tradição ligada a Annibale Carracci (1560-1609), recebia encomendas papais e de muitas outras partes da Europa. É aceito na associação de artistas da Accademia di San Luca, em 1634 e em 1643 na Congregazione dei Virtuosi. Com sua proeminente atuação, imitadores começaram a surgir e, a partir disso, ele cria o famoso *Liber Veritatis*, uma compilação de suas obras descritas até o último detalhe. Sofrendo de inflamação crônica das articulações por excesso de ácido úrico no sangue desde 1663, recusa o cargo de diretor da Accademia e dedica-se integralmente para a sua profissão. Seus dados biográficos contam que teve uma filha, Agnese, mas que permaneceu solteiro até o final de seus dias. Claude Lorrain falece em 1682 na capital italiana.

Altere, então, todo e qualquer planejamento da minha vida e adentrei nesse imensurável mundo da História da Arte, sem a pretensão de deixar o outro curso para mais tardar. Entrei para a Psicologia, finalmente, em 2021, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos, em São Leopoldo, onde sigo até hoje em plena atuação. De maneira a promover uma formação ainda mais integral no campo das artes e tendo, invariavelmente, o arcabouço da psicologia comigo, entrei em profícuas discussões com o teatro e com a música, expandindo os já distantes horizontes que permitem as linguagens artísticas. Ao passo que ia realizando diversas matérias em ambos os cursos, senti algo crescendo. Como resultado, o corpo foi um fator digno de encontro que parece só acontecer no cinema. Entre muitas dissonâncias, matriculei-me em um espaço novo e muito hostil para quem eu era até então. Lembro-me de pensar: *Por que não há cadeiras e projetores em todas as salas? Como assim: existe um espaço dentro da universidade que permite que meu corpo reaja e crie sem que eu diga uma só palavra?* Tal convite para dançar, como muito bem proposto por diversos professores e colegas, mudou a minha vida e afetou tudo o que sou hoje. Entre os caminhos da história da arte e da dança, acabou por acontecer, também, a redescoberta tímida da matemática, atrelada à preocupação compositiva geométrica e à psicologia psicanalítica, em seus processos práticos e filosóficos. Percebi, em dado momento, que a dureza e a objetividade atribuída a essa ferramenta humana nada mais é do que fruto de uma inocência infundada. A matemática é tão mundana quanto qualquer outra disciplina ministrada pela *práxis* humana em suas paixões e, diante disso, tomo consciência do meu apreço pela sua capacidade de vir a ser, trespassando fluxos e intensidades no limite teórico da linguagem.

Por conseguinte, em uma escancarada apologia à hermenêutica da suspeita<sup>2</sup>, o presente trabalho de conclusão de curso pretende atribuir sentido aos atravessamentos dos conjuntos das disciplinas da história da arte, da dança e da geometria topológica propostos a partir da minha interação estética com a obra *Landscape with Nymph and Satyr Dancing* (1641), de Claude Lorrain, presente no acervo do Toledo Museum of Art nos Estados Unidos. Ao estruturá-los, então, a

---

<sup>2</sup> A hermenêutica da suspeita, cunhada pelo filósofo francês do pós-guerra Paul Ricoeur (1913-2005), sistematiza os pensamentos de Karl Marx (1818-1883), Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche (1844-1900), pois todos compartilham a suspeita em relação aos fundamentos da sociedade ocidental, compromisso de desmascarar as mentiras e ilusões da consciência. Para além disso, também é reconhecida como uma técnica de desvelar aquilo que há nas entrelinhas, expondo as contradições, questionando as estruturas e ideias que nos são impostas.

partir de um enlace borromeano<sup>3</sup>, ou seja, a partir de três anéis de mesma dimensão formal cuja dissociação significa, necessariamente, destituir sua existência contínua, lança-se mão, sob a prerrogativa de aproximar as contribuições teóricas de cada disciplina, de uma proposta de leitura de imagem contemporânea da obra. O que interessa à presente investigação, contudo, é uma visita geométrica-topológica-contemporânea ao *continuum* formal, existencial e patológico da personagem ninfa-dançarina no espaço da pintura paisagística como reflexo da legitimação teórico-prática de uma visão de mundo proposta pelo artista, na qual estava envolvida pelos certames da fortuna crítica relacionada tanto ao elemento da ninfa, como ao da pintura de paisagem e ao da composição da paisagem-coreográfica em dança.

Arranjo, portanto, sensivelmente tais atributos em capítulos, a saber:

O primeiro, sob a égide do conjunto da História da Arte, que resgata a tradição pictórica da ninfa no contexto historiográfico ocidental, sua função social e suas transformações culturais e simbólicas a partir de Aby Warburg (1866-1929) e seus leitores Giorgio Agamben (1942) e Georges Didi-Huberman (1953). Dessa forma, promove-se um instrumento de análise cultural, antropológica e arqueológica das relações entre a antiguidade e a primeira modernidade nessa figura, tida como um passaportes entre séculos, representada por Lorrain. Assim, pensando as imagens a partir de imagens, a atenção é posta em cima dos detalhes, já que representam os índices dos tensionamentos trans-históricos e dos vestígios dos conflitos em ação no tempo cuja leitura será realizada a partir do entendimento das inefáveis sobrevidas da ninfa, as quais se deslocam, anacronicamente, entre

---

<sup>3</sup> O enlace borromeano é uma organização formal-espacial fundamentalmente matemática que parte da geometria topológica e da teoria dos nós para apresentar suas questões-problemas. Entretanto, apesar da dureza e da objetividade atribuída a essa ferramenta, a ciência matemática é tão mundana quanto qualquer outra disciplina ministrada pela práxis humana em suas paixões e, diante disso, outras interpretações, para além das demonstrações algébricas sobre suas emulações, podem ser feitas. Assim, o psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), em seus famosos Seminários, em particular o IX e o XX, abordou a topologia matemática como fator central em suas discussões conjuntamente à lógica e ao inconsciente. A partir de 1973, quando redige o XX Seminário, Lacan populariza termos como continuidade, limite e compacidade, além de considerações sobre a geometria euclidiana, a teoria dos nós e, o mais grandioso de seus objetos, o nó borromeano. Definido com base na propriedade de ser “quase-trivial”, o nó, esse que constitui o enlace, é pensado a partir da dedução: se uma rodela qualquer é solta, logo os outros se libertam. Assim, “segundo a terminologia lacaniana (...) o nó borromeano conta com no mínimo seis amarrações que o mantêm em equilíbrio (...) extremamente instável (...). Pois bem, a propriedade borromeana não implicam que sejam apenas três rodela; é mais correta a observação de Lacan de que três é o seu mínimo, podendo-se formular nós borromeanos com  $n$  componentes para qualquer  $n \geq 3$ ” (Amster, 2015, p. 166).

passado, presente e futuro; das suas possíveis assimilações de formas energizadas e dinâmicas, associadas aos seus traços empáticos e à sugestão do movimento.

O segundo, conjura a coreografia dos gestos e dos movimentos possíveis como sugestão e como atitude. A arte da dança, já anunciada no título da pintura, dita o ritmo dos compassos da ninfa, fornecendo alicerce para uma observação da personagem representada em sua construção corpórea-espacial cênica, considerando suas particularidades no que diz respeito às tensões entre a imagem do gesto, a natureza e a sociedade que a circunda e a forma. Sem desvinculá-la de suas capacidades históricas, aqui a figura será abordada como ente dançante e, por tanto, passível de manipulação da realidade por meio do seu corpo.

Iniciando com as considerações fundamentais dos filósofos Platão (427 a.C - 347 a.C) e Aristóteles (384 a.C - 322 a.C) sobre as artes e, em específico, o teatro e a dança grega, têm-se a construção de um saber próprio sobre essas atividades as quais são abarcadas por meio da trajetória do mito de Dionísio, a “divindade do êxtase embriagador e do lirismo sagrado” (Bonetti, p. 140, 2016), da selvageria inata, e de seus antônimos em Apolo. Inscritas as noções sociais e políticas sobre esses fazeres, de modo a explorar o imaginário da criação proposta pela dança, a aproximação entre essa esfera do conhecimento e a matemática torna-se uma via possível de leitura e de integração das partes. Ainda em um contexto ateniense, as manifestações dos pensamentos artísticos e dos pensamentos geométricos dialogavam por meio da noção de círculo, seja ele amparado em questões cosmológicas, ontológicas ou até mesmo derivadas das contribuições de Pitágoras de Samos (570 a.C-497 a.C) (Lima, 2022). Tomada as devidas proporções, a elevação do círculo ao status de símbolo transformou também como as composições em dança eram concebidas, uma vez que modalidades como o ballet da corte francesa exigiam esse conhecimento para sua articulação no palco e outras modalidades populares continuaram a preservar uma conexão consigo mesmo e com os demais dançantes da roda.

Vale ressaltar, entretanto, que por tratar-se de uma pintura, não será realizada uma análise literal dos movimentos dos corpos, vide sua explícita impossibilidade, mas sim uma retomada à história da dança e dos seus processos de criação a partir do teórico italiano Domenico da Piacenza (1400-1477), cujo estudo estreita as relações entre o tempo, a memória, a imaginação, o gesto e o próprio movimento em dança, fundamental para uma pesquisa de suas condições

na estaticidade da pintura. Tal articulação, portanto, permite que os tratadistas de dança e a própria história das imagens de Didi-Huberman e Agamben, enfatizando a imagem da ninfa, atualizem a problemática, uma vez que unem aspectos da leitura de imagem com a concepção teórica do corpo e da arte da dança como imagem, como um estado de pré-movimento, citando Hubert Godard.

Dessa maneira, aquela que habita o tempo e o contratempo promove presença tanto pela sua vivência sobrenatural quanto pelo seu corpo. Ao suscitar o assunto, é de praxe que olhemos para as áreas do conhecimento que se propõem a sistematizá-lo e conceituá-lo como parte valiosa de diversos tipos de análises. Dentre muitas as possibilidades, adoto referência do bailarino Rudolf Laban (1879-1958), pois é aquele que estabelece uma intrínseca relação com as ações e as reações do corpo no espaço, de modo a produzir uma linguagem específica, (que se pretendeu) universal e decodificável em níveis externos, com o ambiente, e internos, com os esforços (qualidades do movimento). Entre diferentes instâncias possíveis de efetivar parcialmente uma análise labaniana observa-se aqui a citada categoria corpo e, para agregar às experiências da paisagem em que a personagem está inserida, tem-se a categoria espaço como precursora um sistema simbólico-formal perspéctico no qual se constitui como uma visão de mundo, tida como hegemônica, na qual o artista representa. O entendimento sobre a organização espacial dita, dessa maneira, o ponto de partida para que os signos da paisagem e do corpo estabeleçam uma relação com o todo e consigo. Os espaços aqui são entendidos como socialmente construídos e rodeados de questões conscientes e inconscientes. A ordenação do espaço externo, global, espacializado (a natureza, a paisagem e suas adjacências) e do espaço individual, espacializante

(a plasticidade do corpo em suas possibilidades poético-coreográficas)<sup>4</sup> que foi capaz de desvelar as andanças da ninfa em seu expresso potencial.

Assim, o posicionamento da ninfa na natureza paisagística lorrana torna-se o ponto de desdobramento objetivo entre a visualidade do espaço como um lugar cênico, montável e desmontável, fenomenológico e propiciador para uma investigação corporal histórica, dançante, simbólico-formal e, dessa forma, geométrica-topológica. A aparição da matemática como ferramenta de análise justifica-se e fundamenta-se por sua consciência metodológica, ou seja, pela sua capacidade de traduzir para uma linguagem geométrica a capacidade vivencial da ninfa, coincidindo teoricamente com aquilo preconizado por essa área do conhecimento: os eternos retornos das formas, ainda que diferentes, no espaço topológico. Assim, o remanejamento das suas linhas, as quais cortam, unem, contornam, formam, deformam e transformam é o que será visitado na leitura de imagem.

Para finalizar o enlace, o terceiro conjunto convoca o infinito a estabelecer-se como presente. A topologia, como braço da geometria, é uma disciplina que busca compreender as propriedades do espaço topológico sem importar-se com ângulos ou com distâncias. Dessa maneira, interessa a essa ciência funções contínuas ao passo que podem distorcer-se sem perder suas propriedades fundamentais. Se um círculo e uma esfera, sob esses preceitos, são fundamentalmente a mesma coisa, como extrapolar esse pensamento para questões culturais? Como pode, então, a matemática contribuir para o desenvolvimento de simbologias? A maneira com que as formas são dispostas em suas relações estruturais, semânticas, culturais, quer dizer algo? O quê? E, mais importante, como?

---

<sup>4</sup> O espaço pode ser compreendido como um meio e não como um fim em si em que o artista é responsável por sua criação. Segundo a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (2018), o espaço pode ser considerado como relações que “só vivem por um sujeito que as trace e as suporte (...) do espaço espacializado para o espaço espacializante. No primeiro caso, meu corpo e as coisas, suas relações concretas segundo o alto e o baixo, direita e esquerda, o próximo e o distante podem parecer-me como uma multiplicidade irreduzível; no segundo caso, descubro uma capacidade única de traçar o espaço”. Assim, conectando as noções espaciais entre o filósofo francês e o bailarino eslováquio, o espaço global forma aquilo que entendemos sobre o “além corpo” dos bailarinos, circundando toda a sua potência espacial criativa. Isso inclui, certamente, a opinião de que “seen from such a point of view, space seems to be a void in which objects stand” (Laban, 1966, p. 3), ou seja, o espaço também como meio de expressão, espacializado. Já o espaço individual se configura como “o alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe de nosso corpo” (*ibidem*, 1978, p. 76) reiterando a experiência corpórea como uma de suas estruturas indissociáveis, espacializantes.

A chave de leitura para a integração dessa disciplina conjuntamente com as outras se dá a partir da premissa de que as contribuições topológicas equivalem aos princípios operativos já presentes nas configurações das obras do período de atuação de Claude Lorrain. A ideia é proporcionar um trânsito de uma geometria plana, linear, para uma geometria topológica, deformada, em movimento, em transformação e, para tanto, deve-se analisar tanto a própria personagem, a dança, seus espaços e a construção formal a ser vista pelo espectador.

Por outro lado, não é objetivo estabelecer uma aritmética para responder tais demandas. A licença poética para abordar a topologia parte de extensas leituras sobre como outros conjuntos do conhecimento se apropriaram de noções topológicas para conferir novas camadas de entendimento de tudo aquilo de material e de imaterial que nos circunda como espécie humana. O psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), leitor da psicanálise clássica, é um deles. O objeto no qual ele se debruça é um toro, ou um toroide, que nada mais é do que o produto de dois círculos no qual se apresenta em um formato aproximado a uma câmara de pneu. Em geometria, pode ser conceituado como o lugar geométrico, ou seja, o lugar em que todos os pontos presentes no plano contém as mesmas propriedades, tridimensional configurado pela rotação de uma superfície circular de raio  $r$ , em torno de uma circunferência de raio  $R$ . Na topologia lacaniana, esse objeto deu vazão para a exploração dos desejos e das demandas, das repetições e das identificações dos sujeitos. Além dele, os nós, que permitem a escritura dos três registros: Real, Simbólico e Imaginário (Monteiro, 2014), se inscreveram como objetos topológicos por excelência.

Assim, a ninfa de Lorrain concatena tais questões: ela traz consigo a dimensão histórica dos acontecimentos, ajustando a sua presença e re-editando sua significação no mundo conforme constrói camadas de novos entendimentos; ela personifica o gestual da dança nas deformações das suas linhas, criando novos espaços e a partir deles, então, é que pode-se compreendê-la como um objeto topológico, vide suas idas e vindas muito bem recuperadas pelo estudioso Aby Warburg (1866-1929). A personagem da ninfa é capaz de desaparecer e de brotar no outro lado do mundo, mantendo suas características inatas, ainda que sua forma sofra mudanças. Capturado pelo seu magnetismo, o artista desenvolve sua própria versão da ninfa, mesmo que insista em preservar muito da fortuna crítica à ela associada, demonstrando conhecimento da literatura clássica e propriedade com as

discussões sistêmicas de seu entorno. Dessa forma, munido de vontade de representação<sup>5</sup> (Schopenhauer, 1819), temos que:

O tanto que eles olham, também são olhados. É quase plástica a expectativa auditiva que vem da flauta de Pã e do pandeiro da odalisca europeia. Uma passarela se abre para que, mesmo acanhada, ande. E continue andando. É como se o sátiro, segurando um objeto parecido com uma coroa, livre de qualquer piedade, apresenta-a para as divindades. Eles nada falam, ou fazem menção de, apenas olham-se, nutrindo tensões, companhias efêmeras, sabendo que tudo aquilo que perderam ao longo dos séculos retornará, de algum jeito, para eles. E retornou. Ela. Suas feições, ainda que obtusas, reconhecem a estranha familiaridade de estar ali, como se tivesse visto de perto aquela ruína à direita em seu apogeu. As traduzidas faias, no contexto pastoril de Roma, contorcem-se tal qual parece ser a proposição corporal do meio humano meio bode. Os traços fundamentais transformam-se de acordo com seus objetivos: as montanhas, com os azuis de Leonardo da Vinci (1492-1519), mensurando seu afastamento e condição rarefeita em um primeiro plano; os barcos no horizonte, que deformam a água; o rebanho caprino, que explora a baixa e a média vegetação; a cidadela, entre muros e altas torres de vigia, encara sua extensão em uma horizontalizada ponte capaz de levar. Mas, levar o quê e até onde?

---

<sup>5</sup> Em seu *magnum opus* intitulado “O mundo como vontade e representação”, o filósofo historicamente marcado por seu pessimismo metafísico Arthur Schopenhauer (1788-1860) arquiteta um sistema de pensamento único, ou seja, um sistema que se propõe a declarar sua verdade como crítica à mais primordial instância legitimadora das experiências humanas: a razão. O autor define, assim, o indivíduo humano como ser não substancialmente pensante, no qual cria um fundo desejante, sem objetivo final definido, tornando a existência absurda em sua ânsia de viver e obter satisfação de desejos. O caráter secundário que a razão ocupa em termos de conhecimento do mundo, portanto, pode ser refletida nas manifestações artísticas e, em especial, naquelas que se prometeram prudentes em termos de representação objetiva. Atrélendo os escritos de Schopenhauer aos feitos de Claude Lorrain, fica evidente que sua adesão ao classicismo barroco, à tal perspectiva social-matemática-simbólica que suas próprias características designavam, é imbuída de fatores que estão além da mera racionalidade e que derivam de seus próprios processos contínuos e infinitos de subjetivação. A transversalidade imanente dos choques entre o artista, as manutenções ou as disrupções com as proposições do seu tempo, estabelece-se concêntrica às conexões sistêmicas de um fazer artístico no qual bebeu, por pelo menos dois séculos, do credo indubitável da mimese e do belo como qualidades finais de um projeto de artes, dos tratados pedagógicos sobre a pintura, sobre a arquitetura, sobre a história natural e sobre a matemática, como sendo a coisa-em-si e não uma visão da coisa-em-si. Sendo assim, o autor chama a atenção, atualizando Platão: O que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro, é tão-somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra, representação (...) Portanto, o mundo como representação, único aspecto no qual agora o consideramos, possui duas metades essenciais, necessárias e inseparáveis. Uma é o OBJETO, cuja forma é espaço e tempo, e, mediante estes, pluralidade. A outra, entretanto, o sujeito, não se encontra no espaço nem no tempo, pois está inteiro indiviso em cada ser que representa. Por conseguinte, um único ser que representa, com o objeto, complementa o mundo como representação tão integralmente quanto um milhão deles (Schopenhauer, 2005, p. 45-46).

## CAPÍTULO 1. A IMAGEM ANTROPOLÓGICA DA NINFA NA HISTÓRIA DA ARTE: ENTRE ABY WARBURG, AGAMBEN E DIDI-HUBERMAN

### 1.1 O túmulo vazio: a antinomia da história linear *versus* a história cíclica, o século XVII e as promessas passadas

O século XVII pode ser analisado como o acúmulo incessante de consciências obcecadas pelo problema da sua própria subsistência metafísica e cultural. A crença no determinismo científico e antropocêntrico, que emerge durante a primeira modernidade<sup>6</sup> em contrapartida do apego ao humanismo remanescente dos séculos de crença em conhecimentos pagãos, foi capaz de revelar o drama humano em substituir um sistema de pensamento pautado no mundo da fantasia, do acaso, do absurdo, por princípios arbitrários os quais estabilizaram-se em convenções sociais. A ideia totalizante das grandes e incontestáveis leis cuja premissa originária era ordenar, organizar e editar o *lógos*, constituindo o que convencionou-se chamar de História Natural<sup>7</sup> durante a Revolução Científica<sup>8</sup>, não

<sup>6</sup> Ainda que amplamente debatida, a noção de modernidade, no presente trabalho, afasta-se das concepções tradicionais que relacionam o termo ao evento da queda da Bastilha e ao fim do antigo regime na França. A utilização da nomenclatura “primeira modernidade” refere-se, portanto, ao período dos séculos XVI e XVII em que profundas transformações sociais estavam despontando. É lida como um projeto gerador de revoluções científicas, sociais e criadora de novas maneiras de categorizar e compartimentar o conhecimento humano.

<sup>7</sup> A História Natural, antes de ser aceita como o estudo geral das ciências, diferenciando-se da história política e da história eclesiástica nos séculos XVIII e XIX, foi constituída por outros saberes. Séculos antes, os estudos sobre os fenômenos naturais eram divididos em três categorias: a astronomia, a estática e a óptica, nas quais eram estudadas conjuntamente à matemática e a harmonia. Por terem esse caráter um tanto codependente, nomes como Arquimedes, Ptolomeu e Euclides contribuíram em áreas que hoje concebemos como conhecimentos separados tais como a matemática e a física, por exemplo. Vale ressaltar que o termo História Natural também remonta a enciclopédia feita pelo naturalista romano Plínio, o Velho, desenvolvida em trinta e sete sessões nas quais versam desde farmacologia à pintura.

<sup>8</sup> As ciências praticadas a partir do século V d.C, ditas clássicas, eram empíricas e demandavam pouca prática de observação e de experimentação, com exceção da medicina e da astronomia. A física aristotélica, embora preocupada com os movimentos, sejam eles naturais ou violentos, não era necessariamente matemática. Dessa forma, havia uma incompatibilidade entre a física do mundo real, dos objetos concretos, e a física das geometrias das abstrações. Ao cooptar toda a gama de produção científica do islão a partir do século IX, o desenvolvimento matemático passou a ser tratado como tradição filosófico-teológica. Durante o renascimento, entretanto, principalmente durante o século XVI, a querela do movimento passou a ser analisada sob o viés da causa e da consequência, afastando-se das premissas aristotélicas dos processos de atualização. Assim, o polímata florentino Galileu Galilei (1564-1642), em meio às descrições anteriores da natureza, demonstra o princípio da inércia e introduz os números como elemento quantitativo na feitura das observações de maneira a transicionar de uma metodologia que pouco baseava-se na ideia de cientificidade, para o período da ciência moderna e da matematização da natureza. A partir disso, os cientistas modernos, como o alemão Johannes Kepler (1571-1630) e o inglês Isaac Newton (1643-1727), além de reconstruírem os paradigmas anteriores, estabeleceram regras para se chegar a resultados conclusivos a partir da experimentação e da observação, por meio de um movimento experimental chamado baconiano. A Revolução do século XVII teve como plano de fundo fatos sociais, como a invenção da imprensa, o

fez parte da concepção antiga sobre os astros, os metais, as plantas, as partes do corpo humano, as faculdades da alma e as imagens, por exemplo, pois tais atividades seguiam suas próprias leis e tinham seus próprios fatos (Lenoble, 1990, p. 48). Erroneamente interpretada como uma forma de pensamento pré-lógico ou pré-científico, a práxis mágica, intitulada pagã em sinal de desmérito, assistiu a mecanização das instâncias epistemológicas a partir da ideia de observação como método de racionalização extrema da realidade. O que é, todavia, inconcebível: os antigos não presumiram o que suas vidas poderiam ter sido, mas representaram, também a partir da observação, com a fidedignidade necessária, o que ela foi. Como diz o filósofo e diplomata francês Henri Bergson (1859-1941), o poder da fabulação é uma necessidade psicológica, tal como a razão e a vicissitude associada a esse processo escancarou a forma na qual o ocidente lidou com todas as invenções complexas da humanidade: iludindo-se com a falsa esperança de evolução em uma permanente “busca por renovação” (Kern, 1991, p. 69).

Esperança de quê, afinal?

A resposta para tal questão remonta o dilema entre a antinomia da história linear e da história cíclica. Apesar de extensamente estudados em diversas áreas do conhecimento, o tempo e a temporalidade ainda permanecem em um estado de insuficiência explicativa, haja vista que todo o material reunido sobre até hoje guia o pensamento para paradoxos e para problemas insolúveis. Assim, a limitação das percepções humanas obriga à dicotomia entre o tempo natural, físico, absoluto, alheio às vontades e as necessidades de outrem; e o tempo psicológico, relativo à experiência individual dos sujeitos. Assim, a história linear, essa preconizada no fazer positivista e que bebeu da filosofia cristã de Santo Agostinho (354 d.C - 430 d.C), é aquela que agrega à ideia de progresso o elemento fundamental de constituição de sentido para os eventos vividos, seguindo tranquilamente seu rumo à procura de uma felicidade que, inequivocamente, nos espera. Do ponto de vista cristão, o progresso é o que guia a existência de todos e esse caminho deve de ser trilhado por aqueles “dotados de racionalidade, que encontraram no fogo sagrado da

---

avanço do protestantismo e hermetismo e fez com que a matemática saísse da geometria para a álgebra e para o cálculo; que a Terra deixasse de ser o centro do Universo, fortalecendo o heliocentrismo; que o estudo do movimento obteve leis novas, entre outras reconstruções. Essas transformações conceituais estão diretamente relacionadas às mudanças de pensamento ocidental (Kuhn *apud* Sitko, 2021) e permanecem em ampla discussão.

razão, distribuída pelas mãos de Prometeu, o sentido inviolável do progresso” (Vasconcelos, 2001, p. 44) para a liberdade. A linearidade do tempo, percebida primeiramente pelos olhos dos profetas sobre o povo israelita, aqui se estabelece, pois o que sobra, no final das contas, é o juízo final, a morte do homem. E, a partir da epifania de um ser unívoco, interventor e criador, a nomeação da história é, acima de tudo, a filtragem dos seus acontecimentos para revelá-los como tudo, senão, históricos, vide sua incapacidade de repetição.

Essa concepção encontra expressiva oposição nas sistematizações tanto de história quanto de tempo cíclico que estimavam a ideia de retorno<sup>9</sup>, descendente de antigos mitos cósmicos. Tais alegorias foram reavivadas e re-elaboradas pelos filósofos pré-socráticos<sup>10</sup> a partir de V a.C, assim como por pensadores das correntes do platonismo, do neoplatonismo de Plotino (205 a.C - 270 a.C), do aristotelismo e da escola peripatética<sup>11</sup>, formando uma verdadeira práxis de projeto sensível e inteligível da realidade e operando em uma amarga ambivalência de entendimento de cosmogonia no qual apresenta um contínuo periódico e binomial fatalista-sobrevivente. É interessante, todavia, observar que as noções espaciais e matemáticas sobre a perspectiva do movimento perfeito das vivências, representado geometricamente pela figura do círculo, em duas dimensões, e da esfera, em três dimensões, compõem a relação entre o movimento e o tempo como sua unidade de

---

<sup>9</sup> Xenófanos de Cólofon (570 a.C-475 a.C), um dos fundadores da escola Eleática escreve: “Enquanto eterno, o ente também é ilimitado, pois não possui começo a partir do qual pudesse ser, nem fim, onde desapareça”.

<sup>10</sup> Qualquer estudo que pretenda montar uma historiografia é, inexoravelmente, politicamente sensibilizada. Antes das contribuições de Friedrich Nietzsche (1844-1900), pouca importância era dada para os filósofos anteriores a Sócrates. Como não rememorar o esplêndido texto que o autor endereça à Tales de Mileto, filósofo da escola jônica, que acredita que tudo origina-se da água? Em “A filosofia na época trágica dos gregos”, Nietzsche redige: “A filosofia grega parece começar com uma ideia absurda, com a proposição: a água é a origem e a matriz de todas as coisas. Será mesmo necessário determo-nos nela e levá-la a sério? Sim, e por três razões: em primeiro lugar, porque essa proposição enuncia algo sobre a origem das coisas; em segundo lugar, porque faz sem imagem e fabulação; e enfim, em terceiro lugar, porque nela, embora apenas em estado de crisálida, está contido o pensamento: ‘Tudo é um’”. Palco naturalizado da ascensão da filosofia, a Atenas dos séculos VII a V a.C está imersa nos pensamentos sobre a natureza e suas origens e conta com as contribuições de personagens como Heráclito de Éfeso (540 a.C-476 a.C), Pitágoras de Samos (570 a.C-497 a.C), Demócrito de Abdera (460 a.C- 370 a.C), entre outros. A derrocada das teorias desses pensadores abre espaço para o surgimento da figura de Sócrates e sua proposição dialética para o encontro da verdade e, em seguida, o apogeu da filosofia clássica nos nomes de Aristóteles (384 a.C - 322 a.C) e Platão (427 a.C - 347 a.C).

<sup>11</sup> Quando Aristóteles abre sua primeira escola de filosofia no Liceu, na Atenas do século IV, uma série de filósofos que se opunham às especulações da escola Platônica, como Teofrasto (327 a.C - 287 a.C), em uma tentativa de capturar e teorizar sobre a realidade de modo unitário, tentando restituir as causas últimas de tudo aquilo que é mutável e contingente a um princípio único transcendente. Foram denominados como peripatéticos por conservarem as atitudes de Aristóteles de ensinar ao ar livre sob os portais cobertos do Liceu, conhecidos como peripatus.

medida<sup>12</sup>. Dessa maneira, se o movimento perfeito é o circular, logo, o tempo perfeito será aquele que se semelha a tal instância geométrica, sem ponto inicial ou ponto final, apenas uniforme e regular. Sendo assim, segundo o professor universitário salernitano Niccola Abbagnano (2007), o sentido bipolar, trágico e pessimista da história e do tempo que orientou a visão clássica grega pode ser definida como:

Doutrina segundo a qual o mundo retorna, depois de certo número de anos, ao caos primitivo, do qual sairá de novo para recomeçar seu curso sempre igual. Essa doutrina foi sugerida aos mais antigos filósofos pelos eventos cíclicos constatáveis: a alternância do dia e da noite, das estações, das gerações animais etc. A noção de ciclo cósmico encontra-se no orfismo, no pitagorismo, em Anaximandro, em Empédocles, em Heráclito e nos estóicos.

A ideia de eterno retorno, a retomada periódica, por parte de todos os seres, de suas vidas anteriores (Eliade, 1992, p. 118) perdura desde os tempos da Acrópole de Ictinos e Calícrates, passando rente a época dos trabalhos do Fídias (480 a.C - 430 a.C) italiano, Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e tendo como um de seus expoentes durante a primeira modernidade o temperamento do retórico Giambattista Vico (1668-1744). A visão sócio-política e artística de Vico alimentava-se, de um lado, de uma rígida concepção de jurisprudência, típica do império de Augusto, e, de outro, da concepção ciceroniana de eloquência (Amorim; Neto, 2007, p. 146) situando o movimento cíclico de valorização do passado clássico durante a *Querelle des Anciens et des Modernes*<sup>13</sup> da academia francesa, cujo respaldo, dava-se por um lado, na crença medieval na suma grandeza e sabedoria dos antigos obtida pela imitação, e ecoava, por outro lado, na convicção de que os modernos construíam uma filosofia contra a poética, “conquistando a razão” e formulando narrativas ao invés de uma mera evocação Homérica. Durante

<sup>12</sup> O movimento sobre uma reta finita, quando se volta sobre si mesmo, é composto, formando dois movimentos distintos, e quando não se volta sobre si mesmo, é imperfeito e destrutível. Após fazer essas afirmações (Aristóteles) introduz o cunho metafísico: I) o perfeito é anterior ao imperfeito, II) o destrutível é anterior ao indestrutível; III) o movimento eterno é anterior ao que não pode sê-lo. Assim, apenas o movimento circular é eterno, enquanto nenhum dos outros, nem a translação e nem os demais, podem sê-lo, pois neles deve se produzir alguma detenção, e se há detenção, o movimento desaparece (Cruz Cruz, 2007, p. 298).

<sup>13</sup> A historiografia do campo das artes foi carimbada por inúmeras demonstrações intelectuais de poder, ou de querelas, cujas premissas que estavam aparentemente resguardadas no grande interesse da vitória de dado autor ou ideia, estariam de fato em questão, segundo Hippolyte Rigaud (1821-1858), crítico literário francês, no estabelecimento de divergências entre os gostos. Fixando-se no que as disputas filosóficas da época propunham, fica evidente que o comprometimento moderno seria, a saber, o progresso do espírito rumo à independência, resultante do rompimento com o sistema intelectual antigo (De Sá Júnior, 2016, p. 501). Para além de uma problemática metafísica e de construção das camadas da modernidade, tal controvérsia estabeleceu-se como uma indagação também pedagógica na forma de ensinar as artes.

os anos dos mil e setecentos, portanto, vemos resplandecer uma efervescência de possibilidades artísticas, uma vez que a estruturação do seu campo já contava com instituições de ensino, com um mecenato burguês-mercantil, com as extensas encomendas papais e com debates teórico-conceituais sobre o rumo da produção imagética, seus pontos de atravessamentos e de distanciamentos do panteão greco-latino.

Os artistas dessa época foram soberbos contadores de histórias e extremamente engenhosos em transmitir estados de espíritos. Apesar de muitas vezes a história da arte ser pensada como “a história da sucessão de estilos”, pouco se oficializa o quanto diversas maneiras de representar coexistiram e como suas características foram padronizadas e julgadas a partir da longitude espaço-temporal entre artistas e críticos. Para não poucas pessoas, por exemplo, a chamada “arte gótica” do século XIII, na qual convencionou-se dizer que anterioriza o período da Renascença italiana, foi alcunhada de tal forma a retomar o estilo “bárbaro” dos Godos que destruíram o Império Romano e que saquearam suas cidades. Mas, ainda no mesmo século, os feitos de Giotto di Bondone (1266-1337), primevo da incorporação de tradição grego-romana na arte, já estavam sendo realizados. De forma bastante obtusa, seguindo essa lógica, o barroco seria o estilo a suceder a plena renascença italiana e a consagrar-se com nomes como Caravaggio (1571-1610), Rubens (1557-1640), Velázquez (1599-1660) e Rembrandt (1606-1669). Entretanto, a palavra “barroco”<sup>14</sup> torna-se um termo guarda-chuva para denominar expressões artísticas diversas, influenciadas pelo seu espaço geográfico e pelo tipo de dominação e de influência religiosa-burguesa.

