



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

TIAGO MACINI

**ENTRE O SABER E O NÃO SABER:
AS FORMAS FANTASMÁTICAS EM ABY WARBURG**

BRASÍLIA
2021

TIAGO MACINI

**ENTRE O SABER E O NÃO SABER:
AS FORMAS FANTASMÁTICAS EM ABY WARBURG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB) como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

BRASÍLIA
2021

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Biagio D' Angelo, meu orientador, pelos ensinamentos sobre história da arte e pela disponibilidade durante todo o desenvolvimento dessa pesquisa. Mais ainda, pela amizade construída nesses dois anos.

À Profª Drª Vera Marisa Pugliese de Castro e ao Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes, pelas relevantes contribuições no exame de qualificação e pela participação na banca de defesa dessa dissertação.

Ao corpo administrativo e docente do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília - UnB, pelo empenho na condução do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV).

Aos meus pais e irmão, por ajudarem a construir o percurso que me trouxe até aqui.

À Júlia, por ser minha inspiração sempre sobrevivente.

RESUMO

A presente dissertação pretende contribuir com a discussão sobre a sobrevivência das imagens e a manifestação de formas fantasmáticas na arte a partir da “ciência sem nome” concebida por Aby Warburg em contraposição ao “método formalista” de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin, e à tradição baseada no *ideal de beleza* difundida por Giorgio Vasari e Johann Joachim Winckelmann. Assim, propomos que a aparição de *fantasmas* na materialidade do objeto artístico se origina, tal qual os mitos antigos, no território semiológico instalado entre o *saber* e o *não saber*. Além disso, conforme apontado por Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben sobre o modelo histórico warburgiano, o trabalho investiga essa perturbação não só com relação às suas implicações estéticas, mas também com relação às suas implicações temporais. Por isso, os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel* são analisados sob uma perspectiva antropológica e, sobretudo, psicológica, concluindo que as formas fantasmáticas, transmitidas pelas memórias, correspondem à estrutura de um *sintoma* freudiano.

Palavras-chave: História da arte, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, *Nachleben*, *Pathosformel*.

ABSTRACT

The present thesis wants to retake the discussion on the survival of images and the manifestation of ghostly forms in art from the called “nameless science” conceived by Aby Warburg in opposition to the *formalist method* of Alois Riegl and Heinrich Wölfflin, and to the tradition based on the *ideal of beauty* diffused by Giorgio Vasari and Johann Joachim Winckelmann. Thus, it’s been proposed that the appearance of *ghosts* in the materiality of the artistic object originates, like ancient myths, in the semiological territory is settled between knowing and not knowing. Furthermore, as pointed out by Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben about the Warburgian historical model, this study investigates the disturbance not only in terms of its aesthetic implications, but also in terms of its temporal implications. Therefore, the concepts of *Nachleben* and *Pathosformel* are analyzed from an anthropological and, above all, psychological perspective, concluding that the phantasmatic forms, transmitted by memories, correspond to the structure of a Freudian *symptom*.

Key-words: Art history, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, *Nachleben*, *Pathosformel*.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 - Entre o saber e o não saber: o objeto de uma “ciência sem nome”	7
1.1. A aparição das estrelas na escuridão	7
1.2. A perturbação de Warburg e a “ciência sem nome”	21
1.3. Materialista ou mística: as invenções da história da arte.....	33
Capítulo 2 - A “falha” da similitude: o território das formas fantasmáticas	48
2.1. A “falha” e o mito	48
2.2. As Pathosformeln e os deuses pagãos no exílio.....	64
2.3. A Nachleben e o “tempo perdido”	81
Capítulo 3 - O modelo fantasmal da história em Aby Warburg.....	100
3.1. O historiador da arte entre sonhos, pesadelos e fantasmas.....	100
3.2. A finitude antropológica e as formas fantasmáticas	115
3.3. Os vestígios mnemônicos e os poderes do monstro	127
Considerações finais	139
Lista de imagens.....	145
Referências bibliográficas	146

Introdução

Na década de 1960, a estreia de um filme inquietante perturbaria a audiência francesa. Nos seus 28 minutos, *A plataforma* [*La Jetée*] (1962), dirigido por Chris Marker, conta, através da montagem de uma sucessão de fotografias e de um narrador, a história sobre os poucos humanos sobreviventes numa Paris devastada pela Terceira Guerra Mundial. Com ares de ficção científica, a trama divide os personagens entre “os que se acreditavam vencedores” e os outros, seus “prisioneiros”. O enredo se desenvolve, assim, na busca, feita pelos “vencedores”, de uma maneira para viajar no tempo, aproveitando a situação vulnerável dos sobreviventes que perderam a guerra.

Entretanto, semelhante a uma narrativa mitológica, o percurso semiológico do curta-metragem seria muito mais complexo. Logo em seu elemento inicial, surge a frase: “Essa é a história de um homem marcado por uma imagem da infância”¹. Ou seja, para além da simples questão sobre as adversidades trazidas por uma realidade pós-apocalíptica na qual a humanidade tenta manter sua sobrevivência, *A plataforma* trataria do relato sobre a relação íntima entre “um homem” e “uma imagem da infância”.

