

A CRIAÇÃO EM *MEDICI: MASTERS OF FLORENCE* E A COMPOSIÇÃO DO VÉU NEGRO DRAPEADO

Silvaneide Dias da Silva¹

Rogério Luiz Silva de Oliveira²

Resumo

O texto propõe analisar a corporificação constituída na direção de arte e, mais especificamente, no figurino do seriado *Medici: Masters of Florence* (2016). Para tanto, estamos partindo dos estudos de dois historiadores da arte: Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. O estudo parte do princípio da reflexão imagética referente à modelagem do véu, acessório que no seriado colabora para a constituição do figurino da personagem Contessina, interpretada pela atriz Annabel Scholey. Na série, não raro, estamos olhando o véu como uma figura despertadora de sentidos, reconstituindo imagens com interferências criativas da contemporaneidade. Por fim, compreendemos que os materiais utilizados pela direção de arte contribuem na reconstituição de passados, acabando por desencadear um processo de memória na criação audiovisual.

Palavras-chaves: direção de arte; audiovisual; Aby Warburg; Georges Didi-Huberman.

CREATION *MEDICI: MASTERS OF FLORENCE* AND THE COMPOSITION OF THE DRAPED BLACK VEIL

The text proposes to analyze the corporification constituted in the art direction, and more specifically in the costume of the series *Medici: Masters of Florence* (2016). For this we are starting from the studies of two art historians: Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. The study is based on the principle of imagetic reflection regarding the modeling of the veil, an accessory that in the series collaborates to create the costume of the character Contessina, played by actress Annabel Scholey. In the series, we are often looking at the veil as an awakening figure of the senses, reconstituting images with creative interferences of contemporaneity. Finally, we understand that the materials used by art direction contribute to the reconstitution of the past, eventually triggering a process of memory in audiovisual creation.

Keywords: art direction; audiovisual; Aby Warburg; Georges Didi-Huberman.

¹ Mestranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. neide.dias11@gmail.com

² Professor da Área de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. rogerioluizso@gmail.com

Introdução

A constituição imagética da antiguidade pagã³ reapareceu em Florença no início do Quattrocento e ressurgiu de forma muito avivada na efervescência da casa dos Medici, no alvoreço artístico da Renascença. A antiguidade estava/está lá entranhada nos movimentos desenhados, soprados pelo vento nos tecidos e nos corpos das obras *O Nascimento de Vênus* datada, de 1474-1475, e na *Primavera*, de 1482, de Sandro Botticelli. As obras citadas reavivam imagens da arte antiga como as esculturas e as imagens poéticas dos escritos gregos e da poesia florentina de Poliziano⁴. Os tecidos leves aparecem na estética antiga e nas obras de Botticelli. Sempre em um jogo que ao mesmo tempo cobre e descobre as imagens que representam os corpos femininos. É esse tecido leve, essa matéria delicada que vamos investigar no seriado em análise. Por esse motivo estamos destacando a direção de arte/figurino dentro dos ofícios que fazem parte do audiovisual. É da junção do corpo com o tecido que o véu se mostra como algo além de um pedaço de pano. Ele não está condicionado puramente ao passado da antiguidade como também não cabe na santificação de uma idealidade da arte renascentista.

Mais do que se debruçar na questão do paganismo, este artigo tem por intuito fazer uma reflexão acerca da maneira como a imagem no audiovisual cria memórias. Trazemos o termo paganismo para frisarmos que nosso trabalho pensa na memória de uma imagem que possui em si fragmentos de passados, em suas respectivas condições apresentadas na contemporaneidade. Ademais, utilizamos a interlocução com Aby

³ De acordo com Aby Warburg, a obra de Botticelli é permeada por referências pagãs, não por acaso, ela é composta por personagens como Zéfiro e a própria Vênus que é atravessada por características dionisíacas e apolíneas. Sabemos que esse recorrer à arte pagã a partir de figuras mitológicas como Vênus, As Graças, Flora, Zéfiro, entre outros personagens, bem como toda essa indumentária, conota a expressão estética e cultural do movimento artístico na Florença da virada da Idade Média para o Renascimento. Tal período ganha força com o Cosimo de Medici, personagem retratado na série analisada. O período é um marco da arte ocidental que se consolida no governo no mecenato de Lorenzo de Medici, ou Lorenzo o Magnífico como é conhecido pela história e pela história da arte.

