



A Ninfa que paira sobre o Tibre: Imagens de Louise Vernet

The Nymph that hovers over the Tiber: Louise Vernet Pictures

Daniela Queiroz Campos

ORCID: 0000-0002-9681-0977

Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Brasil

Resumo

Este artigo tem como mote a tela A Jovem mártir (1855), do pintor francês Paul Delaroche. Tal imagem é analisada a partir de três problemáticas centrais. Primeiramente, a partir da tríade: imagem, homem e mulher amada; em seguida, é analisada como retrato; e, por último, é abordado o tema da morte e suas relações com a imago. As problemáticas possibilitaram analisar a pintura de Delaroche a partir de três possíveis interpretações. Cada qual identificou a mulher pintada como uma diferente personagem. Uma jovem cristã morta sobre as águas do Rio Tibre. A esposa do pintor: Louise Vernet. E, por fim, como uma Ninfa warburguiniana.

Palavras-chave

Ninfa. Aby Warburg. Louise Vernet. Paul Delaroche.

Abstract

This article has as its motto the portrait "The young martyr" (1855) by the French painter Paul Delaroche. I analyzed the image from three central issues. First, from the triad: image, beloved man and woman. Then, I raised the subject of the portrait. Finally, I addressed the topic of death and its relationship with the image. The problems made it possible to analyze Delaroche's painting from three possible interpretations. Each one identified the painted woman as a different character. A young Christian woman dead on the waters of the Tiber River. The painter's wife, Louise Vernet. And finally, as a Warburginian nymph.

Keywords

Nymph. Aby Warbur. Louise Vernet. Paul Delaroche.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

A Ninfa que paira sobre o Tíbr

Numa narrativa Ocidental sobre imagens não são raros os casos de homens que se apaixonaram por imagens de mulheres. Tais relatos datam já de uma Antiguidade Clássica. David Freedberg (2010, p.35) escreveu sobre algumas destas historietas de Virgens encantadas ou da própria *Vênus de Urbino* (1538) de Tiziano (1490-1576).

Dentre estes contos, o do Pigmaleão é o que encontrou mais ampla difusão. Em *Metamorfose*, Ovídio (2007) escreve sobre o rei da Ilha de Chipre que se apaixonou pela mulher que esculpira em marfim. Pigmalião conferiu vida a Galatéia – a imagem da mulher desejável. Ele se apaixonou por sua própria criação. E, não satisfeito com isso, o escultor deu vida a sua criatura (FREEDBERG, 2010, p.383).

As (re)apresentações desta mitologia – em imagens e textos – alcançam especial destaque no decorrer do século XIX; nos textos de Honoré Balzac (1799-1850) ou nas imagens de Jean León Gérôme (1824-1904). O século XIX e o Romantismo designam um dos cenários preferenciais para a difusão desta história de amor, que tem como objeto destacado a imagem. Apaixonar-se pela imagem que se cria é quase apaixonar-se por si mesmo. Muitos séculos depois de Ovídio, Balzac narrou as peripécias de outro artista, agora um pintor. Tal qual Pigmalião, Frenhofer apaixonou-se pela imagem que criara. A pintura de uma mulher, em a *Obra prima desconhecida* (BALZAC, 2012).

Nosso cenário está, então, aqui posto: o século XIX. E, também as duas personagens: um homem e a imagem de uma mulher. Contudo, inverterei a ordem dos atores. Se inicialmente escrevi sobre homens que se apaixonaram pelas imagens de mulheres que criaram, agora me atenho aos homens que transformaram as mulheres que amaram em imagens. Não estou totalmente segura se o verbo correto a utilizar aqui é o verbo amar. Escrevo sobre o século XIX, mas sou uma historiadora da arte do século XXI. E, tratando-se de imagens, talvez o verbo desejar seja o mais apropriado.

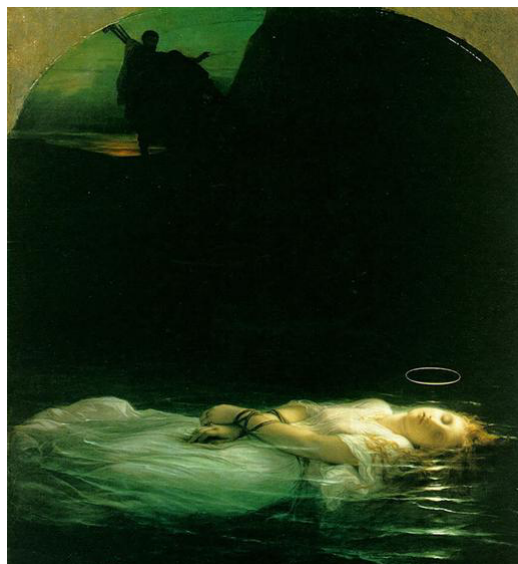


Figura 1 - Paul Delaroche - A Jovem Mártir - 1855 - Óleo sobre tela, 1,71 X 1,48 m - Paris, Museu do Louvre.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Conferir sobrevivência ao ser amado através da imagem. Esta também é outra clássica narrativa, uma muito antiga mitologia de um “mundo imagem”. Não sabemos, ao certo, quando, nem onde ela começou a ser contada.

A imagem aqui em questão é *A Jovem mártir* (1855), do pintor francês Paul Delaroche (1797-1856). A tela foi pintada a óleo em Paris e trata-se da imagem de uma mulher que paira sobre as águas de um rio. Diante desta imagem, três problemáticas fitam-me os olhos e fazem-me defender a potência anacrônica (DIDI-HUBERMAN, 2013 e ARASSE, 2016) da imagem. A primeira já fora esboçada neste texto. A tela alude à antiga tríade: imagem, homem e mulher amada (ou desejada). A segunda é que, para além de uma história de uma mitologia cristã, a mulher apresentada existiu “de fato”. Sendo assim, temos o retrato de uma mulher. A terceira problemática que leva-nos, mais uma vez, ao encontro de toda uma teoria da imagem: é a morte. A jovem que aparece na imagem constitui a apresentação imagética de uma mulher que já havia morrido no momento em que o artista pintou a tela.

