



AGAMBEN, GIORGIO. *NINFAS*. TRADUÇÃO RENATO AMBROSIO. SÃO PAULO: HEDRA, 2012. 78 P.

Sérgio Henrique da Silva
Lima*

* sergioflub@gmail.com
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários da Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Compondo a série de ensaios publicada em 1998 sob o título *Image et mémoire*, *Ninfas* assinala mais uma referência – ou reverência – do pensador Giorgio Agamben no que toca ao nome de Aby Warburg (acima de tudo, em seus estudos acerca do movimento notado em detalhes sintomáticos de imagens de diferentes épocas). O historiador da arte alemão, cujo trabalho terminou por fundar o que ele mesmo chamou de “ciência sem nome”, já havia ocupado os estudos de um jovem Agamben que se revela já preocupado com as questões que, posteriormente, resultariam no que o pensador defenderá na problemática em torno do papel fundamental do contemporâneo. Assim, *Estâncias* (1977) e *Infância e história*

(1979) compõem uma espécie de tratado que se propõe com base na defesa de uma ética entre o sujeito e o seu tempo, em especial, no que diz respeito à condição patética estabelecida entre o melancólico e seu estado de afecção diante da imagem (do tempo, da memória) e as im-possibilidades de restituir ao homem o que outrora lhe fora retirado: o que, também em Walter Benjamin, é discutido a partir do conceito de experiência. Trata-se, portanto, de fazer resgatar – ou, como é o caso de *Ninfas*, de fazer sobreviver – aquilo que na noção histórica da sociedade moderna se condicionou ao morto, ao esquecimento. Também em *Ninfas*, título que homenageia diretamente um dos painéis que compõem o ambicioso

projeto warburgiano do *Bilderatlas*, Agamben discutirá, através dos vários campos das artes, a ninfa como um ser de passagem (a ninfa não pertence à esfera do humano nem à do divino); imagem – ou “imagem da imagem” – que, enquanto potência, conduz o homem – sobretudo, o artista, o poeta, o filósofo, o contemporâneo – a uma experiência de “origem” (de tempo) que se estabelece a partir de uma “performance” (de uma afecção) que a abre noutro tempo. Partindo de tal concepção, Agamben nos permite chegar mais perto do que Warburg chamará de “vida em movimento”, ideia retomada em *Ninfas* na problematização das imagens carregadas de tempo e suas possibilidades de “sobrevivência” frente à zona de tensão indiscernível que reivindica algo além do passado e do presente. Tal força, condicionada pela relação passional – e perigosa – que a ninfa estabelece com o homem contemporâneo, também se mostra como apta a recuperar os restos de vida – fragmentos de história – que se tornam fundamentais na construção (difusa) das constelações capazes de fundar uma história outra – um pensamento outro – da humanidade.

Seguindo tais proposições, o ensaio – ainda dividido em pequenos subtextos – inicia-se pela análise do movimento que parte de uma seleção de vídeos apresentados na exposição *Passions*, do videoartista americano Bill Viola. Desses vídeos, interessará a Agamben a simulação da estaticidade

que estranhamente se revela através de um moroso movimento das imagens que, ao fim, se transfiguram em temas iconográficos (familiarmente, de telas descontextualizadas de mestres antigos). Segundo o pensador, ao fim de tais vídeos, uma vez recomposto, “o imóvel tema iconográfico se transforma em história” (p. 20). Carregadas de tempo (de uma “aura particular”), as imagens nos vídeos de Viola reivindicam um lugar no tempo em que a “cada instante, cada imagem antecipa virtualmente seu desenvolvimento futuro e lembra os seus precedentes” (p. 21).