O historiador da arte Giulio Carlo Argan (1909-1992) descreve em “A Europa das Capitais” a expressão barroca como a definitiva associação da arte com o poder de Estado. Especialmente, ainda, onde estavam a se firmar os nascentes Estados nacionais europeus e, por extensão, a Igreja Romana, ávida por redimensionar seu

---

<sup>14</sup> O termo barroco foi utilizado pela primeira vez por Wolfflin, em 1888, no seu livro “Renascimento e Barroco”. Avançando algumas décadas, em 1915, o autor redige “Os Princípios Fundamentais da História da Arte”, tentando construir uma cientificidade do fazer historiográfico da arte, utiliza “barroco” como instância diametralmente oposta ao “clássico” com cinco pares de considerações para as práticas artísticas dos séculos XV e XVI, pensando tal forma de representação como um reflexo da expressão da subjetividade da burguesia. Na estética barroca, assim, predomina a “ênfase nas cores, nas luzes e na preferência de composições mais complexas” (Gombrich, 2013, p. 340), por exemplo. É interessante observar que a prática evolucionista proposta por Wolfflin, na qual se ancora nas noções da história do século XIX propostas por Hegel, não considera a coexistência dessas de vários tipos de estilo ao mesmo tempo.

lugar-no-mundo após a Reforma. Assim, a transformação da relação entre o homem e o universo que se deu no século XVII teve como causas não só as revoluções filosófica de René Descartes (1596-1650) e científica de Galileu, mas principalmente a crise religiosa do século XVI, que desarticulou as bases sobre as quais se assentava a própria vida cotidiana. Nesse contexto, a arte da “pérola deformada” firma-se como arte da igreja católica, pois o tipo de linguagem alegórica produzido ajudou a reduzir conceitos à imagens, atribuindo-lhes uma força demonstrativa que atinge diretamente a sensibilidade do espectador. Para o político italiano, enquanto o renascimento representou o apogeu da civilização urbana e burguesa-mercantil, o barroco representou a ascensão dos Estados Nacionais. De forma a corroborar essas noções, ultrapassando a posição do visível, as glórias atribuídas ao reinado absolutista de Luís XIV remanescem como poses históricas as quais exprimem a arte do período. A França de Versalhes tornou-se o centro hegemônico da produção artística e a corte absolutista do Rei Sol, desenvolve, a partir o humanismo remanescente, da herança intelectual e do estoicismo, a tenra interpretação do barroco como sinônimo de “realização máxima”, em que o estilo da corte francesa corresponderia a tudo que fora produzido na Itália em seu pleno renascimento ou na pólis de Péricles na antiga Grécia; ou ainda, poderia significar a incorporação dos temas greco-romanos e de qualidades como a simetria, a harmonia e o equilíbrio, tornando a nomenclatura de classicismo barroco mais adequada (Janson, 2001). Entretanto, a cisão entre o Sul católico e do Norte protestante também produziu variações e divergências de pensamento e de execução do barroco na pintura, na arquitetura e na escultura, sendo que tais diferenças estavam ligadas, principalmente, aos aspectos sócio-culturais de cada região. Nos Países Baixos e em Flandres, ao contrário da França dinástica, a prática artística do barroco baseou-se em representar pessoas comuns em bodas aldeãs, pastores em cenas de natalidade, paisagens e retratos de comerciantes já que seu público sobejou-se muito semelhante aos ingleses: trabalhadores e devotos protestantes – que não apreciavam a opulência desvairada do Sul.

Todo esse contexto vai conduzir para as perguntas e escolhas que Lorrain irá privilegiar dentro da cultura científica e cristã dominante, ainda que aspectos de uma cultura pagã revivescente sejam retratados por meio da arte. A questão que não quer calar é: como a expressão artística, em especial a do classicismo barroco francês de Claude Lorrain, permitiu a vazão de uma história cíclica? O que há de

retornar em suas obras? Ao assombrar telas, afrescos, capelas e ao transformar o mundo da arte em um sarcófago que cheira a algodão cru, a resposta está escrita na história dos corpos e das palavras: a intensidade da linguagem gestual recalcada, em movimentos irreprodutíveis por completo, evoca a mulher-vento, fazendo subir do fundo o que existe de mais íntimo e perigoso na cultura ocidental. Aqui jaz, em um túmulo vazio, a ninfa e suas promessas anacrônicas.

## **1.2 Quem ela é?: Aby Warburg, o bosque de Pã e os arquivos ninfais da alma florentina**

Na hora do meridiano o bosque cala-se. Ouvir a tenra respiração de quem lá habita é suficiente para um momento de apavoramento sagrado em tal atmosfera rarefeita. Quem ousar transgredir os limites calmos e esverdeados, aventurando-se pelo extensos territórios de Pã, pode ser vítima dos delírios ancestrais de mobilizações e de encantamentos cuja direção da repulsa, do medo e da dor metafísica encontra o fascínio e o desejo do aqui-agora. A nova percepção cognitiva advinda dessa experiência, que varia entre a epifania e o reconhecimento da insignificância do eu (Maggini, 2008, p. 45), estaria ligada a causalidade da perda de si pela posse das ninfas<sup>15</sup>, estas munidas de características fundamentalmente irracionais e oscilantes. Adentrando as águas malfazejas dessas divindades, em plena confusão dos sentidos, o arrebatamento e a estupefação partem de sua semântica: “nymph” e sua raiz em “lympha” e “lymphatos” em uma sentença de fluidez, de pânico e de insanidade. Depósitos de mitos, de lembranças e de obsessões, foram formas-situações irresistíveis para a psique humana do início da renascença italiana, em que artistas, ávidos pela sublimação de elementos inconscientes da forma e de elementos conscientes do humanismo (Baert, 2014, p. 134), esforçaram-se para manter e para ressignificar o espaço filosófico e pictórico ao representarem as atribuições dessas divindades, transformando-as em símbolos. Seu caráter impreciso as coloca em, no mínimo, dois pólos de significação, a saber: o afeto estilístico e o afeto iconográfico.

---

<sup>15</sup> “In de experience of being possessed by the nymphs, the “tremendum” and the “fascinans” reappear together: the marvel, the confoundment, and the feeling of being lost, are accompanied by the enchanted and enraptured need to follow the nymphs, to come close and belong to them. Tre tremendum remains hidden in the apparent tameness of their sacred embrace” (Maggini, 2008, p. 44).

Os primórdios das ninfas são endereçados, em primeira instância, à palavra e apenas em segunda instância à imagem. Personificando fugas eróticas e amores trágicos<sup>16</sup>, essas jovens mulheres são recebidas pelos palcos da tradição poético-teológica do sacerdote do templo de Delfos, Plutarco (46 d.C - 120 d.C), e nos cantos contínuos das metamorfoses de Ovídio (43 a.C - 18 d.C) em suas linhagens como criaturas indestrutíveis e eternas, capazes de desvelar a natureza humana. Em uma série de efrases e de justaposição de elementos que vão contra a sobrevivência desses entes, a retórica verbal do poeta setecentista Gotthold Lessing (1729-1781), argumenta sobre uma comparação entre a poesia (palavra) e as artes visuais (forma). Segundo sua tese, apenas a poesia teria o aval para representações de sentimentos transitórios e ativos, deixando resguardada à pintura e à escultura, em que um lance é visto, o que seria facilmente reconhecido, sendo impossível, portanto, “duas aparições em uma” (Lessing *apud* Amaro, 2021, p. 30). A partir dessa constelação de análises e de proposições, como estudar a (re)constituição essencial dos próprios símbolos, no reino das imagens, e advogar pelo transbordar da expressão máxima de emoções elementares na figura da ninfa?

Refutando Lessing, ao alegar demasiadas explicações apolíneas por parte deste, o antropólogo das imagens e historiador da arte hamburguense Aby Warburg<sup>17</sup> (1866-1929), inconformado em níveis existenciais – e quase

<sup>16</sup> O responsável por associar a figura da ninfa a situações românticas foi o humanista e poeta italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375). Autor de um número notável de obras, incluindo Decamerão, fez desse ser o elemento central de suas prosas, poesias e, principalmente, quando compôs a Comedia delle ninfe fiorentine, em 1341, de onde sai sua famosa frase: “é verdade que todas são mulheres, mas não mijam”.

<sup>17</sup> Estudante de História da Arte na Universidade de Bonn, perto de Colônia, foi aluno do filósofo Karl Justi (1832-1912) e, em Estrasburgo, estudou com Hubert Janitschek (1846-1893) e Adolf Michelis (1835-1910). Já nos primeiros anos de faculdade, interessou-se pela obra botticelliana e concluiu que na arte do renascimento sempre podem ser procurados e encontrados modelos antigos para a representação do movimento. Warburg defende sua tese de doutoramento em 1893, sob o título “O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano”, refinando seu olhar para os acessórios em movimento (*bewegtes Beiwerk*) – principalmente indumentária e cabelos. Anos mais tarde estuda psicologia e embarca para uma viagem pela América do Norte onde teve a oportunidade de observar formas religiosas pagãs e se expor ao processo de formação de imagens religiosas da etnia Pueblo. Filho de uma família judia de banqueiros de imensurável prestígio, abdicou de sua condição determinante de primogênito da família ao seu irmão mais novo em troca de nunca faltar-lhe um único livro. Assessorado pelo dinheiro dos negócios e por sua visão crítica às práticas de fetichizar as novas expressões artísticas e supervalorizar o “prazer da expansão” (*expansionslust*) em detrimento do “poder do processamento” (*verarbeitungskraft*), funda seu próprio instituto de pesquisa. Em 1911 a “Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura” (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) contava com mais de 15 mil volumes e 25 mil recortes de jornais, os quais provavelmente foram queimados durante o percurso da Segunda Guerra Mundial\*. Por conta da ascensão do nazismo hitleriano, tanto o instituto quanto a biblioteca saíram de Hamburgo para preservarem-se em Londres. Em uma patológica configuração de teimosia e de obsessão pelos documentos pictóricos, Warburg assiste, então, sua derrocada psicológica com a manifestação de um colapso nervoso. Internado no hospital

psicomaniacos –, elaborou uma hermenêutica investigativa da “vida em movimento”, na procura incessante pelo elemento transitório na pintura alocada na arte italiana do *Quattrocento* e, em especial, nos ares primaveris de Sandro Botticelli (1445-1510) perguntando-se a todo o momento: de onde ela vem?

Assim, bebendo de uma trajetória de investigação iconográfica<sup>18</sup>, o fogo-fátuo da história cultural, criador de uma ciência sem nome, Warburg foi responsável por reconhecer a continuidade do mundo pictórico pagão nas obras da baixa idade média e desenvolveu um estudo articulador entre a obra de arte em si mesma, seus aspectos formais, estilísticos e o funcionamento da mentalidade do artista e de sua época como ditames intrinsecamente interligados. Desenvolveu um método que pretendeu concatenar a vontade do artista, seu contexto histórico e o manejo das expressões simbólicas ao agrupar referências da memória da civilização europeia retomando experiências formais e emocionais como se pudesse “ler com atenção os arquivos da alma” (Warburg, 2018, p. 207), visando a importância das imagens em um contínuo civilizador. As pranchas semânticas, ou ainda, o Atlas Mnemosyne<sup>19</sup> (1924-1929), ferramenta da disciplina filológica, é o ponto fulcral de todo o seu empreendimento intelectual e sensível, funcionando como um guia denso e complexo do seu pioneirismo na iconologia moderna. Homenageando a musa da memória, em seus mais de 70 painéis de fundo negro é possível enxergar, por meio de cópias de quadros, reproduções fotográficas, pedaços de periódicos, de imagens e de textos – organizados sob preceitos temáticos –, o fenômeno da revisitação de um tempo perdido que conduzia-se entre a sobrevivência e a metamorfose dos símbolos na cultura ocidental dos seus mais arcaicos aos mais contemporâneos processos de constituição de memória coletiva, (re)significando as

---

psiquiátrico de Bellevue nos Estados Unidos entre 1920 e 1924, pouco teve a chance de se debruçar sobre seus estudos. Ainda que não fosse sua febre finalizar tal compêndio, haja vista que para contar uma história da arte sem palavras necessita-se então, do movimento, da dinâmica das trocas e da atualização dos encontros, Warburg falece, em 1929, devido a um infarto agudo no miocárdio, deixando uma série de pranchas incompletas, manuscritos inacabados e um emblemático caleidoscópio iconográfico repleto de fragmentos fundamentais cujo mote ainda permanece o mesmo: os resíduos ninfais (Agamben, 2012, p. 60).

<sup>18</sup> Imbuídas na lógica da investigação das formas, dos símbolos e dos signos (D’Alleva, 2015, p. 17), a iconologia e a iconografia se apresentam como fundamentais para a realização do presente trabalho. Em linhas gerais, a iconografia, como estudo das imagens, remonta aos séculos de Plínio, o Velho (23-79 a.C), perpassando sua sistematização com o intelectual italiano Giovanni Pietro Bellori (1615-1696) no qual agregou os elementos biográficos dos artistas, já preconizado em Giorgio Vasari (1511-1574), com a análise dos motivos artísticos dos artistas da época. Já no século XVIII, Joachim Winckelmann (1717-1768) toma o lugar de um importante papel no desenvolvimento da História da Arte como disciplina, alicerçando uma maneira moderna de conceber a iconografia.

<sup>19</sup> Para ter acesso aos painéis produzidos por Warburg, acessar: <https://warburg.sas.ac.uk/>

imagens e seus signos como “vestígios dos conflitos em ação no tempo” em que “as formas, portadoras de jogos de força em estado de latência (...) da sobrevida de tensões já mortas” estão “disponíveis para assombrar as periodizações e causalidades definidas pela história” (Ruiz Di Giovanni, 2014, p. 350). É de suma importância ressaltar que as montagens dos planos não eram feitas de maneira cronológica e linear, rastreando inúmeras camadas de transmissão cultural, projetando suas continuidades e apontando suas possíveis origens. Tal fato comede seus atritos com Lessing e retoma, mesmo que de forma implícita, às questões cíclicas de tempo, temporalidade e história desde a Grécia Clássica até o auge do Renascimento italiano agora de maneira ilustrativa, elementar.

### **1.3 De onde ela veio?: as trocas de cartas, as sobrevivências do movimento e a ligação umbilical entre pathos e empatia**

Logo após a defesa do seu trabalho doutoral, Warburg, muito apegado ao sincretismo nos fundamentos culturais, utiliza-se do motivo ninfal, nos limites de sua diplomacia, para estabelecer um carretel de correspondências fictícias, instrumento do intercâmbio intelectual, nas quais abarcavam um destinatário específico. Entre o final da década de 1890 e o início dos anos 1900, Warburg teve um fluxo de trocas com seu amigo neenderles, linguista e também historiador da arte, André Jolles (1874-1946). Entre idas, vindas e desejos de um trabalho em dupla, Jolles transformou o conteúdo da ninfa em correspondências imaginárias para sistematizar o pensamento fragmentado de Warburg e o motivar a esboçar fundamentos para suas próprias angústias. Em resposta, o historiador da ciência sem nome escreve:

De onde ela vem? Talvez eu já a tenha encontrado antes, 1.500 anos atrás? Descende de uma nobre linhagem grega? E a sua antepassada tem talvez uma relação com alguém da Ásia Menor, do Egito ou da Mesopotâmia? Mas, sobretudo, chegarão cartas endereçadas a: ninfa que corre, F. P (...) Qual é a história dessa jovem? (Warburg; Jolles *apud* Amorim, 2021, p. 74)

Assim, a história tem início com a análise warburguiana de uma figura que “mora no coro de Santa Maria Novella, parede [oriental], segunda fila de baixo, no afresco à direita do espectador” (Jolles; Warburg *apud* Amorim, 2021, p. 73). Trata-se da enigmática imagem de uma serviçal que caminha de um modo leve, direto e fleumático com passos largos, vestida com trajes claros de mangas

compridas, diferenciando-se das indumentárias da época, sapatos finos, carregando em sua cabeça um prato com os mais variados motivos de frutas e vegetais e em sua mão esquerda um recipiente com água. Ela dirige-se à Santa Isabel, prima de Virgem Maria, que, acamada, espera o momento do parto. O luxuoso interior do cômodo palacial florentino é arquitetado por uma perspectiva com forte herança das contribuições do arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446), da *Costruzione Legittima*, presente em *Da Pintura* (2015) atribuída ao matemático Leon Battista Alberti (1404-1472), e flerta com as concepções de uma perspectiva hierárquica já que Isabel é representada acima de todas as outras oito figuras. Trata-se, portanto, de outra apresentação, de uma nova encarnação, de uma outra vida dada a sua ninfa primordial do quattroceto de Botticelli, que ganha feições e cores pelas pinceladas do artista Domenico Ghirlandaio (1448-1494) em ambiente declaradamente judaico-cristão. Representada dentro da cena de “O Nascimento de São João Batista” (1490) (FIGURA 2), por encomenda de Giovanni Tornabuoni, na capela outrora lugar “de sepultura mais solene que os combativos monges dominicanos podiam consignar” (Warburg, 2018, p. 72), invertendo as lógicas ao se sobressair como um elemento de personificação do paganismo e um símbolo de emancipação que transformou-se em fio condutor de uma investigação atravessada por expectativas românticas e violentas, que buscou, mais do que tudo, a reafirmação da vida como concepção filológica da personagem. De maneira mais objetiva, tem-se duas mulheres em oposição formal na estrutura composicional do quadro. A primeira, estática sobre a cama, representa todos os processos de formação e de imposição da cultura europeia judaico-cristã. Ela combina uma geometria cenográfica no interior de um quarto, na arquitetura e na perspectiva em ascensão. A segunda, dinâmica em suas passadas, resgata o paganismo politeísta cujo monoteísmo de Abraão bebeu e traz para dentro do quadro a temporalidade arcaica em seu corpo. Ao interromper a cena com seu cuidado apressado, a jovem com pés ligeiros destoa de maneira abrupta e revela o “patrimônio herdado do passado, e de outro, as impressões do mundo vivo que o circunda” (Warburg, 2018, p. 199) cuja leitura pode muito bem ocorrer como um anacronismo inerente à personagem e, nesse sentido, pontua o historiador Daniel Arasse (2016, p. 139): “O anacronismo é o do historiador, mas também o da obra, que mistura os tempos e as durações da História”.

FIGURA 2 - Nascimento de São João Baptista (c. 1468)



Domenico GHIRLANDAIO (1448–1494). *O Nascimento de São João Batista*, c. 1468. Afresco.  
Dimensões não encontradas. Capela de Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença.

Dessa forma, necessitamos evocar aquela que seus drapeados e suas longas vestes os ventos afetam: imbuída de todas as conceituações que determinam-se erráticas em suas essências, cuja vitalidade se constitui em seu eterno retorno para o embate cultural, a ninfa torna-se aqui objeto passível de investigação histórico-artístico, vide seu poder arqueológico de uma nova encarnação, de uma outra vida, atualizando todos os indizíveis sociais em *páthos* que atravessam séculos entre as pulsões de morte e de vida<sup>20</sup> no imaginário ocidental. Sintomas dialéticos da lembrança e do esquecimento, elas carregam o

<sup>20</sup> A teoria das pulsões ocupa uma instância privilegiada dentro do pensamento psicanalítico de Sigmund Freud, uma vez que constitui-se no escopo da sexualidade. Em linhas gerais, as pulsões são ditas como as representações dos conteúdos recalçados no inconsciente que conseguem chegar até a consciência por meio dos atos falhos, dos sonhos ou dos chistes. São um processo dinâmico que faz o organismo encaminhar-se para um objetivo. Inicialmente, Freud articula as noções sobre esse tópico distinguindo as pulsões auto-conservativas, ligadas ao princípio da realidade, das pulsões sexuais, ligadas ao princípio do prazer (1915). Entretanto, ao aprofundar seus estudos sobre o narcisismo (1914), é desenvolvida uma segunda versão da teoria (1920), em que as pulsões auto-conservativas e as sexuais unem-se e transformam-se na pulsão de vida (Eros) e aparece, como contraponto, a pulsão de morte (Tânatos). Essa pulsão versa sobre um estado de desligamento e de desintegração do indivíduo. Já a pulsão de vida orienta o indivíduo na realização de seus desejos e de suas necessidades.

tempo por onde flanam, de modo quase inacessível, volátil, fluido em um jogo complexo de instabilidade entre as antípodas: ora pertencimento, ora exílio; ora movimento, ora inércia; ora graça, ora monstruosidade. Assim, o encantamento apreendido por tais figuras trans-históricas reside em suas habilidades ambíguas de metamorfose, de incorporar e de mexer nos fantasmas genealógicos inconscientes os quais sobrevivem desde a antiguidade, perpassando as glórias do renascimento italiano, as arcádias modernas e o contemporâneo e suas profícuas discussões sobre gênero, por exemplo.

Ao evidenciar as travessias culturais dessas mulheres como um traço arqueológico significativo, que promove a possibilidade de análise por meio da articulação entre a sua dialética presença-ausência no paganismo cultural antigo e os sintomas de sua presença-ausência na primeira modernidade, elas tornam-se parte fundamental da pesquisa historiográfica Aby Warburg. O motivo da Ninfa, ou da Ninfa Florentina, reconhecida por seu fragmento, configurou os escritos do autor de forma a promover uma “decomposição historiográfica” (Amaro, 2021, p. 11), transformando-se em um amplo instrumento de análise cultural e antropológico do renascimento italiano. O contraste entre essas figurações mágicas ante o avanço de uma estrutura pensante racional do quattroceto foi o que realmente fisgou a atenção do autor. Assim, compreendendo a importância dessa personagem para a elucubração warburguiana, faz necessária uma distinção. Quando o canal comunicativo referir-se a Ninfa de Warburg, utilizaremos o caractere maiúsculo e, quando referir-se a estrutura da ninfa como imaginário coletivo, utilizaremos o caractere minúsculo.

Sua obsessão pelas imagens e suas dialéticas temporais fez com que estudasse diversas composições visuais e, a partir delas, redigisse seus mais importantes conceitos, a saber: *Nachleben* (sobrevivência), *Pathosformel* (fórmula de pathos) e *Einfühlung* (empatia).

Sem encontrar uma tradução substancialmente exata para as línguas de matriz latina, tal qual o português, a expressão *Nachleben* evoca um exercício de exorcismo contínuo que assombra a história da arte com as indeterminações e patologias de um tempo fantasmagórico e sintomático (Damas, 2022, p. 120). Invariavelmente uma questão de linguística, *Nachleben* é um pós-vida ou uma vida póstuma. É algo que oscila entre o orgânico e o inorgânico e, se existe uma chance de retorno, não há de voltar estático. Demonstrando a “pertinência do contato com

nossos fósseis no tempo” (Amorim, 2021, p. 119), Warburg estuda as correlações entre as telas botticellianas *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* e os poemas épicos de Homero (928 a.C - 898 a.C) sobre a deusa do amor, como, por exemplo, o fato de que no poema épico a Vênus cobre o seio com a mão esquerda, diferentemente do que ocorre na sua representação pictórica. Com esforço ostensivo nos detalhes transitórios, a empreitada *Nachleben der Antike* é o problema fundamental que o historiador da arte alemão “tentou confrontar no próprio corpo” (Didi-Huberman, 2013, p. 43). Tal sobrevivência é, antes de tudo, fruto das vivências antropológicas anglo-saxônicas, quando, em 1911, o historiador da arte austríaco Julius von Schlosser emprega a palavra “*survival*” para designar as práticas figurativas ligadas à manipulação de cera de povos indígenas. A mesma palavra é escolhida pelo grande etnólogo britânico Edward Burnett Tylor (1832-1917) para sistematizar o pensamento ligado à permanência da cultura, na qual residia no sintoma recorrente, na brincadeira, na patologia da língua e no inconsciente das formas. É de se pensar, portanto, que o auge da *Nachleben* warburguiana é constituído pela pesquisa do manejo dos rastros como a melhor forma de escutar a voz dos fantasmas das formas, dos estilos, dos comportamentos, da psique em uma fórmula do movimento tanto na grande tradição artística quanto nos documentos pictóricos mais remotos e irrelevantes. Bebendo de considerações antropológicas, podemos entender o interesse do autor pelo tema, haja visto que:

Em primeiro lugar, designavam uma realidade negativa – justamente aquela que aparece em uma cultura como refugio, algo fora de época ou fora de uso (os *bôti* florentinos, por exemplo, testemunharam, no século XV, uma prática já isolada do presente e das preocupações “modernas” que fundaram a arte renascentista). Em segundo lugar, as sobrevivências, segundo Tylor, designavam uma realidade mascarada: algo persistia e atestava um estado desaparecido da sociedade, porém sua própria persistência era acompanhada de uma modificação essencial – mudança de estatuto, mudança de significação. (Didi-Huberman, 2013, p. 49).

Seguindo, a *Pathosformel*, ou a fórmula de pathos, sustenta-se em um profícuo “entre” forma e conteúdo; dentro e fora; ideia e matéria; corpóreo e incorpóreo, privilegiando tanto os aspectos antropológicos e fenomenológicos quanto estruturais das obras de arte no “entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (Agamben, 2017, p. 113). A imagem, *per se*, habita um estado intermediário que se polariza nessas dimensões, não podendo ser considerada verdadeiramente pertencente a algum deles (Nunes, 2020, p. 214). A

percepção do objeto que extrapola seus condicionamentos estético-formais, tomados por gestualidade, por energia e por expressão, arqueologicamente identificados, levou Warburg a desenvolver, a partir de seus estudos sobre o intercâmbio de cultura artística entre norte e sul no século XV, estudos sobre o artista nórdico Albrecht Dürer (1471-1528), sua obra em desenho “A morte de Orfeu<sup>21</sup>”, de 1494 e a antiguidade italiana, sob prerrogativa de vetores intelectuais e sensíveis de assimilação simbólica das forças (opostas ou não) e da natureza que as conserva a serem transformadas com o tempo. Retrabalhando as questões associadas ao movimento, com igual empenho, buscou em Dürer e no círculo de Mantegna a “mímica pateticamente acentuada” (Warburg, 2015, p. 85), derivada das observações dos drapeados e dos cabelos em Botticelli e da Ninfa Florentina, agora transpostas de acessórios para o pathos.

O *Pathos*, podendo ser entendido como uma ferramenta de leitura de desdobramento semântico do *lógos*, potencialmente afetivo, lida com os desejos, as emoções e as angústias em um leque de garantias simbólicas de uma determinada imagem. Derivado do grego, a etimologia da palavra tem o sentido de “emoção da alma”, “acidente no sentido filosófico do termo”, “doença”, “capaz de emocionar”, “ser submisso às paixões”, “patético” (Ferreira, 2015, p. 33). Segundo a corrente platônica, as paixões são contradições insolúveis que indicam o contingente humano. Presentes no interior do cogito cartesiano por excelência, são problemáticas em suas origens, pois aprisionam a consciência de interrogar-se, de refletir sobre seus princípios e suas diferenças e impede o sujeito de chegar no “topo mais alto da montanha”, rememorando Nietzsche (2008). Já para o aristotelismo, o pathos, como sinônimo do universo das paixões, retoma a dimensão da dialética, reabilitando o sensível com certa independência, sendo o ponto de partida da análise o do real conhecimento de todas as coisas. Desse modo:

As paixões em Aristóteles não estão ligadas somente a sentimentos extremos ou a sentimentos condenados num homem virtuoso. Para ele tanto a calma como a vergonha fazem parte das paixões e a forma de lidar com elas é pela retórica (ou dialética) (De Queiroz, 1999, p. 80).

---

<sup>21</sup> Categorizado como um herói grego, Orfeu tem uma vasta literatura escrita sobre seus feitos. Reconhecido como um dos poucos a visitar o submundo, os poetas Ovídio e Virgílio (70 a.C - 19 a.C) foram responsáveis pela preservação das narrativas que envolviam seu nome. As mais populares são aquelas que relatam sua história de amor com a ninfa Eurídice, cuja morte ocorre em seu casamento e faz com que o herói resgate-a do reino de Hades por meio do seu talento musical; e a trágica cena de sua morte pelas ménades de Dionísio.

As arenas semi-circulares eram o espaço destinado para a sublimação, para a catarse e para os cultos ao deus Dionísio. Por meio de textos interpretados por atores, contando com a voz unívoca do coro e com a presença de bailarinos, a tessitura do pathos humano era imprescindível, apesar de normalmente resguardado para o fazer dramático e não para o fazer cômico. O valor ético da tragédia ecoava suas esperanças e seus apelos morais, ocupando *pódium* nas questões organizacionais dos cidadãos helênicos, denunciando o caráter intrínseco do ser humano como sofredor e mortal. Entre a afecção e a qualidade da substância, o *pathos* na tragédia grega é correlato às vivências pelos espectadores. Se “toda a problemática da sobrevivência passa por um problema de movimento orgânico” (Didi-Huberman, 2012, p. 167), é na filosofia, depois no teatro e na dança que o pathos torna-se tónus, torna-se coreografia.

O terceiro e último conceito, *empfindung*, sugere que as formas simbólicas só surgem devido à empatia do ato de experiência estética vivida no presente. As imagens, acometidas por traços de memória, traduzem a sua energia, a sua força vital sobrevivendo como empatia. Ainda que surja de maneira oblíqua, quase como um *déjà vu*, a sensação psíquica-corporal é resposta à virulência do movimento pendular dessas representações que existem como cadáveres de seus iguais. O contato com as imagens reivindica expor o corpo de quem observa a “revivência de um estado afetivo por intermédio de uma apresentação” (Didi-Huberman, 2013, p. 357), promovendo uma ligação umbilical entre o momento sintomático da empatia e a força formadora do estilo. A exuberância dos sinais e seus índices já estava sendo vista na cultura alemã da década de 1880, uma vez que autores como o mitológico Hermann Usener (1834-1905) já abraçam a ideia da explicação da formação das imagens psíquicas com base em sensações, associações, em “objetivações de si” que já eram denominados *empfindung*. Ao sobrevir as eras entre o apolíneo e o dionisíaco<sup>22</sup>, o símbolo revela sua própria genealogia em suas

---

<sup>22</sup> Em “O Nascimento da Tragédia”, Nietzsche desenvolve seus pensamentos em torno da estética e da criação artística a partir do que chama de os “impulsos artísticos da natureza” referindo-se a tragédia grega, fundamentalmente. Considerados evidentemente antagônicos, o filósofo os descreve como duas faculdades dos seres humanos: a imaginação figurativa, que produz as artes da imagem (a escultura, a pintura e parte da poesia), e a potência emocional, que encontra sua voz na linguagem musical (Dias, 2015, p. 228). A primeira, notadamente apolínea, faz alusão ao deus Apolo, princípio da luz, que faz surgir o mundo a partir do caos; a ordem que, submete a natureza a uma regra. Apolo é o magnífico símbolo do princípio de individuação que delimita com contornos precisos, dando ao tempo uma forma. A segunda, dessa maneira, faz alusão ao deus Dionísio, nome grego para êxtase. Deus do caos, da deformidade, da música e do vinho, nasceu perseguido por outros deuses e constitui, apesar das aparências, um mundo fenomênico. Celebrando a união dos homens

travessias temporais em que Warburg imaginava como uma espécie de dança: “uma dança com o monstro, na qual o homem, alternadamente, ‘segura’ o animal (...) empaticamente e o ‘compreende’ (...) um modo de representá-lo conceitualmente” (Didi-Huberman, 2013, p. 366), natural dos processos culturais.

Para o antropólogo do pictórico, a maneira de compreender a forma e o conteúdo artístico das imagens está irrevogavelmente fora da figura: é aquilo que nela pulsa, e o que a extravasa. E, por meio da metodologia dos detalhes, que revelam-se frutíferos índices de certos modos de pensamento e dinâmicas culturais, é possível observar a sugestão de movimento da ninfa de Lorrain como um exemplo da construção de uma história cultural das imagens que sobrevivem subterraneamente, ou inconscientemente, ao próprio desaparecimento para emergirem de modo inesperado em outro ponto da história. Por conseguinte, fica explícita a noção de que a personagem produzida pelo artista não pode ser separada da sua relação com a literatura, com o mito, com a religião e com a totalidade cultural que a inscreve em um circuito artístico e teórico, pois ela referencia, além de estranhas e contraditórias relações, as transformações sócio-históricas, científicas e políticas representadas no século XVII. Depois dessa viagem, retornando ao bosque idílico de Lorrain, a profusão de indagações e de questionamentos acerca dos detalhes que constituem a presença da ninfa em sua obra. Como, então, os conceitos *nachleben*, *pathosformel* e *empfindung* se reapresentam ou se reencenam no quadrado lorrainiano?

---

com a natureza, experimentando os excessos, as transformações que geram prazer e destroem os valores gregos de pólis e civilização.

#### 1.4 Para onde ela vai?: a ninfa puramente histórica de Agamben e a ninfa como *leitfossil* dançante de Didi-Huberman

Outros autores estudaram o pensamento warburgiano na edificação das “histórias de fantasmas para gente grande” (Warburg, 2015) abarcando os lapsos da realidade lúcida, recuperando tudo o que parece escapar a modos verbais e lineares da historiografia tradicional. A forma sobrevivente de Warburg, aqui indexada à Ninfa, não é aquela que vence seus concorrentes em uma corrida contra a morte simbólica do esquecimento, mas é que movimentava estruturas de maneira a perscrutar o antigo a partir de suas reconfigurações contemporâneas.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (1942), a partir da investigação do motivo mitológico das ninfas, entendeu que a tarefa da “recomposição” (Agamben, 2012, p. 63) dos laços entre a humanidade e esses seres se dá por meio do contato. As profanações que permitem a exposição de grande parte de suas ideias levam em consideração temporalidades distintas entre essas energias e, destituindo sacralidades, renega o esquecimento absoluto do objeto ao atualizar e recriar as intenções da antiguidade, os processos de ritualização das imagens e seu impacto na modernidade cinematográfica. Fica claro, portanto, que o idealizador do *homo sacer* pensou os trajetos de Warburg por meio do 46º painel do *Mnemosyne*<sup>23</sup>, da despolarização e da repolarização, dos dinamogramas do contato, das dinâmicas entre imagem e signo, entre imagem e memória. Assim:

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 derivariam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista 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 tempo, o que Kant definia por isso em termos de uma autoafecção (Agamben, 2012, p. 29).

São caros a Agamben o entendimento dos “processos de dar vida às imagens do passado que pareciam esquecidas, mas que realmente sobreviveram suspensas e passam a ser visíveis durante o estado de sonolência e depois ao

<sup>23</sup> Alguns painéis do Atlas apresentam símbolos iconográficos de variações de figuras femininas, como: 38, 39, 41, 46, 72, 77, entre outros. O painel 41, em específico, revela a Ninfa como a essência do paradigma do movimento das artes visuais, estabelecendo ali como a grande manifestação do pathos desse ser. Para vê-lo em sua completude, acessar: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>.

despertar” (Rahme, 2019, p. 107) ao mesmo tempo que também compreende as falhas tentativas da humanidade em livrarem-se delas, quase que em sinal de resistência psicanalítica, para abrir, entre prática mítico-religiosa e o puro signo, o espaço de uma imaginação já sem imagens, despedindo-se delas. A ninfa, entretanto, converge tais atividades pagando o preço de uma ambígua herança cujos deslocamentos espaço-temporais “constituem a última consistência (...) e o único meio de sua salvação, [e] seu incessante faltar a si mesmo” no plano da coletividade e da história, do dito e do não dito, da memória e do esquecimento, da imagem e da sua dupla distância de apreensão. A partir da *pathosformel* dessa personagem, híbridos de matéria e forma, de criação e performance, de novidade e repetição, a orientação do olhar de Agamben volta-se para as durações das imagens, traçando uma ligação entre vida e movimento. A ninfa de Agamben, exemplar canônico de ordem técnico-científicas ou estéticas, tem uma vida puramente histórica, apesar de atribuímos, geralmente, o termo “vida” para questões de ordem médico-biológicas.