A partir das problemáticas elencadas, apontamos três interpretações possíveis para a tela. A análise primeira é que se trata de uma jovem cristã romana que foi morta e atirada nas águas do Rio Tibre. A segunda identifica a moça como a esposa do pintor: Louise Vernet (1814-1845). E, para a terceira interpretação da imagem, tomo de empréstimo as palavras escritas por Aby Warburg, no ano de 1901: trata-se da imagem de uma “[...] Ninfa pagã no exílio” (2015a, p.30). A jovem mártir pode ser então interpretada como mais uma encarnação possível da Heroína do *Nachleben* warburguiniano (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.219). Louise Vernet é a Ninfa de Delaroche, a Ninfa do Louvre, ou a nossa Ninfa de Paris. No decorrer das páginas, voltarei a esta possível compreensão.

Uma análise iconológica da tela *A Jovem mártir* a coloca lado a lado a outra imagem feminina bastante recorrente no século XIX: a de Ofélia. A heroína de William Shakespeare (1564-1616), a personagem das páginas de *Hamlet* (1601) que encontrou imagem preferencial nos quadros dos Pré-Rafaelitas. Uma mulher morta sobre as águas de um rio. A possível fonte referencial de Shakespeare teria sido uma jovem que caiu no Rio Avon e morreu afogada ainda no final do século XVI. Na tela *Ofélia* (1851), John Everett Millais (1829-1896) também nos dá a ver uma jovem mulher morta que paira sobre as águas de um rio.

O objeto da perseguição amorosa por excelência

A distância constitui um dos poderes da imagem. O poder de estar e ser distante. Sublinho rapidamente que a distância não é o antônimo de proximidade, o antônimo de próximo é longe. Se a imagem é a presentificação da ausência, ela também é uma determinação da espécie humana (BREDEKAMP, 2015, p.19). Para Georges Bataille (1997), através de imagens, seres humanos de diferentes épocas lidaram com a morte e com a ausência, com a eroticidade e com o desejo.

A distância constitui a própria dialética do desejo. Georges Didi-Huberman explica a excitação sexual diante de imagens pelo seu próprio poder de suscitar desejo, “o desejo é a própria dialética da imperfeição, do faltar-para-ser” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 83).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Qual mulher corresponderia melhor ao desejo de um homem que aquela marcada pelo poder do distanciamento? Distante como uma imagem, distante como uma imagem de uma mulher.

Por vezes, a imagem encontra-se aprisionada a uma dialética do desejo humano. Numa teoria da imagem, não são raros os casos de homens que desejaram imagens de mulheres. Entre várias historietas, temos as que divagam sobre a escultura da *Vênus de Cnido* (350-340 a.C.) de Praxíteles (395 a.C. – 330 a.C.). Horst Bredekamp assinala alguns relatos da Antiguidade, por volta do século II, que descrevem a vivacidade da imagem da *Vênus de Praxíteles*. O texto faz descrição à elasticidade daquele corpo de mármore, o qual um espectador teria coberto de beijos. Segundo o relato de uma sacerdotisa do templo: “O leve escurecimento na forma de uma mancha na parte interna de uma das coxas deve-se a um jovem de boa família que se enamorou tão loucamente pela estátua que entrou, de noite, no templo [...] para a violentar” (BREDEKAMP, 2015, p 105).

Jean-Claude Shmitt (2007) também analisou muitas destas historietas de homens que se apaixonaram por imagens de *Vênus*, narrações estas que receberam muitas variantes. Durante a Idade Média, as conhecidas histórias de homens que se apaixonaram e colocaram alianças no dedo de belas esculturas femininas de *Vênus* acabaram por reverberar em narrativas muito similares, nas quais as imagens desejadas eram as da Virgem Maria.

Volto agora ao mito de Pigmalião e Galatéia. Pigmalião transformou a estátua que esculpira em ser amado e conferiu vida a ela. Para Bredekamp, “o mito de Pigmalião tal como descrito nas *Metamorfoses* de Ovídio constitui o texto mais influente sobre a força de atração exercida por estátuas femininas” (2015, p.106). No texto de Ovídio, encontramos um homem desiludido com as mulheres que conhecera, em especial, com seus “repugnantes comportamentos”. Em resposta a esta desilusão, decide viver em celibato. Não obstante, esculpe uma mulher em marfim e enamora-se dela. Na história contada por Ovídio, o protagonista é o criador da imagem. Pigmalião se apaixonou por Galatéia, deseja e então a estátua adquire vida.

No século XIX, muitos artistas pintaram este mito. Por exemplo, Anne Louis Girodet (1767-1824) pintou *Pigmalião e Galatéia* (1819). A tela apresenta a escultura de uma *Vênus* da Antiguidade Clássica ganhando vida através do olhar, de um quase tocar, de um jovem. Para além da tela de Girodet, muitas outras deram formas – no século XIX – às palavras escritas por Ovídio na Antiguidade. O século XIX soube, quiçá como nenhum outro, (re)apresentar em imagem e texto tal mito.

Em *A Obra Prima Desconhecida* (1831), Honoré Balzac escreveu sobre o artista que pintou e (re)pintou a imagem de uma mulher em tela. E também a transformou em amante. Frenhofer passara anos pintando e (re)pintando a tela de uma mulher idealizada, o resultado teria sido não a imagem de uma mulher, mas uma criatura. “Ela é minha, somente minha. Ama-me. Não me sorriu a cada pincelada que eu lhe dei? Ela possui uma alma, a alma com qual a dotei” (BALZAC, 2012, p.170).