⁴ Poliziano foi um poeta, dramaturgo e intelectual florentino, amigo próximo de Lorenzo e Giuliano de Medici. Sua poesia, como de muitos artistas da época é repleta de características do paganismo antigo. De acordo com o estudo warburguiano em *Histórias de fantasmas para gente grande*, o poeta é em parte responsável pelo resultado estético das pinturas *O nascimento de Vênus* (1474-1475) e *Primavera* (1482), posto que tais obras apresentam figuras femininas caracterizadas de forma análoga às das poesias de Poliziano.

Warburg⁵ e Georges Didi-Huberman, os dois intelectuais que nos guiarão ao recorrerem ao passado das imagens ocidentais para interrogarem a arte italiana do século XV. Assim, o termo paganismo é extremamente valioso para estes dois importantes historiadores da arte e críticos da imagem. Este termo, portanto, não se distancia da nossa discussão, posto que tratamos aqui de imagens referentes ao Renascimento italiano.

Nosso estudo se localiza na contemporaneidade, na ideia de recomposição de uma memória que se movimenta no audiovisual, na produção artística intitulada *Medici: Masters of Florence*, seriado do ano de 2016, dirigido por Sérgio Mímica Gezan, com direção de arte de Cláudia Granucci⁶ e figurino de Alessandro Lai⁷. O seriado mostra na criação artística o princípio da ascensão da família Medici na Itália. A produção é um drama épico que nos apresenta, já no início do primeiro episódio, a morte e o velório de Giovanni de Medici, o primeiro grande representante desta dinastia. Os Medicis eram uma família burguesa de banqueiros e são considerados por historiadores e historiadores da arte como patronos das artes e das letras em Florença.

Foi também nas épocas de Cosimo e Lorenzo de Medici, nessa transformação das artes plásticas, nesses períodos de importantes mecenatos, que houve uma articulação estética entre as letras e as telas, o que proporcionou a Botticelli, por exemplo, recordar imagens da antiguidade para a constituição pudica da Vênus em suas telas. Nessa reconstituição, Botticelli reproduz o que Poliziano recordou da arte da escrita grega em sua poesia, mas também das esculturas gregas que antes do pintor renascentista apresentava a Vênus e outras figuras em mármore. Essa suspeita é posta

⁵ Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador da arte e teórico cultural alemão. Fundou a Biblioteca Warburg, mais tarde transformada no Instituto Warburg. Seu principal tema de pesquisa foi o legado da Antiguidade Clássica com foco em transmissão ao longo os séculos, nas mais variadas áreas da cultura ocidental, por meio do Renascimento.

⁶ Cláudia Granucci é uma design de produção e diretora de arte italiana, filha de mãe pintora e desenhista de produção para pequenas companhias de teatro. Granucci estudou primeiro arquitetura, em Florença, e depois desenho de produção no “Centro Sperimentale di Cinematografia”, em Roma. Atuou como diretora de arte de produções como: *We Are Who We Are* (2020), *Medici* (2016-2018), entre outros.

⁷ Alessandro Lai é figurinista italiano. Natural de Cagliari (Sardenha), Lai licenciou-se em História da Arte Contemporânea com uma tese sobre as obras de Piero Tosi e Luchino Visconti. Alessandro Lai colaborou com vários diretores italianos como: Franco Zeffirelli *Callas Forever* (2002), Liliana Cavani, *De Gasperi. O Homem da Esperança* (2004) e Cristina Comencini *amante latino* (2015). Lai, também criou figurinos para séries de televisão como *Medici: Mestres de Florença* e *Medici: O Magnífico*.

em debate por Warburg, quando ele analisa a poesia de Poliziano, para compreender como expressões artísticas mais antigas aparecem em seus versos. “Em seu poema, Poliziano concebe uma série de relevos, que seriam obras primas que Vulcano teria forjado com as próprias mãos” (WARBURG, 2015, p. 29).