Adentrando a semi-consciência a partir da exposição *Passions*<sup>24</sup> no Getty Museum de Los Angeles, nos Estados Unidos, em 2003, com o tema da expressão das paixões representado em telas de antigos mestres medievais na obra do videoartista Bill Viola (1951-2024), o autor estabelece paralelos entre o tempo e as imagens de forma que, na verdade, “não inscrevem as imagens no tempo, mas o tempo nas imagens” (Agamben *apud* Rahmne, 2019, p. 102). Ele explora, atrelado a esse tema, processos teóricos e conceituais de artistas e pensadores tais como: o coreógrafo Domenico de Piacenza (1390-1470), o filósofo Walter Benjamin

---

<sup>24</sup> A exposição *Passions* contou com uma série de videoartes de Viola cujas origens são os estudos do artista sobre pinturas do medievo e as percepções dos gestos retratados por fruidores atentos. A busca por esse momento é o mote do artista para reconstituir as cenas com atores reais gravados em *slow motion*, fazendo com que o espectador anseie por descobrir os movimentos intermediários, escondidos os quais se revelam durante o processo.

(1892-1940) e o alquimista Paracelso<sup>25</sup> (1493-1541). Sobre a natureza dessas criaturas, escreve:

Tomemos o tratado de Paracelso que Warburg traz à questão diretamente. Nele a Ninfa se insere na doutrina bombastiana dos espíritos elementares (ou criaturas espirituais), cada um dos quais está ligado a um dos quatro elementos (...). O que define esses espíritos – e principalmente a ninfa – é o fato de eles, mesmo tendo um aspecto totalmente semelhante ao homem, não terem sido gerados por Adão, mas pertencerem a um segundo grau de criação (...). Existe em Paracelso uma “dupla carne”: uma que vem de Adão, tosca e terrena, e uma não adâmica, sutil e espiritual (...)” (Agamben, 2012, p. 50).

Outro importante pilar de interpretação do legado de Warburg é o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman. Conhecido por seus estudos críticos relacionados à arte italiana medieval e à arte contemporânea, desafia as concepções lineares de história e de tempo e introduz perturbações anacrônicas e modelos sintomais nas leituras de obras de arte. Extremamente afetado por questões mnemônicas, é radicalmente contra as interpretações totalizantes e positivistas na análise de imagens artísticas, uma vez que compactua com as contribuições do “atravessa-paredes da história da arte” (Didi-Huberman, 2013, p. 31) relacionadas a existência de um saber em movimento. Afirmando que “há um resto de vida quando puder dizer que isso ainda pode se mexer” (Didi-Huberman, p. 167), remonta questões basilares da antropologia cultural warburguiana: o ritmo livre, a impetuosidade patética e o encantamento das imagens em meio a sobrevivências e mortes simbólicas, as pulsações do tempo impessoal e do corpo afetado pelas paixões nos gestos da ninfa.

Entre sucessivas perdas e reencontros, o *leitmotiv* do corpo em movimento da Ninfa guarda uma vida adormecida em sua forma. Aurática por si só,

---

<sup>25</sup> O tema das ninfas é discutido historicamente por diversos autores em diversas épocas. Um deles, considerado por muitos como o “pai da toxicologia”, Paracelso, em escreve o tratado “*De ninphis, silphis, pigmeis et salamandris et caeteris spiritibus*” (Sobre ninfas, silfos, pigmeus, salamandras e outros espíritos), ligando cada um destes seres aos quatro elementos, respectivamente: água, ar, terra e fogo. Entre todos esses seres, apenas a ninfa apresenta aparência humana, ainda que essencialmente não seja possuidora de alma. Portanto, a partir dessa ótica, não pode-se afirmar que essas entidades sejam ou mundanas, ou animais ou tampouco propriamente espíritos. O médico italiano escreve sobre algumas similaridades que as ninfas guardam com os seres humanos, fazendo questão de assinalar que “fazem uso da razão e governam suas comunidades com justiça e prudência” (Agamben *apud* Rahme, 2019, p. 107). Contudo, a diferença que impera revive o cenário de aproximação entre esses seres e a deusa do amor, da fertilidade e das prostitutas: a Afrodite grega ou a Vênus romana. É sabido que as ninfas podem conceber uma alma caso relacione-se sexualmente com um mortal e, dessa forma, assume o aspecto de objeto de amor que aparece nas trocas de cartas entre Warburg e Jolles.

organicamente soberana, encarna-se como a lei visceral do desejo, retornando aqui e ali, persistente como um acontecimento e frágil como uma ideia. A Gradiva<sup>26</sup> (FIGURA 3) de Warburg surge como um fóssil<sup>27</sup> e sua supervivência expressiva convida para uma dança marcadamente trágica. A Ninfa dança? Se não dança, ela flutua.

---

<sup>26</sup> Gradiva, ou ainda, do latim “aquela que avança”, é uma figura em baixo relevo romano do século II d.C, inspirado na arte grega do século IV a.C, que representa uma mulher que dança e levanta a barra da sua indumentária e se localiza no Museu Chiaramonti no Vaticano. Foi um importante personagem do romance publicado em 1903 pelo escritor e poeta alemão Wilhelm Jensen (1837-1911) no qual Freud leu e utilizou para realizar seu famoso estudo sobre repressão em “O delírio e os sonhos na 'Gradiva' de W. Jensen” de 1907. A história de Jensen se passa primeiramente no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, na Itália, onde o arqueólogo Norbert Hanhold se encanta profundamente com a imagem de Gradiva. Na noite seguinte, tem um sonho complexo: está na Pompéia do ano 79, quando o vulcão Vesúvio estava prestes a entrar em erupção. E lá, Gradiva também se encontrava, mas, nada pôde fazer para salvá-la. Ao despertar (em um processo também inconsciente) percebe que sua afeição idealizada pela mulher que avança é, na verdade, o deslocamento de seus sentimentos por uma menina de sua infância: Zoe Bertgang. Tal como a Ninfa de Warburg, Gradiva aparece, segundo Didi-Huberman (2013, p. 299) como uma possível “imagem sobrevivente”, pois “ambas emitem um gesto, (...) o movimento corporal; ambas fazem surgir o tempo que só é compreensível através da hipótese psíquica do inconsciente. Ambas, por fim, exigem um estilo de conhecimento, uma nova prática de interpretação na qual a atividade severa e restrita da análise deve contar com a intricação das imagens, a sobredeterminação dos significantes, a disseminação dos sonhos e a associação de ideias”.

<sup>27</sup> A biblioteca de Warburg contava com dezenas de exemplares de livros que versavam sobre as ciências da terra. Geologia, paleontologia, geografia são algumas das ciências presentes no repositório da ciência e antropologia da cultura warburguiana. Não é à toa, portanto, que a ideia de fóssil tenha constituído todos os paradigmas do autor. Mas como, então, pensar o fóssil atrelado ao movimento? Ao escrever a expressão *Leifossil*, apresenta a *nachleben* como metáfora ao pressupor a persistência atemporal das formas, só que perpassada pela descontinuidades das fraturas, dos sismos, das tectônicas de placas (Didi-Huberman, 2013, p. 293). O *leitfossil* é, sobretudo, o leitmotif que dá a continuidade ao retorno dos enterrados por meio da pantomima, na qual traduz toda a linguagem motora.

FIGURA 3 - Gradiva



Autoria desconhecida. *Gradiva*. Primeira metade do século II a.C., baixo-relevo.  
Museu de Chiaramonte, Vaticano, Itália.

Com olhares atentos para os espetáculos da bailarina e coreógrafa norte-americana, precursora da dança moderna, Isadora Duncan (1877-1927) e para o tratado de arqueologia das antigas danças gregas de Maurice Emmanuel (1862-1938), a *Pathosformel* da referencialidade corpórea usada por esse símbolo com o passar das eras, atreladas ao seu poder de *Nachleben*, retorna nas dinâmicas de movimento do século XX ao considerar a dança também como um “espaço intersticial” tal qual o espaço entre drapeado e a atmosfera que ele habita.

A Ninfa de Warburg, portanto, segundo Didi-Huberman, é o resultado de um paradigma tanto sobrevivente em suas camadas arqueológicas de outrora, quanto atual em seus gestos e em suas experiências em movimento. Essa coreografia,

não separa, portanto, a substância imagética dos seus poderes psíquicos durante a criação artística (Didi-Huberman, 2013, p. 229), pois Warburg entendeu que:

“[...] aquilo de que as sobrevivências se lembram não é o significado – que muda a cada momento e em cada contexto, em cada relação de forças em que é incluído -, mas o próprio traço significante” (2013, p. 158).

Ao traduzir a sabedoria dionisíaca em imagens apolíneas, as ninfas de Agamben e Didi-Huberman exercem uma verdadeira legitimação, sem nada de parcimônia, dessa criatura como força complementar da própria noção de reatualização do recalque<sup>28</sup> para a posteridade, sendo irrevogavelmente eterna. Entretanto, ainda que sua forma esteja submetida à determinadas leis do retorno, é do seu conteúdo caótico e transmutado que alimentam-se seus artistas admiradores. Ao abordarem o tema da ninfa, em uma declamada ode aos feitos de Warburg, os filósofos reconstroem os passos de ambos, por meio de fontes de pesquisa, quase como uma cartografia de seus encontros e das consequências dialéticas resultantes para o estatuto da cultura ocidental que afetaram o campo artístico.

Uma das incontáveis repercussões de tais encontros é, justamente, o paralelo e o atravessamento possível entre a ninfa e a natureza. Tal como a natureza, a ninfa assistiu sua imaterialidade ser posta à prova como pista originária de memória e a sua materialidade, ou corpo, ser dominado<sup>29</sup> pelas representações. Claude Lorrain foi um dos muitos a conferir plasticidade a tal devir, contorcendo seu modelo em uma dança folclórica desenhada teatralmente nas antigas arcádias a pedido do patronato italiano e britânico vigente. Nos bosques do Lázio romano, tal

---

<sup>28</sup> O recalque é um dos pilares de toda a teoria do médico psiquiatra e desenvolvedor da psicanálise, Sigmund Freud (1866-1929). Responsável por manter os conteúdos inconscientes fora do alcance da consciência, é tido como a fundação da vida psíquica dos indivíduos ao instaurar a existência do inconsciente pelo recalque originário. A partir disso, ainda que tente tornar inacessível em primeiro plano experiências traumáticas, excessivas ou dolorosas, amenizando ansiedades ou outros conflitos psíquicos, a energia residual proveniente dessa contínua repressão acha maneiras de vir à tona por meio de sintomas neuróticos, sonhos, atos falhos e chistes. Na metapsicologia psicanalítica dá-se a isso o nome de retorno do recaiado. A figura da ninfa repete-se, quase que como um sintoma neurótico-obsessivo, de forma a emergir e de desaparecer em conteúdos artísticos desde a antiguidade, articulando a noção de um páthos coletivo.

<sup>29</sup> Tanto a ciência quanto a arte almejavam o controle absoluto sobre a natureza, fazendo com que a hierarquização do mundo se traduzisse friamente em “dividir para conquistar”, nas palavras do Imperador Romano César (*divide et impera*). Tal “divisão” seria, essencialmente, da simbiose biológica existente entre humanidade e natureza, pois a partir da instância de separação permanente perante essa dualidade, estabelece-se um princípio de predisposição à investigação do “desconhecido”, tanto por meio de um núcleo duro (como as ciências exatas) quanto das humanidades e das artes.

qual descritas por Virgílio na Eneida<sup>30</sup>, retoma o tema das ninfas e outros personagens mitológicos, como o sátiro, dançando. Poetizando o mundo a sua volta, então, Lorrain institui uma narrativa em que as partes constituintes do seu quadro retornam por suas presenças. A natureza, a paisagem, a ninfa e a ruína arquitetônica são elementos que fazem parte de um *continuum* de formas sobreviventes as quais, munido de intenção, o artista sintetiza por meio da pintura transformando seus significados para o seu tempo.

A partir dessas provocações, é possível indagar-se: de que modo, então, as formas dinâmicas do tempo sobrevivente, topológicas em suas pretensões, se manifestam como movimento do corpo localizado da ninfa, em seu devir dançarina, de Lorrain? E qual o meio que proporciona essas expressões retornarem?

## **CAPÍTULO 2. A NINFA-DANÇARINA: DA HÉLADE GREGA À ARCÁDIA MODERNA DO SÉCULO XVII**

### **2.1 O que há no corpo de Dioniso que se pode achar nos julgamentos de Apolo: a *paideia* de Platão e a metafísica de Aristóteles**

Contar a história das artes é, inevitavelmente, reinterpretar suas proporções, questionar suas demarcadas origens e sensibilizar-se com suas interrupções e com as suas continuidades em diferentes épocas. Conjuntamente as artes visuais, ao teatro e a música, a dança, essa arte de tecer e destecer as temporalidades (Bernard, 2001), foi teorizada a partir de seus desconhecidos primórdios<sup>31</sup> de

---

<sup>30</sup> Eneida é um clássico poema latino, de gênero épico, escrito por Virgílio no ano I a.C. Ilustre por suas Bucólicas (37 a.C) e suas Geórgicas (30 a.C), o imperador romano Augusto (27 a.C - 14 a.C) encomenda ao poeta um escrito que pudesse rivalizar com Homero. Além de ser uma grande propaganda política, Eneida conta o périplo do filho de Afrodite Eneias, o mais famoso chefe troiano que, após a guerra de Tróia, viaja pelo mediterrâneo até chegar na península italiana. É considerado, assim, o ancestral de todos os romanos. Sua importância reverbera em outras obras literárias, tais como Os Lusíadas, do português Luís Vaz de Camões (1524-1580), por exemplo.

<sup>31</sup> Autores, como o musicologista alemão, Curt Sachs (1881-1959), declararam o fazer da dança na pré-história como função animal e ritual, dada a partir da consciência da força gravitacional, estabelecendo sua tradição nos âmbitos familiares. Enquanto atividade mágico-religiosa durante o paleolítico, foi formalizando-se, por meio das organizações culturais. Como simbolismo ligou-se aos poucos às funções funerárias, durante o neolítico. Atingiu o sentido espetacularizado dos gestos e dos movimentos durante a idade do bronze, representado pela noção de drama, e por fim, resulta na ascensão do animismo, do fetichismo, do totemismo e da geometrização das ações em um complexo sistema de esquemas corporais, já na idade do ferro. A inevitável importância conferida à Revolução Agrícola, e suas derivas cognitivas, entre os anos 8.000 a.C a 5.000 a.C, está no cerne do aparecimento das primeiras gramáticas corporais da dança humana, haja vista que o controle do tempo pelas práticas agrárias e sedentárias, como os construtos dos calendários, estimulou a

diversas maneiras. Reiterando Paul Valéry (1871-1945), poeta francês dos meados do século passado, a dança está para além de um exercício ou um passatempo social; na verdade, é uma coisa sagrada e cada comunidade que percebeu-a, em confluências com as potencialidades do que pode um corpo enquanto objeto sensível, cultivou os mais variados hábitos dançantes. Não foi diferente, portanto, no desenvolvimento cultural ocidental (Boas, 1944), no qual submeteu todos os músculos do corpo dos bailarinos a uma série de intervenções sócio-emocionais e psíquicas.

Entregando-se ao nascimento do ritmo, Réia, esposa de Cronos, deus do tempo, protegeu seus filhos da deglutição do pai ao distraí-lo com uma dança. Conta-se, a partir de Pseudo-Apolodoro, ou Apolodoro de Atenas, em sua Biblioteca, que a mãe dos deuses esconde o choro de Zeus ao explicar para seu marido uma forma de se mover ciclicamente no tempo. A dança em solo grego, na qual desponta em Creta, tem uma de suas origens nas histórias fantásticas cujo objetivo é narrar as ações dos deuses e as suas repercussões no mundo dos mortais. A *magna mater* teria ensinado aos curetes<sup>32</sup> a arte da dança, tornando-os seus primeiros sacerdotes. De maneira ampla, os fundamentos gerais da arte grega em seus períodos arcaicos e clássicos geriu-se por ornamentalismos constituídos de elementos naturalistas e de elementos geométricos e a identidade dessas produções embasaram-se no antropocentrismo, na demonstração da escala humana natural, nos deuses representados sob forma humanóide, na noção de

---

constituição de determinados comportamentos e seus efeitos sócio-ritualísticos. Segundo Bragato (2015, p. 70): a dança pode ter evoluído como uma estratégia sinalizadora das condições de quem a realiza para quem a observa, ou de quem a realiza para com quem a partilha; uma estratégia que parece ter encontrado em comunidades maiores um lugar multimodal, e aqui nos parece encontrarmos outra questão chave. O erguimento de uma gramática de movimentos e gestos realiza a possibilidade de organizar as sensibilidades de acordo com seu aspecto funcional despertado pelo ambiente em que ali ela se configura. Permanecer junto em longa duração em comunidades maiores, uma novidade evolucionária, pode ter exercido uma pressão seletiva na evolução cultural em solucionar a permanência entre estranhos em um mundo pré-letrado. A dança humana passa a ocupar um papel preponderante em um mundo que se organiza diferente de tudo que se antes conhecia, e, por isso, evidencia a própria capacidade do corpo humano se configurar como a mente estendida dessa capacidade.

<sup>32</sup> De identidades misteriosas, os curetes eram deuses das montanhas selvagens e inventores das artes rústicas do trabalho em metal, pastoreio, caça e apicultura. Foram também os primeiros guerreiros armados e executaram a dança orgiástica da guerra executada em Creta e em Eubéia. Da união dos Curetes com suas irmãs, as Hekatérides, teriam nascido os Sátiros, as Oréades (tipo de ninfas) e as tribos dos Curetes, os primeiros Cretenses.

cosmos e de beleza<sup>33</sup>, na *tekné*<sup>34</sup>, nas idealizações das formas perfeitas e proporcionais. Outras profícuas fontes deram-se devido a sistematização das influências meso-orientais egípcias<sup>35</sup> e pelo desenvolvimento conjunto à arte teatral.

O mundo da representação na Ática não seguiu uma linha uniforme de desenvolvimento rumo à plenitude da palavra falada, antes, foi um espetáculo com vários outros espetáculos dentro de si. Entretanto, sabe-se que foi a partir do *mythos* e dos ritos que a articulação das realidades mágicas e imagéticas performam o “equivalente significado nas suas formas e na própria concepção dos atos e nas crenças que evocam esses elementos” (Bonetti, 2016, p. 143). Verificadas as dispersões de referências, ao atribuir um ponto zero como originário, como força propulsora de toda uma cadeia de ideias nas quais culminam nas noções das artes cênicas contemporâneas é historicamente inviável e configura-se como uma estratégia fadada à falácia. Isso posto, o pesquisador brasileiro Marcos Motta (2014) estabelece um interessante paralelo entre as festas Dionísias Rurais<sup>36</sup>, que ocorriam a partir de Eleuthera, em torno de dezembro; e outras comemorações em honra a esta divindade, organizadas pelas lideranças de Atenas em uma

---

<sup>33</sup> Notadamente um dos mais grandiosos temas nos estudos platônicos, o modelo da beleza preconizado como uma escadaria, em que cada degrau aproxima o sujeito da fonte original, da ideia pura do objeto. Característica virtuosa e conveniente por excelência, o belo transcende de sua tentativa de buscar a essência de todas as coisas apesar das contingências da realidade. Antes de mais nada, o belo, ou a beleza, para Platão é “algo que tem o privilégio único de ser claramente perceptível e nos causa encanto, como se vê no Fedro, por exemplo” (Oliveira, 2005, p. 93). Nasce, portanto, a tríade belo, verdade e bondade que, para o seguidor de Sócrates, na República, argumenta: “o homem que harmonize as belas qualidades na sua alma com os belos traços da sua aparência externa, de tal maneira que os traços estejam adaptados às qualidades, este é o espetáculo mais belo que se pode admirar (...)” (*ibidem*, 2005, p. 93). O legado platônico versa sobre um princípio universal harmônico como valor absoluto e uno que atinge e integra toda a práxis humana de forma ontológica.

<sup>34</sup> Segundo a terminologia grega e, na sequência do conhecimento empírico, relacionado com os dados dos sentidos, existe o termo *techne* (*tekné*), presente na etimologia da palavra técnica. Quando transitamos da esfera empírica, generalista, para as seguintes, específicas, por meio da *tekné*, constitui-se um movimento ascensional da teoria, a reunir a multiplicidade dos fenômenos por meio de um instrumento unificador e seguro.

<sup>35</sup> Em contexto africano, as danças já eram divididas entre aquelas que serviam para entretenimento e aquelas ligadas ao sagrado, além haver a separação sexual para a execução de atividades artísticas e seu papel era provocar um estado de espírito especial e harmônico.

<sup>36</sup> As festividades designadas Dionísias rurais eram grandes acontecimentos nos demos da Grécia. Fontes indicam que teriam sido concebidos como cortejos fálicos em direção a um centro de culto, a que se seguiria um sacrifício. Implicando o uso de máscaras pelos seus participantes, o festival era desenvolvido a partir de dois momentos: o *komos*, em que era exibido e ostentado o falo, cujo objetivo era promover a fertilidade; e o *askoliasmos*, um concurso que consistia na disputa para permanecer sobre um odre cheio de vinho e untado. Era comum que depois disso a tragédia e a comédia tomassem lugar, às quais foram acrescentados os ditirambos e poderiam durar até quatro dias.

intervenção estatal, as Grandes Dionísias<sup>37</sup>, como forma de historicizar o teatro grego em seu vasto escopo de abordagens a partir dos festivais à Dionísio<sup>38</sup> e da tragédia<sup>39</sup>, já que “o teatro ateniense é ao mesmo tempo um contínuo processo de atualização, experimentação e monumentalização” (Motta, 2014, p. 51) da própria cultura helênica. A presença da tragédia, definida por Aristóteles como “a imitação de uma ação séria e completa, dotada de extensão, em linguagem condimentada para cada uma das partes (imitação que se efetua) por meio de atores e não mediante narrativa que se opera, graças ao terror e à piedade, a purificação de tais emoções” (Brandão, 2022, p. 48) é resultado de uma complexa teia em que os aspectos rituais, cívicos, políticos, literários<sup>40</sup>, performativos e mnemônicos que se encontram para fundar uma tradição artística apoiada na figura do coro, cuja existência contrapõe a visão hegemônica de entender as contribuições gregas como

---

<sup>37</sup> As Grandes Dionísias eram festas que aconteceram em um período de assentamento dos gregos em uma tendência urbanística. E, como forma de desenvolverem as cidades, então, os tiranos deslocavam os objetos de culto dos ambientes rurais para dentro de seus domínios. Lá aconteciam demonstrações ligadas à tragédia e ao coro.

<sup>38</sup> Impossível falar de tragédia e drama sem falar do culto a Dionísio. Ainda que haja discordâncias sobre o estopim do elemento trágico na cultura grega, o satírico, de forma inevitável, aparece. O mito constitui-se assim: Zeus apaixonou-se por Perséfone, deusa das ervas, e teve Zagreu, o primeiro Dionísio. Protegendo o filho da ira de Hera, sua esposa, o deus do Olimpo o entrega aos cuidados de Apolo e dos Curetes, em Creta, para que o criem nas florestas do Monte Parnaso. Hera descobre o paradeiro do deus do vinho e encarrega-se de matá-lo. Palas Atena salva seu coração ainda palpitante e o entrega a princesa tebana Sêmele, com quem Zeus tem o segundo Dionísio. Sabendo das contínuas traições, a deusa do casamento e da monogamia causa um incêndio no palácio da princesa, interrompendo sua gestação. Zeus, sabendo do ocorrido, recolheu o fruto inacabado do ventre real e colocou-o em sua coxa até que estivesse pronto. Assim, nascido Dionísio, o deus confiou aos sátiros e as ninfas seus cuidados perto do Monte Nisa. Lá, incrédulo com a frondosa vegetação, acaba por espremer algumas pequenas frutas em taças de ouro, criando o vinho. Rodeado da sua corte, eles bebem e dançam até desfalecer em meio a natureza.

<sup>39</sup> Como gênero teatral, a tragédia, representada pelos melhores atores, pelos melhores textos e pelas temáticas consideradas nobres, é a imitação poética de realidades dolorosas, e deve conduzir o espectador à catarse. Porquanto sua matéria-prima é o mito, transformando a má fortuna em boa ao longo da narrativa. Em contraposição à comédia, muito pouco discutida, que para a maioria dos intérpretes (ainda que não haja menor menção de Aristóteles quanto a isso na Poética) ocuparia uma posição inferior em relação à primeira. Assim: “No capítulo cinco (da Retórica), Aristóteles diz que a razão pela qual os estágios iniciais da comédia não são conhecidos é que ela não era tomada seriamente no começo, porque as pessoas não a viam como teatro de valor, “nobre” ou “admirável”. E ele o diz em oposição à tragédia, cujos estágios de desenvolvimento nós conhecemos, ou pelo menos não desconhecemos, uma vez que ela era, devemos concluir, objeto de um interesse real desde o início. Isso significa que, agora que o *archôn* concede um coro aos poetas cômicos (isto é, o *archôn* designa um cidadão rico que deve financiar a produção da peça), a comédia adquiriu exatamente tanto valor quanto a tragédia. E contra isso Aristóteles nada tem a dizer. (Destrée, 2010, p. 71).

<sup>40</sup> Vale ressaltar os grandes dramaturgos do apogeu teatral grego, estando entre eles: Ésquilo (525 a.C - 455 a.C) introdutor do uso de máscaras no contexto trágico, Sófocles (497 a.C - 405 a.C) dramaturgo que desenvolveu a peça Édipo Rei em 427 a.C, Eurípides (479 a.C - 405 a.C) idealizador de Medeia (431 a.C) e Aristófanes (447 a.C - s/d) o maior representante do gênero da comédia da época.

meramente endereçadas ao texto escrito e a performance dos atores enquanto senhores da palavra.

Quer esteja correta ou não, a tese aristotélica sobre a origem do coro como descendente da tragédia, a expressão coral, sob forma de cantos líricos ou rituais, tomou grande difusão durante a antiguidade. Célebre pela conjugação de opostos, a sociedade grega propôs o coro como um elemento basilar de dois quesitos da criação artística: o corpo e o espaço. Proveniente da palavra *choros*, designava um grupo de pessoas que cantavam e dançavam, sendo referido também ao espaço onde realizavam-se as danças e as festividades religiosas e sua importância reside pelas suas “múltiplas funções que sempre foram desempenhadas no seio da ação dramática” (Castiajo, 2012, p. 9), em que a memória e a identidade são celebradas. Pressuposto do fazer dramático, este elemento era constante nas tragédias, comédias, ditirambos e dramas satíricos. Estava também sujeito a regras e a convenções específicas. Fez parte da estrutura de todos os gêneros dramáticos, combinando aspectos de ordem mimética, narrativa, festiva, estética e simbólica, atraindo muitos pensadores e filósofos. Um deles é o historiador do teatro clássico ocidental Peter Wilson (2000), que defende

“O coro, com as suas rigorosas e coreografadas danças-canções realizadas por doze ou quinze elementos (com figurinos e máscaras) no amplo espaço da orquestra, foi seguramente uma presença dominante na tragédia - física e estética - e que, ao contrário dos atores, quase nunca abandonava o espaço cénico, onde entrava praticamente no início da peça” (p. 182).

As práticas corais, dessa maneira, são fundamentadas nos ideias sobre educação, sobre ritmo, sobre harmonia, sobre musicalidade e sobre movimento, e representam a totalidade da arte grega, restaurando uma união entre as várias linguagens artísticas na produção de significados. A dança fazia parte, portanto, de um sistema de concepção artística que avizinhou-se aos domínios do canto de poesias, suas interpretações mascaradas e mantinha-se coligada a reedição de uma cultura ancorada nos mitos e suas funções sociais.

De essência religiosa, dom dos imortais e meio de comunicação (Bourcier, 2001, p. 22), os gregos, nas pontas de seus pés, perceberam a dança como uma das maneiras de consolidar aquilo que de mais caro legaram à posteridade: a noção de cidadania. Apesar de assombrosamente ultrapassado, o conceito de cidadão instruído a partir dessa comunidade também deve suas ideias às práticas da dança em um *continuum* civilizatório. Ademais de ser uma excelente maneira de agradar e

honrar os deuses, os descendentes de Creta reconheceram as capacidades da criação de Dionísio e Apolo por meio de comemorações, dos ritos religiosos, das cerimônias cívicas, das festas e do treinamento militar. A partir dos ensinamentos de Atena sobre a pírrica<sup>41</sup>, as perspectivas sagradas e cotidianas dessa atividade declararam o corpo como meio possível de conquista do equilíbrio mental, da educação e da tradição.

Assim, o filósofo das formas atemporais, eternas, presentes em um dualismo constante entre os simulacros dos sentidos, Platão, coreografou o entusiasmo contra os poetas da cidade, expulsando-os; e a *mimesis*, caçando a cidadania da própria arte. A desconfiança platônica em relação às artes é evidente, vide a explícita e inexorável “ameaça (...) de seu próprio modo de operar, pois os prazeres que proporciona destroem as condições de acesso ao conhecimento. Dotada de uma potência corrosiva, a arte arruína o intelecto; instaura, (...) o reinado injusto de “déspotas selvagens” (Muniz, 2010, p. 16). Entretanto, apesar do ressentimento do autor em relação às produções de caráter artístico, ele reivindica nas Leis<sup>42</sup>, as funções utilitárias e políticas atribuídas às manifestações como a dança, tornando-a papel essencial, a partir da dança coral, para estabelecer uma *paideia* regida pela inefabilidade do *lógos*. Ao empregar a palavra dança em seus diálogos, Platão estabelece dois sentidos possíveis, a saber: a dança circular ou bem uma melodia a ser dançada; e um “canto de dança”. Concede-se um julgamento estético alicerçado nos ideais de beleza e virtude com os quais se edifica a legislação da arte presente na Cidade-Estado, transversalizando os princípios fundamentais da dança, o apolíneo e o dionisíaco, para a condução, tanto da *psyqué* quanto da *soma* política, para a ordem. Assim:

Para o ateniense a dança deve ser uma matéria obrigatória na educação dos jovens, um meio de aquisição do domínio, originariamente divino, do ritmo e da harmonia. De modo que, ao participar dos coros sagrados, o jovem aprenderia a melodia dos cantos e o ritmo dos movimentos corporais com os quais é beneficiado, individualmente e coletivamente. Esta exigência educativa em que o aspecto apolíneo incide é certamente o mais

---

<sup>41</sup> A pírrica foi uma modalidade de dança grega a dança em armas, em especial a chamada pírrica, à qual Ateneu de Náucratis (200d.C.), autor da obra “Banquete dos Sofistas”, dedica especial atenção.

<sup>42</sup> Reconhecida como a última obra do autor, de 360 a.C., as Leis, são um compilado de doze livros os quais “segundo alguns autores, (...) teriam correlação direta com as doze horas de caminhada entre o porto da ilha de Creta e o templo de Zeus, através do qual os personagens ateniense, cretense (Megilo) e lacedemônio (Clínias) conversam, caminhando à sombra das árvores que se projetam na estrada. A principal discussão gira em torno das melhores leis para uma cidade recém fundada” (Leopardi Bastos, 2005, p. 10) no que tange à educação. Para Platão, a dança é uma dádiva outorgada por Dionísio e Apolo e é amplamente debatida no livro II, podendo até mesmo enveredar para uma historiografia da dança na antiguidade.

recorrente e concentra-se na formação do jovem cidadão. Deste modo, os coros de dança foram muitas vezes interpretados em um sentido oficializado, por razão das características religiosas e, notadamente, por sua função educativa (Leopardi Bastos, 2005, p. 46).

Vale a pena ressaltar que, para além de questões de ordem social e política, reportando-se ao mundo do futuro, da criação contínua, da contingência, a dança também foi penetrada e penetrou outras esferas epistemológicas, como a matemática, por exemplo. Ao descobrir alguns dos códigos geométricos que estruturam a natureza, Pitágoras de Samos, a partir da manipulação dos números, discutido melhor no terceiro capítulo, entendeu que eram neles que regiam a energia do universo e de suas transformações. Chamada, portanto, de geometria sagrada “foi concebida como expressão do plano divino manifestado no mundo físico, isto é, como padrão metafísico ou gênese de toda a forma manifestada, pois, com efeito, por trás de cada padrão natural de crescimento se revela uma estrutura geométrica” (Zatón *apud* Lima, 2022, p. 19). Funcionando como um espelho do processo de subjetivação dos sujeitos, fazendo com que a “medida da terra” seja, por conseguinte, a medida do indivíduo, a aritmologia pitagórica, na qual engloba o modelo matemático Tetráctis<sup>43</sup>, relaciona os conceitos de ponto, reta, plano (superfície e volume) com as dimensões. A partir disso, Pitágoras gerou seus cinco sólidos geométricos, o tetraedro, o hexaedro (cubo de Metatron), o octaedro, o dodecaedro e o icosaedro, os quais são de suma importância para estudos objetivos sobre a espacialidade e sobre o corpo na dança, por exemplo, a partir das pertinentes contribuições do bailarino e coreógrafo Rudolf Laban, exploradas mais adiante.

Tal aproximação já “inscrita na natureza” (Bonetti, 2013, p. 74), foi assimilada e encontrada de forma simbólica em muitas danças remanescentes da pré-história. Nos achados arqueológicos sobre o corpo e suas atuações, têm-se que “a dança (...) celebra o instante num eterno retorno” (Wosen *apud* Bonetti, 2013, p. 28), reproduzindo gestas de códigos de sentidos considerados hoje imprecisos, ainda que logicamente rigorosos em suas apreensões, nos quais a união do lúdico com o

---

<sup>43</sup> O modelo batizado por Pitágoras baseia-se na representação de dez pontos distribuídos em um desenho triangular, mediante quatro filas respectivamente de um, dois, três e quatro elementos, definindo nossa realidade material a partir da linguagem matemático-geométrica. Segundo Zatón (2017) a base numérico-metafísica pitagórica reflete-se nos dez primeiros números e suas associações geométricas, pois os dez primeiros números eram considerados elementos seminais de todos os princípios do cosmos e neles estariam contidos os princípios essenciais do universo, porque bastaria adicioná-los e multiplicá-los para obter-se todos os demais números.

sagrado e com o lírico se organizaram em êxtase dançado a partir de Dionísio, do sagrado selvagem e das danças circulares sagradas. No contexto grego, a arte da dança tornou-se acessível àqueles que participavam dos rituais religiosos, do drama, da educação, de seus divertimentos e quase todas estreitam relações com a mitologia e com as tradições arcaicas, tendo origem, preponderantemente, na Ásia menor.