Então o jovem artista de nome Poussin – o personagem de Balzac faz evidente alusão ao pintor francês Nicolas Poussin (1594-1665) – recém-chegado a Paris

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

conhece o pintor Frenhofer. Tal pintor fala da tela que pintara durante anos e a refere como mulher ideal. O jovem Poussin, por sua vez, fala de sua namorada Gillette. Frenhofer e Poussin fazem, então, uma espécie de troca mítica: um pode ver nua a mulher do outro. “Uma “verdadeira” mulher, Gillette, jamais olhada por aquilo que ela é, contra uma mulher em pintura, uma mulher *para ver*, mas que *não é verdadeira*mente, que não chega a existir” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.74).

Tal qual a imagem de *Gradiva* afixada numa das paredes do consultório de Sigmund Freud (1856-1939), bem acima de seu icônico divã. A imagem de uma mulher com um drapeado vestido esculpida num baixo-relevo romano do século II. O escritor alemão Wilhelm Jensen (1837-1911) escrevera um romance (1903), no qual o arqueólogo Norbert Hanhold, em visita ao Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, apaixonou-se pela mulher esculpida no baixo-relevo. Na noite posterior à visita em que encanta-se com a imagem de *Gradiva*, Norbert Hanhold sonha que está em Pompéia do ano 79 e encontra a mulher feita imagem. No pesadelo tenta alertar a moça sobre a erupção do Vesúvio, mas não consegue avisar. Então, *Gradiva* é morta e sepultada pelas lavas do vulcão. Com base no texto de Jensen, Freud escreveu *Delírio e sonhos na ‘Gradiva’ de W. Jensen* (1907) (FREUD, 2003). Freud analisou a relação entre a imagem da *Gradiva* e de um amor da infância do arqueólogo: Zoé.

Para Didi-Huberman (2013, p.299), do mesmo modo que a Ninfa, a *Gradiva* apresenta o poder das coisas sobreviventes que conjuga a persistência do que resta – ainda que sepultado – e a persistência do que retorna. E, este constitui seu duplo poder. A Ninfa constituía uma perseguição de Aby Warburg. O historiador da arte dizia não saber quem ela era, nem de onde ela vinha, mas sabia que ela jamais desapareceria por completo. A Ninfa era uma obsessão, um pesadelo desejável a ser sonhado a cada noite. Warburg perseguiu Ninfas. E Freud tinha uma cópia em gesso da imagem de *Gradiva* em seu consultório. Muito provavelmente ambos sabiam que a Ninfa ou a *Gradiva* apresentam o encontro de um presente “fugaz” com o eterno retorno.

A *Gradiva* de Freud transformou-se também num personagem do século XIX. Foi a personagem de um romance, a personagem de incontáveis sonhos, personagem analisado e imortalizado pelo pai da psicanálise moderna. Aquele que escreveu e nos ensinou sobre o inconsciente. Este mesmo século XIX é o cenário da Ninfa que paira sobre as águas do Tibre. O século em que Louise Vernet nasceu, viveu, morreu e sobreviveu por imagem.

Paul Delaroche não se apaixonou pela imagem de uma mulher, mas transformou a mulher amada em imagem. Sua esposa prematuramente morta foi transformada em tinta numa também mulher para ver. Na tela *Jovem mártir*, vemos Louise Vernet morta sobre as águas, um ambiente líquido e fluido característico das Ninfas. As fluídas e movimentadas águas em encontro ao branco e drapeado vestido fazem menção à jovem como o retorno de algo muito antigo. O pesadelo da morte do ser amado que o pintor parece perseguir e desejar sonhar incessantemente.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Retratos de Louise Vernet

A mulher apresentada na tela *A jovem mártir* é Louise Vernet. Essa simples afirmativa possibilita montar a imagem numa multiplicidade temporal. Notoriamente, Louise Vernet inscreve a imagem em seu tempo de produção. A personagem assinala um eucrônico na imagem. Para além de situar a tela no tempo, este inteligível dado também a posiciona num espaço bastante definido. Como defende Georges Didi-Huberman (2013, 1995) ao sublinhar Fra Angelico (1395-1455) com um artista de seu tempo histórico. Fra Angelico foi um artista *Quattrocento* florentino e Paul Delaroche foi um pintor do *dix-neuvième siècle* francês. Jamais defenderia o indefensável, a imagem apresenta inquestionavelmente estimada relação com seu tempo e seu espaço de produção. Esta tela de Delaroche inscreve-se no período de produção por diversos fatores. Entre eles a técnica de pintura, a temática abordada e também a jovem mulher que empresta suas feições para a mártir cristã.

No entanto, ao olhar para uma imagem não nos deparamos com um tempo puro e homogêneo. E, talvez, esta seja uma de suas principais potências. Diante de uma imagem, estamos diante de montagens temporais, de anacronismos. O anacronismo que foi e, de certa feita, continua a ser, um dos grandes pecados a ser cometidos por um historiador. Não obstante, constitui também uma das mais interessantes problemáticas da historiografia da arte atual. Quando escrevo sobre a tela de Delaroche, tenho em mente o século XIX – mais precisamente o ano 1855, seu tempo de produção. Todavia, esta obra pertence seguramente a pelo menos mais dois tempos históricos. O tempo de agora, pois eu escrevo sobre ela neste ano de 2021 – momento em que eu sei que a tela está exposta no Museu do Louvre. E um terceiro tempo, muito provavelmente localizado entre os cinco primeiros séculos de nossa era. Uma vez que a tela histórica recorre ao evento de perseguição de cristãos durante o Império Romano. Logo, “O anacronismo é o do historiador, mas também o da obra, que mistura os tempos e as durações da História” (ARASSE, 2016, p.141).

A *Jovem mártir* liga assim o tempo de agora – o século XXI, tempo no qual escrevo estas páginas – ao século XIX, tempo no qual Paul Delaroche desenhou e pintou a referida tela. Entretanto, a imagem atravessa outras temporalidades. Como, no caso específico da tela analisada, os primeiros séculos de nossa era em que cristãos foram perseguidos. Na imagem, Delaroche pintou uma mitologia cristã e pincelou na tela o rosto de uma mulher que viveu em sua época.