Nesse contexto, a narrativa de Marker se intrincaria, por um lado, pelas características labirínticas das imagens, e, por outro, pela intervenção tortuosa das memórias. Como veremos nessa dissertação, o caminhar por esse território semiológico inóspito das imagens – algo entre o *saber* e o *não saber* – seria comum à Aby Warburg, colocando o historiador da arte na posição de um prisioneiro cativo à força das revelações visuais nas obras artísticas – ou melhor, na condição de “um homem marcado por uma imagem”. Dessa maneira, num primeiro momento, esse trabalho, tal qual os “vencedores” de Marker, procura entender a natureza dessas manifestações e o impacto que a sua descoberta trouxe à história da arte.

Além disso, no início do filme, é descrito na tela o conteúdo da lembrança motivadora da trama: “A cena que o perturbou por sua violência e cujo significado ele só compreendeu mais tarde ocorreu na grande plataforma de Orly alguns anos antes da Terceira Guerra Mundial”². A sua recordação seria apresentada, então, como algo violento e desconhecido. Essa seria, justamente, a essência inquietante das imagens para Warburg. No primeiro capítulo desse texto, a mudança profunda na concepção sobre as formas nas obras de arte é o itinerário

¹ No trecho original em francês, “Ceci est l’histoire d’un homme marqué par une image d’enfance”.

² No original em francês, “La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grande Jetée D’Orly quelques années avant le début de la Troisième Guerre Mondiale”.

pelo qual, a partir da desconstrução do “método formalista” e do modelo baseado no *ideal de beleza* clássico vigentes, se edifica um outro modelo histórico para a arte. Em síntese, a parte inicial dessa dissertação se dedica a reconhecer o fenômeno de dissensão nas imagens proposto por Warburg e a sua virulência para a estabilidade ilusória conhecida pela história da arte até aquele momento.

Voltando ao curta-metragem de Marker, de uma experiência traumática “cujo significado ele só compreendeu mais tarde”, o protagonista preservaria os contornos do rosto de uma mulher. O narrador diz: “Nada distingue as lembranças de outros momentos”³. Esse elemento indistinto e adormecido em algum lugar dos seus pensamentos determinaria o destino da história. No filme, as reminiscências seriam o fio condutor pelo qual “os que se acreditavam vencedores” pretendiam viajar no tempo e, com isso, obrigariam o prisioneiro a reviver por inúmeras vezes a agitação emocional da “cena que o perturbou por sua violência”.

Nesse caso, o retorno do protagonista àquele momento do passado sofreria a intervenção de um domínio obscuro cuja possibilidade de se estabelecer um conhecimento seria dado pela contingência de imagens reconstituídas e fragmentárias. Assim, o uso de uma sequência de fotografias para narrar a história, além de ser um recurso estético de *A plataforma*, também carregaria a força de seu emaranhado semiológico desestruturador da relação espaço-tempo. Daí o ambiente de conflito entre o *saber* e o *não saber*.

No estado latente da imagem de “uma memória da infância”, a recordação sobre o rosto da mulher envolveria um sentimento familiar em meio às tensões erosivas causadas pelos mistérios de sua origem. Dessa maneira, essa forma feminina em aparição seria, ao mesmo tempo, íntima e estranha. Quem era aquela mulher? De onde ela vinha? Por que ela fazia parte de seus pensamentos? O que havia acontecido entre os dois? Por que ele se sentia angustiado com a imagem?

Como veremos na continuidade do texto, esse seria o mesmo escopo das indagações de Warburg acerca de suas descobertas filológicas sobre a sobrevivência da Antiguidade no Renascimento italiano. Por isso, num segundo momento, o trabalho busca, de acordo com a teoria warburguiana, descrever as características do terreno semiológico possibilitador da existência de formas que, em seu retorno, desestabilizariam o equilíbrio do sentido nas obras de arte.

³ No original em francês, “Rien ne distingue les souvenirs des autres moments”

Continuando a analogia entre *A plataforma* e o trabalho de Warburg, para apresentar a situação trágica da Paris destruída pela Terceira Guerra Mundial, o filme apresenta, por exemplo, as fotografias de arquivo da devastação na cidade após a Segunda Guerra. Esse deslocamento, a princípio ingênuo, envolveria um complexo processo relacionado à sobrevivência das imagens. Isso significa dizer que a imaginação de Marker sobre uma futura catástrofe passaria pela memória da tragédia anterior. Nesse sentido, podemos entender que as imagens não morreriam e, tal qual os humanos do curta-metragem, seriam sobreviventes apesar de todas as intempéries. Essa seria, segundo a concepção warburguiana, a sua particularidade revolucionária que, como analisaremos no segundo capítulo, tem nos mitos antigos sua manifestação genuína.

As imagens implicariam, portanto, em enredadas dinâmicas de mediação e transmissão de fatos culturais. Em primeiro lugar, essa perspectiva desordenaria o tempo. A regularidade temporal – característica, inclusive, passível de uma aferição matemática – seria abalada por questões antropológicas – na trama, o transtorno causado pela guerra e a privação material – e psicológicas – o conflito interno do protagonista com sua memória misteriosa. O tempo das imagens enfrentaria, desse modo, inconstâncias, involuções e contrarritmos. Daí a aposta dos “vencedores” no potencial dessa sobrevivência como peça-chave para a viagem no tempo. Daí também, como observaremos também no segundo capítulo, o entendimento de Warburg sobre fórmulas e sobrevivências na história da arte.