Entretanto, a partir das soluções contemporâneas, adotar um modo de fazer a dança em que desconsidera-se a unicidade humana, torna-se um tanto prejudicial e incoerente, devido às ávidas heranças platônicas e cristaliza-se na arbitrária divisão entre a experiência sensível e a experiência do pensamento. A epistemologia aristotélica, por outro lado, discute a arte como uma cópia do real tanto inteligível quanto sensível em que sua finalidade última é dar corpo à essência escondida das coisas, divergindo do simulacro platônico. Dando forma à ideia, ele predispõe o fazer artístico como uma produção de objetos sensíveis cujas funções podem ser utilitárias, sociais, pedagógicas, políticas, simbólicas e religiosas. A mimese na Poética é pensada a partir das suas possibilidades de “criar o existente por meio de novas correlações, proporcionando bases para possíveis interpretações do mesmo” (Palhares, 2013, p. 15), não apenas dada como simples e pura duplicação do real. Ao argumentar sobre as obras literárias e teatrais, as quais esbarram na dança, o autor posiciona a imitação das ações humanas como uma busca aperfeiçoamento e uma revelação, quase fenomenológica, com princípio, meio e fim de uma nova perspectiva. Por conseguinte, não são de antípodas que estamos falando, tampouco de antônimos semânticos ou de arqui-inimigos intransponíveis em suas diferenças, mas de um verdadeiro e comovente *pas de deux* ao som de Tchaikovsky (1840-1853). Se é o movimento que convida, gentilmente, o pensamento para dançar ou ao contrário, pouco afeta a relação de ambos, uma vez que são atividades reais cujas existências prescindem da presença de seu exercício. O que formulou-se a partir do livro Theta da metafísica de Aristóteles acontece como uma *entrée*, munida de *port de bras* e de pequenos saltos, seguida por um *adagio* lento e controlado, repleto de *développés*, arabesques, giros e *portés* e sendo finalizado com a *coda*. Lá, o autor estabelece, em linhas gerais, a teoria das forças causais, distinguindo dois modos de ser: ser em potência (capacidade) e ser em ato (*energeia*, a primeira vista o exercício de uma capacidade). A metafísica pode ser entendida como a tentativa racionalizadora

de cercar o ser das coisas, ou seja, defini-las demarcando bem seus limites e alcances reais. De relance, o ser imóvel e o fazer móvel parecem digladiar-se, mas, timidamente concordam nas dificuldades inerentes da nomeação dos contágios da vida humana. Ora, o esforço para articular suficientemente bem as palavras que respondem “o que é a dança?”; ora, o esforço físico de articular suficientemente bem as partes do corpo para responderem “o que é a dança?”, por exemplo, enquanto força originária são um. Por serem dinâmicos e diversificados, os processos da dança e da metafísica acabam por formar uma rede altamente especializada, que, a despeito do alto grau de autonomia de cada parte, influenciam-se mutuamente e de forma profunda.

Fortemente ancorada num arcabouço existencial, a arte da dança constitui uma experiência radical dos limites da humanidade, e solicita o desbloqueio de impressões mais sutis para que, possamos apreendê-la como uma atividade propriamente metafísica do homem, um movimento total capaz de nos lançar no nível onde brotam e se sustentam as considerações essencialmente artísticas (Oliveira, s/d, p. 61).

Ao agir politicamente contra as noções separatistas entre mente e corpo, cuja repercussão estende-se no auge do racionalismo setecentista, deflagra-se um sistema simbólico-formal que fornece instrumentos necessários para que percebamos tal integralização. Nadando contra a correnteza moderna, nem sempre os bailarinos foram demarcados a partir de suas capacidades de se movimentarem e de articularem expressões faciais. Houve uma época, de volta aos séculos de efervescência na península itálica, em que mexer-se estava em segundo plano e os respiros entre suas sequências, aqueles momentos de pausas, de poses, de pré-movimento, de sintonia somática eram a arte do processo de “percepção de sua própria presença” (Lepecki, 2005, p. 14), ou seja, da própria dança, que reflete o que há no corpo de Dionísio e o que se pode achar nos julgamentos de Apolo. Assim, a rigidez daquilo representado na tela de Claude Lorrain, o corpo da ninfa permeado por natureza em uma paisagem, transforma-se em instrumento de

observação a partir do viés da *phantasma*<sup>44</sup>, da imagem, dos tratados sobre a arte da dança de Piacenza e do gesto de Hubert Godard.

## 2.2 O prelúdio do movimento: do *Ballet* dos Luíses ao *Branles* do campo, a imagem jamais imóvel de Piacenza e a expressão carente na máquina de Godard

A experiência do corpo e do espaço, aplicada ao contexto histórico do renascimento italiano, nos diz que o entendimento sobre dança ainda era um “esboço do virtuosismo técnico” (Bourcier, 2001, p. 66) e uma arte preponderantemente ligada ao intelecto, à imagem mnemônica e não tanto ao movimento e suas expressividades cênicas. O fazer dançante no qual Lorrain vê, escuta e lê sobre como tradição versava sobre a necessidade dos bailarinos pelo conhecimento não do movimento em si, mas na atenção aos micro-instantes nos quais estavam inseridos. Subordinadas pelas vontades de cunho eclesiástico, as presenças artísticas externadas por meio da representação dos corpos, como o teatro e a dança, foram marginalizadas por seus ímpetos coletivos, ainda que fizessem parte ativa e essencial das atividades religiosas e do *intermezzo* das missas, principalmente as realizadas em solo francês. Afora das paredes dos castelos, inserida nas vielas, a dança, como “o foco no culto de relação” (Dos Santos; De Almeida, 2006, p. 1892), se manteve persistente em uma ordem de diferenciação brutal com o que até então se compreendia culturalmente: “nas culturas da alta Antiguidade, a dança é sagrada; numa segunda fase, transformar-se-á em rito tribal totêmico; somente no final da idade média ela se tornará matéria para espetáculos, matéria de divertimento.” (Bourcier, 2001, p. 51).

---

<sup>44</sup> O termo *phantasma* remonta às discussões da ordem das teorias do conhecimento geridas desde os filósofos da antiga Grécia, com Aristóteles no capítulo 3 do livro III do *De Anima*, até os contemporâneos, com Nussbaum e Labarrière (1984) no que diz respeito a conectividade desse conceito com outros campos da filosofia, tais como a estética e a metafísica e da psicologia da cognição. Contínuo alvo de interpretações e de traduções, *phantasma* era concebida, em primeiro plano, como uma “aparição” produzida a partir do movimento perceptivo sensorial em ato, que pode constituir-se a partir de qualquer um dos cinco sentidos: visão, audição, olfato, paladar e tato” (Duarte Ferreira, 2017, p. 20) e atrelada a outros conceitos como *phantasia* (imaginação) e *phantasmata* (pensar com e por imagens ou aparições). Entretanto, muitos autores domesticaram seu uso, restringindo-a como sinônimo de imagem. Ainda que soe insuficiente se questionada, a escolha pelo termo “imagem”, no presente trabalho, será de suma vitalidade, uma vez que trata-se de uma investigação sobre a sugestão do movimento em um objeto artístico de pintura.

Reconduzida para integrar parte da sociedade, numa lógica declaradamente antropocêntrica, as atividades coreográficas tomaram novas vertentes de atuação e de significação, formando os balletos, ou danças cortesãs, e as danças populares<sup>45</sup>. Se os gestos dançados compreendem uma parte expressiva do fazer cultural ocidental, estudá-los em seus diversos contextos torna-se fundamental para compreender suas articulações em conjunto às estruturas sociais das quais faz parte. A proposta do sociólogo alemão Norbert Elias (1897-1990) foi compreender os vínculos do Antigo Regime francês a partir do funcionamento da corte de Luís XVI, ou seja, compreender a organização das relações sociais a partir de dois pontos: o primeiro, uma sociedade dotada de corte (real ou principesca); o segundo, uma formação social na qual são definidas as relações existentes entre os sujeitos e em que as dependências recíprocas nas quais ligam os indivíduos uns aos outros. Assim, a constituição de uma esfera do privado aparentemente separada da existência social desenvolveu-se, por exemplo, ao alterar o *status* de determinadas danças para a forma erudita, compilando em sua metodologia necessidades primárias com rigidez métrica, técnica e estética do corpo humano por meio da profissionalização dos passos. Dessa forma, o *ballet*, sistematizado num intercâmbio cultural entre os territórios da Itália e da França, “é utilizado nos manuais do século XV e XVI para designar um pequeno baile, mas também poderia designar uma composição de danças com alguma intenção cênica relacionada a uma trama dramática frágil ou pantomima – podendo ser executada tanto num baile quanto em um espetáculo. Seria a partir do século XVI que o ballet passaria a fazer referência a divertimentos com maior unidade dramática, maior coerência” (Lecomte *apud* Couto, 2022, p. 9). A ascensão desse estilo artístico e sua cooptação de fora para dentro dos espaços nobres da sociedade, agora regida por uma concepção identitária do absolutismo, será construída por seu capital simbólico, especialmente por elevar a dança à categoria de arte, como fonte de propaganda política moderna e palaciana tipicamente abordada e organizada a partir da temática mitológica, das

---

<sup>45</sup> É importante frisar que a separação binomial das danças desse período se dá apenas por didática, vide que sua nomenclatura abre espaço para discussões de cunho ideológico, uma vez que esbarra nas noções ultrapassadas de cultura (alta *versus* baixa, por exemplo).

alegorias e das políticas de Estado<sup>46</sup>. Postos em paralelo, o estilo barroco está para as artes visuais assim como o ballet está para a dança. Assim, temos que:

Nesse contexto, em que a dança e o balé se inserem na sociedade de corte, caracterizada pela codificação do comportamento também expressa no domínio da cultura letrada, a nobreza francesa se apropriou dessas artes como artifícios simbólicos potentes por meio dos quais buscou constantemente reafirmar sua distinção social e sua hegemonia política na França do Antigo Regime. Não se pode perder de vista que o esforço de elaboração e sistematização minuciosa de regras e preceitos artísticos esteve intimamente relacionado ao poder monárquico, na medida em que os espetáculos de corte se colocavam a serviço do rei e de mensagens políticas muito claras, bem como das estratégias de reafirmação dos pactos sociais e políticos que visavam manter a corte francesa em harmonia. (Couto, 2022, p. 24).

Já as danças populares, ainda que sejam consideradas, muitas vezes, como precursoras das danças cortesãs, evidenciam os processos de distanciamento das vivências desenvolvidas no horizonte das pontes levadiças. Elas “são absorvidas pelas classes dominantes que as adaptam para execução em recintos fechados e de acordo com o que se considera um tom mais refinado” (Portinari, 1989, p. 56). Entendidas como “populares”, foram reformuladas para encaixarem-se nos preceitos construídos pela noção civilizatória almejada pela nobreza. Em sentidos historiográficos traduzidos para o português, pouco se tem acesso a tais manifestações e suas características originais. Contudo, o tratado de 1588 do clérigo Thoinot Arbeau (1520-1595), “*Orchesographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*”, “mais do que um instrumento de ampliação da memória” (Trindade; Valle, 2009, p. 203) se propôs um manual de dança capaz de indicar, com demasiados floreios, a precisão dos passos a executar em relação à partitura musical. Além disso, é o mais completo *corpus* de danças praticadas ao longo do século XVI e tinha como objetivo explícito uma pedagogia da etiqueta cortesã voltada para os jovens por meio da dança. Assim, danças como *Branles*<sup>47</sup> e sua mais famosa variação, como a *Gavote*, são descritas e tornam-se uma forma de

---

<sup>46</sup> É reconhecida a grande paixão de Luís XVI pela arte do ballet. Reverenciado muitas vezes como o “rei bailarino” foi durante o seu mandato que fundamentos clássicos dessa dança foram criados, como, por exemplo, as cinco posições clássicas dos pés, compreendendo desde a primeira posição até a quinta, por Charles-Louis-Pierre Beauchamps (1631-1705). Não é à toa, portanto, que seu apelido de “Rei Sol”, ainda que possa ser submetido a profundas análises de cunho psicanalítico, foi formulado após um espetáculo em que participou durante 12 horas do dia.

<sup>47</sup> Apareceu na França entre o século XII e XIII na região de Poitou e continuou sendo uma dança campesina francesa popular durante a Renascença. Há, no mínimo, vinte variedades de *branles* sendo *branles simple*, *branles double*, *branles gay*, *branles de Bourgogne*. Cada um era dançado dependendo de variáveis como a faixa etária e o estado civil.

acessar o conteúdo coreográfico, ainda que reestruturado para outros gostos, das danças palacianas francesas.

Do outro lado da fronteira, na península apenina, a tríade formada pelo bailarino e coreógrafo Domenico da Piacenza (1400-1470) e seus dois discípulos Guglielmo Ebreo (1420-1484) e Antonio Cornazzano (1430-1484) articula tanto a inegável influência da concepção à maneira italiana de arte<sup>48</sup> quanto é responsável pelos primeiros tratados que discutem dança como parte da teoria do conhecimento e deflagram suas proto-notações. Em uma das suas primeiras discussões sobre o assunto, intitulada *De arte saltandi et choreas ducendi*, de 1425, Domenico pensa a dança como um duplo de esforço e inteligência, de modo que “só as criaturas vivas que são conscientes do tempo podem lembrar, e elas fazem isso com aquela parte que é consciente do tempo, ou seja, com a imaginação” (Agamben, 2004, p. 41). Isso posto, na corte dos Sforza, em Milão, e na corte dos Gonzaga, em Ferrara, faz com que a teoria aristotélica ligada à memória e imaginação culmine no ápice do seu entendimento sobre seis elementos constituintes dessa arte: métrica, memória, comportamento, percurso, aparência e, a mais importante de todas, phantasmata, como essenciais para promover a dignidade de tal forma de conceber a realidade que é “*de tanto intelecto e fática quanto ritrovare se possa*” (Piacenza *apud* Agamben, 2012, p. 23). O fenômeno da phantasmata, dessa forma, resgata a noção do indizível da práxis mundana, sendo definida:

Digo a ti, que quer apreender o ofício, é necessário dançar por fantasmata, e nota que fantasmata é uma presteza corporal, que é movida com o entendimento da medida [...] parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da medusa, como diz o poeta, isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas como o falcão que tenha sido movido pela fome, segundo a regra acima, isto é, agindo com medida, memória, maneira com medida de terreno e espaço (Piacenza *apud* Agamben, 2012, p. 24).

Dançar por phantasmata (*danzare per fantasmata*), conceituada perto da similitude (dançar à semelhança de), articula os sentidos pedagógicos aos sentidos herméticos do fazer dançante do século XV. É o parâmetro que estreita as relações entre o tempo, a memória, a imaginação, o gesto e o movimento na dança, pois todos esses aspectos “se agenciam sobre um mesmo plano” (Gadelha, 2011, p. 3).

---

<sup>48</sup> É sabido que em sua volta à França em 1499, o rei Luís XIII trouxe consigo uma cópia do livro de Ebreo, *Arte di Danzare*. Foi nesse clima de imensa atenção para a dança que os próximos reis franceses aos poucos incorporaram as tradições desenvolvidas na Itália dentro da corte francesa (Blois; Leal, 2020, p. 5).

Em seu tratado *De l' arte di ballare et danzare*, de 1455, o autor conceitua a dança essencialmente como uma operação conduzida pela memória, uma composição de fantasmas, ou seja, imagens, numa série temporalmente e espacialmente ordenadas. Sem reivindicar as noções de movimento, Piacenza percebe aquilo que escapa à observação trivial, aquilo que a visão comum mal chega a notar: o passado, o presente o futuro, a impermanência e o permanente, a irreversibilidade e o que sempre retorna não são dimensões contraditórias e incompatíveis, mas sim um gesto que comporta em si a força do “registro cinético” (Gadelha, 2011, p. 1). Ele, por sua vez, é sempre carregado de uma energia capaz de mover e perturbar o corpo como um conjunto de elementos heterogêneos que se reencontram. Extensamente evocados, o tempo e a memória desdobram-se na possibilidade de criar a dança, já que ela depende substancialmente destes, pois “a memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um páthos da sensação ou do pensamento” (Agamben, 2012, p. 24) e só “os seres que percebem o tempo relembram” (Piacenza *apud* Agamben, 2012, p. 24). Assim, tempo, memória e imagem constroem uma relação de legitimidade e de indissociabilidade para falarmos sobre uma pintura cujo tema se centra em um bailado, uma vez que a sugestão de movimento torna-se suficiente para entendê-la ainda como dança em seu contexto sócio-histórico, como acontece com a ninfa-dançarina de Lorrain.

Dessa maneira, a *phantasmata*, como a parada entre dois movimentos, é um *phantasma* capaz de demonstrar que “o verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na imagem como ‘cabeça de medusa’, como pausa não imóvel, mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica. Porém isso significa que a essência da dança não é mais o movimento — é o tempo” (Agamben, 2012, p. 25). Ao enunciar sempre um acontecimento por vir, “tornou-se imaginação (*fantasma*), espaço de imagem que abre a passagem do dentro ao fora (do corpo na dança), atribuindo, assim, ao espaço interno, agora retido, a função de meio de todas as passagens e articulações de espaços internos e externos. O fantasma como sombra branca, película quase transparente encobrindo o visível retido no instante, paradoxalmente é condição de possibilidade da visão: imagem como pausa jamais imóvel” (Gadelha, 2011, p. 5).

Alicerçando tais questões, a antropologia da dança, disciplina essa formada por diversas outras contribuições das ciências humanas e sociais, trouxe à luz da percepção novas facetas de como entender a dança em seus mais diversos

contextos teórico-práticos. Um dos mais importantes expoentes que permitiu-se devanear sobre os aspectos que diferenciavam o movimento, como a própria biomecânica, e o gesto em dança, de outras vertentes, foi o ex-bailarino de repertório clássico e contemporâneo, atual professor do departamento de dança da Universidade Paris VIII, na França, Hubert Godard. Tendo se debruçado extensamente sobre o campo da análise do movimento, atuou ativamente contra a categorização arbitrária das danças por épocas históricas, por origens geográficas, por classe sociais, pela estética, pela cenográfica, pela indumentária, ou ainda, pelos segmentos do corpo postos à prova por uma determinada maneira de dançar. Entretanto, considera favorável “*localizar ciertas constancias, no en los individuos o las formas que los emiten, sino en los procesos operativos del movimiento y su interpretación visual*” (Godard, 2007, p. 336). Leitor de Laban, Godard, atualizando Piacenza, não encara a articulação do movimento como instância cujo objetivo é promover a expressividade, mas é em sua decomposição em gestos, em instantes, em pré-movimento, em imagem, que o define. Assim:

Como ha puesto de manifiesto Rudolf Laban (...) la postura erecta, más allá del problema mecánico de la locomoción, ya contiene elementos psicológicos, expresivos, incluso antes de cualquier intencionalidad del movimiento o la expresión (...). Llamaremos premovimiento a esta actitud hacia el peso, la gravedad, que ya existe antes de que nos movamos, en el simple hecho de estar de pie, y que producirá la carga expresiva del movimiento que ejecutaremos. Una misma forma gestual —por ejemplo, un arabesco— se puede cargar de distintas significaciones según la calidad del premovimiento, que sufre grandes variaciones mientras perdura la forma. (Godard, 2007, p. 337).

Para Godard, a distinção entre movimento e gesto baseia-se na crença da existência binomial do ser. O primeiro deles, o corpo do movimento, representa a casca, o inorgânico, o maquinário biológico capaz de deslocar-se e de relacionar-se com os movimentos subsequentes do resto do corpo por meio do espaço. O segundo, o corpo do gesto, contém em si o tônus, o tempo, o orgânico, as potências, as forças, sua tentativa absurda de manter-se em equilíbrio e “*en él reside la expresividad del gesto humano, carente en la máquina*” (Godard, 2007, p. 338). Dessa forma, a dança torna-se, portanto, um lugar privilegiado para demonstrar as contradições e as modificações na cultura a partir das contradições e modificações dos gestos dos corpos, haja vista que é por meio deles que se constituem as “*producciones de sentido*”, pois “*en este caso, el bailarín sería un mensajero, testigo de los movimientos de la cultura que descansa tal vez, y ante*

*todo, en lo más profundo de la génesis del gesto*” (Godard, 2007, p. 343). Entre Piacenza e Godard, a cumplicidade átmica em relação ao denominador comum em dança, despretensiosamente matemático, configura na pose e na gestualidade o deságue em um possível entendimento tensionador entre os pólos da energia muscular, responsável pelo tônus e pelo grau de exigência das células para a realização do movimento e da expressividade. As narrativas desenvolvidas por esses autores duvidam, de maneira pragmática, do dinâmico, do contínuo soberano, haja vista que desnorteiam subitamente as formas que condicionam o conhecimento dos fenômenos, nesse caso, da dança. Tal conhecimento prodigioso e não-verbal, fronteiro de contato, denota o hibridismo dialético entre uma aparição que reúne memória, desejo e tempo, fazendo com que a construção da imagem dançante tenha um efeito também mnético, captada no ato de sua suspensão, evidenciando a “oscilação entre a saudade e um novo acontecimento do sentido” (Adorno, 1999, p. 31).

Temos ainda, a partir disso, que: se a dança é uma forma de produzir imagens, então a ninfa retratada por Lorrain torna-se uma exímia dançarina por ser ela, a construção da imagem em si e seu corpo o micro-instante gestual no qual compõe uma parcela da janela cultural do século XVII e da fortuna crítica dos séculos passados, com suas transformações e significações atribuídas à sua forma, à sua linha, resguardando “a cultura ocidental da imagem, e sua relação com o pensamento” (Agamben, 2012, p. 11). Guardiã de seu próprio documento, sua história (Derrida, 2001, p. 13) contém as marcas, as inscrições, as impressões e os traços de por onde já dançou, dessacralizando continuamente a ideia de “fonte” única para pensar o documento, como arquivo de memória a abrir-se constantemente e a ser re-elaborado coreograficamente e pictoricamente. Seu corpo, seu gesto e o espaço onde ocupa transcrevem a possibilidade de sua existência em dois mundos que acarretam a ideia errônea de antípodas: as artes visuais e a dança, presentes na personagem deixam explicitadas suas interdependências.

Isso posto, a ideia de que a dança é concebida apenas a partir do movimento, tornando-se a “arte do movimento”, como proferida pela corrente moderna de Duncan no século XX, é apenas um devir do que essa manifestação representa. As imagens, dessa forma, criaram reverberações decisivas no próprio entendimento de como enxergar a dança e foram os primeiros meios que

possibilitaram os devaneios sobre sua natureza e sua notação, por exemplo, já que “a vida das imagens não está na simples imobilidade, nem na sucessiva retomada de movimento, mas em uma pausa carregada de tensão entre elas” (Agamben, 2012, p. 40).

Sobrevoando a arte da pintura e suas possibilidades, é de demasiado afeto seu reconhecimento como suporte relevante para o estudo da dança e, porque não, da geometria topológica. A preconização da rigidez, essa inerente a bidimensionalidade pictórica da tela, endossa sua perspectiva de maneira intelectualizada, ainda que haja, no caso de Lorrain, uma noção latente também da própria “cabeça de medusa” de Piacenza. Muito se falou de a pintura não ser, necessariamente, uma expressão ligada ao tempo, haja vista que, depois de dispostos seus estímulos visuais, a imutabilidade das formas, indubitavelmente, seria seu destino. Eis que aqui a leitura não aceita tais condições, ecoando o aprendizado de que se “estamos na frente de uma imagem, estamos diante do tempo” (Didi-Huberman, 2015, p. 15). Imagem, tempo, corpo e espaço transversalizam-se, não nos ocultam nada, basta excedê-los no olhar.

E assim o faremos.

### **2.3 Um Deus Pai que dança com a ninfa: do gesto ao movimento do corpo de Rudolf Laban**

Ao pormenorizar a análise da personagem da ninfa presente na bidimensionalidade da pintura, o caminho a ser escolhido é dado a partir das suas possibilidades posturais, gestuais e seus reflexos como sugestão de movimento. Criador de um sistema de análise do movimento, o bailarino e coreógrafo natural da Bratislava, Rudolf Laban<sup>49</sup> (1879-1958), contemporâneo de Warburg, esclareceu a

---

<sup>49</sup> Filho mais velho de um alto oficial e governador militar da Bósnia Herzegovina, enquanto criança, embora tivesse uma infância um tanto quanto solitária, soube admirar a riqueza e a variedade de manifestações do movimento. Seu interesse era variado e praticamente tudo era motivo de sua observação. Mas, esses estímulos não se restringiam a meros indícios visuais, eles também eram vivenciados em uma série de atividades físicas, que incluíam corridas, cavalgadas no lombo de cavalos, entre outras. Entre 1900 e 1907 Laban viveu em Paris, lugar onde foi estudar pintura na Escola de Belas Artes. Em 1913 abre sua própria escola de dança e treze anos depois funda o Instituto Coreográfico Laban, em Würzburg. Durante a segunda guerra mundial, em 1936, Rudolf é assistido por Joseph Goebbels (1897-1945), ministro da propaganda alemã nazista, e é vetado da apresentação durante os Jogos Olímpicos daquele ano por considerá-lo incompatível com os ideais hitlerianos. Em 1950 publica seu mais famoso livro, intitulado “Domínio do Movimento”. Morreu em seu exílio na Inglaterra em 1958.

potencialidade do trabalho expressivo dos corpos dançantes em leis que chamou de Coreologia<sup>50</sup>. Pilar importante para o desenvolvimento da dança moderna, o propósito fundamental de Laban era produzir uma “cultura na qual a dança, através de um estudo sério (acadêmico), como uma prática teoricamente sólida, pudesse desenvolver-se paralela e combinadamente com a criação de trabalhos de dança teatro” (Preston-Dunlop; Sanchez Colberg, *apud* Mota, 2012, p. 63) e foi por meio de um conhecimento adquirido ao longo de anos de estudos e experimentações mais diversas que identificou uma série de propriedades básicas inerentes ao ato de mover-se. A labanálise, como assim foi batizada, permite analisar, registrar e comunicar dados teóricos, práticos e simbólicos, de maneira inteligível, confiável e de fácil interpretação, não só em termos quantitativos, mas também em termos qualitativos ao contextualizar o corpo no espaço e entendê-lo de maneira correlacional, observando manifestações artísticas e “experimentos em ritmos e plasticidade (...) através do uso do cinema, da fotografia, de grafismos, da pintura e da escultura” (Mota, 2012, p. 66). Nela encontram-se, para além de uma metodologia, a Corêutica, como estudo da harmonia espacial e a Eucinéctica, na qual versa sobre as dinâmicas e ritmos no movimento. Devoto à arte da dança, Laban foi tocado por diversos autores da filosofia francesa, especialmente nas figuras de François Delsarte (1811-1871), e Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e sua tarefa de vida atravessou questões substanciais para o reconhecimento do corpo como aval, tanto consciente quanto inconsciente, das ações humanas. Desenvolveu, também, a labanotação, que divide o corpo em partes e associa um símbolo a cada uma delas, permitindo uma grafia cujo objetivo não é “imitar as ações de um corpo intérprete-criador para outro que coreografasse a mesma dança” (Vieira, 2020, p. 39), mas sim refletir outra ordem de pensamento sobre o movimento, uma nova ordem de composição em dança. Nessa tipologia de escrita, o tamanho do símbolo indica a ação do movimento, é sua plasticidade icônica que indica a duração do movimento, apresentam forças, potências do gesto. Outro tipo de escrita dos movimentos foi feita por Valerie Preston-Dunlop (1930) e Ann Hutchinson Guest (1918-2022), os *motifs*. Conhecido como *motif writing*, tem a característica de

---

<sup>50</sup> Há um extenso debate sobre as tenras origens do termo “Coreologia”. Em seu sentido labaniano, foi utilizado como sinônimo dos estudos científicos não só em dança, mas em todas as outras artes do movimento e teve influência de bases pitagóricas, ou seja, matemáticas. Assim, segundo Vera Maletic, Laban apresenta tal estudo como a “teoria das leis dos eventos de dança manifestadas numa síntese de experiência espaço temporal [que] lida com a lógica e a ordem do equilíbrio da dança” (1987, p. 10).

síntese em relação a escrita de movimentos. A redução dessa escrita de movimento, “assume características diferenciadas que fazem com que ela tenha funções próprias e finalidades distintas da Labanotation” (Sastre *apud* Vieira, 2020, p. 32). Assim, a sua leitura também seria simplificada o que facilitaria um processo de alfabetização do movimento/linguagem corporal através dos símbolos de notação, sendo comumente associados à ações momentâneas e sem a necessidade da extrema precisão dos acontecimentos, exigindo “o desenvolvimento de uma sensibilidade entre a observação e o traço” (Valle, 2020, p. 53).

Ao discutir sobre as finalidades dos movimentos (sendo estes não obrigatoriamente dançados), em franca troca com as vanguardas históricas, Laban foi norteado por questões do tipo: o que se move? Onde se move? Quem se move? Como se move? que, mais tarde, formalizaram-se no seu sistema, denominado também de Expressividade/ Forma (*Effort/Shape*), especificando dois de seus conteúdos e opera mediante a apresentação de quatro grandes categorias: forma, espaço, expressividade e corpo. A categoria forma (com quem nos movemos) refere-se a mudanças no volume do corpo em movimento, em relação a si mesmo ou a outros corpos. Este relacionamento, criando formas em constante movimento, pode ser diferenciado em três tipos – forma fluida, forma direcional e forma tridimensional. A categoria espaço (onde nos movemos) ou harmonia espacial envolve uma “arquitetura do espaço” criada por Laban a partir de seus estudos da “arquitetura do corpo” de maneira harmônica e ordenada. Trata-se de uma arquitetura do espaço do movimento humano, que envolve os seguintes conceitos: a cinesfera<sup>51</sup>, as formas cristalinas<sup>52</sup> (tetraedro, octaedro, icosaedro, cubo), a tensão espacial, entre outros. A categoria expressividade (como nos movemos) refere-se à teoria e prática desenvolvidas pelo autor, em que qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores, a saber: fluxo, espaço,

---

<sup>51</sup> A cinesfera, ou ainda, *kinesfera* é a possibilidade de concretização do movimento sem que haja um deslocamento propriamente dito. É, dessa maneira, a esfera pessoal de movimento. Ela representa todas as extremidades que os bailarinos conseguem alcançar, em sentido de amplitude de movimento, com os braços, com as pernas e com a cabeça, por exemplo.

<sup>52</sup> Segundo Ciane Fernandes (2006, p. 176): as bases históricas para a Harmonia Espacial de Laban podem ser vistas em diversas fontes [...] as ideias matemáticas-geométricas da filosofia grega da Antiguidade, apresentando uma visão ampla, completa e abrangente do mundo, encontrando e estabelecendo que as mesmas leis gerais são efetivas nas artes, na natureza, astrologia, matemática, etc. foram extremamente valiosas no empenho de Laban [...] juntou muitas dessas ideias, e aplicou as concepções no movimento, no homem movendo no espaço.

peso e tempo. E, por último, a categoria corpo<sup>53</sup> (o que se move) refere-se aos princípios e práticas corporais desenvolvidos pela discípula de Laban, a fisioterapeuta Irmgard Bartenieff (1900-1982).

Dessa forma, ao criar espaço para as interlocuções entre expressões artísticas, muitas delas derivadas das artes visuais, a então bailarina Soraia Maria Silva, a partir das ferramentas labanianas, tensiona os campos ao propor uma composição coreográfica diante das dinâmicas de movimento que se desprendem dos gestos e das posturas do estatmírio dos profetas de Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho (1738-1814), em Congonhas do Campo, Minas Gerais. Andando pelo Adro, ela se sentiu e se viu “descobrimo o pecado” (Silva, 1994, p. 141) e ali pôde se expor ao ridículo e ao maravilhoso, ativamente observando um Deus pai que dança com seus profetas. Abrindo as trancafiadas portas da emoção, estabelece cinco níveis de análise das obras, sendo que, dessas cinco, uma é totalmente focada na aplicação do método Laban para a realização da leitura das ações corporais das personagens. Entre composição, estrutura, simbolismo e contexto histórico, Silva retoma instrumentos básicos como “identificar e nomear os vários fatores e as qualidades envolvidas no movimento das obras observadas, expressando a dinâmica subjacente (...), assim como decifrar o conteúdo-forma, ou definir as relações espaciais que, por sua vez, expressam as características (...) na disposição das partes do corpo em cada profeta” (*ibidem*, pág. 96), nas análises descritivas e interpretativas do movimento.

Assim, buscando “apresentar pensamentos, sentimentos/sensações e experiências, de modo conciso, através de ações corporais, (...) não somente deter o domínio desses padres, mas entender também seus significados” (Laban, 1978, p. 112), os corpos representados por Lorrain em *Landscape with Nymph and Satyr Dancing*, podem ser lidos por lentes labanianas, pois são capazes de criar significados sob a égide do movimento e de sua sugestão, percebendo as organizações, os gestos, as posturas, as dinâmicas, as formas, as conexões internas-externas e os esquemas motores por lentes únicas, construindo uma visão do mundo que, para o bailarino húngaro, convencionou-se a chamar de “bodily

---

<sup>53</sup> Esta categoria inclui os Princípios de Movimento de Bartenieff, os Fundamentos Corporais Bartenieff – FCB (Bartenieff Fundamentals™, BF), a Imersão Gesto/Postura, Partes do corpo e Ações Corporais. Os FCB consistem em seis exercícios, denominados de Os Seis Básicos (*The Basic Six*), realizados após nove Exercícios Preparatórios (*Preparatory Exercises*) e suas variações.

perspective” (Laban, 1966, p. 83). Isso posto, qual é, portanto, a perspectiva gestual-postural descritiva criada pela ninfa-dançarina?

À primeira vista, em cinesfera proximal, a ninfa aparece na postura bípede em forma piramidal das pernas até a bacia e em forma de agulha no tronco. Na ponta dos pés dentro do tetraedro, no nível alto, está a iminência de uma transferência de peso de um pé para o outro, movendo-se no plano sagital, com a perna direita à frente e de forma bipolar e fluida, como se seu corpo expandisse com a caminhada. A chave de leitura torna-se o centro gravitacional, fazendo com que sua cabeça, mãos direita e esquerda e pés encontrem-se em foco direto, em bloco, e seu tronco, completamente virado para a segunda figura que a chama, o sátiro. Com o braço esquerdo levantado, cotovelo flexionado e de mãos dadas com com a divindade dos bosques, seus olhares não se encontram e nem se complementam, mas tensionam-se, enfatizando os vazios existentes entre as partes dos corpos. Sua cabeça encontra-se levemente torcida, em um fator de rotação, e padrão de desenvolvimento cabeça-cóccix para a esquerda, olhando Pã e seus acompanhantes. Tímida, talvez até incomodada de ser apresentada a tantas pessoas de uma só vez, saudosista de sua própria solidão, a ninfa é dramatizada com velocidade desacelerada, com fluxo contido, com espaço direto e com peso leve (FIGURA 4).