Sob a luz dessa análise de um movimento estranhamente familiar – que, por isso, pode se dizer aliada ao que no pensamento agambeniano, sobretudo em *Estâncias*, é tomado através do conceito de fantasma –, o italiano, em seguida, recorre a um dos “elementos fundamentais da arte da dança” categorizados por Domenico de Piacenza – o mais famoso coreógrafo do século XV –, que representa “uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica” (p. 24). Denominado “fantasmata”, esse movimento – firmado numa zona indiscernível de tensão entre a parada e o movimento – busca significar o encontro com uma imagem mnêmica (a qual Domenico figura a partir da “cabeça da medusa”) que, para além do corpo e do movimento do dançarino, compreende uma carga, “ao

mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica” (p. 25). Assim, a imagem da “cabeça da medusa” (guardiã da potência do encantamento e da petrificação) compõe-se numa “pausa não imóvel” cuja essência, para Agamben, “não é mais o movimento – é o tempo” (p. 25).

Interessante é que, ao elencar tais imagens – e também as de Walter Benjamin, de Vischer, do escritor americano Henry Darger, do místico medieval Paracelso e de Boccaccio – Agamben vai compondo seu breve ensaio como se estivesse a simular o mesmo processo de montagem dos painéis warburgianos, cujo princípio se fundamenta no conceito de *Pathosformel*. Tal estratégia parece se colocar como forma mesmo de reafirmar a condição da ninfa enquanto a “fórmula” através qual também Warburg desenvolve a noção de “vida em movimento”. A *Pathosformel* (“fórmula de *pathos*”) warburgiana, nesse sentido, é dada a uma experiência de tempo que, condicionada por um estado de afecção, estabelece uma relação com uma imagem “cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo” (p. 29). No entanto, essas imagens (sujeitas aos desafios das formas que compreendem os estudos sobre as transmissões históricas) estão destinadas ao enrijecimento que Agamben chama de “forma espectral” e, assim sendo, as “imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*,

sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes assumir uma forma espectral” (p. 33). Concorde o pensador, nesse ponto, que cabe ao sujeito histórico a tarefa de saber depreender tais imagens – “colher a vida póstuma” – de modo a restabelecer-lhes a energia e o tempo, ou seja, como nas imagens dialéticas benjaminianas – cuja situação se define na indiscernibilidade de uma zona de “oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido” (p. 41) – em que se espera o milagre de restituir a vida partindo do que, antes, se encontrava imóvel e irresoluto.

Movimento mas também imobilidade – ou, se preferirmos, nem uma nem outra –, a condição de suspensão colocada em *Ninfas* como o lugar que determina o encargo maior do sujeito histórico coincide com a mesma qualidade da ninfa que Agamben colocará a partir das considerações evidenciadas nos estudos místicos de Paracelso acerca dos seres elementares. Como não-humano e não-divino (apesar de terem sido criadas por Deus), a ninfa não tem alma, nesse sentido – assim como as imagens sujeitas ao enrijecimento espectral – também estão condenadas à não-salvação. Contudo, sabemos pelo Paracelso agambeniano que, uma vez estabelecida uma relação entre os homens e as ninfas (relação essa determinada por uma paixão; pela cópula, inclusive), essas criaturas – e sua prole – “recebem uma alma e se tornam assim verdadeiramente humanas” (p. 52). Como imagens que

vivem à sombra, as ninfas enquanto seres desejantes e desejados nos remetem à mesma cifra da *Pathosformel* warburgiana uma vez que “constituem o arquétipo de toda separação do homem de si mesmo” (p. 52). Também na montagem evidenciada no projeto do atlas, Warburg tratará da mesma “paixão pela imagem” que consiste numa apropriação que, simultaneamente, é uma desapropriação – lembrando que a ninfa deixa de ser ninfa. Trata-se de uma condição que, no pensamento agambeniano, é tida pela noção de potência.

Defendendo, assim, o plano da imaginação como o princípio que rege o homem, Agamben delimitará este lugar de potência, que se situa entre a sensação e o pensamento “no qual o pensamento se torna possível somente por meio de uma impossibilidade de pensar” (p. 60), através de uma capacidade de se pensar numa história outra. É nesse espaço – onde também se inscreve a historiografia warburgiana – que o pensador projetará uma história da humanidade possível, em que “os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir” (p. 63).