Essa fundamentação artística que ressurgiu e se desenvolve na época do Renascimento, período retratado na obra audiovisual em estudo, deixa-se observar na obra de Botticelli que os caminhos curvos delineados em suas telas era/é como uma espécie de continuidade de criações passadas, o que Aby Warburg (1866-1929), denomina de *Nachleben*⁸ das imagens anteriores, ou seja, uma vida póstuma nesse reaparecimento em constituições posteriores. Por essa razão, nos referenciamos em Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, estudiosos que investigam a arte em suas constituições atemporais.

Aby Warburg foi um historiador da arte teórico e cultural alemão que se dedicou ao estudo da perambulação das imagens no tempo e no espaço. Observamos parte do resultado de sua dedicação a essa temática nas explicações da obra *Histórias de Fantomas para Gente Grande*, lançada no Brasil em 2015 pela editora Companhia das Letras. No estudo Aby Warburg, propõe um desdobramento de um tempo estabelecido. Junto com o autor compreendemos que não é um único espaço nem um único tempo que compõem as imagens. Para Warburg, em meio à antiguidade pagã e o início do Renascimento estamos diante das transformações do tempo, e dentro dessas transformações existem sinais, marcas, que nos conduzem a reflexão dos saberes ante o mundo das imagens.

Enfatizamos a importância da obra *Histórias de Fantomas para Gente Grande* informando a princípio que Didi-Huberman, seguidor de Warburg, também se debruça sobre a figura feminina de Botticelli, apresentada no primeiro capítulo de Warburg no livro supracitado, principalmente em suas obras *Ouvir Vênus* (1999) e *Ninfa Fluida*

⁸ Palavra alemã, que traduzida para o português significa “vida após a morte” e que Aby Warburg utiliza para tratar de imagens que estavam “mortas”, ou submergidas no passado, mas que reaparecem em imagens posteriores. De modo que passam a ser compreendidas enquanto coisas que estavam guardadas na memória e que ressurgem por certas ações. *A Nachleben é entendida como essa transformação que é diante de nós uma plasticidade: as condições de modelagem das formas na imagem de arte.*

(2015), onde o filósofo e historiador da arte francês, extrapola as análises físicas entranhadas do pudor e do romantismo vivo e presente em tais obras.

Georges Didi-Huberman é professor da École des Hautes Études, em Paris, e autor de dezenas de livros, além dos dois citados acima. Aqui, nos ateremos à obra *O que Vemos o que nos Olha* (1998), onde como em outras obras Didi-Huberman desdobra, por assim dizer a teoria warburgiana da imagem. Na obra acima referida, a reflexão didi-hubermaniana se direciona no sentido de que o ato de olhar ainda se faz por aquilo que não é óbvio na imagem, o que o autor faz através de análises em obras de arte minimalista, da literatura e da psicanálise. Para ele, a relação com a imagem se dá numa experiência aurática⁹. Daí sua recusa à especificidade imposta às formas dos objetos de arte. Daí a relação de sua teoria com nossa ideia do tecido/véu como matéria de sentidos diversos, como matéria aquosa de forma indeterminada.

Se para Didi-Huberman a obra de arte é aurática e inespecífica porque contém impressões não sabidas, justamente por elas virem com traços soltos do tempo, para Warburg há uma enlaçadura persistente entre tempos nos detalhes das obras de arte ocidentais. Para ambos, a imagem, então, tem um sentido fantasmático a ser encarado, a ser olhado e que de alguma forma esses fantasmas chamam-nos a ver.

Os dois primeiros capítulos da obra de Warburg, *Histórias de Fantasmas para gente grande*, o levam em sua inquietação a destrinchar o caminho feito pelos artistas do Quattrocento, mapeando a sobrevivência das imagens da antiguidade que ressurgem nas telas de Botticelli e de outros pintores daquele tempo. Daí a colocação da “Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores” (WAIZBORT, 2015, p. 10), diz Leopoldo Waizbort na apresentação da obra. Essa ideia enfatiza a tese central do estudo de Warburg, a saber, a vida póstuma de imagens que não param de ressurgir em criações ulteriores. É essa plasticidade sobrevivente¹⁰ que

⁹ Aura é um termo que Georges Didi-Huberman toma emprestado de Walter Benjamin (1892-1940). Na obra *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (2013), Walter Benjamin levanta uma reflexão quanto ao ritmo acelerado e mecanizado da produção de arte devido às mudanças (avanços) ocorridos no século XIX. A questão destacada em tal obra está centrada na discussão referente à aura da arte, ou seja, sua singularidade e o risco de uma perda desta característica devido ao ritmo dessa nova forma de constituir arte.