FIGURA 4 - Gráfico labaniano dos atributos expressivos da ninfa de Lorrain



Gráfico labaniano que representa os atributos expressivos da ninfa de Claude Lorrain.  
Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Ainda que o corpo seja matéria de criação de ilusões com suas paradas e retomadas de movimento (Laban, 1966), sua conexão com o seu entorno é o que permite o entendimento do que faz ali, de seus desejos e de seus objetivos. As intencionalidades espaciais promovem uma consciência perceptiva do próprio ato de mover-se ou, pelo menos, dos gestos momentâneos, fragmentados em instantes de confusão e de lucidez. O espaço, portanto, é um lugar privilegiado por tratar-se, primeiramente, de um pintor paisagista, e adquire um patamar importante conjuntamente ao corpo e aos movimentos subsequentes, pois é nele que reside as informações visíveis e invisíveis, múltiplas e divisíveis da superfície da existência, apreendido por meio da experiência perceptiva da psicologia personagem e de quem a olha, de quem tenta entendê-la e senti-la. Tem-se, então, o espaço “como imagem do ser (...) para o qual a existência é espacial” (Merleau-Ponty, 2015, p. 196), estando ele organicamente ligado ao indivíduo. Ao agir na contramão das teses clássicas do físico Isaac Newton (1643-1727) e do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804), a fenomenologia do espaço supera a dimensão geométrica euclidiana, ligada a conquista da perspectiva linear, expressando na concepção de um fundo materializado como substância absoluta, e contrasta com a existência de um eu interior, uma figura cognoscente como pura substância pensante e atuante, pois é pela criação, e sua deformação, que a percepção entre ser e estar se dá. Sendo assim, como compreender o espaço (ou seriam, os espaços?) no qual a ninfa está pisando ou, como diria o estudioso francês Merleau-Ponty (1908-1961), como compreender o espaço no qual a ninfa é pisante?

#### **2.4 Espaço, paisagem e arcádia: o segredo da infância perdida**

“Toda a Natureza, fielmente” – Mas por qual artifício pode a natureza sujeitar-se à coerção da arte? O menor de seus fragmentos é ainda infinito! E, assim, ele só pinta aquilo de que nela gosta. De que ele gosta? Daquilo que é capaz de pintar!” (Nietzsche *apud* Gombrich, 1990, p. 154).

De modo a aprofundar o espaço como paisagem, e, por fim, como arcádia, nos moldes de um pensamento que, em primeira instância, pretendeu-se absoluto, lógico-matemático, depois em uma espécie de organização cognitiva e sensível para, finalmente, endereçar-se como fenomenológico e localizável, propõe-se uma visita à guisa desses conceitos, uma vez que estão presentes nos processos históricos assistidos por Claude Lorrain. Compreender o espaço e seus

desdobramentos é, portanto, compreender qual é a sustentação formal e cênica que permite à inequívoca pose ninfal existir naquelas dadas condições.

A representação do espaço é, como premissa, a apresentação de uma perspectiva. A história de Sócrates (470 a.C - 399 a.C) a Descartes, no que tange os ensinamentos sobre o espaço, é a história dos sujeitos “dominando pouco a pouco o mundo, dominando-se a si mesmo” (Lenoble, 1990, p. 22). A satisfatória, ainda que falsa, sensação de controle promovida pelas revoluções do nascimento da ciência moderna e de seus paradigmas, arquitetaram mudanças profundas nos referenciais até então abarcados como únicos e verdadeiros. Rememorando os feitos do físico Isaac Newton, em sua obra intitulada *Principia*, de 1687, a questão espacial afasta-se progressivamente de premissas teológicas e filia-se a uma concepção que vai além do mero ambiente físico no qual os corpos estão inseridos. Dessa maneira, na mecânica newtoniana, o espaço aparece como referência aos atos de orientação e de movimento (ou de inércia) e é desenvolvido, necessariamente, em função dos princípios da geometria, sendo, portanto, infinitamente divisível e existente por si mesmo, independente dos sujeitos. Alega que por conta de suas propriedades, suas causas e seus efeitos, por sua própria natureza, o espaço torna-se inacessível à experiência, não passando de obscuridades metafísicas. Funcionando como um palco para os eventos, ele não é afetado pela existência de matéria e pelo campo de força nele existente; em outras palavras, se a matéria e o campo forem retirados, o espaço continuará existindo independentemente da presença destes. Por outro lado, temos em Kant uma noção espacial como uma espécie de “topos universal”, onde organizam-se os acontecimentos do mundo material a partir de experiências corporais, ainda que de forma apenas acessória. Em sua obra “A crítica da razão pura”, de 1781, espaço é considerado como intuição pura *a priori*, já que não é totalmente derivado da experiência, mas funciona como intuição necessária para fundamentar as percepções humanas, as propriedades subjetivas. Assim, sua concepção de espaço está ancorada unicamente na capacidade cognitiva do sujeito, pois essas são formas puras da sensibilidade. Para o autor, o mundo é formado por um plano fenomênico (da sensação) e por outro que se encontra além dos sentidos (a coisa em si).

De forma a resgatar a descartada ligação entre a eroticidade corpórea e as considerações sobre o espaço, bebendo nas concepções clássicas e estabelecendo pilares essenciais para uma melhor reflexão, Merleau-Ponty imediatamente o admite como uma experiência transcrita que atende tanto às intenções motoras quanto às solicitações da própria paisagem. Assim, devemos ver e compreender o mundo enquanto ambiguidade, paradoxo, afastando-se de noções puramente geométricas de sua construção. Sua existência depende, portanto, da existência de outros fatores que o compõem. De fato, nem na análise puramente intelectualista do objeto e nem a função puramente biológica do corpo, por si só, dão conta de elaborar o estar ou o ser no espaço, uma vez que estamos constantemente sendo interrogados por aquilo que nos circunda, convidados a re-estabelecer contato com os signos vividos, como esquerda, direita, cima, baixo, grande, pequeno, profundo ou raso. Retornamos ao problema da percepção e do corpo demonstrando a interdependência existente entre os três – percepção, corpo e espaço. Para além de todas as considerações abstracionistas, as experiências de orientação, de profundidade e de movimento encontram sentido quando consideradas a partir da percepção individual, da situação do sujeito em seu ambiente. Isso posto, relacional por filosofia, a fenomenologia de Merleau-Ponty difere-se de Newton e Kant por tratar o espaço como um meio e não um fim em si. Assim:

não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível (...). Portanto, ou eu não reflito, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como ambiente das coisas, ora como atributo comum, ou então eu reflito, retomo o espaço em sua fonte, penso atualmente as relações que estão sob essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte, passo do espaço espacializado para o espaço especializante. No primeiro caso, meu corpo e as coisas, suas relações concretas segundo o alto e o baixo, direita e esquerda, o próximo e o distante podem parecer-me como uma multiplicidade irreduzível; no segundo caso, descubro uma capacidade única de traçar o espaço” (Merleau-Ponty, 2015, p. 328)

O espaço espacializado, segundo o autor, seria o espaço natural responsável por abarcar uma multiplicidade irreduzível de possibilidades, considerando o espaço físico e suas regiões qualificadas, fundando-se na presença efetiva do corpo. A fim de criticar o pressuposto do mundo *tout fait*<sup>54</sup>, que é aquele no qual o espaço é

---

<sup>54</sup> Em uma tradução literal, o mundo *tout fait*, ou “todo feito” que nos fala Merleau-Ponty, é aquele que estabelece relação com os positivismo derivados da ciência. A compreensão da percepção, por essa via, é considerada como algo distinto da sensação, embora a relacione por meio da causalidade estímulo-resposta (Nóbrega, 2008, p. 141).

identificado ao da geometria, evidencia o caráter antepredicativo e originário de uma maneira particular de habitá-lo, de torná-lo possível a partir da intencionalidade motora, uma vez que existe entre o corpo do sujeito e seu entorno uma relação que não é a mesma que aquela dos objetos entre si. Tal relação se estabelece perante a inesgotabilidade do mundo vivido, e não pelas cartografias geográficas. O espaço extra-corpóreo é investido de “fios intencionais” que partem justamente do corpo próprio em direção ao mundo dando-lhe significações “para nós”. Não podendo ser compreendido isoladamente, sabendo que a totalidade dos fenômenos é perene, não se trata da realidade física somente, fala-se de “um espaço percebido em que a posição das coisas se torna possível, pois (...) é como uma estrutura viva” (Nóbrega, 2008, p. 158), fazendo com que o sujeito consiga reconhecer sua própria existência.

Tomando, por hora, o espaço espacializante, necessita-se de uma figura que conceba o espaço à sua própria forma, ao seu próprio e cognoscível traço. Engajando em um projeto ontológico e filogenético, no sentido filosófico cultural, o desdobramento do espaço espacializado para o espacializante ocorre de modo sobrenatural, ou seja, é construído a partir da metafísica do “não pensar em nada” (Pessoa, 1993, p. 28) reagindo às impostas ordinariedades dos fenômenos.

De modo nítido, é possível observar e, talvez sentir, os espaços na pintura de Lorrain de acordo com o que conjectura Merleau-Ponty. O espaço espacializado, como aquilo que se espera de uma ordem natural, o mundo em si e por si, a paisagem domesticada a partir de um direcionamento: a persuasão do olhar “emoldurador”, sendo o artista responsável por sua criação objetiva, em seus sentidos formais e composicionais, a como à beira de uma falésia. E o espaço espacializante, complementarmente, organiza o perceptível por meio do corpo e desenvolve, subjetivamente, a psicologia das formas das personagens retratadas conforme suas sugestões de ação, conforme seus motivos intrínsecos de estarem habitando a arcádia. Podemos perguntar-lhes: por que estão ali?

Tanto o espaço espacializado quanto o espaço espacializante conectam-se com as disposições de Rudolf Laban sobre o tema, já no campo da dança, pois podem ser paralelamente observadas nos escritos do autor sobre os elementos do espaço global e os elementos do espaço individual. O espaço global forma aquilo que entendemos sobre o “além corpo” dos bailarinos, circundando toda a sua potência espacial criativa. Isso inclui, certamente, a opinião de que “seen from such

a point of view, space seems to be a void in which objects stand” (Laban, 1966, p. 3), ou seja, o espaço como meio de expressão. Já o espaço individual se configura como “o alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe de nosso corpo” (Laban, 1978, p. 76) reiterando a experiência corpórea como uma de suas estruturas indissociáveis.

Ao considerar os mundos micro e macro da ninfa, em específico, podemos deter-nos ao modo pelo qual ela, ao mesmo tempo, está espacializada e espacializa. Devido a presença irreversível do seu corpo e aos contrastes manifestos pela sua sugestão de movimento, as tensões entre o visível e o invisível no entre-lugar do percurso fenomenológico acomete as interpretações: reafirmando sua etérea trajetória, esse acontecimento, a saber, suas determinações fáticas, ou ainda a dificuldade de dar provas sobre sua existência em separado das consciências para as quais elas portam sentidos, revela toda e qualquer remissão, apresentação, presentificação, mostraçãõ consagrada à permanente exiguidade do seu feitio. Ao pisar com tão pouca determinação, a ninfa e suas sombras poetizam o espaço, trazendo em sua paleta azul-dourada uma ansiedade pré-espetáculo, como se fosse a sua grande estreia e a sua compulsória aposentadoria. Procura fazer ela mesma uma fenomenologia do instante, do pré-movimento, do gesto, a partir de sua alma encarnada de vida, de destruição e de comunicação pictórica. Submetida às quimeras da relação fantasmática entre pintura, dança e geometria, demarca a falta que centraliza a emergência volátil desse sujeito e que se apresenta na cadeia significativa, ou seja, uma vez que não há completude quando se está no campo do sujeito, sua representação em ambos os espaços jamais poderá ser estabilizada ou ter função estabilizadora. Isso posto, quem dá a homeostase necessária para o olhar sobreviver? A paisagem, seus componentes simbólicos e suas possibilidades de leitura.

Tanto a paisagem quanto a arcádia tem em comum em suas tradições estético-visuais e filosóficas aspectos os quais visam a completude orgânica das formas, requeridas pela precisão da composição de suas linhas e da semelhança de suas cores; e a incompletude inorgânica das ideias construídas sobre elas, em uma eterna queda de braço. Destacar seus traços salientes, ou ainda, propor um projeto de iluminação cênica sobre seus históricos desígnios é encontrar um caminho para que uma espécie de memória coletiva e social tome vazão de si mesma, confirmando as pródigas tentativas e as indubitáveis renúncias do ocidente em

interpretar o mundo ao seu redor. Unir as realidades emocionais-afetivas às realidades inteligíveis dos pensadores e dos artistas que propuseram-se a percebê-las com suas diferentes psicologias é o primeiro passo para procurar a consciência cultural que lentamente, durante séculos a fio, advertiu tais lugares, de modo inconfesso, com suas racionalizações científicas, regimes utilitaristas, suas teorias estéticas e suas doutrinas morais, éticas e políticas.

Dando início, a paisagem parece organizar o imemorável na tradição ocidental. A palavra paisagem desenvolveu-se muito associada às práticas artísticas de pintura de paisagem. Encontrada em estágio embrionário na produção de imagens idílicas na antiga Grécia ou ainda prematura nas marchas romanas, credita-se ao poeta Jean Molinet (1435-1507) sua utilização para descrever um “quadro representando uma região”. Em 1552, na Veneza de Ticiano (1473-1490), a paisagem passou a ser considerada a partir de sua qualidade como plano de fundo de um quadro. Adentrando o século XVI, a paisagem passa a ser o aspecto visível de uma região, o território que se estende até o horizonte. Desde seus tenros entendimentos, o termo paisagem não continha um significado em si de fato geográfico-biológico, mas era produto da representação pictórica de um “acontecimento enquadrado por uma dada realidade geográfica” (Alves, 2001, p. 67). Em Flandres e em Holanda desenvolveram-se escolas de pintura paisagísticas que se impuseram sobre esse domínio, estendendo suas contribuições à “laicização (...) libertando-a de qualquer referência religiosa” (Alves, 2001, p. 68), em contrapartida à arte desenvolvida na Itália do mesmo período, e a concepção das condições específicas para sua identificação com a realidade.

A partir do século XVI, o tema da paisagem passa a ser admitida tanto na pintura quanto na gravura de modo a tornar-se uma instituição no mundo da arte. Até então desconsideradas como um gênero absoluto, a pintura paisagística foi ganhando escopo graças a reviravolta no estatuto da arte do momento, além da criação de uma demanda específica por esse tipo de representação, como colecionadores e especialistas. De Alberti a Leonardo, o assentamento da paisagem como atividade independente deu-se, também, pelo mergulho dos artistas em seus próprios processos criativos, reivindicando tanto a postura psicológica do observador quanto levando em suas últimas consequências o *Ut pictura poesis*<sup>55</sup> de

---

<sup>55</sup> Entre palavra e imagem, os diálogos entre poesia e pintura, extensos principalmente no século XVIII, foram iniciados com o um texto em forma de carta de Horácio dedicado aos Pisões, filhos de

Horácio (65 a.C - 8 a.C). Associando a importância da temática com a própria harmonia do universo, há, na constituição dessa história, uma reverberação mais simples do *Paragone*<sup>56</sup>, sendo a construção da paisagem ideal, ou a primeira paisagem, mais do que a pura observação do pintor, mas um atributo da sua imaginação. A presente busca pelo “cenário mais agradável que já viram” (Gombrich, 1990, p. 156), vários tipos de paisagens foram criadas, adicionando aspectos da natureza os quais estavam associados com o pátos e o teor emocional da composição em geral. Até as apresentações contemporâneas, a paisagem manteve sua indubitável constância dentro dos projetos artísticos: no século XVII, o pitoresco de Claude Lorrain e a busca infinita de Nicolas Poussin (1594-1665) nos desenhos os quais movimentam-se por ela; o século XVIII da Inglaterra de Thomas Gainsborough (1727-1788); Camille Corot (1796-1875), Gustave Courbet (1819-1877) e a École de Barbizon no século XIX e as vanguardas históricas de Henri Matisse (1869-1954) e de Claude Monet (1840-1926) no século XX. Fazendo fluir ações no espaço e no tempo, a paisagem media as expectativas entre o real e o imaginário, criando uma narrativa fictícia sobre a consciência da mimese, da verossimilhança, e da necessidade de fabricar uma imagem reduzida a denominadores comuns culturais.

Para a filósofa Anne Cauquelin (2007), remontando toda essa tradição, a paisagem é construída a partir das ações perceptivas e estéticas de paradigmas

---

uma família nobre do antigo império romano. Responsável por criar subsídios para uma tradição de reflexão poética, “a poesia é como a pintura” já fazia parte de um contexto em que ressoavam aproximações entre essas artes, de modo a reafirmar suas semelhanças ou contrastar suas diferenças. Em seu tratado, o poeta escreve: “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradeu uma vez; essa outra, dez vezes repetidas, agradecerá sempre” (Horácio *apud* Scherer, 2017, p. 47).

<sup>56</sup> De maneira sucinta, o *paragone* foi uma ampla discussão no contexto renascentista italiano que criou uma polarização entre as artes intelectuais, investigando qual delas seria, então, a mais importante. A partir disso, Leonardo, em seu Tratado sobre a Pintura, levanta questionamentos teóricos e filosóficos sobre o fazer da pintura, declarando-a como a mais relevante entre a escultura, a poesia e a música, por exemplo. Ainda confrontando-se com a assertividade do artista, temos, sobre a paisagem, que: “Se o pintor quiser ver belas mulheres que lhe inspirem amor, ele tem o poder de criá-las, e se desejar ver monstruosidades que lhe provoquem medo, diversão e riso, ou mesmo compaixão, ele é seu Senhor e Criador. E se desejar criar desertos, lugares frescos e aprazíveis em tempos de calor, ou quentes quando estiver frio, também pode dar-lhes forma. Também está em seu poder criar os vales que deseja admirar, e os picos das montanhas sobre as quais pode avistar vastas regiões de terra e olhar para o mar no distante horizonte, para além delas; e também, se quiser, admirar as altas montanhas a partir dos vales profundos e os contornos da costa. Na verdade, tudo que existe no mundo, virtual ou concretamente, ou na imaginação, ele pode ter, primeiro em sua mente, depois nas mãos, e essas imagens são tão magníficas, que revelam, a um simples relance de olhos, a mesma harmonia de proporções que existe nas próprias coisas” (Da Vinci *apud* Gombrich, 1990, p. 147).

imagéticos culturalmente constituídos, cujo objetivo foi transformá-la em um conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo com a natureza e com a sua ideia. Sua gênese aponta para uma trama de dobras implícitas entre imagem e realidade que tem, especialmente no caso da pintura, a materialização de um vínculo complexo relativizado pela história, tendo como resultado um processo de aprendizagem que a cria tanto como objeto sensível quanto como sua identificação com o real, já que “o decurso de uma prática pictórica (...) ia dando forma a nossas categorias cognitivas e, conseqüentemente, a nossas percepções espaciais” (Sebastião *apud* CAUQUELIN, 2021, p. 495). A pintura de paisagem, então, faz parte do escopo pictórico que abarca consigo as noções matemáticas de orientação espacial e de proporção; as noções biopsíquicas de organização, de percepção e de configuração e as noções histórico-culturais que remontam aos empregos semânticos da palavra em contextos multidisciplinares. Dessa forma, como um fenômeno artístico, a pintura paisagística, em seu íterim localizado, é capaz de concatenar diferentes esferas da epistemologia e da ontologia humana, pois pode ser entendida como uma representação, ou seja, “é a construção de uma visão de mundo” (De Souza Leão Vieira, 2006, p. 5), lugares transbordados por afetividade, intimidade, desejos, medos, sonhos, como preconizam Gaston Bachelard (1884-1962) e Yi-Fu Tuan (1912-2022) e, também, de convenções artísticas, históricas, geográficas, sociais e econômicas que transformam o espaço visível por meio de uma apreciação estética cuja repercussão ideal transitou pelas categorias do belo e do sublime<sup>57</sup>. Recorte de uma perspectiva, naturalizada sem ressalvas sobre seu caráter de artifício, criticar

---

<sup>57</sup> A categoria estética do sublime foi e é extensamente debatida por diversos pensadores. De maneira a estabelecer alguns de seus caminhos, é nas figuras de Longino e de Edmund Burke (1729-1797) que as considerações aqui centralizam-se. O aparecimento do conceito de sublime é inaugurado na obra de Longino, intitulada “Do Sublime”, do século I d.C, e trata de todo tipo de experiência que é da ordem do superior e que se associa às experiências de violência, desequilíbrio e distanciamento de si mesmo. Assim: o sublime é a violência que desequilibra; veja-se a análise de Demóstenes em XXII, 4; a finalidade não é a persuasão de que podemos dispor. O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulhamos no êxtase. É grande o que nos tira o fôlego, de emoção e de surpresa. (Longino *apud* Trindade de Araújo, 2015, p. 38). Séculos depois, inspirado pelo ensaio de David Hume (1711-1776) “Do padrão do Gosto”, em “A investigação filosófica acerca da origem nas nossas ideias do sublime do belo”, publicado pela primeira vez em 1757, Burke recusa o racionalismo e escancara a natureza como fonte do sublime, estando, invariavelmente, ligado às dores e aos prazeres do corpo. Para Burke o sentimento de sublime só pode se manifestar esteticamente se for derivado de tais sensações. Ele explica: Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (Burke *apud* Trindade de Araújo, 2015, p. 39).

as camadas de significação que a paisagem foi tomando com o passar dos séculos significa “criticar a ideia de que a paisagem é idêntica à natureza” (Lira, 2011, p. 59) e o jogo de falácias culturais ou de desejos que a constitui.

Fruto de elucubrações sensíveis, mentais e histórico-culturais, a prometida representação da realidade proposta por Claude Lorrain em *Landscape with nymph and satyr dancing* não pôde firmar-se como memória de experiência sem a “intervenção de um “esquema” – um esquema provisório, sucessivamente corrigido e modificado através do processo de contato com a imagem” (Coelho, 2008, p. 17). Sua análise, portanto, se torna pertinente por propor um primeiro atravessamento dos espaços habitados e criados a partir da imagem da ninfa. Ao passo que concede-se acesso a tempos remotos, também atualiza-se tais questões para o contemporâneo, e interpreta-se sobre as possíveis formas de interação que uma sociedade constrói na relação com a natureza paisagística e na complexidade dos espaços onde vive.

FIGURA 5 - Quadrantes não proporcionais na obra de Claude Lorrain



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Ao dividirmos a imagem em quadrantes não proporcionais (FIGURA 5), mas que conversam com a linha do horizonte, temos que o quadrante número um apresenta-se praticamente inóspito e sua proporção entre céu e terra obedece aos requisitos de uma pintura renascentista flamenca de paisagem. A vegetação de médio e grande porte esconde parte da montanha e do rio, enquanto a torre de vigia ganha destaque. Passando para o segundo quadrante, a grande afaia tensiona sua existência com a pequena, ainda que importante, cidadela, escancarando as concepções, emergentes naquele período, da ideia de natureza como algo já controlado pela moral humana, sacrificada à alteridade ameaçadora da mentalidade burguesa-mercantil. O terceiro quadrante, esse que admite as aproximações de Lorrain com os encantamentos idílicos da época dourada dos italianos, responde claramente a necessidades distintas: a tentação do progresso e o saudosismo da história. O templo, munido de quatro colunas jônicas, não tem escrituras e nem imagens incrustadas em si, apenas a utopia de uma nova serventia e descobrimento. O quarto quadrante, tal qual o primeiro, oferece a natureza calma e permanente com a pequena queda de água límpida enquanto alguns carneiros e cabras se alimentam. O quinto quadrante, quiçá o mais identitário de todos, é o que suscitada a questão da relação entre a legibilidade e a visibilidade, “texto lido” e “quadro olhado”, em uma fórmula notável: “leia a história do quadro” (Borges, 2020, p. 22), lembrando Poussin. Abarcando partes da tradição ocidental em cada figura apresentada, é nesse momento da contemplação do espectador que o que salta aos olhos é coisa desconhecida, inominável, ilegível, invisível, mas perceptível no quadro: suas possibilidades de narrativa. Temos a figura dúbia do sátiro, espírito da natureza metade homem, metade animal que, em sua iconografia tradicional, evoca atos ligados à esfera da violência e do sexual e que aqui carrega uma coroa na mão direita; a figura de Pã, representado sentado sob um tronco de árvore com a sua flauta e as musas, nas poses em pé e deitada como odalisca, que o acompanham na percussão com, provavelmente, um cromorno e um tamburello. Adentrando o quadro e nos imaginando como a ninfa, por exemplo, encontramos uma ressonância entre seu corpo e o restante da composição, como se todos ajustassem-se à sua mútua ausência e presença. Por último, o sexto quadrante, cuja ligação com o terceiro é inegável, é constituído por dois elementos importantes: os restos já destruídos do templo, atrofiados pelos séculos e o enquadramento da frondosa árvore no qual encontra-se partido ao meio, não revelando o seu final e

construindo uma visão ainda mais encaixilhada, como o segredo de uma infância perdida no qual temos apenas um vislumbre em um momento de felicidade.

Sobre ele, cabem algumas ressalvas.

Reivindicando as palavras do poeta estadunidense e ambientalista Henry Thoreau (1817-1862): “é inútil sonhar com uma rusticidade diante de nós. Isso não existe. O que inspira tal sonho é o charco que há em nosso cérebro e em nossas entranhas, o vigor primitivo da Natureza existe em nós”. O sentimento expresso pelo autor introduz uma nova maneira de olhar, de descobrir aquilo que nos circunda e que, muitas vezes, escapa ao reconhecimento e a apreciação nas obliquidades da adultez. Na tentativa de afastar-se dos mecanismos da autodestruição, o propósito de indagar o contorno fantasmagórico de uma paisagem antiga as suas preocupações modernas, invocando a “topografia para conferir uma forma natural a suas ideias” (Schama, 1996, p. 28), requer o interesse nos resíduos irracionais, inquietantes e míticos da sociedade ocidental que ainda sobrevivem. Mitos de morte, de sacrifício e de fertilidade permeiam esse lugar de fuga e de tragédia, confessando na paisagem construída não só um legado de deleite, de prazer estético e de “cenário com função de sedativo” (Schama, 1996, p. 28), mas de horror, de melancolia e de bucolismo.

Fertilizada pelos ossos e pelo sangue de inúmeras concepções, a arcádia de Pã<sup>58</sup> contemplava as criaturas selvagens e suas hostilidades, os pandemônios da integralidade indomada, os feitiços do pastoril e a fecundidade da natureza. Os gregos imaginavam seus habitantes como “caçadores e coletores, guerreiros e sensualistas” (Schama, 1996, p. 522). Descritos por Heródoto (485 a.C - 425 a.C) com dose de demasiada bestialidade, cultuavam um deus que copulava com as cabras e também alimentava-se de suas glandes e de seu leite; ou por Pausânias (115 a.C - 180 a.C) cuja escrita equiparava o nível de violência da antiga arcádia ao seu estado remoto na história da humanidade. Ao passo que a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia e nem requer endereços, sendo um trabalho realizado *a posteriori*, ela oferece a oportunidade de tornar-se mais poética

---

<sup>58</sup> Inserido no contexto da mitologia grega, o deus Pã, associado ao ambiente campestre e pastoril é uma figura ambígua, representando a integridade e a indisciplina. Filho de Hermes, vive em grutas e vaga pelos bosques, florestas e montanhas, demonstrando sua conexão intrínseca com a natureza e com todas as suas criaturas. Devido ao seu amor não correspondido pelas ninfas Eco e Siringe, descobre-se amante da música, carrega consigo sempre a sua flauta e é a partir dela que consegue produzir melodias para enfeitiçar o ouvinte e levá-lo ao pânico. De aparência animalesca, é descrito com coxas lanudas e com cascos fendidos.

que literal, envolvendo um mundo de associações e de sentimentos e lhe conferindo significados. Criando um espaço com geologia e com vegetação, o reino fértil o deus dos pastores confere às ninfas e aos sátiros uma morada e sua representação artístico-literária pensa sobre os mistérios existências por detrás desse lugar-comum e o desígnio humano face a isso. O que, na realidade, vem de encontro com o maior dos anseios: achar, na natureza, um consolo para a mortalidade.

No outro lado, originário de Cós, passando grande parte de sua vida na Alexandria dos Ptolomeus e terminando seus dias na Sicília, o poeta Teócrito (310 a.C - 250 a.C) no século III a.C escreve a arcádia primitiva não mais de maneira bruta ou imprevisível, mas sim a partir de um novo esteio de significação no delírio de conformidade com o bucolismo, com a pequenez humana assombrada por sua quase despercebida insignificância perante a grandeza da natureza meridional, onde reunia os olivais egeus e os vinhedos sicilianos. Assim:

“Muito álamo branco, muito olmo se curvava, as frondes farfalhando, e ali por perto a água bendita murmulhava, de uma gruta de ninfas brotando. O grilo cricilar atarefado em meio à umbrosa folhagem, e a raineta rumorejar entre densos pinheiros. A cotovia e o pintassilgo cantavam, e a rola gemia, e as abelhas zumbiam, adejando sobre a fonte. Toda a natureza recendia ao opulento verão, recendia à estação dos frutos. A nossos pés, jaziam peras, e maçãs rolavam em abundância, e os galhos novos da ameixeira pendiam até o chão sob o peso de seu fardo” (Teócrito *apud* Schama, 1996, p. 523).

Bebendo nessa nova aproximação semântica de arcádia, o poeta latino Virgílio redimensiona e saúda o retorno da idade de ouro. Naquele tempo, em que os campos pertenciam a todos e a abundância era invariável e não havia guerra, escreve nas *Geórgicas* e nas *Éclogas*, advogando por um período de um governante específico, o imperador romano Augusto (63 a.C - 14 a.C), no qual trouxe mágica, paz e prosperidade. A arcádia habitável se caracterizou por banir de seu território questões relacionadas à emoções sombrias e corruptas e condicionou um senso de ordem que é mais invenção social que pura obra da natureza, vemos em Lorrain “os elementos da paisagem do humanismo renascentista: labuta diligente, rebanho carnudo, campos e pomares fartos – o conjunto supervisionando o topo das colinas pelos pais da cidade-Estado” (Schama, 1996, p. 524), semeado por Pã, indiscriminadamente, por todo o solo, produzindo abundância de fauna e flora. Esse sonho exerceu fascínio sobre as gerações subsequentes, que viram a vida prolífica do Quattrocento cair nessa configuração enganosamente simples.

Entretanto, apesar do reconhecimento da natureza e da rusticidade de seus

habitantes, a arcádia como construção representacional de uma realidade formulada por investimento do surgimento das cidades iria dramatizar a paisagem e afirmá-la como cenário, composta pela expulsão de “tudo o que é selvagem (...) desse pastoral perfeito” (Schama, 1996, p. 515) e pelo assujeitamento desses elementos a uma ordem de Estado o do mundo dos negócios humanos, racionalizado e concebido por um devir de ser histórico e localizável. Aproximando-se dos anos de Claude, o humanista italiano Jacopo Sannazaro (1418-1530) publicou, na Veneza de 1519, a “Arcádia”, protótipo renascentista dessa literatura pura, próspera e encantada. Em pleno diálogo com a obra lorrana, temos que:

Sem embargo, a Arcadia de Sannazaro, nem tudo é canto de passarinho, mel silvestre e ramalhantes ao luar. Grande parte do atrativo de sua paisagem está no fato de que, ao lado das sequências mais puramente pastoris, o poeta inclui um cenário mais sensacional, concebido para expressar emoções sombrias. Há eventuais cachoeiras (com invariáveis espumas brancas) e os precipícios, dos quais pastores recusados por suas amadas ameaçam atirar-se. Há uma montanha, “não muito difícil de escalar”, que se ergue sobre a arcádia, recoberta de ciprestes e pinheiros imensos. Há a paisagem erótica, presente no corpo da ninfa (....)” (Schama, 1996, p. 527).

Ainda que ambas as noções de arcádia, idílica ou agreste, sejam originadas pelo contexto urbano, a paisagem se modifica e se reafirma ao explorar imagens eróticas, imagens que incitam medo e pavor e imagens que demonstram o sensacionalismo depreendido da brincadeira entre o sagrado e o profano. Tal aculturação da paisagem tinha por objetivo, portanto, a perfuração do platonismo que ressurgiu como força de convicção sobre as leis que a criação artística obedecia, o extravasamento de uma diversidade correspondente à exploração do novo mundo idealizado e a legitimação da arcádia redesenhada, em um jardim ou *sacro bosco*, em que o antigo sobreviva se civilizado e as aspirações do novo deveriam estar utilmente dispostas a servir à mímese das estruturas das propriedades simbólico-formais senhoriais cristãs.

Ao fundo das notas pastoris de uma longínqua flauta, a ordem cristã redimensionou o espaço campestre ao colocá-lo como um dos protagonistas semânticos da famosa cena do assassinato de Abel, figura sacrificial, salvífica e pastoril, por seu irmão Caim, um agricultor frustrado. Marcado pela violência e pela corrupção, seguindo os passos conscientes de seus pais, é condenado à errância, resta-lhe a construção de uma cidade para moradia, opondo, dessa forma, o vocábulo campo ao vocábulo cidade. A valorização das dimensões do campo no

contexto bíblico são inegáveis e não espanta, portanto, que a utilização recorrente de metáforas ou de referências pastoris se estenda ao Novo Testamento — sendo porventura a mais importante a que diz respeito à figuração de Jesus Cristo como “Bom Pastor”. Como observou o crítico literário canadense Northrop Frye (1912-1991), a história de Caim e Abel inscreve muito mais do que o desenvolvimento urbano do povo israelita, privilegiando, certamente, a fase pastoril. O apego central a imagem do campo e a imagem do pastor como capaz de receber o agrado divino, na qual remonta aos primórdios da origem humana em Adão e Eva, foi um dos modos através dos quais se realizou a aproximação dos textos bíblicos à literatura pagã, sobrepondo-se e transbordando “sur l’imagerie pastorale idéalisée” (Frye *apud* Marques, 2015, p. 144), indo de encontro às formulações sobre o espaço da arcádia. O campo é, aqui, o lugar que, em certa medida, se contrapõe ao Éden, no qual está separado pelos querubins e pela chama da espada fulgurante. Dessa forma, o imaginário monoteísta judaico-cristão modula a arcádia sob seus próprios parâmetros alavancando a habitação onde os “velhos sabinos” outrora permaneciam à “representação do jardim edênico (...) através do recurso a imagens constitutivas de uma ideia de oásis, nomeadamente, imagens “de árvores e de água” — facto que deve ser compreendido no âmbito de uma valorização deste tipo de imagética por um povo que provém do deserto e para quem aquele oásis sinaliza a “criação divina” e a “ordem providencial” (Frye, 1984, p. 204). Tal visão reitera a proposta de Schama (1996), uma vez que condiciona a ideia pastoril ao tumulto, às sombras e um lugar de pânico primitivo, agora repaginado.