Mais adiante em *A plataforma*, o narrador descreve:

Ele estava com medo. Tinha ouvido falar do diretor responsável [pelos experimentos de viagem no tempo]. Esperava ver um cientista louco ou o Dr. Frankenstein, mas viu um homem sem paixão que lhe explicou a condenação da raça humana. O Espaço se fechou para ela. A sua única esperança de sobrevivência estava no Tempo⁴.

Em termos físicos, a realidade poderia ser definida como a conjunção indissociável entre um espaço determinado e um intervalo específico de tempo. Na narrativa de Marker, o “fechamento” da dimensão espacial colapsaria, então, a possibilidade de uma existência regular. Nessas condições, só restaria uma forma subversiva de subsistência pelo tempo.

⁴ No original em francês, “Il avait peur. Il avait entendu parler du chef des travaux. Il pensait se trouver en face de Savant fou, du docteur Frankenstein. Il vit un homme sans passion, qui lui expliqua posément que la race humaine était maintenant condamnée, que l’Espace lui était fermé, que la seule liaison possible avec les moyens de survie passait par le Temps”.

Metaforicamente, a lembrança sobre o rosto da mulher desconhecida representaria a única e precária chance de salvação da humanidade. Ou seja, em *A plataforma* – mas também na cultura –, o homem seria redimido pela força de suas memórias. Sob esse aspecto, tal qual a compreensão de Warburg para a história da arte o processo cultural ganharia uma dimensão psíquica. Esse é exatamente o assunto do terceiro capítulo.

No curta-metragem, o narrador continua: “Depois de enviar pelo Tempo corpos sem vida e sem consciência, os inventores se concentraram em sujeitos com imagens mentais muito fortes. Capazes de imaginar ou sonhar outros tempos seriam talvez capazes de se reintegrar neles”⁵. Para Giorgio Agamben (2012, p. 25), a origem da energia perturbadora – e, por isso, modificadora – do tempo nas imagens mnêmicas adviria de uma condição psicológica – ou, mais especificamente, patológica – identificada por Aristóteles.

[...] o filósofo [Aristóteles], ligando estreitamente entre si tempo, memória e imaginação, afirma “que somente os seres que percebem o tempo relembram, e com a mesma faculdade com a qual percebem o tempo”, isto é, com a imaginação. A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um *pathos* da sensação ou do pensamento.

A recordação sobre a “imagem da infância” no curta-metragem seria, nesse sentido, um imbróglio entre o tempo, a memória e a imaginação. Os retornos do protagonista ao intervalo temporal de suas imagens mnêmicas simbolizariam o desdobramento de “uma afecção”. Nesse ponto, o narrador revela: “No trigésimo dia, ocorre o encontro. Desta vez, ele tem certeza de que a reconheceu”⁶. Os momentos de convívio com a mulher desconhecida de sua lembrança seriam “um *pathos* da sensação” de uma experiência anterior e a imagem de sua obsessão seria um “*phantasma*”. Nesses termos, a trama de Marker assim como a história da arte warburguiana se desenrolaria como um *thriller* psíquico. A parte final do texto pretende analisar as implicações desse modelo histórico de contornos anímicos.

Se as imagens estão associadas aos *fantasmas* das memórias, podemos entender que a imagem do rosto da mulher desconhecida corresponderia a uma forma fantasmática: o elemento considerado considerado essencial por essa dissertação para entender a contribuição de Warburg à história da arte. A sobrevivência dessa presença espectral – explorada

⁵ No original em francês, “Après avoir ainsi projeté dans différentes zones du Temps des corps sans vie ou sans conscience, les inventeurs se concentrent maintenant sur des sujets doués d’images mentales très fortes. Capables d’imaginer ou de rêver un autre temps, ils seraient peut-être capables de s’y réintégrer”.

⁶ No original em francês, “Le trentième jour, la rencontre a lieu. Cette fois, il est sûr de la reconnaître”.

artisticamente por Marker, mas válida, conforme veremos, para as obras artísticas – transformaria o transcorrer do tempo e, como no cenário catastrófico de *A plataforma*, exigiria um outro processo histórico. Nesse contexto, também podemos pressupor que qualquer história da arte falharia caso seus métodos não levassem em consideração a desordem do tempo e suas consequências. E essa situação, como observaremos no último capítulo, estaria relacionada a intervenções de cunho psicanalítico e antropológico.

No filme de Marker, a história entre o homem e o seu objeto de perseguição prossegue, então, como a pulsão de um desejo reprimido e seus resquícios:

Será o mesmo dia? Ele não sabe mais. Eles vão fazer uma série de passeios semelhantes quando se criará entre eles uma confiança muda, uma confiança em estado puro, sem lembranças, sem projetos. Até o momento em que ele sente, na frente deles, uma barreira⁷.

Essa oscilação psíquica entre o ter e o perder marcaria essencialmente a estrutura dos símbolos. De acordo com Georges Didi-Huberman (2013a, p. 35), as formas fantasmáticas manifestadas nas imagens, portanto, não expressariam uma límpida representação daquilo que desejariam recuperar, mas o decurso de um regime baseado em ganhos e perdas.