¹⁰ Sobrevivente é um termo que Georges Didi-Huberman utiliza para pensar a imagem do presente enquanto forma de sobrevivência de imagens passadas. Em seu livro *A imagem sobrevivente* 2015 é onde ele desenvolve tal discussão.

encontramos e reencontramos no figurino feminino apresentado no seriado *Medici: Masters of Florence*.

A composição dos véus plissados

No seriado estamos diante de uma ressignificação da figura feminina, diante da imagem dos tecidos em movimento, de vestígios articulados entre os poros das peles dos corpos e as linhas dos tecidos. Estamos diante de uma forma sobrevivente da figura feminina, construída por meio de tecidos. Essa matéria passa por um processo de desfiar-se e trançar-se a cada movimento dos corpos no espaço, um processo de rasgamento sutil, e que se sobrepõe ao espetáculo puro em seu sentido visto.

Olhar para essas matérias e corpos na série é como olhar as mesmas figuras de antes, mas sempre com uma falta ou acréscimo de algo. É como olhar para matérias e formas já vistas antes, mas sempre entranhados por forças novas. É nessas cenas reatualizadas que iremos laborar sobre um olhar independente de uma disposição linear das coisas, como é de costume em situações ditas comuns. Aqui, tudo se orna e é ornado “como um novo conhecimento vindo perturbar todo reconhecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 69).

Consideramos, assim, que olhar é sentir inclusive os não saberes que estão inseridos justamente em tudo que o observador viu antes e durante o momento em que está diante da imagem. Compreendamos que a imagem sempre nos convida a olhar mais vezes, pois há uma constante insistência nessas formas. Um pulular incansável que ainda não foi olhado e que os manuais não nos dizem.

[...] O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do "dom visual" para se satisfazer unilateralmente com ele. [...] Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Ver é uma operação de colocar-se na coisa olhada, pelas próprias experiências guardadas do ser olhante¹¹ e aí expressadas em movimento com a imagem que devolve o olhar, fluindo em uma dança, por assim dizer, com o espectador.

O reaparecimento no audiovisual

Neste artigo estamos tomando posição¹² de um olhar sobre imagens que se apresentam com mais significações do que aquelas visíveis e legíveis. Nesse sentido é importante afrontar as especificidades. É, portanto, indispensável buscar o que há no que vemos. Não estamos descrevendo o que a imagem nos dá facilmente, mas o que ela é enquanto criação e que apresenta sua autonomia diante do observador.

Seguimos acentuando que não iremos fazer uma comparação entre os tecidos que aparecem e reaparecem em algumas cenas do seriado *Medici: Masters of Florence*, com expressões artísticas anteriores, mas refletiremos acerca de imagens filmadas e sua capacidade de transformação por uma memória criada e que ocorre na ação das matérias articuladas nesses espaços.

Isso não será feito em uma observação onde as figuras serão compreendidas como cópia, pois ambas as aparições são imagens de tecidos e corpos para dentro e para fora de suas extremidades. Laboramos na reflexão do ressurgimento dessas matérias no audiovisual buscando compreender que, em cada época de vida e de reaparecimento, há um emaranhado apresentando memórias já existentes e constituindo outras através do ato de criar.

Entendemos que desse modo nosso objeto é também esse resultado de vestígios do Renascimento e de tempos anteriores a esse conhecido movimento. Nada de tão

¹¹ Olhante é o ser que está diante daquela imagem que perpetua nesse espectador que observa, que tateia pelo espaço entre ele e esta imagem não passiva, ou seja, aquele que pode sentir o processo da impossibilidade de esgotar a imagem enquanto tenta captá-la a sua frente.