Tanto o espaço e a paisagem não são apenas objetos do escopo das artes visuais, das artes da cena ou da literatura, mas também fazem parte dos campos eruditos das ciências exatas e da terra. Sendo desconsiderada como um “sistema fechado” (Lenoble, 1990, p. 44), o que se propõe a seguir é reviver a figura da ninfa na paisagem lorrana como um sistema de imensa semiologia e conexões formais, evocando os agentes matemáticos da topologia geométrica para que, visualmente, superarem qualquer determinismo, ou vontade moral, a elas associadas. Da perspectiva do fenômeno, da história e da cultura, traçar-se-á de suas linhas os seus caminhos geometrizes, pois a topologia configura-se como elemento compatível teoricamente com a predisposição mutante da ninfa e de seu entorno.

### CAPÍTULO 3. AS CONTRIBUIÇÕES DO PENSAMENTO GEOMÉTRICO PARA A HISTÓRIA DA ARTE E DA DANÇA: DO MODELO EUCLIDIANO RUMO AO MODELO TOPOLÓGICO

“A matemática é a mãe de todos os infinitos.” (Autor desconhecido)

#### 3.1 O testemunho da topologia: não há estrada real para a geometria

Como bem avisado, a questão do espaço e suas especificidades artísticas são questões interdisciplinares, podendo ser ancoradas a partir de diversos saberes. Com todos os louros, a matemática fez deles algumas de suas consignas centrais e, a partir disso, revolucionou a maneira com a qual tudo e qualquer objeto poderia ser realocado em um determinado local.

Uma vez, Ptolomeu (c. 100 a.C) perguntou a Euclides se havia um caminho mais curto, para a geometria, do que Os Elementos, e ele lhe respondeu que não havia estrada real para a geometria (Boyer, 1999). A frase emblemática de do filósofo neoplatônico Proclo Diádocos (412 a.C - 485 a.C), comentarista da obra homônima de Euclides de Alexandria<sup>59</sup> (c. 300 a.C), os Elementos, resgata a preocupação de alguns autores com o estudo da matemática e de seus fundamentos, sob um viés da busca pela verdade, apresentados de forma rigorosa e sofisticada. Em seu tratado, desenvolvido em treze livros, resgata o estudo da geometria plana e espacial, da teoria dos números, dos postulados e das noções comuns<sup>60</sup> que garantiram a veracidade e a precisão de suas contribuições. De fato,

<sup>59</sup> Pouco se sabe sobre a vida de Euclides. Seu nome, Euclides de Alexandria, foi proposto por grande parte da sua história ter sido registrada a partir do seu exercício na cidade de Alexandria. Alocado na universidade, sua capacidade pedagógica era surpreendente. Além dos Elementos, escreve também sobre perspectiva, óptica, catóptrica, dióptrica e astronomia. As maiores contribuições de Euclides foram “(...) primeiro, tornar explícitos os termos, formulando definições precisas e garantindo assim a compreensão mútua de todas as palavras e símbolos. Em seguida, tornar explícitos os conceitos, apresentando de forma clara os axiomas ou postulados (estes termos são intercambiáveis) de modo que não possam ser usados entendimentos ou pressuposições não declaradas. Finalmente, deduzir as consequências lógicas do sistema empregando somente regras de lógicas aceitas, aplicadas aos axiomas e aos teoremas previamente demonstrados” (Mlodinow apud Lorin; Nogueira, 2015, p. 131).

<sup>60</sup> Aristóteles já havia realizado uma diferenciação entre axiomas (ou noções comuns) e postulados. Segundo o autor, axiomas “devem ser convenientes por elas mesmas – verdades comuns a todos os estudos” (Boyer, 1999, p. 72) e os postulados são menos óbvios e não pressupõe o assentimento do estudante, pois dizem respeito ao assunto em plena discussão. Não é sabido, entretanto, se Euclides foi condizente com tais propostas, nem mesmo se ele verdadeiramente fez alguma diferenciação entre as partes. Nos Elementos, aparecem dez pressuposições, sendo elas: 1) traçar uma reta de um ponto a qualquer ponto; 2) prolongar uma reta finita continuamente em uma linha reta; 3) descrever um círculo com qualquer centro e qualquer raio; 4) que todos os ângulos retos são iguais; 5) que, se uma reta cortando duas retas faz os ângulos interiores de um mesmo lado menores que dois ângulos retos, as retas, se prolongadas indefinidamente, se encontram desse lado em que os ângulos são

a crise dos incomensuráveis<sup>61</sup> e a genial solução que lhe deu Eudoxo de Cnido (408 a.C - 355 a.C)<sup>62</sup>, alicerçada à busca pela veracidade extrema, encaminhou o conhecimento daquela época rumo à geometria, ainda que tanto a álgebra<sup>63</sup> quanto a aritmética<sup>64</sup> também tenham sido pesquisadas e desenvolvidas. Assim:

A teoria das proporções de Eudoxo pôs de parte a teoria aritmética dos pitagóricos, que se aplicava apenas a quantidades comensuráveis. Era uma teoria puramente geométrica, que, na sua forma estritamente axiomática, tornava supérflua qualquer referência a grandezas comensuráveis ou incomensuráveis (Struik, 1992, p. 84).

Apesar de sua fama como o “pai da geometria”, foi no início do século V a.C que Tales de Mileto inaugurou a geometria dedutiva. Era comum para os gregos entenderem o mundo por meio da proporcionalidade, haja vista que as fórmulas conhecidas foram criadas posteriormente. Entretanto, é a partir da organização desenvolvida por Mileto que tal ramo da matemática assume um aspecto de um corpo de proposições que podem ser demonstradas a partir de outras precedentes, como um processo sem fim. Com os olhares atentos, perceberam que algumas proposições iniciais eram evidentes em si mesmas, sendo suficientes para que, a partir delas, outra gama de situações fossem explicitadas. Conhecidos atualmente

---

menores que dois ângulos retos; 6) coisas que são iguais a uma mesma coisa são também iguais entre si; 7) se iguais são somados a iguais, os totais são iguais; 8) se os iguais são subtraídos de iguais, os restos são iguais; 9) coisas que coincidem uma com a outra são iguais uma à outra e 10) o todo é maior que a parte.

<sup>61</sup> As grandezas ditas incomensuráveis são aquelas que não podem ter suas medidas exatas. Atualizando a linguagem, entende-se atualmente que a crise foi uma resposta ao aparecimento da álgebra dos números irracionais.

<sup>62</sup> Eudoxo, frequentador da academia de Platão, adia uma crise lógica no sistema matemático de sua época ao propor a teoria sobre grandezas gerais e suas relações de razão e de proporção. De modo a trazer suas contribuições para uma linguagem atual, temos que: “para que duas grandezas  $a$  e  $b$  possuam uma razão entre elas, é necessário que exista pelo menos um par de números naturais  $m$  e  $n$ , de forma que  $ma > b$  e  $nb > a$ . Isso implica em dizer que só podemos comparar duas grandezas se uma se tornar maior do que a outra ao ser multiplicada por um número inteiro positivo. Assim, a partir de suas demonstrações começou-se a entender a comparação entre razões de forma geométrica, evitando-se a discussão sobre a identificação da razão entre duas grandezas quaisquer de um número.

<sup>63</sup> Considerada parte da matemática pura, ou seja, parte da matemática que não depreende uma utilização formal para sua atualização, a álgebra é o ramo que estuda a manipulação formal de equações (igualdade na qual envolve uma ou mais incógnitas), operações matemáticas (qualquer tipo de procedimento que é realizado sobre certa quantidade de elementos, e que obedece sempre a uma mesma lógica), polinômios (funções polinomiais de diversos graus ou constante) e estruturas algébricas consiste num conjunto associado a uma ou mais operações sobre o conjunto que satisfazem certos axiomas, caso não existam ambiguidades).

<sup>64</sup> Um dos ramos mais básicos da matemática, a aritmética trata, principalmente, do estudos das operações numéricas como adição, subtração, multiplicação e divisão, exponenciação, radiciação e logaritmação. Pode ser distinguida baseando-se nos números que opera. A aritmética inteira se restringe a cálculos com número inteiro. A aritmética racional se restringe a operações com frações que estão entre os números inteiros. Na aritmética real os cálculos são feitos tanto com racionais, quanto com irracionais, cobrindo toda a reta numérica.

como postulados ou axiomas, essas proposições primeiras foram acondicionadas no “método axiomático” euclidiano em sua obra, permitindo que o encadeamento de ideias lógico-dedutivas não contivesse contradições internas.

O desenvolvimento da geometria euclidiana deu-se, portanto, por uma ruptura no paradigma no qual estruturava a ciência matemática de até então. O paradigma pitagórico, cujo envolvimento deu-se com Tales, Anaximandro, Anaxímenes, Heráclito e Pitágoras, era norteado pelas reflexões sobre “a *arkhé* (ἀρχή), o princípio absoluto (primeiro e último) de tudo o que existe” (Chauí *apud* Lorin; Nogueira, 2015, p. 118). Os números, aqueles mesmos que fundamentaram a geometria sagrada, eram os elementos constituintes da matéria humana, subsidiando o dogma de que todas as coisas têm um número, e que sem eles nada pode se compreender. A identificação das partes do universo com os números inteiros positivos era a base do paradigma pitagórico e tal questão gerou uma infinidade de pesquisas aritméticas, cujos resultados produziram uma variada classificação para os números, como números primos, compostos, entre outros. Nesse caso, a geometria excedeu a pura satisfação da descoberta de uma lógica implícita de coordenação numérica, sendo ferramenta de legitimação das afirmações de que as leis matemáticas traduzem o funcionamento do universo. Estabelecendo o enlace entre número e forma, surgiram os chamados números figurados, ou seja, quantidades que podem ser representadas por figuras geométricas planas, como, por exemplo a representação espacial de números triangulares (FIGURA 6):

FIGURA 6 - Representação espacial de números triangulares



Fonte: Mlodinow *apud* Lorin; Nogueira, 2015, p. 120.

É possível observar que a adjunção sucessiva de pontos, respeitando certo arranjo geométrico, produz sempre triângulos equiláteros a partir dos outros triângulos equiláteros. Os pitagóricos chamavam os números que hoje

podem ser expressos na forma  $\frac{n(n+1)}{2}$ ,  $N \in n$ . Assim:

As propriedades dos números quadrados e triangulares fascinaram Pitágoras. [...] Enquanto que os números quadrados são todos iguais à soma de todos os números ímpares consecutivos, Pitágoras percebeu que, do mesmo modo, os números triangulares são as somas de todos os números consecutivos, tanto pares como ímpares. E que números quadrados estão relacionados; se adicionarmos um número triangular ao número triangular anterior ou ao próximo, obteremos um número quadrado (Mlodinow *apud* Lorin; Nogueira, 2015, p. 121).

Com isso, além de encontrar respaldo de formulações numéricas aceitáveis sobre o som com seu monocórdio, ou até mesmo da distância entre os planetas, a principal realização atribuída à escola pitagórica foi, sem dúvidas, o Teorema de Pitágoras. Observando princípios e regras de harmonia, simples e belas, e já tendo conhecimento oriundo dos egípcios sobre o triângulo retângulo de com medidas 3, 4 e 5, começaram, então, investigações sobre quais outros triângulos têm lados cujas medidas dos comprimentos são múltiplos inteiros de uma unidade de comprimento. Expresso algebricamente por  $a^2 + b^2 = c^2$ , possibilitou demonstrar geometricamente estruturas numéricas de valores inteiros e positivos. Contudo, tal descoberta foi o início da crise acerca da universalidade destas explicações e de suas pretensões filosóficas. Ao tentarem medir a diagonal de um quadrado, exprimindo o contínuo com a ajuda do discreto, verificaram uma irregularidade de que “a medida encontrada da diagonal do quadrado não era uma razão de dois inteiros (...) Assim, a impossibilidade da associação de um número racional à medida da diagonal de um quadrado deixou evidente que o teorema e a crença de que tudo é número são incompatíveis, porque a aplicação de um resulta na falseabilidade do outro” (Lorin; Nogueira, 2015, p. 123). Lendas separam a realidade daquelas histórias fantásticas dos esforços dos pitagóricos em preservar as teorias que norteavam seus estudos, como a do assassinato do membro da escola, o filósofo Hipaso de Metaponto (c. 500 a.C), por ter, crê-se, finalmente, revelado o segredo da tenebrosa anomalia, os *alogons*<sup>65</sup>. A crise dos

---

<sup>65</sup> Os números irracionais.

incomensuráveis e a demora da aceitação dos processos infinitos em matemática, historicamente, foi o início da ruptura necessária para que pensadores como Zenão de Eléia (490 a.C - 430 a.C), discípulo de Parmênides de Eléia (530 a.C - 460 a.C), participantes da escola platônica, formulassem paradoxos os quais contestavam os conceitos de multiplicidade, de divisibilidade e de movimento<sup>66</sup>, dessacralizando a visão pitagórica com um novo quebra-cabeça. Nos diálogos de Platão, é relatada uma discussão entre Teeteto, Teodoro de Cirene e Sócrates, no qual foi demonstrada a irracionalidade dos números  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{5}$ ,  $\sqrt{6}$ ,  $\sqrt{7}$ ,  $\sqrt{8}$ ,  $\sqrt{10}$ ,  $\sqrt{11}$ ,  $\sqrt{12}$ ,  $\sqrt{13}$ ,  $\sqrt{15}$  e  $\sqrt{17}$ , fundamentada na teoria das proporções e no método de exaustão<sup>67</sup>, sendo estes os pilares de uma nova tradição de manejo matemático no qual é mais tarde estudada e destrinchada por Euclides.

Como Lucien Febvre (1878-1956) excelentemente pontuou, a história seria talvez “a ciência dos homens, ou melhor, dos homens no tempo” (Bloch *apud* Fabvre, 2001, pág. 7). Dessa forma, dificilmente hoje imagina-se um fazer científico, qualquer que seja, abstraído da temporalidade e aderido a apenas um método de leitura e de interpretação. De fato, os quesitos desenvolvidos pela Escola dos Annales, movimento tipicamente francês de crítica e apologia à autonomia da reflexão histórica no século XX, devolve ao historiador aquilo que foi-lhe tirado: a maior abrangência e validação de realidades históricas. Na tentativa de combater a Escola Metódica Francesa e certos setores mais conservadores do Historicismo, em busca de sua conquista territorial da História, atua em conjunto com as nascentes ciências sociais, legitimando a interdisciplinaridade, uma nova visão da disciplina e do tempo. Assim, apesar da historiografia tradicional (ou seria a “velha história”?) entender o período medieval como escasso e estagnado na produção de conhecimento científico, a matemática desenvolveu-se, certamente, durante o

---

<sup>66</sup> “Ou o tempo e o espaço são infinitamente divisíveis ou existe um menor elemento indivisível de tempo (um instante) e de espaço (um ponto). Em dois de seus paradoxos, no “Dicotomia” e no de “Aquiles e a Tartaruga”, Zenão argumenta que, se o tempo e o espaço são divisíveis “ad infinitum”, o movimento é impossível” (Galarda, et al, 1999, p. 20).

<sup>67</sup> O método da exaustão foi desenvolvido para encontrar a área de uma figura inscrevendo-se dentro dela uma seqüência de polígonos em que a soma de suas áreas converge para a área total da figura desejada. Dessa forma, quanto menores forem as áreas dos polígonos inscritos, mais preciso é o resultado obtido. Ideia primeira atribuída a Antífon (481 a.C - 411 a.C), é o fundamento de um dos processos essenciais do cálculo infinitesimal. A teoria foi aplicada com sucesso para o cálculo das áreas dos círculos por Eudoxo, Arquimedes (287 a.C - 212 a.C.) e Hipátia (372 d.C - 415 d.C) e costumava ser expressa por contradição (*reductio ad absurdum*). Mesmo não sendo frutos de uma genealogia direta, as noções de limite e de infinito tiveram suas bagagens desenvolvidas por essa ferramenta.

período da idade média, como prática em contato com as contribuições árabes e orientais. Sendo caracterizado como o período das “grandes traduções” (Ohse, 2017, p. 77) realizadas por Platão de Tivoli, Gerardo de Cremona (1114 - 1187), Abelardo de Barth (1080 - 1152) e Robert de Chester, a Europa voltou a conhecer os textos gregos e, principalmente, os aristotélicos, após o fechamento da escola de Atenas por Justiniano I (482 d.C - 565 d.C) em 529 d.C. Adentrando o século XIII, a aparição das grandes universidades, onde desponta a metodologia de ensino do *trivium* (lógica, gramática e retórica) e do *quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia), e das cidades comerciais como Veneza, Gênova e Florença, a troca entre ocidente e oriente aprofunda-se e despontam figuras importantes como Leonardo de Pisa, ou como é mais conhecido, Leonardo Fibonacci (1170-1250), seu *Liber Abaci* e a razão áurea  $\phi$  (phi). Alguns séculos depois, já nos anos mil e quinhentos, a sociedade europeia dinamizou seu conhecimento filosófico-geométrico (Panofsky, 1993), advindo das transformações no campo monetário e econômico, transformando os aspectos algébricos e geométricos do fazer matemático de até então. Nomeado como o primeiro matemático influente da renascença, o frade franciscano Luca Bartolomeo Pacioli (1447-1517) redige *Summa de arithmetica, geometrica, proportioni et proportionalita*, que trata de resoluções de equações de primeiro e de segundo grau. No que diz respeito ao desenvolvimento da álgebra, nomes como Niccolò Tartaglia (1499-1557) e Girolamo Cardano (1501-1576) despontam, sendo os primeiros a resolverem equações do tipo  $x^3 + px = q$ , ou seja, equações cúbicas.

De modo a enfatizar a presença da matemática no campo das artes visuais nesse período, o fanatismo pela criação de regras precisas, derivadas da óptica<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> A óptica geométrica é um ramo do conhecimento que pretende determinar como um sujeito é capaz de enxergar de acordo com as regras euclidianas. Tanto Euclides quanto Ptolomeu postularam que a luz tem, invariavelmente, uma trajetória linear e pode traçar diagramas com os seus raios em uma folha de papel. Além disso, “esses raios convergem ao olho, na forma de um cone, ou seja, a maneira como as imagens são formadas e como elas aparecem deformadas por causa da posição ou da distância, podem ser determinadas precisamente aplicando-se as leis geométricas que, na matemática, governam cones, pirâmides e triângulos. Fisiologistas gregos, como Cláudio Galeno (129 a.C - 217 a.C), acrescentaram novos conhecimentos a essa ciência na época do Império Romano. De acordo com seu pressuposto fundamental, o cone de raios visuais não para exatamente na superfície do olho, mas, no seu interior, projeta uma imagem reduzida numa membrana sensível, obedecendo as regras euclidianas, segundo as quais um triângulo tem exatamente as mesmas proporções de outro triângulo semelhante de dimensões maiores (Edgerton, 1976, p. 9).

(perspectiva *communis ou naturalis*) e da didática a elas designadas; a releitura dos clássicos precedentes da antiguidade e a abertura do mediterrâneo comercial foram alguns dos fatores essenciais cuja combinação resultou no desenvolvimento da chamada perspectiva linear. Embora a ciência moderna argumente que a perspectiva é uma aproximação geométrica da projeção física dos raios luminosos aos olhos, nada prova, *a priori*, a existência de um mecanismo na mente, que permita a transferência intuitiva da imagem em perspectiva para sua representação gráfica (Edgerton, 1976). Em 1425, Brunelleschi notou que o fenômeno que constatamos quando olhamos para uma sala, na qual seu comprimento parece diminuir conforme aumenta a sua distância, é explicado pelo fato de que as linhas próximas e paralelas entre si encontram-se em um ou mais pontos que estão sempre no mesmo nível dos olhos de quem observa, é o que hoje chamamos de “linha do horizonte” (Edgerton, 1976). Tal linha servia de fundamento visual para que o espectador seguisse com o olhar e se inserisse no espaço da pintura. Além disso, o artista percebeu que no meio de uma peça quadrangular as linhas de fuga convergem para um único “ponto” no lado oposto da visão, retratando uma cena não apenas de maneira realista, mas também metafórica, na medida em que o ponto de fuga cria um lugar comum de comunicar conteúdos intelectuais e afetivos de modo estruturado. Ao relacionar a forma de representar o espaço, na obra de arte, e as visões de mundo concebidas pelas diferentes sociedades históricas, a ciência matemática, portanto, impacta o pensamento artístico da época ao conduzir novas possibilidades de conceber a espacialidade, seja em forma de arquitetura ou da ilusão tridimensional em um quadro ou afresco. Tanto o *trompe l’oeil* quanto a anamorfose são características de uma arte que passa a ser considerada como uma janela, adotando o espaço não mais como uma mera superfície plana, mas munido de volume no qual envolve e preenche os objetos dispostos, descrevendo-os sujeitos à mesma estrutura, ou lei, geométrica. Trabalhando com a projeção de imagens alocadas atrás do quadro, Alberti, tal qual Piero della Francesca (1415-1492), adota um método simples ao dizer que a pintura “não será outra coisa que a intersecção da pirâmide visual, segundo uma determinada distância e um corpo fixado ao centro e constitui o lume, representada artificialmente mediante linhas e cores sobre uma superfície” (Alberti, 2015, p. 17) lembrando a difusão do termo pirâmide nas leis ópticas árabes e em Euclides. Leitor dos Elementos, o arquiteto italiano refere que a pirâmide visual total em relação a determinadas

formas que se querem intersectar ou projetar no plano do quadro é formada por várias pirâmides menores. Assim, bebendo da teoria dos triângulos proporcionais, temos que:

(...) introduz o princípio geométrico da proporcionalidade ou semelhança dos triângulos, que extraiu do pensamento matemático geral, para aplicá-lo ao triângulo visual: são semelhantes aqueles triângulos que têm todos os seus ângulos, dos seus lados, iguais e os lados proporcionais. Nas figuras que ilustram o seu tratado, podemos ver que os triângulos são semelhantes, homotéticos ou homólogos, como se pode ver nos lados ou catetos, hipotenusas e ângulos sempre proporcionais. Alberti considera o seu triângulo visual de acordo com o princípio da semelhança: todo triângulo intersectado por uma reta paralela à primeira base – entenda-se um dos lados, ou a um qualquer dos lados – dará um outro triângulo proporcional ao primeiro, e os constantes homólogos correspondentes daqueles triângulos são igualmente proporcionais. Este princípio da proporcionalidade e semelhança dos triângulos aplica-se à pirâmide visual, dado que a imagem projetada no quadro, ou no plano perspéctico, é proporcional à própria imagem, mas ambas são homólogas ou homotéticas (Trindade, 2005, p. 53).

No século XVIII, a matemática geométrica ainda tentava provar alguns dos postulados formulados por Euclides. O postulado das paralelas<sup>69</sup>, de natureza menos intuitiva e mais complexa que qualquer dos outros axiomas, levantou rapidamente a suspeita de que deveria ser possível prová-lo a partir dos restantes postulados, ou, pelo menos, substituí-lo por outra proposição simplificada. A primeira tentativa foi realizada pelo historiador Possidônio (135 a.C - 51 a.C), e seu discípulo Gêmino de Rodes (10 a.C - 60 a.C). Mais tarde, outros geômetras como John Wallis (1616- 1703), Girolamo Saccheri (1677-1733), Johann Lambert (1728-1777) e Adrien Marie Legendre (1752-1833) falharam em resolver satisfatoriamente a questão, ficando como resultado dos seus trabalhos uma longa série de proposições equivalentes. Entretanto, na sua tese doutoral defendida em 1763, o matemático e físico alemão Georg Simon Klüger (1739-1812) confirma que o postulado das paralelas seria independente dos outros axiomas euclidianos. Esta ideia foi revisitada no início do século XIX com o descobrimento das geometrias não euclidianas por diversos matemáticos, como Carl Friedrich Gauss (1777-1855) e Nicolai Ivanovich Lobachevsky (1795-1856). As tentativas de provar o Postulado das

---

<sup>69</sup> A título de curiosidade referimos algumas: 1) duas retas paralelas a uma terceira são paralelas entre si; 2) por um ponto exterior a uma recta passa uma e uma só recta paralela à dada; 3) uma reta perpendicular a uma de duas retas paralelas é perpendicular à outra; 4) por quaisquer três pontos não colineares passa uma circunferência; 5) a soma das medidas dos três ângulos internos de um triângulo é igual a dois retos; 6) um ângulo inscrito numa semicircunferência é reto; 7) existem retângulos; 8) se três ângulos de um quadrilátero são retos, o quarto ângulo também o é; 9) dado um triângulo [ABC] e um segmento [DE], existe um triângulo [DEF] semelhante ao triângulo dado (Rosa, 2008, p. 5).

Paralelas tiveram importantes consequências, pois levaram a um estudo cuidadoso dos fundamentos da geometria.

Assim, ramos como os da geometria hiperbólica<sup>70</sup>, da geometria elíptica<sup>71</sup> e dos fractais<sup>72</sup> fazem parte, assim como o da topologia, de uma nova maneira de conceber a matemática e suas contribuições, realocando suas noções de totalidade e, também, de inequívoca fidedignidade.

Conhecida informalmente como a “geometria da borracha” (Amster, 2015, p. 13), ou ainda, “geometria de posição” por Henri Poincaré (1854-1912), a topologia remonta ao trabalho do matemático alemão Johann Benedict Listing (1808-1882), publicado em 1847, intitulado *Vorstudien zur Topologie*, designando tal área do conhecimento geométrico como qualitativo. É importante ressaltar que “qualquer um dos nomes preserva em seu sentido a atividade fundamental desta área da geometria: o estudo das propriedades geométricas não afetadas por mudanças de forma” (Franco *apud* Sperling, 2013, p. 7). Tais transformações são possíveis pois os objetos tidos como topológicos são construídos com materiais “perfeitamente elásticos”, permitindo sua deformação, ainda que não perca seus fundamentos. Estando relacionada com outras manifestações matemáticas emergentes do século XIX, como a teoria dos grafos e a grandiosa teoria dos conjuntos, a topologia voltou-se aos espaços topológicos devido ao trabalho do estudioso alemão Felix Hausdorff (1868-1942). Por espaço topológico define-se uma estrutura que permite a formalização de conceitos topológicos. Dessa maneira, as noções de longe e perto; de vizinhança; de dentro e fora; de interior e exterior; de aberto e fechado; de separado e unido; de conexo e desconexo; de contínuo e descontínuo; de orientado e não orientado, são noções topológicas (Franco, 2013). Ao perceber que esses espaços estão presentes em quase todos os ramos da matemática, tal fato permitiu

---

<sup>70</sup> Reconhecida como a primeira geometria não euclidiana, descoberta por Gauss e por Lobachevsky, a geometria hiperbólica trabalha com superfícies curvas. Com essa nova descoberta, o postulado das paralelas de Euclides (duas retas paralelas a uma terceira são paralelas entre si) é substituído pelo postulado de Lobachevsky, em que diz: por um ponto fora de uma reta dada passa mais de uma paralela a essa reta.

<sup>71</sup> Denominada também de geometria de Riemann, a geometria elíptica torna-se importante para o estudo de formas geodésicas, como, por exemplo, o globo terrestre. Satisfazendo condições em que, dada uma reta  $x$  e um ponto  $Y$  fora de  $x$ , não existe uma reta paralela a  $x$  passando por  $Y$ .

<sup>72</sup> O mundo que nos rodeia é um mundo predominantemente irregular, afastando-se de formas como retas, esferas e cones. Palavra criada pelo pesquisador polonês Benoit Mandelbrot (1924-2010), uma primeira definição matemática diz que um conjunto é dito fractal se a dimensão Hausdorff-Besicovitch deste conjunto forma maior do que sua dimensão topológica, ou, de maneira mais abrangente, são objetos gerados pela repetição de um mesmo processo recursivo, apresentando auto semelhança e complexidade infinita. Fractal significa a apresentação de uma infinidade de formas diferentes, não existindo uma aparência consensual.

que a topologia se tornasse uma ponte entre diversas teorias dessa disciplina e que se dividisse em ênfases de pesquisa. Entre todas, a topologia geral, na qual trabalha e define as propriedades dos espaços topológicos por meio de termos como a continuidade e o homeomorfismo, destaca-se. A continuidade pode ser entendida como uma propriedade que descreve a união de dois pontos em um espaço e suas relações e obedece a ideia intuitiva de deformação sem rompimentos. Já o homeomorfismo, ou o “ser equivalente”, é uma correspondência que está amparada nas propriedades de ser biunívoca e bicontínua. Tratando-se da biunívoca, é necessário lembrar das teorias dos conjuntos, em que dada uma função bijetiva ou biunívoca, cada elemento do primeiro conjunto corresponde a um elemento do segundo conjunto e vice-versa. Outro aspecto importante dessa propriedade é que se definida a equivalência entre dois espaços topológicos (justamente um homeomorfismo), podemos deformar quaisquer deles para obter o outro.

Apesar de interessantíssimo os possíveis cruzados algébricos em obras de pintura, já elucidado desde o desvelamento da perspectiva do *quattrocento*, não será disto que alimentar-se-á o presente trabalho. Navegando pelas profundezas da psicologia e dos seus meandros, encontramos em Lacan uma figura que flerta com a matemática topológica e suas proposições paradigmáticas. Ao passo que rememora Freud, sendo seu último intérprete, diverge de pontos significativos da psicanálise clássica. Com um olhar devorador para a topologia, questiona a sua fundamentação, função e pertinência para o fazer psi utilizando-a como um recurso mais completo, na exemplificação de suas teorias sobre o inconsciente. Sua principal intenção é estruturá-lo e visualizá-lo por meio das superfícies topológicas (a fita de moebius, o toro, a garrafa de Klein) no método de pesquisa da topologia estrutural<sup>73</sup>. Apoiando-se no estruturalismo de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), o autor comenta que a topologia é o limite sem fronteiras, é o “espaço do sonho, da criação, da invenção. A dinâmica do ir e vir, fazer – desfazer, construir – destruir, da troca constante, do inesperado, do vazio, da falta, da inefabilidade, do dentro que passa para o exterior e vice-versa. Do tempo que modifica o espaço e é o espaço

---

<sup>73</sup> Alguns aspectos fundamentais à topologia estrutural são: “1) o estatuto do inconsciente é dado pela lógica do significante e, por isso, responde a uma estrutura que, segundo Lacan, exige uma topologia; 2) a estrutura topológica, porém, não garantirá um estatuto ontológico ao sujeito do inconsciente, pois, se o apreendesse objetivamente numa totalidade, a hiância que o caracteriza enquanto tal seria fechada” (D’Agord; Triska, 2013, p. 158).

que faz tempo para determinar um lugar. Do confuso, incompreendido e pouco nítido que pretende evitar a nossa compreensão, para nos abrir a uma outra forma de compreender, na busca, na aventura, na criação” (Monteiro, 2014, p. 133). Tal qual a crise dos incomensuráveis, a crise pela completude da estrutura do inconsciente, em suas relações objetais, cria um espaço de ligação do sujeito com a realidade. A topologia do sujeito, assim, propõe um segundo retorno sobre si mesmo, alicerçado nos pilares do Real, do Simbólico e do Imaginário na busca pelo indizível, pelo inatingível, pelo imponderável. O primeiro pilar revela questões que não se podem expressar por meio da linguagem, é o irrepresentável. O segundo pilar exerce uma função de linguagem, mas não essa a que estamos acostumados de conteúdo, tendo papel fundamental na atuação dos significantes. “Ele será a categoria responsável pelo desejo, ou seja, será a categoria do Outro” (Melo, 2007, p. 54). O terceiro pilar é a estrutura suporte para o registro das ilusões e identificações parciais do eu e exerce um papel especular, onde este viverá constantemente enganado por uma imagem que acredita ser o que não é, devido aos efeitos engodativos. Corresponde, por exemplo, ao ego do sujeito definido por Freud, aproximando-se de Narciso.

A formulação desses três entes, dessa tríade dos registros psicanalíticos, estão permanentemente conectados, ainda que tenham autonomia. Qualquer rompimento entre as partes acarreta sua destruição. Foi na figura, dessa maneira, do nó borromeano, ou enlace borromeano, em termos topológicos, que Lacan encontrou o objeto matemático perfeito para representar essa estrutura.

Permitindo, portanto, “a passagem do local ao global” (Thom, 1980, p. 194), é por meio de seus aspectos elementares que uma leitura contemporânea da imagem é possível acontecer: é sobre reconhecer as distorções dos movimentos dos drapeados da ninfa, das linhas e dos pontos que a formam com de extrema carga psíquica, cultural e emocional, como provocadores na presumida estaticidade da obra, de maneira a estruturar uma simbiose de continuidades entre a paisagem, a arquitetura, a indumentária, as formas humanas, patético-simbólicas e antropomórficas e as sugestões de movimento naquele universo pictórico particular. Portanto, entender as distorções no espaço e discorrer sobre seus simbolismos perspécticos é um modo de relacionar a organicidade do continuum do corpo da ninfa, da paisagem e de seus outros elementos ao aparato topológico geométrico e lacaniano, permitindo a elucidação de uma visão de mundo. Ao fagocitar os passos

dados por Lacan em direção à ciência topológica em suas elucubrações sobre os sujeitos, pretende-se aqui a criação de um espaço deformável em seu exercício que permita e que valide o trânsito das ideias e das formas sem que percam seus componentes estruturais inatos. O toro está para o psicanalista tal como a ninfa e seu contexto existencial-corporal está para a leitura de imagem. Como qualquer bom trabalho, necessita-se de uma vontade para realizá-lo e, para tanto cabe “pedir o testemunho de um poeta, melhor que isto, (...) de uma obra de arte (...) que tem inspirado, a pessoas mais sutis, lúcidos e poéticos pensamentos” (MD Magno, 1986, p. 179).

Podemos nos perguntar: por que a topologia?, e a resposta atravessa o espírito: “porque é a única via da qual dispomos para aceder à estrutura real do espaço” (D’Agord; Triska, 2013, p. 150).