As próprias imagens, nessa óptica de retorno dos fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo.

Mas como narrar uma história na qual seu objeto – as imagens – seria “aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais”? Podemos especular que uma resposta factível seria investigar, em todos os aspectos possíveis, as formas fantasmáticas. Segundo Didi-Huberman (Idem), essa perspectiva deveria modificar a abordagem na história da arte.

A imagem [...] deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação, o *que sobrevive de uma população de fantasmas*. Fantasmas cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte: num horóscopo da data do nascimento, numa carta comercial, numa guirlanda de flores (justamente aquela de que Ghirlandaio tirou seu apelido), no detalhe de uma moda do vestuário, numa fivela de cinto, numa circunvolução particular de um coque feminino.

⁷ No original em francês, “Est-ce le même jour? Il ne sait plus. Ils vont faire comme cela une infinité de promenades semblables, où se creusera entre eux une confiance muette, une confiance à l’état pur. Sans souvenirs, sans projets. Jusqu’au moment où il sent, devant eux, une barrière”.

Outro trecho do curta-metragem expõe essa situação: “Ela lhe pergunta sobre seu colar de combatente usado no início da guerra que irá estourar um dia. Ele inventa uma explicação”⁸. Numa reversão de sentido, a particularidade do colar colocaria o protagonista na qualidade de um *fantasma* para o tempo das memórias, tornando paradoxal a relação temporal entre o sujeito e o objeto. Assim, utilizando uma vez mais *A plataforma* como metáfora para a obra de Warburg, o historiador da arte se perderia no próprio objeto que tenta apreender, se tornando um “cientista louco ou o Dr. Frankenstein”, mas, diferentemente da apatia do cientista de Marker, ele seria afetado pela patologia de suas paixões.

Ademais, as formas fantasmáticas “cujos traços mal são visíveis” se expressariam nos detalhes do objeto psicanalítico – o “colar de combatente usado no início da guerra que irá estourar um dia” – como fiéis depositários dos transtornos antropológicos vividos pela humanidade ao longo de sua jornada. Essas circunstâncias despertadas pelo modelo histórico warburguiano também serão discutidas no terceiro capítulo.

Em resumo, aproveitando a alegoria de Marker, podemos propor que as imagens conteriam em seus detalhes a perturbação do tempo e o historiador deveria buscar “num horóscopo da data do nascimento, numa carta comercial, numa guirlanda de flores (justamente aquela de que Ghirlandaio tirou seu apelido), no detalhe de uma moda do vestuário, numa fivela de cinto, numa circunvolução particular de um coque feminino” a construção de seu modelo histórico. De maneira geral, essa dissertação procura discutir o esforço warburguiano para delinear esse novo paradigma para a história da arte.

Como em *A plataforma*, o presente trabalho persegue as formas fantasmáticas que, oriundas das memórias, “se disseminam por toda parte” na história da arte. Para isso, no primeiro capítulo, descreve o abalo causado na disciplina pela descoberta desses *fantasmas* por Aby Warburg e investiga o território semiológico fendido entre o *saber* e o *não saber* do qual surgem. No segundo capítulo, sonda a mediação e a transmissão que essas formas – manifestadas, por exemplo, pelos mitos antigos – promovem, debatendo a conceituação criada por Warburg – a *Nachleben* e a *Pathosformel* – para absorver a revolução causada pela descoberta desses fantasmas. E, finalmente, no terceiro capítulo, a partir do estudo de suas dimensões antropológicas e psicológicas, reflete sobre a proposta warburguiana que, embora involuntariamente, se apresenta enquanto um modelo psicanalítico para a história da arte.

⁸ No original em francês, “Elle l’interroge sur son collier, le collier du combattant qu’il portait au début de cette guerre qui éclatera un jour. Il invents une explication”.

Capítulo 1 - Entre o *saber* e o *não saber*: o objeto de uma “ciência sem nome”

1.1. A *aparição*⁹ das estrelas na escuridão

A pintura *A noite estrelada*¹⁰ (1889) é uma das obras mais conhecidas de Vincent van Gogh. Numa paisagem noturna, o céu obscuro e tormentoso seria descontinuado pela espessura cintilante de estrelas que, em seu arranjo constelar, manifestaria uma espécie de *aparição*. Esse fenômeno visual, na condição de uma ruptura que emergiria repentinamente, embora possa parecer secundário quando se observa o vigor estético dos demais elementos na imagem (o campo, os ciprestes, o vilarejo, as colinas), se sobreporia como força artística no quadro pelo seu modo de persistência no olhar: aquelas estrelas seriam a figuração inesperada de formas – há muito tempo sufocadas – em regresso.