¹² Tomar posição é o que diz Georges Didi-Huberman quando, em sua obra de título *Quando as Imagens Tomam Posição, o olho da História I* (2017), ele explana sobre Bertolt Brecht em seu tempo de Exílio durante a Segunda Guerra Mundial. Quando exilado Brecht utilizou da escrita poética para olhar a guerra e falar sobre ela. Para Didi-Huberman essa foi sua posição de exilado, ou seja, olhar a imagem da guerra pela criatividade, pela poesia. Nesse sentido, pensar imagens dolorosas de tal modo é colocar em evidência uma profunda e potente criatividade humana.

novo, uma vez que nosso estudo está sobre uma obra que retrata exatamente um acontecimento dessa época: o poder da família Medici.

Aqui, não negamos a ligação das imagens filmadas com as anteriores, mas centraremos a nossa reflexão nas imagens do seriado. Na sua direção de arte/figurino, o que indiscutivelmente colabora para esse retratar daqueles que influenciaram diretamente o desenvolvimento da arte renascentista.

As plissas

Nessa perspectiva de criação, buscamos esclarecer como se pode configurar imagens que aparecem e reaparecem, agem e reagem nas diversas formas de produção. Como vamos chamar tais imagens? De agora em diante nos propomos a observar a modificação da temporalidade que se dá na recriação e no que mais essa recriação nos capacita a procurar. Pensemos, por exemplo, que essas formas sejam enlaçaduras que surgem na ponta de uma linha que começa a ser enrolada na formação do novelo e segue ressurgindo em todo o enrolar da linha que caminha sem jamais findar, não permitindo que o tempo da imagem acabe por definitivo.

Nessa perspectiva, pensamos na possibilidade de retornos sempre que o criador e/ou observador olhar entre os enlaçamentos observados em uma parte anterior da linha, ou seja, do tempo.

Para nossa investigação, estamos nos atendo a uma cena específica do quinto episódio do seriado, onde no encontro da personagem Contessina com seu amor do passado, o drapeado do tecido transmite algo que podemos sugerir que sejam sentidos emitidos pela ação dos corpos e de parte da indumentária feminina. Esses sentidos que se desprendem dos corpos em direção fluida ao tecido e assim por diante. Um corpo dividido entre a Contessina de Medici e a Contessina de' Bardi, um corpo chamando e movimentado a um sussurro de um amor improvável, de um afeto antigo. A cena é fertilizada, por assim dizer, pelo movimento do véu, mas inicia ao chamado de Ezio a Contessina que gira silenciosamente, propondo o movimento ao tecido que escorre sobre os tecidos mais densos que cobrem suas costas.

Figura 01- cena da série Medici: ... - personagens Contessina, Ezio Contarini e Emília



Fonte: Frame extraído da série Medici: Masters of Florence 2016

Não seria difícil nomear e interpretar as imagens audiovisuais escolhidas se nos contentássemos em negar seu tom enigmático. No entanto estamos compreendo-as em sua virtude imagética temporalmente transformada.

Ora, podemos insinuar ao observarmos a figura 2, próximo *frame*, que ao mesmo tempo em que o vento atravessa o véu, o véu atravessa o vento. O acessório posto nos cabelos da personagem voa para o lado esquerdo do espectador que a observa e para o lado direito de Contessina, do corpo que atua, entre linhas passadas e presentes que outrora foram rompidas, quando sua família intenta que ela se case com o primeiro mecena da família Medici. Mas essas linhas reaparecem agora, se agitam e se emendam, juntam-se no alinhar e desalinhar de certo movimento.

Há um todo no véu que não se apreende apenas ao vento sedutor ou agressivo de Zéfiro¹³. Algo que não se fecha nas pinturas de Botticelli ou algo mais das poesias escritas no papel, embora aqui haja também essa poesia — poesia não só do encontro dessas indumentárias, mas ainda do que resulta dessas matérias, enquanto parte criativa, exercida em um detalhe da direção de arte. O véu captura algo no ar ao qual ele se

¹³ Zéfiro é um deus da mitologia grega. Ele, como Flora aparece nas obras *O nascimento de Vênus* (1474-1475) e *Primavera* (1482) de Botticelli. Assim como outras figuras, representa a sobrevivência da arte pagã no Renascimento.

lança, e é lançado, de modo que o tecido que volta para o corpo de Contessina não é o mesmo de antes do girar do seu corpo para cumprimentar aquele que a chama. Algo lhe escapa, mas também algo lhe é impregnado.