Aby Warburg analisou as distinções entre os afrescos de Giotto e Ghirlandaio. Tendo este último pintado os rostos e as vestes de personagens da Florença do século XV nas histórias cristãs que decoravam as Igrejas. Nas paredes da igrejas florentinas, Aby Warburg identificou – como séculos antes Giorgio Vasari (2011) também o fizera – inúmeros personagens da Florença do *Quattrocento*. Membros da família de Francesco Sassenti foram reconhecidos nos afrescos dedicados à São Francisco de Assis da Igreja *Santa Trinità*. Como os Torbanuoni que tiveram as feições de seus rostos expressas nas personagens bíblicas pintadas nos afrescos da Igreja de *Santa Maria Novella*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Assim como uma donzela de uma rica família florentina do *Quattrocento*, podemos identificar o rosto de Louise Vernet em muitas obras de arte. Pois, ela era filha do pintor francês Horace Vernet (1789-1863), (BANN, 2003, p.1), neta de Carle Vernet e bisneta de Claude Joseph Vernet (PRAT, 2012, p.14).

Horace Vernet retratou sua filha entre os anos de 1832 e 1834, cerca de dez anos antes do casamento com Paul Delaroche. Em *Retrato de Louise Vernet, filha do artista* (1834), podemos ver um clássico retrato de uma jovem do século XIX. Seus cabelos castanhos divididos ao meio estão trançados e compõem um coque no topo da cabeça. Seus olhos, também castanhos, direcionam-se ligeiramente para a esquerda. O rosto é ovalado, o nariz, arredondado e pequeno, e a boca tem tons róseos. A moça porta um discreto vestido azul acinzentado que segue a moda da época. As marcas secas do vestido parecem retratar uma seda ou um shantung. Ela está com os braços cruzados e segura uma singela flor rosa com a mão direita. Em seu colo, notamos um cordão de ouro, cujo pingente seu vestido não nos permite ver. O cenário é um jardim, uma paisagem aparentemente toscana divide o segundo plano com um considerável céu azul, marcando um baixo horizonte. No fundo, podemos observar as torres gêmeas da Academia Francesa de Roma, a Villa Médice.

Louise não ganhou formas apenas pelos pincéis do esposo e de seu pai. Ela também é dada a ver num retrato de autoria de Théodore Géricault (1791-1824) e num outro de Dominique Ingres (1780-1867). Em *O Retrato de Louise Vernet* (1818), Théodore Géricault apresenta Louise ainda criança, provavelmente com quatro anos de idade. A menina porta um vestido azul, como no retrato que viria a ser pintado por seu pai, contudo com tonalidade menos acinzentada e mais celeste.



Figura 2 - Horace Vernet -
Retrato de Louise Vernet, filha
do artista - Óleo sobre tela,
1832-1834, 100 X 74 cm. Paris:
Museu do Louvre.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001



Figura 3 - Théodore Géricault – Retrato de Louise Vernet. Óleo sobre tela, 1818, 0,50 X 0,60 m. Paris: Museu do Louvre.



Figura 4 - Dominique, Ingres – Retrato da Senhorita Louise Vernet. Grafite sobre papel, 1835, 32,4 X 24,8 cm. NewYork: Collection Woodner.

Outro conhecido pintor francês que retratou Louise Vernet foi Dominique Ingres. Também em Roma, Ingres desenhou o *Retrato da Senhorita Louise Vernet* (1835) no mesmo ano em que a moça casou-se com Paul Delaroche, como bem sublinha Prat (2012, p.14). No desenho de Ingres (figura 4), Louise está com os braços cruzados, tal qual na tela pintada por Horace Vernet. Fora, da mesma forma, apresentada frontal-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

mente e com os cabelos divididos no meio, amarados, todavia, num coque na parte inferior da cabeça. Um vestido de mangas bufantes e com um grande laço no decote marcam o traje. Diferentemente dos outros dois retratos aqui analisados, o de Ingres não se trata de um óleo sobre tela, mas de um grafite sobre papel. Ademais, destaca-se por ser preto e branco, ou melhor, um colorido composto por diferentes gradações de cinza.

Os retratos de Louise executados por Horace Vernet, Géricault e Ingres distinguem-se significativamente. Apresentam angulações e cortes díspares, mas o que muda de uma obra para outra é, sobretudo, a retratada. Enquanto o pai e Ingres pintam uma jovem, Géricault nos dá a ver uma criança. Uma menina que abraça um gato e nos olha, quase nos provoca ou pergunta algo. Na tela, um caráter ligeiro, quase indisciplinar, da infância é apresentado numa paisagem praticamente deserta. Os olhos da menina Louise parecem nos anunciar que veremos seu rosto em muitas outras imagens.

O retrato circunda a história da arte. Régis Debray nos lembra que a palavra *imagem* vem da latina *imago*, que, por sua vez, denota uma máscara de cera moldada no rosto de um morto. A sobrevivência por imagens é algo muitíssimo antigo que nos conecta a uma religião que contemplava a ancestralidade (DEBRAY, 1992, p.29). O culto etrusco dos antepassados – venerados através da imagem de seus rostos – parece atravessar diferentes tempos históricos. Podemos percebê-lo nos retratos pintados nas múmias egípcias de Fayoum, sobre os quais Hans Belting problematiza retratos em estilo greco-romano pintados em painel de madeira postos sobre o rosto da múmia, local anteriormente ocupado pela máscara (BELTING, 2014, p.205).

Sobre a relação entre as modelagens de cera e o retrato pintado também escreveu Aby Warburg, quem percebera “[...] uma impressão análoga de sobrevivência da arte pagã nos retratos nas igrejas cristãs” (WARBURG, 2015a, p.64). O historiador problematizou as imagens votivas como sobrevivência das imagens pagãs dos antepassados, em forma de um paganismo popular legitimado pela Igreja. Ele recorreu a Vasari, que, por sua vez, fez alusão às máscaras mortuárias em gesso e estuque usadas como decoração em casas florentinas que também funcionaram como aporte para pintores que desejavam reproduzir fielmente a imagem de um morto em tinta. Aby Warburg sublinhou os retratos renascentistas como uma sobrevivência da prática pagã, que permite problematizar o retrato de uma mulher do século XIX – o de Louise Vernet – como uma também sobrevivência dessas máscaras de cera sobre as quais tantos historiadores da arte e sociólogos escreveram.