Dessa maneira, a *aparição* das estrelas na escuridão da noite retratada por Van Gogh carregaria, por um lado, o caráter mítico-religioso de uma revelação e, por outro, a potência de emoções heterocrônicas – fragmentos entrelaçados de um *sentir* em tempos heterogêneos e descontínuos – que não cessariam de ressoar e, portanto, de criar significados. Por isso, muito além da simples retomada de memórias que foram intencionalmente preservadas pela consciência para uma posterior reprodução, as estrelas recuperariam com sua força visual irreversível – em um movimento de abertura da significação enquanto se espera por um fechamento definitivo do sentido por sua materialização na pintura – os vestígios sobreviventes de outros tempos perdidos – a escuridão daquilo que passaria de um *saber* a um

⁹ No dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 247), a palavra *aparição* é definida como “1. ato ou efeito de aparecer, aparecimento; 2. manifestação, aparecimento súbito e sobrenatural de um ser, espectro, fantasma; 3. aparecimento repentino e de caráter divino de figura bíblica, espírito de santo ou do próprio Cristo, ou da Virgem Maria ou de Deus”. Sendo assim, o termo poderia ser tomado como um elemento semântico que está entre a materialidade provocada no olhar pelo seu “ato ou efeito de aparecer” e a imaterialidade de sua condição enquanto “aparecimento súbito de um ser, espectro” ou “de figura bíblica”. Desse modo, empregamos *aparição* nesse texto com um sentido que transitaria entre o natural e o sobrenatural, configurando a manifestação de um fantasma que provocaria a visão rumo ao desconhecido.

¹⁰ Observei o quadro em 2012 no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque [*Museum of Modern Art - MoMa*]. A obra chamou a minha atenção por uma “expressividade negativa” na qual a força de seus elementos estéticos se impunham aos olhos pelo efeito do que parecia ser uma supressão, uma quebra, uma descontinuidade. O movimento de ruptura dessa proposta visual, naquele primeiro contato, trouxe uma impressão contrária ao que se propõe no título: “uma noite estrelada”. Daí a minha curiosidade em investigar o brilho de estrelas que, de tão presente, era ofuscado pelo seu inverso, ou melhor, mantinha com a escuridão profunda daquela paisagem uma cumplicidade pelo desarranjo, pelo que não podia ser dito. Essa “presença em ausência” foi o ponto de arrasto dos meus olhos ao que comparei a um *fantasma* que, na tentativa de ser capturado pelo olhar, não cessa de escapar e se tornar um devaneio.

*não saber*¹¹ e teria adquirido, nessa trajetória dialética infundável, o comportamento espectral dos *fantasmas*.

Figura 1 – *A noite estrelada*, Vincent Van Gogh



Fonte: Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, 2020.

Nesse sentido, as estrelas do quadro percorreriam um extrato de significação que partiria da concretude observável de sua presença no céu para se fundir a um gesto artístico e a uma revelação – a manifestação de um *pathos* até então desconhecido e inconveniente para a estabilidade semiológica da imagem tanto quanto profícuo para um *sentir* que procura, involuntariamente, resgatar a sua substância. De certo modo, podemos dizer que essa *aparição* constelar em Van Gogh construiria uma força visual semelhante àquela analisada por Georges Didi-Huberman em *Diante da Imagem* [*Devant l'image*] (1990). No livro, ele refletiu sobre a natureza semiológica do afresco *Anunciação* (c. 1440-1441) de Fra Angelico e a simplicidade incômoda – especialmente quando comparada às obras similares da mesma época – de sua proposição estética para um dos temas mais relevantes do Cristianismo.

[...] de fato, esse afresco se apresenta como uma história contada de maneira muito pobre e sumária. Nenhum detalhe em realce, nenhuma particularidade aparente nos dirão jamais como Fra Angelico “via” a cidade de Nazaré – lugar “histórico”, dizem, da Anunciação – ou situava o encontro do anjo e da Virgem.

¹¹ Nessa dissertação, adotamos a perspectiva da *semiótica discursiva* para os termos *saber* e *não saber*. Em *Dicionário de Semiótica* (1979), Greimas e Courtés (2020, p. 425) definiram o *saber* como o resultado de uma movimentação semiológica e o *não saber*, uma falta. “O saber assim transferido – do qual nada se pode dizer, mas que pode ser aproximado intuitivamente do conceito de significação – apresenta-se inicialmente como uma estrutura transitiva: é sempre o saber sobre alguma coisa, pois é inconcebível o saber sem o **objeto do saber**. [...] Por outro lado, o saber apresenta-se igualmente como um objeto em circulação: falar-se-á, pois, da produção, da aquisição do saber, de sua presença e de sua ausência (o não saber) e, mesmo, de seus graus”.

Nada de pitoresco nessa pintura: é a menos tagarela que existe. [...] A obra decepcionará também o historiador de arte muito bem informado da profusão estilística que caracteriza em geral as Anunciações do *Quattrocento*: de fato, em todas elas há uma abundância de detalhes apócrifos, fantasias ilusionistas, espaços exageradamente complexificados, pinceladas realistas, acessórios cotidianos ou referências cronológicas (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 21).

Figura 2 – *Anunciação*, Fra Angelico



Fonte: Museu de San Marco, Florença, 2020.

Como em *A noite estrelada* na qual a agitação das estrelas provocariam o descontínuo na escuridão que tentaria se estabelecer como a representação de uma paisagem singular, a pintura renascentista traria na frugalidade de suas formas a irrupção do inoportuno que, consoante à materialidade divina da cena retratada, estabeleceria uma perda no rumo da significação para tornar possível justamente aquilo de sublime que deseja revelar. Daí a condição dessa *aparição* que, como fenômeno estético, estaria associada a um colapso do *saber* e cuja interpretação escaparia às referências canônicas usadas pela história da arte para fazer a exegese das imagens artísticas – o visível, o legível e o invisível –, tornando-as insuficientes.