### **3.2 A topologia como filosofia do encantamento: a ninfa dançarina de Claude Lorrain**

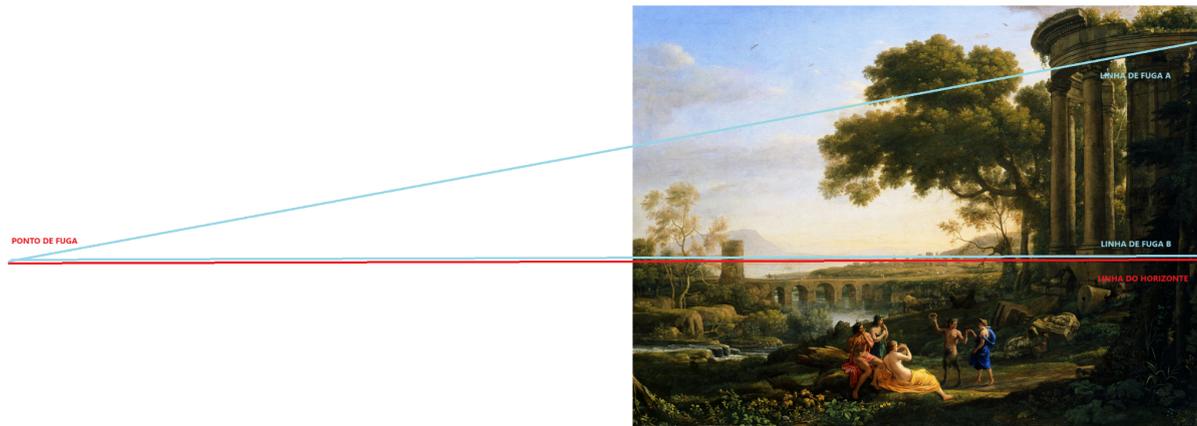
“Um matemático que não tenha também algo de poeta jamais será um completo matemático”. (Karl Weierstrass)

A primazia central da arte de Claude Lorrain é a criação de um mundo distante em sentidos espaciais e temporais, onde os aglomerados de trabalhadores desavisados, os rebanhos e as divindades formam lugar e identidade. Entre ruínas, pontes e bosques, o espectador está convidado a visitar a utopia arcádica, revivendo os diversos diálogos possíveis no continuum temporal entre passado, presente, futuro, real, imaginário e simbólico. Nostálgico pela perdida perfeição da era dourada, Lorrain resolve apostar em uma estrutura rarefeita da percepção, transformando suas composições a partir de Virgílio e Sannazaro e desenvolve uma paisagem montanhosa e sinuosa, iluminada pelo estonteante sol do verão, na qual demanda uma peregrinação inquieta de pasto em pasto, de longas trilhas e vales densos e lanhosos, que parecem, por instantes, refletir perda e anseio. A intocabilidade do real frente ao verdadeiro deus do campo, o idílico, denota o encantamento solitário da sobrevivência de formas e de espaços que persistem apenas na memória e no sentimento cíclico de vida e de morte, ressaltando a indissociabilidade entre as divindades e a natureza. Adentrar a paisagem lorrainiana é implorar para que o corpo reverbere a tradição saudosista do transitório e do

mundano, do etéreo e do transcendental. Fazer-se presente na arcádia é, dessa forma, estar envolto nas mais antigas fantasias e tentativas de integrações realizadas pelo ser humano. As aparições de deuses e de deusas associados ao pastoril, a natureza infinita nas suas propriedades de subsistência e as despreocupações ilegítimas da morte carregam uma tensão primordial diante do desejo de liberação de uma energia vital. Por outro, entretanto, não podemos simplesmente desacreditar no que nos circunda: a era dourada esvaiu-se nas modernas práticas sociais, fazendo com que, de forma dramática, os pastores tenham que perambular pelos horizontes.

Do ponto de vista da construção formal, estamos diante de um modelo correlato aos preceitos renascentistas, no qual não foge às revoluções do quattrocento. Tal apelo à cientificidade, notadamente a perspectiva linear, foi convocado tanto para “convencer os olhos de certas mentes” (MD Magno, 1986, p. 189) quanto, sua subversão, para traduzir suas próprias filosofias poéticas. Não é de se surpreender que a descoberta do geometral do olho foi uma das consequências do *hostinato rigore* de Leonardo, que dizia que a pintura não era feita para o deleite do olhar, mas era coisa mental. O obstinado rigor, portanto, ditava as formas ordinárias do real, constituindo as forças elementares da composição narrativo-visual. Na construção lorrana, temos características básicas como a linha do horizonte, o ponto de fuga e as linhas de fuga (FIGURA 7), pois, “Claude quase sempre se sujeitava a um sistema base de composição. Este consistia num grande bastidor num dos lados cuja sombra se estendia pelo primeiro plano, num plano médio com um grande volume central, geralmente um grupo de árvores, e finalmente dois planos, um atrás do outro, sendo o segundo uma daquelas distâncias luminosas pelas quais sempre foi famoso, e que, como já vimos, pintava diretamente a natureza (Clark, 1949, pág. 89). A linha do horizonte é a linha paralela à linha de terra e que se situa à altura do observador e forma-se da intersecção de um plano horizontal perpendicular ao quadro. O ponto de fuga é o ponto da composição para onde os raios principais convergem e pode situar-se dentro ou fora do quadro, sendo único ou não. As linhas de fuga são as linhas imaginárias que descrevem o efeito da perspectiva, geram a sensação visual de profundidade das faces em escorço dos objetos.

FIGURA 7 - Representação da linha do horizonte, do ponto de fuga e das linhas de fuga em *Landscape with nymph and satyr dancing*



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

A proposta do artista, contudo, não é categoricamente o processo expressivo de seus componentes figurais ligados à presença exaltada da perspectiva. Ela pode ser vista tal como um dançarino vê o seu próprio fazer, permitindo que a imaginação o aprenda como um todo e conhecendo o mundo com suas intenções espaciais e cênicas. O pulsante da criação, o fenômeno vital e a força cinética coincidem nas operações das dobras interpretativas e estéticas realizadas *a posteriori*. Pouco, ou quase nada, se sabe sobre a origem de *Landscape with nymph and satyr dancing*, apenas que foi executada para um patrono veneziano em um período em que Lorrain já havia ascendido em sua carreira como pintor. Vale ressaltar, entretanto, que existe um estudo no qual enquadra-se, em temática e em composição, em seu *Liber Veritatis*, presente no acervo do British Museum of Art, em Londres (FIGURA 8), assegurando sua veracidade autoral.

FIGURA 8 - Desenho de Landscape with nymph and satyr dancing no Liber Veritatis



Claude LORRAIN (1600–1682). *Landscape with nymph and satyr dancing*, 1641. Caneta e tinta marrom sobre papel. 19,6 cm x 26,7 cm. British Museum of Art, Londres, Inglaterra.

Percebemos o sopro das partículas da história rumo aos infindáveis possíveis tal qual um jovem pintor ansioso que, sobre seus ruídos particulares de mal-estar, besunta todo o seu corpo por uma chance de encantamento. É o seu corte subjetivo e colorido no mundo constituído de traços.

Ao falarmos de topologia, e, de modo ainda mais específico, ao falarmos de uma análise topológica, em um viés explicitamente ligado à psicanálise lacaniana, contemporâneo em suas pretensões, algumas propriedades são deslocadas do éden para o tártaro. Entre elas, a superfície, cuja identificação nominal foi proposta de acordo com Euclides e seus sucessores, seguiu a lógica da recusa à profundidade, completamente imutável e imóvel, incapaz de situar-se em qualquer tempo e espaço senão o plano cartesiano. Todos os elementos que a constitui, nessa visão, são afetados por tais concepções: um ponto é aquilo que não tem partes; linha, aquilo que só tem comprimento; e superfície, aquilo que só tem comprimento e largura. Observemos que as definições transparecem o caráter zero

dimensional do ponto, unidimensional da linha e bidimensional das superfícies. Ponto, linha e superfície são conceitos performativos inversos àquilo proposto pela natureza, na qual demanda em sua estrutura o tridimensional. Isso posto, as coordenadas cartesianas, em que para cada ponto no eixo x há um ponto correspondente no eixo y, entram para a história dominante como um regime escópico unívoco, o perspectivismo cartesiano. Tal termo trata de fundir a racionalidade subjetiva europeia com conceitualizações albertinas de perspectivas de ponto único. Rememorando Laban, vale ressaltar sua íntima ligação com a geometria euclidiana em suas proposições sobre a decodificação da coreologia usando medições e formas geométricas. Uma vez que é relacionada à estética da métrica na qual pensa o espaço para medir distâncias as quais podem criar diferenças de proporção, por exemplo, sem importar-se com a fenomenologia da percepção, é central para essa noção a visão desincorporada, visão desencarnada (Pinney, 2017, p. 319). Indo contra essa tendência milenar, a superfície topológica, ou espaço topológico, é aquela que é formada por um grande conjunto de significantes, por um Grande Outro<sup>74</sup>. O caminho que é percorrido por Lacan durante o seminário “A identificação”, datando da década de sessenta, revela o estudo da topologia e do conceito de traço baseados na matriz geométrica da teoria dos conjuntos respeitando o seu caráter abstrato, imaterial e, portanto, simbólico. Os elementos fundamentais propostos pela topologia lacaniana são: a superfície, uma linha sobre a superfície, a operação de corte, a superfície resultante do corte, que não é de partida, e na qual a marca foi reposicionada por uma linha, que em algum sentido a duplica. Ao representar uma superfície topológica “munida de relações de vizinhança, cujos pontos não seriam então separados, mas intimamente ligados uns aos outros (...) eles teriam, por outro lado, a propriedade curiosa de serem diferentes de si mesmos” (Darmon *apud* D’Agord; Triska, 2013, p. 151), apreende-se o mesmo que a sua estrutura enquanto conjunto das suas propriedades invariantes às deformações como esticar, encolher, entornar e cortar. Dessa maneira, para

---

<sup>74</sup> Foi no Seminário, Livro 2, de 1955 que Lacan, pela primeira vez, utilizou a terminologia Outro como demarcação de uma dualidade. Na perspectiva lacaniana o Grande Outro é uma alteridade fundamental a partir da qual o sujeito do inconsciente se constitui. Ao abordar o assunto pelo viés da matemática, o autor “explicita que mesmo dentro dos discursos mais exatos, há pontos de inexatidão” (Ferreira, 2022, p. 60). Devido o seu contato com outras disciplinas, como a antropologia de Levi-Strauss e outros assuntos como a interdição do incesto (que o psicanalista chama de “lei”) e a “eficácia simbólica dentro do imaginário”, as elucumbrações tornaram-se referentes às relações conflitantes entre alteridades (campo dos possíveis) e como isso aparece no sujeito (recorte dos possíveis).

reconhecer as propriedades topológicas, é necessário o exercício de deixar de perceber apenas intuitivamente as superfícies, uma vez que os objetos que podemos tocar, que têm peso e medidas, não passam de um suporte material que apresenta e concede uma imagem à superfície e que, caso não estejamos cientes dos seus limites representativos, pode ser erroneamente tomado como a própria superfície. Assim, o espaço topológico, real, relaciona-se com as propriedades dos objetos que independem dos nossos instrumentos de medida.

É perceptível a preocupação lacaniana com a afirmação da superfície não mais como lugar de circunscrever o sujeito, como posto por Freud e Jacques Derrida (1930-2004), mas como um lugar de cisão, de corte, cuja operacionalização compõe os efeitos de ser sujeito, ou seja, “a estrutura de uma superfície topologicamente definida, determinada pelo corte (...). É uma superfície e o significante é o corte que a revela” (Lacan *apud* D’Agord; Triska, 2013, p. 149). É função de cada um realizar cortes na cadeia do axioma para o significante, de exigir sua descontinuidade para que, posteriormente, haja a formação de conjuntos e de subconjuntos, uma formação de espaços fechados e abertos de onde submerge o conjunto de traços eleitos. Cada traço significante e estruturante da cadeia, lembrado desde a pré-história, está intimamente ligado a todos os outros, e ele próprio não é senão um puro corte. O corte aqui referido é o resultado da apropriação do “sistema (o sistema psi, inconsciente), sobre sua característica extraplana, na sua característica de superfície” (D’Agord; Triska, 2013), problematizando o componente da falta<sup>75</sup> psicanalítica em relação a imensidão combinatória do acaso dos traços possíveis. É a maneira pela qual a obra de Lorrain ou qualquer sujeito opera para deixar visível ou legível um apanhado de traços em uma superfície amostral, ou seja, que contém todos os traços possíveis.

No mundo das artes, as obras são realizadas a partir dos conjuntos infinitos de significantes presentes nos esforços dos imaginários dos artistas. A própria obra é a criação de uma superfície topológica na qual seu idealizador realiza cortes. Tais cortes, longe de permanecerem identitários, unidos em um espaço simbólico materializado na superfície de inscrição topológica da tela de Lorrain são uma demanda pura de desacomodação do sujeito para que dê continuidade, dê sentido

---

<sup>75</sup> A falta, ou o furo, inscrição simbólica designada de objeto “a” na teoria lacaniana, é uma notação algébrica referente a não resposta à pergunta “quem é o outro ?” e, por tabela, “quem sou eu?”, um artifício para nomear a perda que o sujeito sofre ao se inserir e se constituir na linguagem (Godoy; Bairrão, 2015, p. 6).

semântico ao conjunto selecionado de traços. Gerando a diferença da diferença, a valoração dos traços em seu contexto cria os espaços topológicos fechados no corpo da ninfa e em seu entorno, cortando partes do grande Outro, do infinito, e relacionado tais feitura em sua condição de produção de sentido de acordo com aquilo pré-estabelecido culturalmente. A tela é uma regra que por escolha e relação produz um determinado conjunto de significante, existindo como uma amálgama inteligível matematicamente um no campo dos sentidos e que pode ser compartilhado no plano do real.

Na tentativa de manter a ordem dos significantes, a tela encerra-se em si mesma e reduz bruscamente as possibilidades dos enunciados traços. Para que o sujeito exista enquanto tal, ou ainda, para que a obra exista enquanto tal, os cortes na superfície e a escolha por quais opções deter-se são obrigatórias. Elas são responsáveis por uma contenção, um limite, uma formação de singularidade poética. A cisão no enquadramento de algodão representa a ebulição de “uma realidade que lhe é própria” (MD Magno, 1986, p. 188), organizando as dobras, as atualizações do antigo, em marcadores temporais como feito por Warburg e a sua Ninfa Florentina, por exemplo. Existindo nesse continuum de eventualidades, o espaço do Outro, este sempre aberto e que nos atravessa, possui todas as faces possíveis, metonímias da identificação, motivado pela capacidade de vir a ser e em sua dialética cria-se uma dobra sobre outra dobra, processos macroscópicos e microscópicos sucessivos dos quais derivam as características da ninfa de Lorrain e, quiçá a mais importante delas, a dança.

Em um breve exercício de leitura e de associação, compreendemos que:

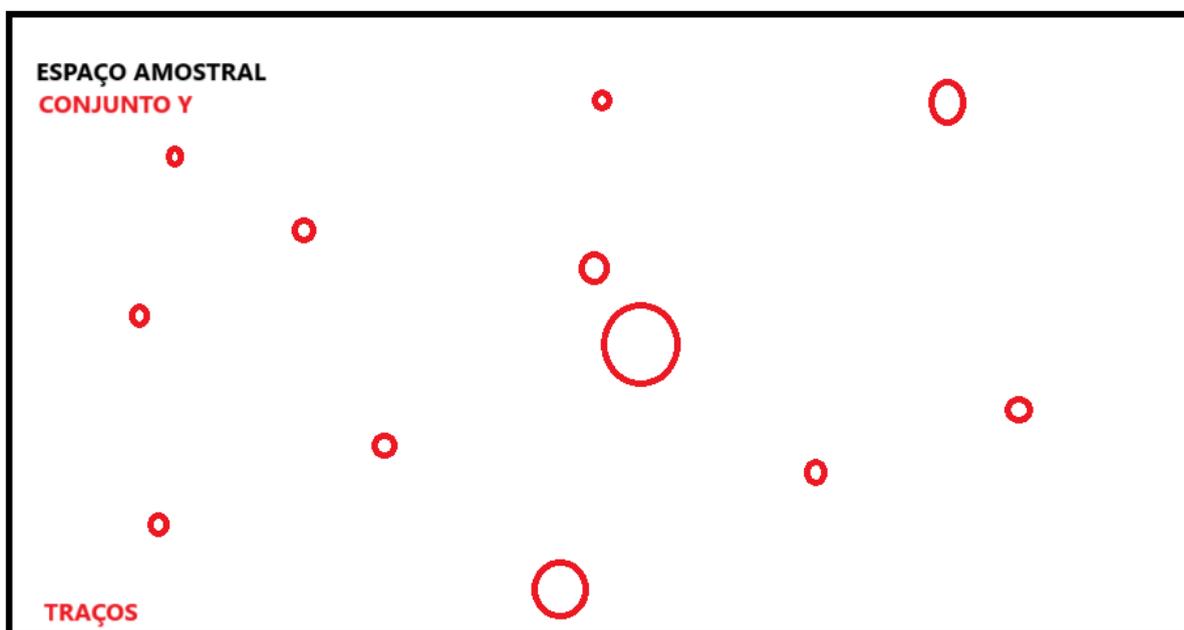
Ao requerer como referência o espaço amostral<sup>76</sup> do conjunto Y (FIGURA 9), a operação objetiva do corte realiza-se no momento em que alguns dos traços disponíveis, o subconjunto X, são eleitos para ingressar a semântica da cadeia comunicacional artística do período (FIGURA 10). A partir disso, unindo traço ao encadeamento significativo (FIGURA 11) no plano do imaginário, a obra desdobra-se. Assim, aplicando as formulações topológicas lacanianas: o espaço amostral do conjunto Y contém todos os traços que a arte pode vir a exigir ou necessitar em sua composição temática ou formal que, na obra de Lorrain,

---

<sup>76</sup> Em teoria das probabilidades o espaço amostral é o conjunto que contém todos os resultados possíveis para a concretização do fenômeno. Dizer que algo está fora do espaço amostral é reduzir a sua chance probabilística à zero.

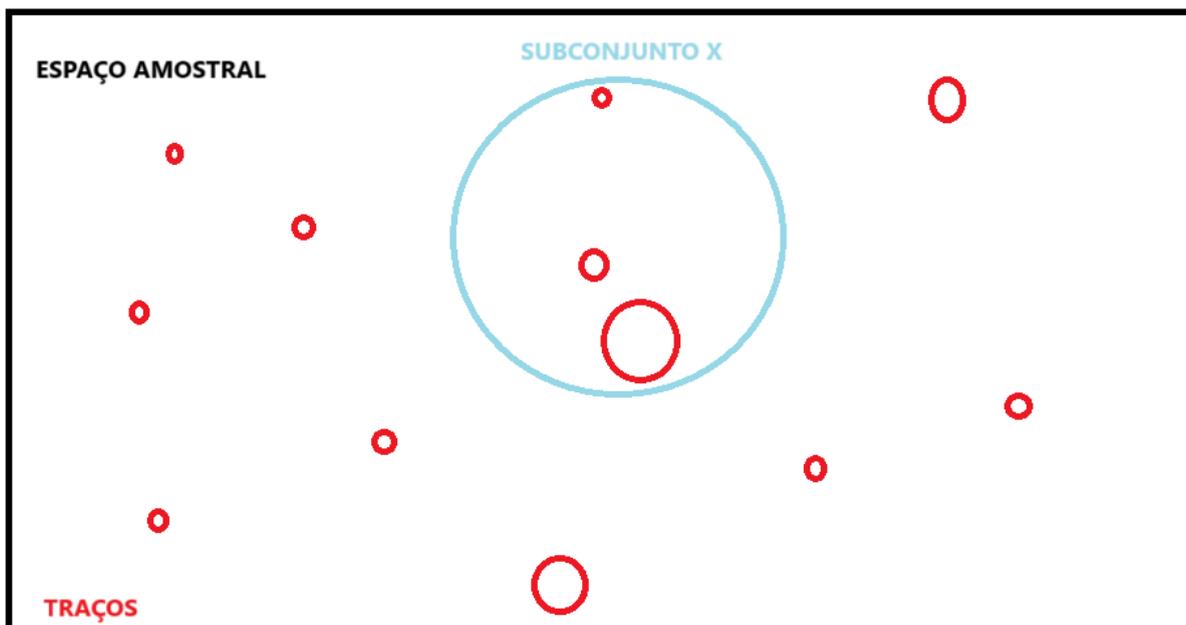
poderíamos enunciar como as cores, o uso da perspectiva, a temática greco-romana e a evocação da dança. Assim, elegendo cores que vão do azul ao amarelo, a primazia linear da perspectiva e suas contravenções, a figuração de entidades pagãs como a ninfa, o sátiro, Pã e as mônades e a herança do movimento já associada à personagem da ninfa pela dança compõem o subconjunto X. Ao relacionar a forma e o conteúdo, cria-se, por conseguinte, a pintura *Landscape with nymph and satyr dancing*, sob a égide de uma noção topológica.

FIGURA 9 - CONJUNTO Y E OS TRAÇOS



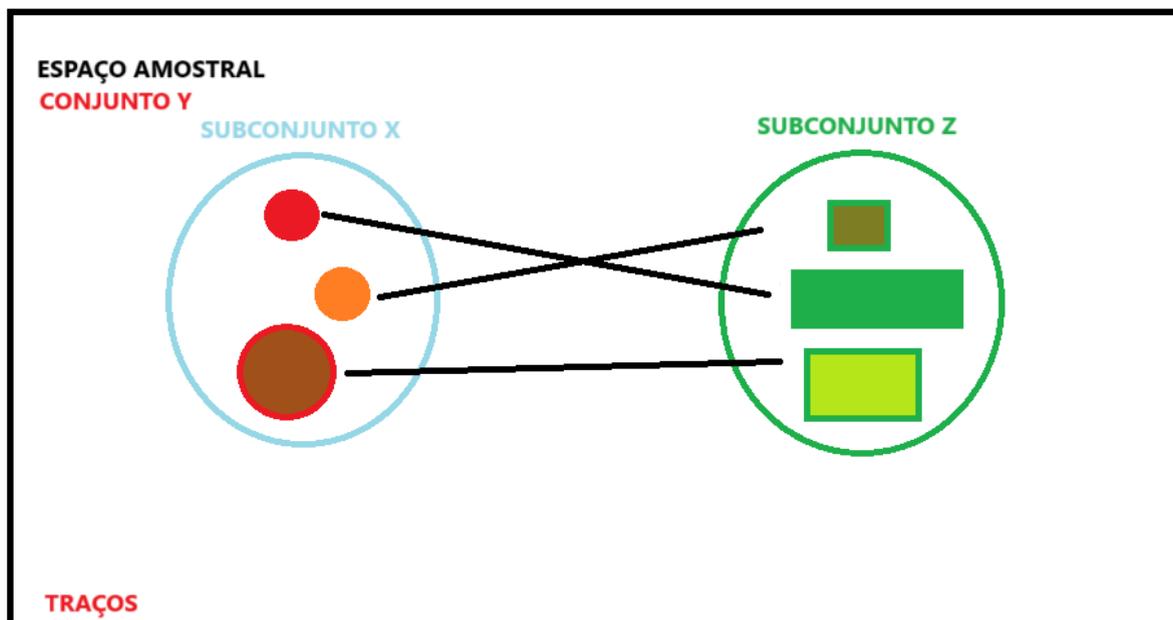
Quadro representativo do espaço amostral (conjunto Y) e dos traços nele contidos.  
Fonte: elaborado pela autora, 2024.

FIGURA 10 - Subconjunto X e os traços selecionados pelo artista



Quadro representativo do subconjunto X e dos traços selecionados pelo artista para a composição da obra. Fonte: elaborado pela autora, 2024.

FIGURA 11 - Relação entre os traços e a cadeia de significantes



Quadro representativo da relação entre os traços e a cadeia de significantes culturais conhecidos pelo artista. Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Isso posto, ao interrogar o universo da topologia geométrica e, por extensão, lacaniana, deparar-se-á com os furos de idas e de retornos de sentidos enquanto “borda do significante (...) diferença pura” (MD Magno, 1986, p. 183), ao passo que entende-se que o estatuto da geometria com frequência sofreu de limitações

epistêmicas e práticas. No renascimento foi desenvolvida como um fundo cênico sobre os quais destacaram-se os corpos e suas histórias mimeticamente representadas. Contudo, ainda que das experiências euclidianas beba a proximidade visual lorrana, “um quadro que só se prende à idiotia da perspectiva não consegue dizer nada” (MD Magno, 1986, p. 190). Em súbita percepção dos detalhes que formam e deformam a obra, a aura e a inquietante estranheza incorporam e encarnam a ninfa em “uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão do que nos olha no que vemos, uma espécie de geometria fundamental” (Didi-Huberman, 2010, p. 243). Tudo está aberto e nada resolvido. Tomando a licença do ato-poético de ler e de reconhecer, o fundamento desta espécie de geometria no qual engloba atômica e vitalmente as vitalidades ninfais, é dada pelos homeomorfismos, isto é, pelas alterações nas formas contínuas que podem ser, também, continuamente desfeitas. Características topológicas, diferentemente das euclidianas, não se alteram. O que mantém-se é a essência mórfica daquela existência. Assim, de maneira objetiva, qualquer polígono é homeomorfo a um círculo. Lacan faz várias elucubrações entre a teoria dos conjuntos, relacionada ao conceito de homeomorfismo e são pelos exatos contornos filosóficos que tais afirmações produzem, que nos deixaremos seduzir.

Ancorada na musa Terpsícore e nas mênades Calícore e Estesícore<sup>77</sup>, sua tradição identitária escancara sua íntima relação com as artes do corpo. Erótica por consequência, a ninfa gesticula um ausente mover-se pelo espaço encomendado da

---

<sup>77</sup> O exímio poeta grego Hesíodo, em seu poema mitológico Teogonia, ou Genealogia dos Deuses, remonta a história da formação cosmogônica da população grega. Ali, contou como se desenvolveu as gerações sucessivas dos deuses e como as divindades representam fenômenos ou aspectos básicos da natureza humana. A narrativa mitológica constituía, com os poemas de Homero, a cartilha na qual os gregos aprendiam a ler, a pensar, a entender o mundo naquele tempo. Assim, fruto da mistura entre a memória, na figura de Mnemosyne, e o deus do Olimpo, Zeus, munida de sua lira, Terpsícore, a musa da dança, é referenciada por promover o resgate cultural da autoridade da figura da mulher relacionada à arte da dança. Tratando-se de um apelo ao sensível, impossível não cumprimentar o conto de Machado de Assis, que leva o mesmo nome da musa, de 1886, no qual cria um paralelo a partir da regência do olhar e de sua linguagem plástica para coreografar a narrativa. No caso da ninfa de Lorrain, que tal como Glória, também veste azul, a recuperação de uma série de imagens ancestrais dessas “mulheres que dançam” faz parte de um exercício mnemônico, antropológico e formal já proferido por Warburg na constituição de seu Atlas. Faz necessário citar, também as mênades, entidades mais conhecidas como as sacerdotisas de Dionísio, deus do vinho, do teatro e do movimento, eram mulheres tidas como de pouca organização mental, selvagens cuja representação literária aparece com a obra do poeta grego Nonno de Panópolis a “Dionisiaca”, em que apresenta as dezoito bacantes, estando entre elas Calícore, a formosa da dança, e Estesícore, a bailarina.

arcádia, quase como se estivesse acanhada de ser apresentada à Pã e às outras figuras que o acompanham. Indo contra tudo aquilo preconizado sobre essa figura no que tange a sua disparidade emocional, fortificada por ser temida e amada por ser indomável, a ninfa de Lorrain dá vazão para a exploração de seus eternos retornos na própria pintura ao passo que faz parte de um sistema de produção e de atualização de significados, de sentidos e seus correspondentes homeomorfos. Por onde sentir com o olhar, então? Pelas linhas curvas de seu vestido azul ultramarino.

A situação dela vai ao infinito. O labirinto, no qual as linhas curvas que constituem suas vestes é contínuo de matéria, geometriza a natureza e decifra a alma da personagem ao endereçá-la, substancialmente, a todas as outras partes da composição, pois “eis que o contínuo (...) não pode ser representado por uma linha reta, devendo a reta estar sempre entremeada de curvaturas” (Deleuze, 1991, p. 33). A ninfa lorrainiana é afinal senão uma pura consequência de geometria elementar, espaços espacializados e espacializantes específicos cujas potencialidades traduzem os dados basilares da sensação. Sua pós-vida, sua re-aparição, sua reencarnação, a *nachleben* que percorre e age diretamente sobre as micropercepções da ininterrupta pertença em seus drapeados não desprende-se do princípio de identidade como pressuposto da representação e refere-se a uma zona intermediária no qual todas as linhas adquirem um estatuto público, ou seja, fazem síntese do todo em suas partes. Dessa maneira, a ninfa dançarina é um ponto de vista, “um pequeno número de singularidades extraídas da curva do mundo” (Deleuze, 1991) que possui sinceras ligações, estas essenciais, entre os fenômenos espaciais dos corpos orgânicos e inorgânicos no ambiente. Ela, em si, é uma curva tocante, não uma curva tocada e situa-se como “o traço da mesma linha (...) em movimento” (Deleuze, 1991, p. 36). Nesses termos, portanto os correspondentes homeomorfos modulados na obra são acontecimentos perpetuamente variáveis, em que cada variação, ou anamorfose, corresponde a metamorfose de algo, nesse caso em específico, da ninfa.

O reconhecimento dos cortes efetuados dentro da tradição da história da arte e pela consequente submersão de grandes obras, como as inúmeras nominadas à Lorrain, conduz os pensamentos e o corpo a um denominador comum: a exponencialidade de homeomorfismos nos quais a ninfa pode assumir (FIGURA 12), sendo ela mesmo o corte, o furo, em termos lacanianos.

FIGURA 12 - Os cortes dos homeomorfismos da ninfa



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Ao retomarmos o barroco como um mundo alegórico, um mundo de signos encadeados *ad infinitum*, às dobras de suas vestes assumem, em seus interiores composicionais, papéis cujas cargas, históricas, empáticas e expressivas são percebidas por carregarem em si temporalidades diversas por meio do movimento (Bonetti, 2013, p. 75). Ao destrinchar as noções de homeomorfismos, sua extensão semântica esbarra naquilo pré-estabelecido por Warburg em sua *nachleben* e em sua *pathosformel*, ou ainda, por Piacenza e por sua *phantasmata*.

Sendo ela, a ninfa, uma fórmula-espacial munida de *pathos*, munida de desejo, de catarse e de vida, de estaticidade e de movimento, de ser e de não ser, de cortes, desdobra-se em emoções e em gestos a sua perturbadora necessidade de fornecer condições de demonstração geométrico-visual, como uma colcha de retalhos de todos aqueles que já conheceu. Indo de encontro com os intensos traços os quais norteiam seu princípio de contínuum borromeano: o presente do páthos e o passado da sobrevivência, a imagem do corpo e o significante de seus

traços, a exuberância da vida e a exuberância da morte, a pantomima burlesca e o gesto trágico, o êxtase e o horror, a diferença e a identidade, o movimento e a materialidade, a curva e a linha, suas vivências ainda estão ali, inomináveis, contraditórias, absurdas, por inteiro. Aquilo que ela é, –todas as coisas que podem conferir-lhe destruição e rearranjo–, enlaça um nó de elementos, nos quais cada um é dado por princípio de equivalência.

Isso posto, o corpo se presta a todas as fantasias que suscitam a atração ou a repulsão. Ele cristaliza as frustrações e, simultaneamente, possibilita a aventura misteriosa dos sentidos, supondo um frenesi dos hábitos mentais. O corpo inteiro trai, contudo, o abismo dessa ambivalência quando é convidado a dançar perto da “similitude de” em que “nada é mais perturbador que os movimentos incessantes do que parece imóvel” (Deleuze, 2017, p. 119). A reflexão sensível propiciada pela tomada de consciência dos próprios movimentos do corpo deixou como legado a *posa* de Piacenza. Reconciliados, mente e corpo desenham sobre o palco uma curva abstrata e complexa de pontos singulares e de pontos ordinários, mas que, de maneira contínua, acolhem suas inexoráveis descontinuidades e desenvolvem a imagem que dança, formam a ninfa de Lorrain por phantasmata, por transição de forma, por homeomorfismo.

Assim, as imagens – as coisas visuais – são o eterno retorno, *páthos*, topologia, geometria, dança, lugar de afeto: elas só aparecem como paradoxos encantados em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se cortam, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar. Existindo “apesar de”, como bem nos ensinou Clarice Lispector (1920-1977) e Kurt Göedel (1906-1978), a reflexão da epigênese das ideias e das formas “em suma (...) talvez haja como assujeitamento ao Outro. Aquilo que Lacan disse ser a verdade da psicanálise: “Seja feita a vossa vontade”. Não a de um Senhor qualquer que discursa por cima de nossas cabeças, mas a vontade Tua, do Outro: no nosso encontro, que é reconciliação, afinal, com a ordem do significante e com o Senhor Absoluto, que se chama A Morte e que reclama o Morto” (MD Magno, 1986, p. 295).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bem entendido, considerações finais esta para não finalizar.

O presente trabalho de conclusão de curso pretendeu-se, desde o início, criar um nó, um enlace, entre as disciplinas da história da arte, da dança e da geometria topológica. Com um objetivo que assume um espiral de possibilidades, fazendo jus ao caráter contínuo e descontínuo da figura da ninfa em *Landscape with nymph and satyr dancing*, realizou-se uma leitura de imagem cujo resultado proferiu-se ainda mais extenso, abarcando questões epistemológicas e basais dessas disciplinas. A necessidade de encontrar soluções cabíveis às inquietações teórico-conceituais e recortá-las como em uma colagem, contaminando suas preocupações, suas metodologias, suas cartografias é o que justifica a complexidade e a feitura do nó. Fica subentendido que nada funciona e nem pode funcionar sem esses três campos, despindo-se de suas posições de supremo saber em prol de uma franca conversa sobre um espírito em roupagem feminina de muitos devires. Para tanto, encontrou-se na obra pictórica de Claude Lorrain, um contexto para dar vazão a tais ideias. Ela, retratada a partir de um viés dançado, é “guardiã de um túmulo (guardiã do recalque) e de sua abertura mesma (autorizando o retorno luminoso do recalcado)” (Didi-Huberman, 2010, p. 249). Inserida no campo das artes desde brumais tempos, cedeu e deformou, em suas variadas transformações, espaço para tal enlace. Mas como, afinal?

Primeiramente, ao ser concebida como uma filha legítima da memória, sua tradição histórico-artística acarreta confluências temporais e espaciais já estudadas por Aby Warburg e por seus leitores Giorgio Agamben e Didi-Huberman. Seu vínculo inconfundível com o eterno, a ninfa torna-se uma criatura fadada ao movimento da metamorfose, recriando-se com o passar dos séculos, ainda que não perca o que de essencial tem sua assinatura. De natureza ligada ao ressurgir, palatável como um *déjà vu* nostálgico da infância, ela anda e ela dança de maneira imprevisível, destemida e representa o corte mais profundo, aurático, que a arte ocidental não consegue (e nem vai) desvendar traço por traço por inteiro. Isso posto, conceitos cunhados por seu maior admirador, Warburg, como *pathosformel*, *nachleben* e empatia, delimitadas por meio da metodologia dos detalhes, da observação minuciosa daquilo que pulsa, que extravasa, são pensamentos evocados para considerar a existência da ninfa enquanto objeto artístico, enquanto

ser incorpóreo, enquanto símbolo. Ela não sabe de suas condições e muitos autores ousaram tecer explicações, mas ela não necessita saber, visto que ela sabe existir. Ao encontrar um túmulo aparentemente vazio, três perguntas nortearam as indagações: quem ela é?; de onde ela veio? e para onde ela vai?