É desse lugar que estamos vendo o figurino, para fora da tela, como alguém a olhar para fora do enquadramento. Na imagem (figura 1), a direção de arte dispõe as partes do figurino, fazendo-o demonstrar para a câmera e para o espectador, uma paleta que se divide entre o preto e o cinza, mas que se colore nos plissados. Dizemos nesse sentido que os sentimentos percebidos na cena não estão tão visíveis nos tons de roxo reservados no vestido de Contessina. Na cena, a cor é menos nas vestimentas e mais no carnal. O carnal dito pela superfície, fina, leve e ao mesmo tempo aberta, anacrônica,¹⁴ nos convidando à escavação¹⁵.

Figura 02- cena da série Medici: ... - personagens Contessina e Ezio Contarini



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

¹⁴ Termo utilizado por Georges Didi-Huberman para designar a imagem em sua constituição sempre atravessada por vivências de mais de um tempo. Para o autor a imagem é um turbilhão e dentro deste permeiam ideias e tempos passados.

¹⁵ Nomenclatura utilizada por Didi-Huberman para a explanação sobre a questão das imagens pertencentes ao tempo em sua multiplicidade. Como imbricadas no tempo dialético, em sobrevivências, marcadas em sinais vistos ou não do passado e do presente.

Pode acontecer ainda em nossas dimensões expressivas da imagem, que seja esse tecido, enquanto essa escultura que vai e volta um vidro maleável de uma janela com a superfície embaçada. Ao colocarmos a mão ou os olhos nesse vidro, estamos criando sentido ao deixarmos os rastros das mãos, dos dedos ou dos olhos. O véu parece-nos uma folha negra de substância quase transparente que leva a personagem ao seu passado enquanto Contessina de' Bardi e nos move ao passado de Costessina de Medici, a matriarca da casa dos Medici.

Segundo Didi-Huberman, na imagem há um 'entre' entre o olhante e a imagem. Esse meio germina indagações, e, portanto, faz nascer, crescer e florir novas formas, uma imagem aurática, como uma face expressiva mesmo em um rosto calado. "Nesse momento, portanto, tudo parece desfigurar-se, ou transfigurar-se: a forma próxima se abisma, ou se aprofunda, a forma plana se abre ou se escava, [...]" (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 150). É nessa transfiguração que sentimos o entre, é no entre que tocamos o véu ou o vidro maleável. O curso percorrido pelo objeto leve em fisionomia quase viva, se não viva, dinamiza o tempo e o olhar sobre ele, quando em movimentação rompe o estado morno do caminhar de Contessina e torna o momento da cena mais condensado no vai e vem no véu.

Acresçamos que estamos nos valendo dos conceitos warburgianos e didi-hubermanianos para pensar nossas presentes fabulações, nossas criações ante as imagens que escolhemos para analisar. As imagens discutidas são objetos latentes, que não são totalmente mostradas porque elas se abrem diante de nós, e nos lança dentro de um vazio onde até podemos olhá-las, mas nunca vê-las por inteiro, mas sim seus vários significados. Aí ela se distende, ela é como o objeto aurático, como salientado por Didi-Huberman:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, [...] poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para-fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visibilidade aurática para a visibilidade "objetiva": ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados. (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 149, grifos do autor).

Assim, pensamos o figurino do seriado como sendo por si uma imagem inquietante, uma figura que recepciona, nos convida a entrar sem nos indicar em qual