No entanto há uma alternativa a essa incompleta semiologia. Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados (Idem, p. 23).

A aparição – manifestada pelas estrelas em Van Gogh ou pela palidez pictórica em Fra Angelico – surgiria, portanto, como a expressão visual súbita de elementos que estariam para

além da “transmissão de saberes”. Nesse ponto, o fenômeno estético se aproximaria da própria narrativa cristã para o episódio da Anunciação. No Evangelho de São Lucas (BÍBLIA, 2008, p. 1543), o aparecimento do anjo Gabriel à Virgem Maria causou uma inquietação. “O anjo entrou onde ela estava e disse: *Alegra-te, cheia de graça! O Senhor está contigo*. Ela perturbou-se com estas palavras e começou a pensar qual seria o significado da saudação”. A presença da figura divina, criatura de feições humanas – evidência de sua materialidade – e características celestiais – princípio de sua intangibilidade –, conturbaria o equilíbrio e, ao preconizar uma perda – o “fim” da condição de vida secular que Maria conhecia até então –, revelaria, assim, um dos milagres fundamentais aos cristãos: o nascimento de Jesus.

O anjo, então, disse: “Não tenhas medo, Maria! Encontrei graça junto a Deus. Conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. Ele será grande; será chamado Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai. Ele reinará para sempre sobre a descendência de Jacó, e o seu reino não terá fim” (Idem, p. 1544).

A visita de Gabriel à Maria estaria, portanto, numa outra instância de percepção. Embora revestida pelas circunstâncias da visibilidade, legibilidade e invisibilidade que lhe dariam sentido prático, a Anunciação constituiria sua potência transcendental na manifestação do inesperado, conjurando o *não saber* sobre os desígnios do sagrado – “Não tenhas medo, Maria! Encontrei graça junto a Deus” – e dando forma ao que, até aquele momento, pertenceria apenas à dimensão divina – “Conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. Ele será grande; será chamado Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai”. Sob esse aspecto, a força desse trecho bíblico se assentaria no mesmo “imbróglgio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados” descrito por Didi-Huberman como fomentador da eficácia para as imagens. Desse “entrelaçamento” resultaria a *aparição* que, se impondo como uma revelação visual a partir de uma exigência de renúncia do *saber* – por isso, seu caráter mítico-religioso –, estabeleceria sua dinâmica numa possibilidade de significação etérea e instável, muito semelhante ao movimento espectral dos *fantasmas*.

Diante disso, podemos dizer que a constelação fulgurante de *A Noite Estrelada* e a esqualidez estética em *Anunciação* também figurariam a *aparição* de um “entrelaçamento” de *saberes e não saberes*. E, como delineado por Didi-Huberman (2013b, p. 23) para o caso do afresco de Fra Angelico e extensível, na nossa opinião, à pintura de Van Gogh, o acesso a esse

“imbróglio” se daria pelas formas em revelação – a simplicidade plástica da cena bíblica e o volume intenso do brilho das estrelas na paisagem noturna – que reivindicariam um espaço entre o conhecimento e a sua própria impossibilidade de se estabelecer.

Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética – certamente impensável para um positivismo – que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*.

A *aparição* apontaria, dessa maneira, o caminho pelo qual a perspectiva de apreensão das imagens ultrapassaria o visível, o legível e o invisível, e deixaria de “nomear a qualquer preço o que percebe”. Ao demandar uma “etapa dialética” à percepção, essas representações extrapolariam as próprias referências materiais – “o visível apreendido” –, propiciando a substanciação de um *sentir* pelo gesto de “deixar-se antes ser apreendido”. Nesses termos, o território semiológico evidenciado a partir do surgimento abrupto dessas formas espectrais estaria localizado no limiar entre o *saber* e o *não saber*. A produção de sentido nessas obras ocorreria como um fenômeno contínuo de ruptura¹² – algo que romperia incessantemente a ordem da compreensão e a linearidade do tempo – e o seu impulso seria o de um contínuo movimento de retorno.

Entretanto, esse regresso a formas pretéritas preservadas pela memória não sobreviria ao fazer artístico como uma representação fidedigna em límpida transparência. No caso de *A noite estrelada*, a mesma luz constelar que marcaria no céu a posição astrológica de corpos celestes seria também a responsável por causar uma incerteza que afetaria a convicção sobre a presença deles naquela paisagem. Essa situação refletiria, inclusive, a própria dúvida sobre o que, de fato, olhamos no momento em que voltamos os nossos olhos para o céu numa noite estrelada: vemos um planeta muito distante ou uma centelha brilhante que nos faz imaginá-lo?

¹² Nesse contexto de rompimento – do *saber* – e descontinuidade – do tempo –, podemos recuperar as palavras de Didi-Huberman (2013b, p. 24) sobre o desafio de repor à imagem da *Anunciação* a força visual de sua fratura semiológica: “Aceitaríamos *imaginar*, com o simples anteparo do nosso pobre saber histórico, como um dominicano do século XV chamado Fra Angelico podia em suas obras fazer passar a cadeia do saber, mas também rompê-la até desfiá-la completamente, para deslocar seus percursos e fazê-los significar *noutra parte*, de outro modo”.