Os três retratos aqui mencionados (figura 4, 5 e 6) foram elaborados quando Louise Vernet ainda estava viva. Ela posou como modelo para seu pai, Horace Vernet, e para dois outros pintores franceses: Theodore Gericault e Dominique Ingres. Contudo, a imagem central deste artigo apresenta uma mulher morta com as feições do rosto de Louise Vernet, que, no tempo de produção da imagem, – o ano de 1855 – já havia falecido.

A Ninfa de Paul Delaroche

Louise Vernet foi uma mulher feita imagem de arte. A história da arte Ocidental está repleta delas. Aby Warburg escrevera especificamente sobre duas destas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

mulheres – Simonetta Vespucci e Giovanna Tornabuoni – em sua tese de doutoramento “O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli” (2015b) e no artigo “Retrato Florentino” (WARBURG, 2015a). Ambas mulheres pertenceram a ricas famílias, frequentaram o círculo dos humanistas florentinos e foram retratadas por conhecidos artistas do *Quattrocento* toscano. E, como nossa personagem principal, morrem ainda muito jovens.

Tal qual as feições dos rostos de Simonetta Vespucci e Giovanna Tornabuoni, podemos ver a imagem do rosto de Louise Vernet insistentemente na obra de Paul Delaroche. Ela foi a Ninfa de Paul Delaroche, como Simonetta Vespucci fora a Ninfa de Sandro Botticelli. Ela é uma espécie de «modelo único» de mulher sobre o qual o artista pautava uma espécie de “figura feminina ideal”. Como escreveu Daniel Arasse sobre *A Fornarina* (1520) de Rafael (1483-1520) e a inquietação de pensar a imagem como um ideal feminino ou o retrato da mulher amada (ARASSE, 2015). Giorgia Vasari já havia mencionado a jovem por quem Rafael era apaixonado: Margarita Luti. Segundo Vasari, o mercador de Siena Agostino Ghigi autorizou que a amante de Rafael fosse lhe fazer companhia durante a pintura do afresco da Villa Farnesina em Roma (VASARI, 2011, p.514).

Do mesmo modo que em Rafael, podemos perceber em Paul Delaroche uma espécie de “figura feminina ideal”. Se, segundo uma espécie mitologia amorosa, Margarita Luti fora a musa de Rafael, Louise Vernet fora a de seu esposo três séculos depois. Segundo Stephen Bann (2003), a primeira obra em que Paul Delaroche pintou o rosto da mulher foi numa tela denominada *O Anjo Gabriel*, ou *A cabeça de um anjo* (1835). Segundo o historiador da arte inglês, a imagem que outrora pertencera à família de Louise

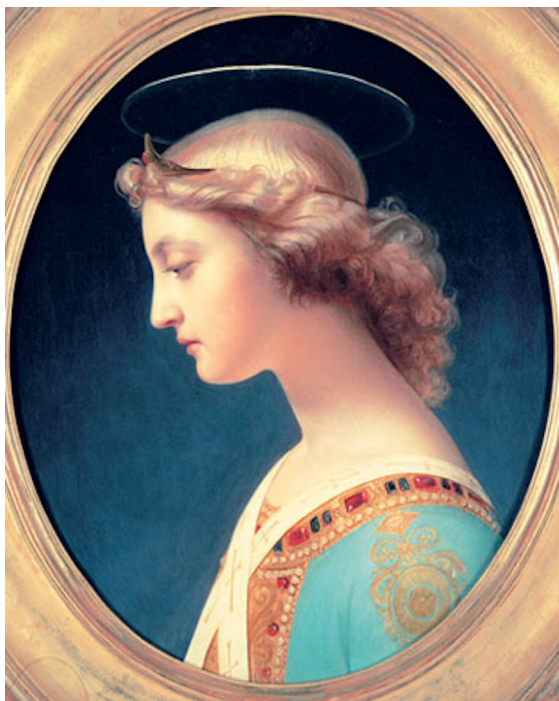


Figura 5 – Paul Delaroche – O Anjo Gabriel. 1839. Gravura baseada num óleo sobre tela.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

atualmente está perdida. Contudo, como uma espécie de *Vênus de Cnido*, ela sobreviveu por uma cópia. Não uma cópia em mármore de uma escultura grega em bronze. Mas, como uma típica imagem do século XIX, sobreviveu como gravura da cópia de um óleo sobre tela. A datação desta primeira gravura pintada à mão é de 1839.

Paul Delaroche traçou e pintou o rosto da jovem esposa em outras imagens de temas religiosos. Como na tela denominada *A Idade Média* (1837), atualmente pertencente ao acervo do Museu de Nantes. A tela trata de um estudo metódico para uma posterior pintura a ser elaborada na sala Félix Duban da Escola de Belas Artes de Paris. Esta imagem acompanhava outra denominada de *A Renascença* (1837), na qual, também foi pintada uma figura feminina.

Em *A Idade Média*, Paul Delaroche apresenta uma mulher com longas madeixas loiras. A moça porta um vestido branco com pequenos detalhes dourados na cintura e no decote, a parte inferior do vestido é de cor lilás, de forma a compor uma espécie de degradê com o branco do restante do vestido. Pelos ombros cai até alcançar o chão um grande véu de seda cuja cor do anverso é rosa e do verso é verde com uma faixa lateral dourada. A draperia do véu e do vestido sobressaem na tela. A rosto da mulher fora apresentado em perfil completo e seus olhos se dirigem para algo não apresentado na tela – direcionam-se para cima e para direita – e traz significativa sensação de um olhar de clemência.