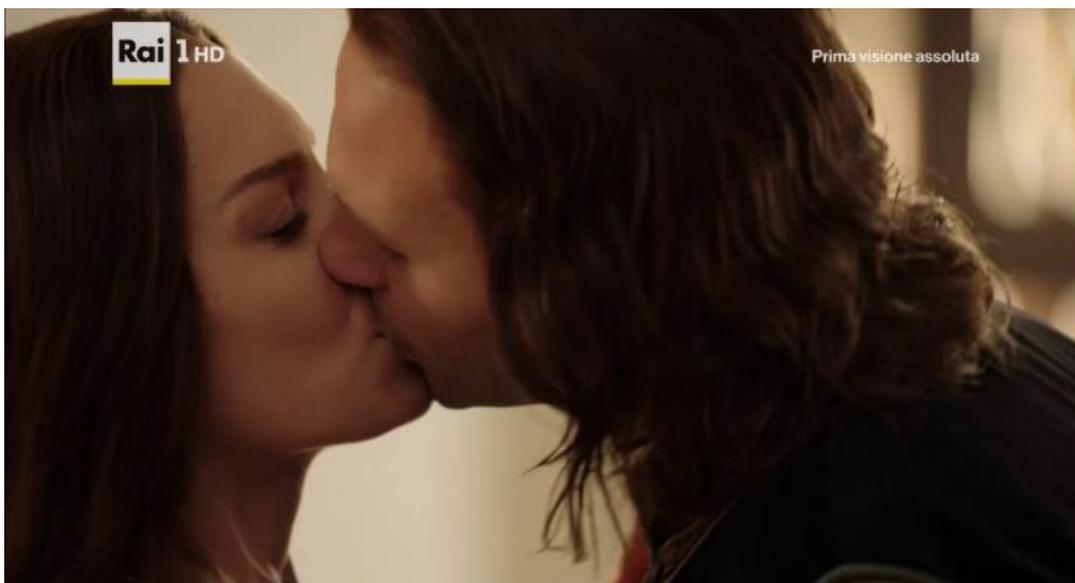
cômodo, dando-nos a chave, mas sem mostrar as direções. Ela se impõe a partir de sua potencialidade temporal das linhas, formas e cores. Nessa abordagem, a forma da matéria constitui uma modelagem de formas ilógicas, incontáveis e linhas imprecisas dos acontecimentos.

Na imagem seguinte (figura 3), vemos Ezio e Contessina se beijarem. E aqui problematizamos. Se por um lado não se desenha aqui uma figura inserida no paganismo, por outro não se trata também da figuração pudica feminina vista nas pinturas de Botticelli. Não podemos e não é nossa intenção colocar Contessina em lugar da Ninfa em suas características ditas de pureza e de beleza ideal, mas ela é ao carregar o vestido vermelho que percebemos no decorrer da cena (figura 3), ou o véu negro, uma mulher dentro de um casamento no qual ela foi colocada por interesse de sua família e da família de Cosimo. Ao reencontrar um amor do passado, Contessina é uma mulher humana, com fragilidades e forças.

Recorrendo brevemente aqui a André Chastel, outro importante historiador da arte, vemos que Contessina não corresponde ao ideal de figura feminina do Quattrocento. Segundo Chastel, a arte daquele momento estava completamente intrincada no conceito de humanismo platônico em andamento. O movimento influenciado fortemente por Lorenzo de Medici projetava uma cultura que designava o homem e sua alma a um modo mais idealizado e adequado, essa adequação estava intrincada na arte e a arte nas formas celestiais e tais formas às figuras femininas.

E quanto a isso ele diz: “Vênus era, então, a divindade desses poetas e cientistas: *“Venus id est Humitas”*” (CHASTEL, 2012, p. 351, grifos do autor). Ao modo que olhamos Contessina, ela não é uma divindade. Em um enquadramento de plano médio seu corpo é tocado e beijado. É nessa memória muito próxima do que é ser humano, que recordamos uma Contessina, nessa dança no corpo e com o corpo. Ela está coberta e nua entre os desfolhamentos da imagem, entre as folhas que se soltam e as folhas que brotam.

Figura 02 - cena da série Medici: ... - personagens Contessina e Ezio Contarini



Fonte: Frame extraído da série Medici: Masters of Florence 2016

A atmosfera aqui está envolta de um corpo humano, um corpo que deseja, assim como o corpo do amor do passado à sua frente. Não é mais um corpo empalidecido da Vênus de Botticelli ou de Giuliano de Medici¹⁶. Essa Contessina está lembrada nos meandros da constituição de agora. Posteriormente no mesmo episódio, a dança iniciada pelo véu é culminada no beijo (figura 3) entre Contessina e Ezio, na casa em que a mesma vive com Cosimo, que no momento encontra-se exilado em Veneza.