Figura 3 – Detalhes da constelação perturbadora em *A noite estrelada*



Fonte: Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, 2020.

Aquele cintilar na escuridão registrado por Van Gogh figuraria a fronteira entre a evidência material – aquilo que acreditamos olhar – e suas falhas – o espaço possível para a construção do *sentir* –, conformando sua natureza de *aparição* e se estabelecendo como um ponto de ligação. Ademais, ainda dentro dessa questão celestial, se levarmos em conta que a astronomia – a ciência natural que estuda os astros – manteve, por muito tempo, uma relação íntima com a astrologia – a atividade humana que investiga as possíveis influências do movimento desses astros sobre a vida na Terra –, podemos dizer, então, que o *logos*¹³ das leis astronômicas da Ciência moderna estaria impregnada pelo *pathos* da crença de uma intervenção cosmológica nos destinos. Com isso, o *saber* sobre o Universo trazido pela certeza na linguagem matemática das fórmulas de Johannes Kepler¹⁴ seria afetado pela instabilidade de um elemento patológico que impossibilitaria a sua resolução decisiva pelo regresso contínuo de um *não saber* ancestral, muitas vezes, classificado como demoníaco – os signos do zodíaco, as conjunções planetárias e a mitologia profana.

¹³ Com relação ao termo *logos*, recorremos a definição de Aristóteles (2011, p. 152). Para ele, o *logos* seria o argumento da razão, um dos três modos de persuasão no discurso. Assim, o *logos* seria uma imanência do próprio discurso, enquanto este prova algo, ou ao menos parece provar, se transformando na própria razão. Dessa forma, o termo está ligado ao *saber* ou, mais precisamente, à sua construção.

¹⁴ Johannes Kepler foi um astrônomo, astrólogo e matemático alemão. Considerado figura-chave da revolução científica do século XVII, é todavia célebre por ter formulado as três leis fundamentais da mecânica celeste, denominadas por Leis de Kepler, tendo estas sido codificadas por astrônomos posteriores com base nas suas obras *Astronomia Nova*, *Harmonices Mundi*, e *Epítome da Astronomia de Copérnico*. Essas obras também forneceram uma das bases para a teoria da gravitação universal de Isaac Newton (JOHANNES Kepler. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Johannes_Kepler>. Acesso em 01 ago. 2020).

Nessas condições, a *aparência* poderia ser definida como o elo visual – precário e permanentemente renovado – entre um *logos* e um *pathos*, ambos em ressurreição. E a impressão causada por esse retorno seria de uma fluidez que impediria a racionalidade de sua afirmação simbólica – no caso das estrelas de Van Gogh, impossibilitaria, por exemplo, sua descrição peremptória como “as manchas amarelas na parte superior da pintura são, sem dúvida alguma, a constelação presente no céu daquela noite” – e exigiria do olhar, justamente, “uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões”. A proposição estética de *A noite estrelada* estaria relacionada, portanto, a tentativa de recuperação de um *saber* sobre o qual, em seu movimento de regresso, irromperia um *não saber*, ocasionando o terreno ambíguo – o imbróglío” – para a semiologização da imagem.

No texto *Le Déjeuner sur l'herbe de Manet* (1929), Aby Warburg (2015, p. 349), trouxe para a discussão sobre a pintura da segunda metade do século XIX – *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-1863) e *A noite estrelada* foram realizadas nesse período – a questão de um retorno. Ao buscar a origem da cunhagem das formas presentes no quadro de Édouard Manet, ele identificou o percurso de um estilo “antiquizante” que não deixaria de se ressignificar no tempo.

[...] é antes de tudo a participação no pleno patrimônio espiritual que cria a possibilidade de descobrimento de um estilo gerador de novos valores expressivos – isso porque não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação.

Numa comparação que partiu do relevo de um sarcófago da Antiguidade com a figuração do *Julgamento de Páris*¹⁵ – encravado no alto da fachada do Jardim da Villa Medici –, passando pela mediação de um desenho perdido de Rafael Sanzio inspirado nesse sarcófago – preservado por uma gravura de Marcantonio Raimondi –, Warburg (Idem, p. 350) concluiu que, no canto inferior esquerdo da representação renascentista, “se encontram três semideuses

¹⁵ Esse episódio da mitologia grega narra que Zeus deu um banquete em comemoração ao casamento de Peleu e Tétis (pais de Aquiles). No entanto, Eris, deusa da discórdia, não foi convidada. Irritada com essa afronta, ela chegou à festa com uma maçã de ouro do Jardim das Hespérides, que lançou à mesa e sobre a qual estava escrito “para a mais bela”. Três deusas reivindicaram a maçã: Hera, Atena e Afrodite. Elas pediram a Zeus para julgar qual delas era mais merecedora e ele, relutante, declarou que Páris, um mortal de Troia, faria o julgamento. Após ouvir os argumentos e as promessas de cada uma, ele decidiu que a mais bela era Afrodite e, em troca, ganhou o amor da mulher mais bela do mundo: Helena de Esparta. Esse desfecho provocou a Guerra de Troia (BRANDÃO, 2020, p. 488).

presos à terra, pousados e nus, que deram, no modo como estão situados uns em relação aos outros, o contorno dos movimentos das figuras que desjejuam na pintura de Manet”.