Figura 6 - Paul Delaroche - L'art gothique ou Le Moyen-Age – Óleo sobre tela, 53 X 34 cm. 1837. Musée des Nantes.

Uma parte do manto está preso a uma espécie de balcão, sobre o qual figura uma pequena igreja gótica. É interessante pontuar aquele mesmo romantismo do século XIX que valorizaria a chamada arte gótica. E o século XIX de Honoré Balzac foi o mesmo, embora diferente, do de Victor Hugo. A tela *A Idade Média* de Paul Delaroche pre-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

cede em seis anos a primeira edição do romance *O corcunda de Notre Dame* (1831) de Victor Hugo. O livro conhecido por ter “salvo” a catedral gótica *Notre Dame de Paris* das reformas urbanas de Haussmann naquele *dix-neuvième siècle* parisiense.

Na imagem *Santa Cecília e os anjos* (1836), Delaroche pinta mais uma vez sua esposa como anjo, como o fizera em 1835. Na tela (imagem 7), podemos ver Santa Cecília – a santa padroeira da música – portando um vestido branco e um manto verde sentada num trono dourado. Em frente a Santa Cecília vemos duas mulheres aladas, dois anjos que trajam vestidos em tons róseos. Na pintura do acervo do *Victoria and Albert Museum*, identificam-se as feições de Louise Vernet no rosto do primeiro anjo.



Figura 7 - Paul Delaroche
- *Santa Cecília e os anjos* -
1837, Óleo sobre tela, 205 X
162 cm. Londres: Victoria and
Albert Museum.

Torna-se interessante problematizar que, nesta primeira tela dedicada a um tema católico, Paul Delaroche pinte justamente Santa Cecília, uma conhecida santa mártir. O primeiro anjo, com o rosto de Louise, abaixa os olhos diante da mártir que, por sua vez, tem os olhos direcionados para acima. Santa Cecília parece anunciar senão o destino da própria esposa do pintor, o destino de suas feições na tela de Paul Delaroche: *A Jovem Mártir*.

Santa Cecília foi uma santa mártir e uma santa virgem. Sua história remonta ao século III, a jovem que havia feito votos de virgindade e fora obrigada por seus pais a se casar. Cecília convenceu seu marido – Valerian – a jamais tocá-la e a converter-se ao cristianismo. Por fim, ela e seu esposo foram martirizados. A jovem santa imortal segundo uma mitologia cristã resistira a uma considerável série de penas que lhe fora imposta. Outra característica singular de tal mitologia é que seu corpo foi considerado incorrupto. O corpo de Santa Cecília foi encontrado em Roma no final do século XVI intacto, na mesma posição em havia sido enterrado há mais de um milênio. O escultor Stefano Maderno (1576-1636) teria esculpido em mármore, em tamanho natural, seu corpo incorrupto na posição descrita na obra *A Santa Cecília* (1600).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Stefano Maderno foi um escultor não muito conhecido e um exímio restaurador de esculturas antigas. Talvez aí retomo minha questão. Em *Ninfa Moderna. Essai sur le drape tombe*, o primeiro de uma série de livros dedicados à Ninfa, Georges Didi-Huberman (2002) escreveu sobre esta escultura de Maderno. Para o historiador da arte francês, a antiga Ninfa warburguiniana, a criatura da sobrevivência, não cessou de experimentar aparições modernas. “Nós a encontramos numa capela obscura da Igreja de Santa Cecília in Trastevere, em Roma. Ela representa uma jovem mulher tombada sobre a terra, o corpo em forma de S, os dois braços jogados para frente [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.25). Maderno esculpe o corpo casto de uma mártir cristã. Provavelmente, ao esculpir Santa Cecília Maderno quis esquecer todas as referências a um paganismo greco-romano. Contudo, certamente Stefano Maderno esteve em vida diante de muitíssimas esculturas greco-romanas. Esculpiu assim sua Santa Cecília tendo em mente corpos sobreviventes de mármore, e não de carne.

É sabido que Paul Delaroche foi um homem demasiadamente religioso. Desta feita, ele pintou um número considerável de telas com temas cristãos. Torna-se interessante pontuar que, em muitas delas, podemos ver o rosto de sua esposa, como: *A virgem e o menino* (1844), *A mãe e os filhos* (1848), *A alegria da mãe* (1843). Para além das telas mencionadas neste artigo, o Dictionary of Artists Models, de Jill Berk Jiminez (2001) também aponta as feições do rosto de Louise Vernet em outra tela de Paul Delaroche: *Mulher numa piscina* (1845).

A bela, jovem e morta Louise

Tal qual Simonetta Vespucci e Giovanna Tornabuoni, Louise Vernet encontrara uma sobrevivência na imagem. Estas três jovens mulheres têm algo a mais em comum: a morte. Obviamente estas três mulheres morreram. Estamos na segunda década do século XXI e as duas moças primeiramente mencionadas viveram no século XV e última, no século XIX. Mas o que preciso assinalar é que elas morreram ainda jovens. Talvez este fato também a assinalem como Ninfas. Como bem nos lembra o tratado de Paracelso (2004), redigido no século XVI, a Ninfa não é imortal. A Ninfa morre.

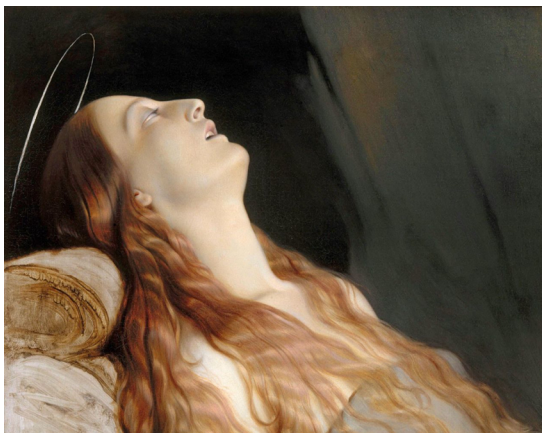


Figura 8 - Paul Delaroche - A mulher do artista, Louise Vernet, sobre seu leito de morte - 1846 - Óleo sobre tela, 0,62 X 0,745 m - Musée de Beux-Arts, Nantes.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Louise fora pintada em seu leito de morte nove anos antes da tela *A Jovem Mártir*, na qual também é apresentada morta. Em ambas, o marido pintara uma auréola acima de sua cabeça. Na tela *A mulher do artista, Louise Vernet em seu leito de morte* (1846) os olhos e a boca da moça foram apresentados entre abertos, o que ressalta seu estado de não vida já evocado pela palidez de sua pele.