E, portanto, indicamos, ao irmos mais longe às entranhas da imagem, que esse corpo que no primeiro *frame* analisado (figura 1) gira ao encontro de Ezio, e agora está vestido em vermelho e recebe o beijo, é inverso à brancura aparentemente morna da Vênus. O corpo de Contessina é um corpo encarnado. Dizemos que esta composição não é uma imagem de uma Ninfa coberta de recato, mas uma mulher que ainda que em um breve despudor atenda ao desejo do corpo, torna seu corpo carnal, humano, tocável, aberto. Suas mãos não cobrem partes de seu corpo, como vemos na Vênus de Botticelli, mas no decorrer da cena suas mãos abraçam Ezio.

¹⁶ Giuliano de Medici foi irmão mais novo de Lorenzo de Medici, apaixonado por Simonetta Vespucci, musa inspiradora das obras de Sandro Botticelli. De acordo com Aby Warburg e outros historiadores da arte, ele como o irmão Lorenzo influenciaram diretamente nos resultados estéticos das obras *O nascimento de Vênus* 1474-1475 e *Primavera* 1482 de Botticelli.

O toque dos corpos desmonta o afastamento da figura 1, pois está na posição de um abraço envolvido por um breve beijo em um rápido abrasamento pelo contato despudorado.

Considerações Finais

Neste artigo abordamos a potência criadora do audiovisual, o fizemos entretendo nossa ideia com os estudos de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Junto com esses autores tratamos, no decorrer do texto, sobre a direção de arte e sua manifestação persistente no interno e no externo de toda a composição que apresentam os *frames* que selecionamos do quinto episódio do seriado em análise. Nas formas encontradas nos *frames* selecionados, explanamos sobre as diversidades visíveis ou não nas drapearias do tecido negro, o véu carregado em algumas das cenas por Contessina de Medici. O véu no seriado *Médici: Masters of Florence*, é uma imagem de existência de tempos passados e presentes. Sua forma lisa ou em dobras aparece na trama como uma sobrevivência germinada naquilo que se apresenta na imagem.

Inserimo-nos nessas imagens e buscamos no decorrer do texto fazer com que o leitor não se alicerce na busca de um resultado específico, mas como uma junção intrincada das partes, que não chega a um resultado precisando medidas exatas. Em contínuo criar, a atuação viva dessas formas audiovisuais aprofunda aos olhos rendendo em sobreposições que não cessam, dando a impressão de que a cada vez que uma camada se retira, outra aparece, ou aquela que se afasta por tempo longo ou curto ressurge mais ou menos ornamentada, mais ou menos memória — memória do tempo da criação e do tempo das recriações.

Assim faz-se compreender que o caminho da arte cresce em curvas sempre inacabadas, linhas mais ou menos retas. Por vezes, tais linhas têm curvas muito mais acentuadas a serem verificadas, de modo que nos provocam a cessarmos de seguir com as respostas fáceis, nos proporcionando a escarpamos da figurabilidade.

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

Esse todo da imagem e seus detalhes devem ser estendidos entre presentes e passados. É daqui, do tempo que estamos, mas também do passado que partimos a refletir a forma de contactar a arte na inquietude de não obter formas decoradas de nomeação sobre tais constituições corpóreas. Não há nomeação evidente nessas formas pictóricas, laborada nas cenas do seriado que analisamos. O que pode haver aí é uma evocação que liberta a imagem de sua constituição visível e física, possibilitando-a deixar escorrer de si gotas densas de seu próprio âmago no pulsar de uma temperatura diversa que perpassa lugares e tempos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BULFINCH, Thomas **O livro da mitologia**: O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior — 26a ed. — Ediouro, Rio de Janeiro, 2002.

CHASTEL, Andre. **Arte e Humanismo em Florença**. Na época de Lorenzo de, o Magnífico. Tradução: Dorothée de Bruchard. Rua General Jardim, 770, São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Tradução de: Paulo Neves Jardim Europa, São Paulo. Editora 34 Ltda. 2013.

____ **O que Vemos, o que nos Olha**. Tradução de: Paulo Neves. Rua Hungria, 592 Jardim, São Paulo. Editora 34 Ltda. 1992.

____ **Quando as Imagens Tomam Posição**. O olho da história I. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora, UFMG, 2017.

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

<https://www.imdb.com/name/nm8609741/> Acessado em 29 de outubro de 2020.

<http://www.claudiagranucci.com/about/> Acessado em 29 de outubro de 2020.

<https://www.imdb.com/name/nm0648440/> Acessado em 16 de novembro de 2020.