Seguindo, seu gesto, ou ainda, sua sugestão de movimentos leves, indiretos e contidos desenvolvem uma situação, uma camada de suas vivências, trazendo à tona as razões fenomenológicas e sensíveis escondidas em sua coreografia na arcádia moderna. A corporeidade da personagem foi observada tanto por sua capacidade de traduzir esquemas espaço-temporais, quanto por suas questões históricas, ou ainda, por todos os micro-instantes que a compõem. Falar sobre dança configura-se como um dos exercícios mais difíceis a se fazer. A ambiguidade gestada por tal sensação –na qual ativa os músculos enquanto dialogamos uns com os outros sobre algo quando parece faltar às palavras alguma carga, alguma expressão, que nos domina de dentro para fora–, torna-se um terreno fértil e dinâmico para proposições sobre a própria figura ninfal.

Finalmente, no tocante a topologia, essa área tão convidativa às elucubrações apaixonadas, deu aval para que pensamento e movimento; conteúdo e forma; palavra e imagem, fossem equiparados em suas identidades a partir da psicanálise lacaniana e suas dobras. Sem hesitação, o convívio com a aceitação da forma, essa instância que compreende tantos os drapeados quanto as manchas coloridas, como sendo extensão simbólica da própria ninfa, apela à transgressão implacável da amnésia histórica rememorada no presente. O conjunto dos traços selecionados e eleitos por Claude Lorrain na constituição formal e psíquica de sua ninfa estão correlatos a sua própria maneira de conceber as curvas do mundo e do seu fazer poético. Ela é tudo e ela não é nada, assim como ele não pode ser nada e escolhe ser alguma coisa.

O enlace foi feito.

Fazer o enlace, o nós, é, portanto, aceitar a contaminação de cognições opostas, complementares e criar uma outra instância. Mas, como contaminar algo que já está contaminado? Como contaminar o estático da pintura com o movimento dançado? Como contaminar a paisagem e o corpo da ninfa com uma visão matemática desenvolvida, no mínimo, dois séculos depois? As apostas foram realizadas, entretanto, em sua potência de transformação, de reatualização do recalque, abarcando um recorte historiográfico de tudo aquilo já proposto sobre a

ninfa e imaginando-a como um objeto topológico (como Lacan fez com o toro ou a fita de moebius), ao passo que a própria pintura tomaria a forma de um espaço topológico, onde as elucubrações topológicas são realizáveis. Ainda sim podemos nos perguntar: por que a topologia? E, a resposta continua atravessando o espírito: porque ela constroi uma filosofia do encantamento, dos possíveis.

De fato, o encerramento desses capítulos não seguem uma lógica determinista. Ora, se o objeto da pesquisa em questão, tão volátil, tão empoeirado por habitar diversas estantes, é tão especificamente ligado aos processos de vir-a-ser, de tornar-se, de reconhecer-se, há a gritante possibilidade de envolver o continuum do traço em outros espaços, em outras investigações. Estas, assim como a ninfa, me aguardam e, quando eu as encontrar, assim como eu, estarão diferentes em suas continuidades.

Nos deixemos, assim, perder as convicções em seus drapeados geometrizados, em sua psicologia topológica e, certamente, em sua sobrevivência “apesar de”.

## PÓS-ESCRITO

Sim, o homem é seu próprio e único fim. Foi em Albert Camus (1913-1960) que pensei durante aquelas calorosas e extensas aulas de teatro. O que se estava e não o que se pressupunha que era, tornou-se o imperativo daquele sistema de íntima ligação entre os longevos áfonos<sup>78</sup>: os desenhos corporais, como imagens munidas de poética e de movimento, derivados da tradição absurdista, fizeram parte de uma gama histórica na qual preconizou os desajustamentos espontâneos enquanto ria-se deles. Demarcados como insensatos, não deixaram de comunicar a contínua decomposição das heranças da filosofia platônica, em suas pormenores situações, ao ativamente repudiar a ciência do discurso unívoco e ao representar tal por meio das multiplicidades dos impossíveis em prol da busca linear do possível. Assim, aquele acaso cênico compôs a descoberta da minha existência inscrita dentro dos domínios do ridículo ao atribuir novos gostos pela profundidade lírica, formal, expressiva e gestual a um modo de existir que alimentava-se apenas de uma intelectualização exacerbada. Mesmo que tardia, a percepção da dignidade dos intrínsecos paradoxos da vida fez-me suportar e transformar o indigerível, cuja estrutura foi formada de sempre e de nunca, em sequências encantadas de inúmeros “e ses”.

O que poderia acontecer agora, então? E, subitamente, respondo: o chão.

De maneira inevitável, o absurdo propôs o discernimento sombrio e violento das inconformidades que habitavam-me, desvencilhando-se progressivamente do fazer teatral e caminhando sob outros limites dos meus interesses. Entre um leque de convenções reduzidas a lições ou máximas, ter deixado-me afetar pelas

---

<sup>78</sup> Natural de Budapeste, o crítico Martin Esslin (1918-2002) ficou amplamente conhecido por sua obra homônima, de 1962, denominada o Teatro do Absurdo. Ao aprofundar a psicologia do fazer teatral, amparada por questões sociais e existenciais, o autor discorre sobre o impacto do exercício de dramaturgos como o irlandês Samuel Beckett (1906-1989) e o romeno Eugène Ionesco (1909-1994) para a construção de uma nova narrativa artística cuja expressão manifestou-se como anti-literária, ilógica, desconexa e estranhamente metafísica. Assim, em contrapartida da fundamentação do teatro como uma arte que recorre ao enredo estruturado por excelência, Esslin retoma a história dos malabaristas e dos palhaços a fim de evocar uma área secundária das artes da cena: o Absurdo como deriva da “tradição do mimos, uma forma popular de teatro que coexistiu com a tragédia e a comédia clássicas (...). O mimo era um espetáculo que continha dança, canto, malabarismo” (ESSLIN, 2018, pág. 283), passando pelos mímicos romanos e pela idade média na figura de Terêncio, do bobo da corte e das máscaras e imagens-tipo da commedia dell’arte até a moderna harlequinade dos tempos de William Shakespeare (1564-1616), que desvelam o investimento ocidental nas lógicas invertidas, nos falsos silogismos, nas associações livres, na loucura fingida como um modo de desnaturalizar o discurso hegemônico, absoluto e totalizante da vida.

presenças enigmáticas da fantasia e do irracional em seus singelos convites para as experiências constitui o ponto de partida para entender o chão como a representação do rizoma<sup>79</sup> enquanto continuum de questionamentos sobre a improbabilidade de reconhecer um outro possível, ou ainda, um outro uso para os “palitos de dentes”<sup>80</sup>, dentro e fora do meu processo subjetivo. Aqui, portanto, não tratar-se-á de Verdade alguma com início, meio e fim, apenas um recorte do todo, um tipo de “metonímia” histórica, dançante e topológica das minhas absurdas articulações enquanto pessoa-pesquisadora, uma posição-momento de ideias, afetos e movimentos os quais configuram-se em um grande e complexo “vir-a-ser”.

Doravante, o conteúdo que parte do absurdo para ser introjetado no chão, enquanto ode ao kafkiano<sup>81</sup>, e seus suspiros de vida, desenvolve-se coletivizado em um mapa de desejo, cuja estrutura é conectável, remontável e mostra, a nível inteligível, onde os conjuntos elementares da história da arte, da dança, da geometria topológica, a partir da minha percepção, deformam-se: no infinito das combinações articuladoras entre a figura mitológico-dinâmica da ninfa, as paisagens arcádicas e as formas topológicas, orgânicas, páticas as quais, do sintomal na memória imagética ocidental, abordando as singularidades das relações da obra de Claude Gellée Lorrain (1600-1682) com o seu contexto pedagógico-cultural,

---

<sup>79</sup> Conceituado pelos filósofos da diferença Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), o rizoma é uma reação à genealogia, pois não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Compreende a produção de inconsciente e colhe da botânica duas formas diferentes de organização da multiplicidade: a vertical e a horizontal. O matemático francês René Descartes, atrelado ao racionalismo categorizador, pensou a filosofia a partir de uma analogia com as plantas: a raiz como a metafísica, o caule como a física e a copa e os frutos como a ética, ou seja, arbórea, verticalizada. Já os pós-estruturalistas tornaram-a horizontal a partir do crescimento dos rizomas, já que toda a forma de saber centralizado acaba impondo limites e a filosofia nunca foi uma caixinha de saberes determinados, ao contrário, ela é a mistura de todos eles.

<sup>80</sup> A Psicologia como disciplina nasceu nos laboratórios alemães de Leipzig em 1879 com o experimentalismo de Wilhelm Wundt (1832-1920). Desde então, infinidades de teorias sobre os principais objetos de investigação dessa ciência, como a subjetividade e o comportamento, por exemplo, são postuladas. Oriundo da abordagem da psicometria da inteligência, relacionada aos estudos dos processos psicológicos básicos, o norte-americano Joy Paul Guilford (1897-1987) problematizou os estudos sobre os testes de quociente de inteligência desenvolvidos por Alfred Binet (1857-1911) e Theodore Simon (1872-1961), afirmando que problemas exigem, também, soluções criativas, desnaturalizadas e que só podem ser resolvidos usando-se o pensamento divergente – pela exploração de diversos caminhos possíveis usando a imaginação. A metáfora do uso dos palitos de dente versa sobre a necessidade humana de utilizar-se da criatividade e de métodos alternativos que não as estritas lógicas dedutivas ou indutivas para perceber, observar, interpretar e criar o mundo.

<sup>81</sup> Atual República Tcheca, a cidade de Praga concebeu um dos maiores escritores do século XX. Conhecido por sua metamorfose, Franz Kafka (1883-1924) marcou o campo das artes pelo seu estilo de escrita, que retrata situações surreais e angustiantes. O termo “kafkiano” é amplamente utilizado para se referir a contextos paradoxais, labirínticos, ilógicos e absurdos.

podendo identificá-lo como perpetuador de ideias e de formas, munido de vontade e de representação (Schopenhauer, 1819).

Vislumbrado pela *Campagna* do Lácio romano, cozinheiro por ofício e artista por eudaimonia, Claude celebrou, em uma mistura de benevolência e nostalgia, um movimento essencialmente dramático em seu devir pitoresco ao retratar o bailado popular entre uma ninfa e um sátiro em um espaço-lugar transbordado por afetividade, intimidade, desejos, medos e sonhos, como preconizaram Bachelard (1958) e Tuan (2012). O enquadramento cultural e histórico testemunhado em tal pintura pastoril é diretamente proporcional ao nível da tentativa de resgate tanto da psicologia da expressão humana, quanto da antropologia das imagens por meio da memória ancestral de seus principais motivos, haja vista que a construção da cena é imaginada pelos olhos daquele que acompanha a mudança do tempo flanqueado pelos infinitos que a presença da ninfa na paisagem arcádica e seus detalhes de movimento permitem. Dessa forma, é constante a tentativa de apreensão do *érgon* clássico, ainda que repaginado pelo espírito de sua época, em um embate entre realizar-se como obra ao mesmo tempo atingir o desejo da plenitude por meio da re-apresentação fantasmática daquilo que insiste em habitar a alma humana com o passar dos séculos. Vindo de uma tradição formal classicista e sugestionado por grandes nomes como de Annibale Carracci, o artista utiliza-se de sua maturação para criar uma visão de mundo idílica amparada pelo princípio apolíneo da razão, da linha, da forma e pelo princípio dionisíaco do caos, da curva, do movimento e por elementos simbólicos como fonte de entendimento cultural, imaginário, psíquico de seu contexto social, político e artístico.

À primeira vista, subordinados por um alto teor de fantasia e de imaginação, o contraste e a iluminação castanho-dourada na obra de Lorrain demonstram um equilíbrio invisível e intocável na busca por uma conformidade orgânica já declarada e vista em seu conterrâneo Nicolas Poussin, ainda que essa harmonia seja fortemente baseada no poder a legitimação tanto pela evocação do passado em seus aspectos temáticos, formais e topológicos quanto pela produção para um mecenato instaurado em Roma, principalmente. Assim, pelo feitio de suas obras, Lorrain resplandece ao que parece numa conexão íntima com a tensão primordial entre a energia natural, instintiva e pagã e a inteligência organizada pela erupção do humanismo, da filosofia natural (física) e seus reflexos na supervalorização da

mente. Dessa forma, todas as formulações se desdobram em caminhos, os quais nos levam de volta até as *campagnas* douradas, às ruínas templárias, aos rebanhos caprinos e outras *an-danças* vividas pelo artista. Ao analisarmos seu epitáfio para a posteridade, damo-nos conta de atualizar os acontecimentos, de pôr à prova, dialeticamente, como uma boa e velha filosofia, os encantamentos despertados pelo princípio apolíneo da razão, da linha, da forma e pelo princípio dionisíaco do caos, da curva, do movimento, em suas obras. Claude Lorrain, além de um artista nascido no interior da comuna de Chamagne, na França, era, antes de qualquer coisa, um homem comum que comunicou em suas obras suas intenções, seus desejos, suas frustrações, as quais permanecem historicamente localizadas, certamente. Entretanto, ultrapassando as barreiras anacrônicas, ele permanece estendendo a mão para qualquer um que anseie deformar o espaço em dança.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, T.W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: AGAMBEN, G. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- AGAMBEN, G. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, G. **Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinema**. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.
- ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.
- ALVES, T. Paisagem: em busca do lugar perdido. **Revista Finisterra**, [s/l], vol. 36, n. 72, 2001. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/1622/1317>. Acesso em 19 jul. 2024.
- AMARO, H. **A Ninfa de Aby Warburg: a metamorfose de um motivo intelectual**. Dissertação (mestrado em História da Arte) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/17691/2/Disserta%20a7%20a3o%20-%20Heloize%20Amaro%20-%202021%20-%20Completa.pdf>. Acesso em 6 jun. 2024.
- AMSTER, P. **Notas matemáticas para ler Lacan**. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2015.
- ARASSE, D. **Histórias de pinturas**. Lisboa: KKYM, 2016.
- ARGAN, G. C. **Europe of the Capitals, 1600-1700**, 1964.
- ARISTÓTELES. **Metafísica: livro 1 e livro 2; Ética a Nicômaco; Poética/Aristóteles**. Trad. Vincenzo Cocco, et al. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ARNHEIM, R. Forma. In: **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- BAERT, B. **Nymph: motif, phantom, effect. Part I**. A contribution to the study of Aby Warburg (1866-1929). Leuven: Peeters, 2014.
- BARROS, J. D. A Escola dos Annales e a Crítica ao Historicismo e ao Positivismo. **Revista Territórios e Fronteiras**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 73–103, 2011. DOI: 10.22228/rtf.v3i1.56. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/56>. Acesso em 12 dez. 2024.
- BASTOS, C. L. G. **DIONISO E A POLO: FACES DE UMA REFLEXÃO SOBRE A DANÇA A PARTIR DAS LEIS DE PLATÃO**. Dissertação (mestrado em filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2005. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/dionisio-apollo-faces-reflexao-sobre-danca-partir-leis-plataof>. Acesso em 7 jul. 2024.

BERNARD, M. **De la création chorégraphique**. Trad: Roland Huesca. Paris, Éd. Centre national de la Danse, 2001.

BLOCH, M. **Apologia à História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar Editoras, 2001.

BLOIS, B. N.; LEAL, E. C. DANÇAS DE CORTE FRANCESA E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA NOS SÉCULOS XVI E XVII. **INCOMUM REVISTA**, Goiás, vol. 1, n.1, 2020. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Bruno-Nunes-35/publication/366839236\\_Dancas\\_de\\_corte\\_francesa\\_e\\_sua\\_contextualizacao\\_historica\\_nos\\_seculos\\_XVI\\_e\\_XVII/links/63b45f6ca03100368a4e01af/Dancas-de-corte-francesa-e-sua-contextualizacao-historica-nos-seculos-XVI-e-XVII.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Bruno-Nunes-35/publication/366839236_Dancas_de_corte_francesa_e_sua_contextualizacao_historica_nos_seculos_XVI_e_XVII/links/63b45f6ca03100368a4e01af/Dancas-de-corte-francesa-e-sua-contextualizacao-historica-nos-seculos-XVI-e-XVII.pdf). Acesso em 18 abr. 2024.

BONETTI, M. C. F. **O SAGRADO FEMININO E A SERPENTE: PERFORMANCE MÍTICA NA SIMBOLOGIA DAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação STRICTO SENSU em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/3618>. Acesso em 4 nov. 2024.

BONETTI, M. C. F. O DRAMA MÍTICO DE DIONISO: ENTRE O ÊXTASE EMBRIAGADOR E O LIRISMO SAGRADO. **Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 2, n. 2, 2016. DOI: 10.5216/ac.v2i2.43680. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/43680>. Acesso em 4 nov. 2024.

BORGES, C. E. Ecos das pinturas de paisagem de Nicolas Poussin na produção da série Meu nosso (entrevista). **REVISTA POIÉSIS**, v. 21, n. 36, p. 225-242, 1 jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/41012>. Acesso em 13 set. 2024.

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRANDÃO, J. S. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 2022.

BOYER, C. B. **História da Matemática**. São Paulo: Edgard Blücher, 1974.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMPOS, D.Q. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. **MODOS – Revista de História da Arte**. Campinas, vol. 4, n.3, 2020. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4567>. Acesso em 21 jun. 2024.

CAMPOS, D.Q. Ninfa: a criatura fluida. **Concinnitas**, vol 01., número 28., 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/25935>. Acesso em 3 out. 2024.

CASTIAJO, I. **O teatro grego e seu contexto de representação**. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

CAUQUELIN, A. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CLARK, K. **A Paisagem na Arte**. Kansas: Harper & Row, 1949.

CRUZ CRUZ, J. **Filosofia da história**. Tradução de Fernando Marquezini. São Paulo:

Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio”, 2007.

COELHO, L. C. **O simbólico na paisagem através da leitura de imagens**. Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, (s/l), 2008.

COUTO, C. R. O balé por escrito: preceitos e regras de composição dos balés de corte na França do Antigo Regime (1581-1682). **Revista Brasileira de Estudos da Presença [online]**. vol. 12, n. 1, 2022 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/zhyBHKByYPykqx3NSVn4hYS/#>. Acesso em 2 ago. 2024.

DAMAS, N. DAS MUITAS VIDAS DO PASSADO – NACHLEBEN, HISTÓRIA E TEMPORALIDADE EM ABY WARBURG. **Imagem: Revista de História da Arte**, [s/v], [s/n] 2022.

D'ALLEVA, A. **Methods & Theories of Art History**. Londres: Laurence King, 2015

DE AMORIM, S.; NETO, S. Vico na história cíclica: o mito da translação dos estudos. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, vol. 11, n. 2, 2007.

DE LIMA, J. DE O. **EXPERIMENTOS E OBJETOS PEDAGÓGICOS EM DANÇA E GEOMETRIA: LINGUAGENS E CIÊNCIAS, DANÇA E MATEMÁTICA ATRAVÉS DE METODOLOGIAS ATIVAS**. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/241075>. Acesso em 1 ago. 2024.

DE QUEIROZ, E. F. DO PATHOS DO TEATRO GREGO À PAIXÃO DA CONTEMPORANEIDADE. **Revista SympusiuM – NOVA FASE**, Pernambuco, [s/v], n. 3, 1999.

DE SOUZA LEÃO VIEIRA, D. PAISAGEM E IMAGINÁRIO: CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS PARA UMA HISTÓRIA CULTURAL DO OLHAR. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 1–14, 2006. Disponível em: <https://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/811>. Acesso em 15 out. 2024.

DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, v.1., 1995.

DERRIDA, J. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESTRÉE, P. A COMÉDIA NA POÉTICA DE ARISTÓTELES. **Organon**, Porto Alegre, [s/v], n. 49, 2010.

DIAS, R. M.. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. **Cadernos Nietzsche**, v. 36, n. 1, p. 227–244, jan. 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE FERREIRA, V. **Percepção e imaginação em Aristóteles**. Dissertação (mestrado

em filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017. Disponível em: <https://philarchive.org/archive/FERPEI-9>. Acesso em 16 ago. 2024.

DULLEA, O. J., **Claude Gellée de Lorrain**, Nova Iorque: Scribner and Wellford, 1887. Disponível em: <https://archive.org/details/cu31924031257599/page/n17/mode/2up>

EDGERTON, Jr., S. Y. et al. A perspectiva linear e o espírito ocidental.: **Revista Prumo**, [S.l.], v. 3, n. 5, p. 29, dec. 2018. ISSN 2446-7340. Disponível em: <https://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/855>. Acesso em 5 nov. 2024.

ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIAS, N. **A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002124669>. Acesso em 9 ago. 2024.

FERREIRA, E. M. **ARTE E PSICANÁLISE: UM ESTUDO SOBRE O PATHOS EM ÉDIPO E HAMLET**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós- Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tedeserver/api/core/bitstreams/67c94c04-cdd9-4cc5-80b0-2e0ca5080f50/content>

FERREIRA, L. J. **O conceito de grande Outro em Lacan: a alteridade fundamental do simbólico**. 2022. 113f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/19268>. Acesso em 16 nov. 2024.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FRANCO, V. S. **AS GEOMETRIAS NÃO EUCLIDIANAS NA ARTE E NA MATEMÁTICA**. Anais do XI Encontro Nacional de Educação Matemática, 2013. Disponível em: [https://www.sbembrasil.org.br/files/XIENEM/pdf/4129\\_2224\\_ID.pdf](https://www.sbembrasil.org.br/files/XIENEM/pdf/4129_2224_ID.pdf). Acesso em 3 jul. 2024.

FRANKO, M. **Dance as Text: ideologies of the baroque body**. Inglaterra: Oxford University Press, Oxford, 1993.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRYE, N. **Le grand code. La Bible et la littérature**. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

GADELHA, R. C. P. Da dança phantasmata: caleidoscópio do corpo. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFC**, [s/l], vol. 2, 2011. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/46043/1/2011\\_art\\_rcpgadelha.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/46043/1/2011_art_rcpgadelha.pdf). Acesso em 18 nov. 2024.

GALARDA, L. J., et al. **A evolução do Cálculo Através da História**. Vitória: Editora da Universidade Estadual do Espírito Santo - EDUFES, 1999.

GILBY, E. **O sublime do século XVII: Boileau à Poussin**. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/13/the-seventeenth-century-sublime-boileau-and-poussin>. Acesso em 9 jul. 2024.

GODARD, H. **Gesto e percepção**. São Paulo: Editora da Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2007.

GOMBRICH, E. **Norma e Forma**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMBRICH, E. **História Geral da Arte**. Rio de Janeiro: ECT, 2013.

HANSEN, J. A. Notas sobre el barroco. **REVISTA DE FILOLOGÍA**, [s/l], vol. 22, [s/n], 2004. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1056849>. Acesso em 27 mai. 2024.

JANSON, H. W. **História Geral da arte Renascimento e Barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KERN, M. L. B. Modernidade: significações na história. In: **Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro em História da Arte**. Porto Alegre: Instituto de Artes (UFRGS), 1991.

LABAN, R. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, R. **The language of movement: a guidebook to choreutics**. Boston: Macdonald and Evans Ltd, 1966. Disponível em: <https://archive.org/details/languageofmoveme0000laba/mode/2up?view=theater>. Acesso em 14 mai. 2024.

LAGERLÖF, M. R., **Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain**. New Haven: Yale University Press, 1990. Disponível em: <https://archive.org/details/ideallandscapean0000lage/page/n7/mode/2up>. Acesso em 10 jan. 2025.

LEOPARDI BASTOS, C. **Dionísio e Apolo: faces de uma reflexão sobre a dança a partir das leis de Platão**. 2005. 106p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1601078>. Acesso em 11 ago. 2024.

LENOBLE, R. **História da Ideia de Natureza**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1990.

LEPECKI, A. Desfazendo a Fantasia do Sujeito (dançante): “Still acts” em The Last Performance de Jérôme Bel. **Lições de Dança**, Rio de Janeiro, UniverCidade, n. 5, 2005, p. 11-26.

LIRA, L. PERCORRER O ESPAÇO: A IMAGEM DO TERRITÓRIO NA PINTURA DE PAISAGENS. **Espaço e Cultura**, [S. l.], n. 29, 2011, p. 55-68. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/15966>. Acesso em 8 out. 2024.

LORIN, J. H.; NOGUEIRA, C. M. I. DO PARADIGMA PITAGÓRICO AO PARADIGMA EUCLIDIANO: UM ESTUDO HISTÓRICO SOB A ÓTICA EPISTEMOLÓGICA KUHNIANA. **Revista Paranaense de Educação Matemática**, [S. l.], v. 4, n. 7, p. 113–134, 2020. DOI: 10.33871/22385800.2015.4.7.113-134. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/rpem/article/view/6009>. Acesso em 1 ago. 2024.

MAGGINI, C. Bad little girls. **Acta biomedica de l'Ateneo Parmense**, vol. 79, n. 1. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.gov/18551822/>. Acesso em 18 set. 2024.

MAINSTONE, M.; MAINSTONE, R. **O barroco e o século XVII**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

MALETIC, V. **Body, Shape, Expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts**. Berlin, Nova Iorque, Amsterdam: Mouton of Gruyter, 1987.

MARIN, L. **Sublime Poussin**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2000.

MARQUES, J. M. Et in Arcadia ego — violência e morte no espaço campestre. **Revista Forma Breve**, Algarve, vol.12, 2015. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/entities/publication/bc6172c9-d838-4c7a-be96-b7ec89937c2c>

MDMAGNO. **Psicanálise e Política**. Rio de Janeiro: Aoutra, 1986.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Martins Fontes, São Paulo, 2018.

MELO, M. I. **UM RETRATO DA MATEMÁTICA SOB O OLHAR DA PSICANÁLISE LACANIANA**. Dissertação de mestrado em Engenharia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: [http://objdig.ufrj.br/60/teses/coppe\\_m/MarialsabelAfonsoMelo.pdf](http://objdig.ufrj.br/60/teses/coppe_m/MarialsabelAfonsoMelo.pdf). Acesso em 1 ago. 2024.

MIRANDA, R. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

MITCHELL, W.T. **Landscape and Power**. Chicago: Chicago Press, 2002.

MLODINOW, L. **A Janela de Euclides: a história da geometria: das linhas paralelas ao hiperespaço**. Trad. de Enésio E. de Almeida Filho. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

MONTEIRO, M. P. A topologia de Lacan. **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte, n. 41, jul. 2014. p. 133-139. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372014000100013&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372014000100013&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 25 ago. 2024.

MOTA, J. Rudolf Laban, a coreologia e os estudos coreológicos. **Revista Repertório**, [s/l], vol. 18, n. 1, 2012.

MOTA, M. Teatro grego: novas perspectivas. In: CORNELLI, G.; COSTA, G. (Org.). **Estudos Clássicos**. Cinema, Literatura, Teatro e Arte. São Paulo: Annablume, 2014.

MUNIZ, F. Platão contra a arte. In: HADDOCK-LOBO, R. **Os Filósofos e a Arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

NIETZSCHE, F. **A filosofia na época trágica dos gregos**. São Paulo: Editora Hedra, 2008.

NÓBREGA, T. P. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, [s/l], vol. 13, n. 2, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/4WhJkzJ77wqK6XCvHFwsqSD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 14 set. 2024.

NUNES, B.B. **AS DANÇAS DE CORTE FRANCESA NO FINAL DO SÉCULO XVI E INÍCIO DO SÉCULO XVII: UM ESTUDO DA DISTINÇÃO POR MEIO DA IMAGEM**. XII Encontro Estadual de História ANPUH/RS (simpósio), 2014.

NUNES, M.C. Warburg, Agamben, Deleuze: a imagem e a filosofia da diferença. **MODOS – Revista de História da Arte**. Campinas, v. 4, n.3, 2020. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4568>. Acesso em 29 out. 2024.

OHSE, M. L. História da matemática: A matemática medieval no continente europeu. **Educação Matemática em Revista**, n. 22, p. 77-79, 10 ago. 2017. Disponível em: <https://www.sbemrasil.org.br/periodicos/index.php/emr/article/view/964>. Acesso em 17 nov. 2024.

OLIVEIRA, J. V. G. Estética em Platão? **PHOINIX**, Rio de Janeiro, vol. 11, [s/n], 2005. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/33319>. Acesso em 17 ago. 2024.

PALHARES, C. V. T. A mimese na poética de Aristóteles. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, vol. 1, n. 22, 2013. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/download/8113/7076>. Acesso em 9 mar. 2024.

PANOFSKY, E. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

PANOFSKY, E. **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PESSOA, F. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

PINNEY, C. Notas da superfície da imagem: fotografia, pós-colonialismo e modernismo vernacular. **Revista Gesto, Imagem e Som**, São Paulo, v. 2, n.1, 2017. p.309-330.

PORTINARI, M. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

PRICOP, I. Nature and the European Spirit. The Aesthetics of Autonomous Natural Landscape in Painting. **ANASTASIS**. Research in Medieval Culture and Art, Vol. 10, No. 1, 2023. Disponível em: <https://anastasis-review.ro/wp-content/uploads/ARMCA-2023-X-1.pdf#page=53>. Acesso em 18 set. 2024.

RAHME, A. M. O olhar de Giorgio Agamben sobre as Ninfas. **Revista ARA**, São Paulo, vol. 7, [s/n], 2019.

ROSA, A. P. **Geometrias não euclidianas**. Dissertação de mestrado em matemática na Universidade de Lisboa, Portugal, 2008. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/197ba4576377e1f24b227d671b2fa628/1?pq-origsite=scholar&cbl=2026366&diss=y>. Acesso em 9 jul. 2024.

RUIZ DI GIOVANNI, J. Histórias de fantasmas para gente grande. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, jan./jun, 2014, p. 347-353. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/d7vmYYfSzMdxJGzkKd6VJL/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 1 nov. 2024.

RUSSEL, H. **Claude Lorrain, 1600-1682**, Nova Iorque: George Braziller, 1982. Disponível: <https://archive.org/details/claudeLorrain16000hdia/page/n7/mode/2up>. Acesso em 27 jun. 2024.

SÁ JÚNIOR, L. C. A querela dos antigos e modernos: panorama historiográfico. **Antíteses**, [S. l.], v. 9, n. 18, 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/26356>. Acesso em: 3 de março de 2024.

SANTOS, M. A redescoberta da natureza. **Revista Estudos Avançados**, [s/l], vol. 6, n. 14, 1992. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/M4qFLBVz8KpwwJjvQrRmyLq/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 25 mai. 2024.

SCHERER, T. UT PICTURA POESIS: ENTRE PALAVRA E IMAGEM. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 3, n. 2, 2017. DOI: 10.5965/24471267322017044. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/>. Acesso em 28 abr. 2024.

SILVA, S. M. **Profetas em Movimento**. Dissertação de mestrado – UNICAMP, Campinas, 1994.

SILVA, S. M. O espaço (na) da dança. **Moringa: teatro e dança**. João Pessoa, v. 1, n. 2, jul./dez. 2010, p. 57-66.

SEBASTIÃO, G. A paisagem como forma simbólica: uma análise da teoria da paisagem de Anne Cauquelin. **ARS**, [s/l], [s/v], n. 41, 2021. Disponível em: [https://r.search.yahoo.com/\\_ylt=AwrFdCv6lGhnrAlAqDrz6Qt.;\\_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1736116731/RO=10/RU=https%3a%2f%2fwww.revistas.usp.br%2fars%2farticle%2fdownload%2f174769%2f171479%2f486573/RK=2/RS=xOZy\\_rnRliMi391udz2nW742ICY-](https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrFdCv6lGhnrAlAqDrz6Qt.;_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1736116731/RO=10/RU=https%3a%2f%2fwww.revistas.usp.br%2fars%2farticle%2fdownload%2f174769%2f171479%2f486573/RK=2/RS=xOZy_rnRliMi391udz2nW742ICY-). Acesso em 16 nov. 2024.

SCHAMA, S. **Paisagem e memória**. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**: Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

STRAUSS-LÉVI, C. **Olhar, Escutar, Ler**. São Paulo: Companhia das Letras 1997.

STRUIK, D. J. **História Concisa das Matemáticas**. 2º ed. Trad. João Cosme Santos Guerreiro. Lisboa: Gradativa Publicações Ltda, 1992.

THOM, R. **Modèles mathématiques de la morphogenèse**. 2e éd. Paris: C. Bourgois. 1980.

TRINDADE, A. O. Geometria, perspectiva linear e escala teológica, pintura e contemporaneidade. Que futuro?. **Revista: Estúdio, Artistas sobre Outras Obras**. Vol. 5, N. 10, 2014. Disponível em: [https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/18465/2/ULFBA\\_est%3badio10\\_p50-60.pdf](https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/18465/2/ULFBA_est%3badio10_p50-60.pdf). Acesso em 20 mai. 2024.

TRINDADE, A. L.; VALLE, F. P. do. A ESCRITA DA DANÇA: UM HISTÓRICO DA NOTAÇÃO DO MOVIMENTO. **Movimento**, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 201–223, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/3>. Acesso em 21 jul. 2024.

TRINDADE DE ARAÚJO, A. K. OS CAMINHOS DO SUBLIME: LONGINO, BURKE, KANT E SCHILLER. **Saberes – Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação**, [S. l.], v. 1, n. esp, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/6422>. Acesso em 5 set. 2024.

TRISKA, V. H. C.; D'AGORD, M. R. DE L. A topologia estrutural de Lacan. **Psicologia Clínica**, v. 25, n. 1, p. 145–161, jan. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/fmg7czMxRPQZRVBQWdkNQ5B/>. Acesso em 5 set. 2024.

TUAN, Y. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Editora da Universidade Estadual de Londrina, Paraná, 2012.

VALLE, F. A escrita do Motif no Sistema LMA/BF. **Revista Cena**, Porto Alegre, (s/v), n. 32, 2020.

VALLE, F. P.; SASTRE, C. O espaço interno e interrelações: apontamentos a partir do sistema LMA/BF. **Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [s/l], v. 1, n. 37, 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101372020327/11368>. Acesso em 29 jan. 2024.

VASCONCELOS, J. G. História cíclica e história linear em Rousseau e a astúcia da natureza na ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita de Kant. In: VASCONCELOS, J. G.; MAGALHÃES JÚNIOR, A. G.; FONTELES FILHO, J. M. (orgs.). **Ditos (mau)ditos**. Fortaleza: Editora Gráfica LCR, 2001.

VEIRA, M. S. LABANOTATION E MOTIF: GRAFIAS PARA A GÉSTICA DANÇADA. **Cena**, [S. l.], n. 32, p. 38–48, 2020. DOI: 10.22456/2236-3254.102497. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/10249>. Acesso em 16 nov. 2024.

WANNER, M.C. **Paisagens Sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2018.

WARBURG, A. **A presença do antigo**: Escritos inéditos. Vol. 1. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

WARBURG, A. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande**. Escritos, esboços e conferências. Org. Leopoldo Waizbort. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A. **A renovação da antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu. Trad. Markus Heidegger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Ed. Martin Warnke. Trad. Joaquim Chamorro. Madrid: Akal, 2010.

WILSON, P. **The Athenian Institution of the Khoregia**. The Chorus, the city and the stage. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WOLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ZATÓN, J. **Geometria Sagrada: bases naturais, científicas e pitagóricas**. [s.l.] Fundacion Rosacruz, 2017.