A obsessão pela morte durante o século XIX é marcada em imagens. Uma teoria das imagens nos lembra que a imagem é obcecada pela morte. Naquele século, em que a fotografia viria a ser inventada, Paul Delaroche, a propósito das invenções de Daguerre, teria afirmado: “a partir de hoje a pintura está morta”. E, como muitíssimo bem sublinhou Stephen Bann (2003, p.2), o sujeito desta frase não era a pintura, mas sua esposa: Louise Vernet.

As fotografias oitocentistas são repletas de morte. Se, em telas a óleo, Ofélia fora pintada por entre as águas de um rio, nos filmes fotográficos do XIX, podemos ver presas por um processo ótico imagens de belas noivas mortas. Escrevo sobre as fotografias de noivas mortas da Era Vitoriana. Quando jovens moças noivas faleciam, muitas vezes eram enterradas com os vestidos em que subiriam ao altar. E fotógrafos registraram tal ato para inúmeras famílias a quem o próprio luto apresentou-se e sobreviveu pela imagem.

Walter Benjamin escreveu que o retrato constitui, muito provavelmente, o local em que a fotografia preserva o valor de culto das imagens. “O refúgio verdadeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos” (BENJAMIN, 2010, p.174) A fotografia, o retrato pintado, a máscara mortuária transforma em imagem a ausência de um corpo que já foi meio e passa a se conservar apenas como imagem (BELTING, 2014, p.12).

Ao escrever sobre morte, corpo e imagem o nome de Roland Barthes não poderia deixar de ser citado. Em a “Câmara Clara” (BARTHES, 2012) escreveu sobre o *punctum*, sobre o *studium*. Mais do que isso, naquelas páginas, relatou e elaborou um processo de luto. Se a *Pietá* torna visível o sofrimento da perda do filho pela mãe, em a “Câmara Clara”, Roland Barthes torna legível o sofrimento da perda da mãe pelo filho. Como intelectual, Barthes intenta dar conta e encontrar algum sentido nessa dor através da atividade escrita sobre imagens. Em fotografias diversas de sua mãe em diferentes idades ele só a reconhece na infância. Numa época em que ele ainda não existia.

Diante de uma imagem, o ser humano – que aprendeu a ser o centro e a medida de todas as coisas – percebe humildemente que ela sobrevive a ele (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16). Para o Gerges Bataille (2007), o que também nos fez humanos foi a consciência da morte. Nós sabemos que vamos morrer. “Desde muito, aos seres humanos tiveram um conhecimento chocante da morte [...] para o homem do Paleolítico inferior a morte teve um sentido tão grave – e tão evidente – que o induziu a dar sepultura a seus cadáveres” (BATAILLES, 2007, p.42). Mais do que isso, sabemos que nossos corpos vão apodrecer e desaparecer. Lidar com a morte – sua e dos demais – foi e continua sendo uma das grandes questões do homem e de suas imagens. Ao longo de séculos, milênios, moldamos, esculpimos, pintamos, fotografamos a imagem de corpos de seres humanos para garantirmos a sobrevivência deles.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

O desaparecimento do corpo como local da imagem parece ser a contra-narrativa da mitologia cristã dos corpos incorruptos. Corpos de santos que conservaram sua carnalidade por milagre divino – como anteriormente mencionado, o corpo de Santa Cecília. Aby Warburg escreveu sobre o furor causado em virtude do corpo de uma jovem encontrado em considerado estado de conservação no século XV. “Em 1485 encontrou-se em Roma, num antigo túmulo, o cadáver lugubrememente bem conservado de uma donzela; o corpo é exposto no Capitólio, Roma inteira fica fora de si e vai em romaria até este corpo sem alma, como se de uma santa tratasse [...]” (WARBURG, 2015a, p.26). Sobre tal corpo, ou tal lenda, também escrevera Jacob Burckhardt (2009, p.186-187). O historiador da arte relata os rumores de 1485 sobre um corpo muitíssimo bem conservado de uma jovem e antiga romana com o nome de Júlia.

Louise Vernet não foi uma santa de corpo incorruptível. Na tela dedicada à Santa Cecília, Paul Delaroche não pinta as feições do rosto da esposa na santa mártir. Mas pinta longas asas em Louise. Ele pinta a esposa como anjo e como Vitória. Essa Vitória remete-nos a Vitória traçada no afresco de Ghirlandaio na Igreja florentina de *Santa Maria Novella*. No mesmo afresco em que encontramos a grande Ninfa warburguiniana, a donzela de pés ligeiros que “através da máscara de criada, que caminha apressada, cintila de forma demasiado diáfana, a deusa romana da vitória, habituada a medir e a percorrer em voos impetuosos os espaços aéreos” (WARBURG, 2015a, p.30).

Louise Vernet não fora pintada como uma Santa, mas como uma Ninfa. Warburg, escreveu sobre como se tentara em vão apagar a Ninfa de uma iconografia cristã. E comenta os esforço e dificuldade de padres da Igreja em expulsá-la, apagá-la por completo. Todavia, não conseguiram impedir a sobrevivência da imagem da Ninfa “na arte da Igreja, pois ao que parece como boa figura bíblica, como Salomé dançando, como Arcanjo que guia o jovem Tobias, como apressada criada no nascimento de Maria ou de João, caminha e avança ligeira através da arte do início do Renascimento” (WARBURG, 2015a, p.30)

A Ninfa – a heroína de um tempo distante

Louise Vernet fora uma mulher feita imagem de arte. Pintada por seu pai e amigos encontrou a apresentação mais poética possível através dos pincéis de seu marido. Paul Delaroche não se apaixonou pela imagem de uma bela mulher, como fizera Pigmalião de Ovídio. Mas transformou a mulher que amou em imagem. Conferiu a ela, assim, sobrevivência. Seu corpo e seu rosto sobreviveram à doença, à terra, ao século XIX. Podemos encontrar Louise Vernet na *Galerie Sully* do Museu do Louvre, no museu de Nantes, no *Victoria and Albert* de Londres.

A Ninfa de Paul Delaroche, a Ninfa do Louvre, no mais poético e consagrado quadro dedicado à ela, continua a pairar sobre as águas escuras do Rio Tibre. Ensaio agora colocar ao lado das águas pintadas a óleo por Delaroche, as águas escritas a nanquim por Victor Hugo em *Trabalhadores do mar* (1866). No romance, Victor Hugo “tornou indissociável os três motivos da mulher como objeto do desejo, o mar como meio de luta e, enfim, a morte como destino comum ao desejo e a luta” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.8). Em *Tra-*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

balhadores do mar, a Ninfa não é Louise, mas Gilliatt. Todavia, a Ninfa de Hugo, tal qual a Ninfa de Delaroche, tem como fim a morte por entre fluidas e movimentadas águas.

A tela de Paul Delaroche torna visível uma espécie de angústia calma. O corpo morto da cristã pode ser analisado a partir de uma "fórmula *pathos*", do *Pathosformel* warburguiniano. Não se trata de um gesto de lamentação, arrisco escrever que se trata de um gesto fúnebre. Um corpo apresentado morto numa horizontalidade. Como bem colocou Didi-Huberman (2002, p.12), a Ninfa, como a aura benjaminina, declina com os tempos modernos. Se, na Antiguidade, ela fora majoritariamente apresentada em sua verticalidade, no Renascimento, a visualizamos em sua horizontalidade. Mas o movimento que lhe é próprio continuava a drapear tecidos.

A Ninfa de Delaroche está morta. A gestualidade de seu corpo nos permite ligar a imagem a uma infinidade de outras imagens de diferentes lugares e tempos históricos. O *Pathosformel* apresenta a sobrevivência de um gesto fúnebre.

Este breve texto abordou, grosso modo, três problemáticas centrais. A imagem, um homem e a mulher amada; o retrato; e por fim, a morte. A partir de tais parâmetros, a tela *A Jovem mártir* foi analisada sobre três interpretações possíveis. Como uma cristã perseguida e morta durante o Império Romano; como Luise Vernet, a esposa prematuramente morte de Paul Delaroche; e como, uma Ninfa pagã no exílio.

A *Jovem mártir* como verdadeira imagem (BELTING, 2012) é muitas coisas, sem deixar de ser nenhuma. Sua personagem é uma cristã perseguida e ao mesmo tempo, Luise Vernet. Localiza-se no Rio Tibre nos primeiros séculos de nossa era, e também em Paris oitocentista. Para finalizar, tomo de empréstimo a frase escrita por Aby Warburg, no ano de 1901. "Pode ter sido uma escrava tártara, mas segundo sua verdadeira essência é uma desusa pagã no exílio". Pois, conforme Didi-Huberman (2015), a Ninfa nada mais é do que uma estrangeira que faz suas aparições na história da arte, ela é o contra ritmo. A heroína das coisas que vem de longe e que são incapazes de morrer por completo.

Referências

- ARASSE, Daniel. *Désir sacré et profane. Le corps dans la peinture de la renaissance italienne*. Paris: Editions Refard, 2015.
- ARASSE, Daniel. *História de Pinturas*. Lisboa: KKYM, 2016.
- BALZAC, Honoré. *A Obra Prima desconhecida*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada: Seguido de A Obra prima desconhecida, de Honoré Balzac*. São Paulo: Editora Escuta, 2012.
- BANN, Stephen. Remembering Louise Vernet. In: *Art History*, Vol.26, n. 1, 2003.
- BARTHES, Rolando. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Ensayo Tusquets, 2007.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Lisboa: KKYM, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora brasiliense, 2010.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

- BREDEKAMP, Horts. *Teoria do Acto Iconico*. Lisboa: 2015.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália. Um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada: Seguido de A Obra prima desconhecida, de Honoré Balzac*. São Paulo: Editora Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris : Camps arts, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris : Gallimard, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris : Gallimard, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Profunda. Essai sur le drapé-tourmente*. Paris : Gallimard, 2017.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Grandes Temas Cátedra, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2003.
- HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. São Paulo: Zahar, 2013.
- HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. São Paulo: Centaur, 2011.
- JIMINEZ, Jill Berk. *Dictionary of artists' Models*. Abingdon: Routledge, 2001.
- OVÍDIO. *Metamorfose*. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- PARACELSO. *Libro de las Ninfas, los Silfos, los pigmeos, las Salamandras*. Barcelona: Obelisco, 2004.
- PRAT, Louis-Antoine. *Paul Delaroche*. Paris : Louvre Editions, 2012.
- SHAKESPERE, William. *Hamlet*. São Paulo: Editora Penguin, 2015.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru/SP: Edusp, 2007.
- VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- WARBURG, Aby. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: KKYM, 2015 a.
- WARBURG, Aby. *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*. In: *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 b.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Daniela Queiroz Campos

Professora de História da Arte da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-doutora pelo Centre d'Histoire et de Théorie des Arts (CEHTA) da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris com a supervisão de Georges Didi-Huberman e bolsa consentida pelo CNPq.

Texto submetido em: 13/10/2020

Texto aceito em: 23/03/2021

Texto publicado em: 11/06/2021

Como citar: CAMPOS, Daniela Queiroz. A Ninfa que paira sobre o Tibre: Imagens de Louise Vernet. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, nº 45, jan- jun. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.108337>.