Figura 4 – *Le Déjeuner sur l'herbe*, Édouard Manet



Fonte: Museu d'Orsay, Paris, 2020.

Essa correspondência ancestral não seria um tópico meramente superficial em *Le Déjeuner sur l'herbe* e perturbaria a ordem do *saber*, provocando a manifestação de um *não saber* progresso de cunho mítico-religioso no âmago daquela pintura essencialmente humanista.

Em alterações ao que parece totalmente insignificantes no jogo dos gestos e da fisionomia consuma-se uma transformação energética da humanidade representada, que ganha alma. Dos gestos – ligados ao culto – desses demônios da natureza, que, no relevo antigo, temem o trovão, consuma-se, passando pela gravura italiana, a configuração de uma humanidade livre, que se sente segura de si sob as luzes (WARBURG, 2015, pp. 350 e 351).

Dentre as “figuras que desjejuam na pintura de Manet”, Warburg, aproximando seu método à convicção de que “o bom Deus está nos detalhes”¹⁶, observou que a mulher do grupo – chamada por ele no texto de “ninha francesa” – com o olhar na direção do espectador seria o “termo de ligação”, por meio de seu gesto inesperado e mundano, entre os “demônios da natureza, que, no relevo antigo, temem o trovão” e “a configuração de uma humanidade livre, que se sente segura de si sob as luzes”.

¹⁶ Embora utilizada em muitas ocasiões por Aby Warburg, a frase não foi lida em nenhum de seus escritos ou sua autoria foi confirmada nas biografias *post mortem*.

Ela, que com efeito deixou de contemplar o prodígio da ascensão, não apenas perdeu o motivo para a performance do gesto adorador característico da comoção momentânea, como ainda toma nota de um observador imaginário, que se acha na terra, e não no céu (WARBURG, 2015, p. 354).

Daí o status de *aparição* dessa figura feminina que desestruturaria a materialidade da pintura e propiciaria a “transformação energética da humanidade representada”. Nesse sentido, além de revelar um “entrelaçamento” de *saberes* e *não saberes*, a *aparição* instituiria os polos entre uma concorrência de energias humanas atemporais e mnêmicas – por isso, o atributo dialético das imagens, condição que reivindicaria o “deixar-se antes ser apreendido por ela” – que, ao colapsar a possibilidade de um tempo linear, abriria caminho para a heterogeneidade temporal trazida pelo *sentir* sem corpo das memórias que buscariam incessantemente reencarnar como representação artística.

Figura 5 – Detalhe da “ninfá francesa” em *Le Déjeuner sur l'herbe*



Fonte: Museu d'Orsay, Paris, 2020.

A ocorrência dessa *aparição* e a dinâmica de sua perturbação – configuradora de um gestual dramatizado e formuladora de um estilo – seriam os objetos de estudo de Warburg – principalmente, no que se referiria à influência patológica da Antiguidade clássica nas obras do Renascimento italiano.

Eis um dos lados do problema por mim proposto desde que comecei a estudar de forma independente: indicar o movimento expressivo humano maximizado em um movimento intensificado como função hereditária da cultura da Antiguidade pagã. O outro lado (a etapa atual da viagem investigativa) é indicar o movimento expressivo humano em um estado de repouso como função hereditária mnêmica, por meio da memória – com vistas a uma correspondência entre os polos (Idem, p. 358).

Na cena bucólica de Manet, Warburg reconheceu, assim, o retorno do caráter mítico-religioso da Antiguidade – “gesto adorador característico da comoção momentânea” – transmutado nas formas do desprezioso grupo que desjejua – depositário de um *pathos* mnêmico e perturbador do tempo. Ou seja, a *aparição* da “ninha francesa” expressaria – em sua figuração profana voltada ao “que se acha na terra, e não no céu” – a *Nachleben der Antike* – a “sobrevivência da Antiguidade”¹⁷ – e seria, desse modo, uma *Pathosformel* – uma “fórmula de *pathos*”¹⁸.

Tais conceitos foram cunhados por Warburg de acordo com suas intenções “arqueológicas”¹⁹ para entender a história da arte. Podemos dizer, então, que, mesmo involuntariamente, a *Nachleben der Antike* e a *Pathosformel* seriam indícios do desejo pela construção de um *saber* “estético” sobre as imagens a partir da consequência inconsciente de sua materialização: a irrupção de um *não saber* imagético – nas próprias palavras de Warburg, os resquícios antigos “totalmente insignificantes no jogo dos gestos e da fisionomia”.

Para apreender em suas raízes pessoais o movimento expressivo individualizado e intensificado pelo *pathos*, seria preciso que se tentasse concebê-lo como o valor que cunha a comoção entusiasmada, tal como esta, em sua origem, se projetava na comunidade dos mistérios religiosos, e apenas nela. A ascensão gradual da alma compelida pela devoção, a viagem imaginária ao céu, é uma forma básica de sua magia devocional (WARBURG, 2015, p. 359).

Dessa maneira, a *aparição* seria o elo visual entre o “movimento expressivo individualizado” e a “comoção entusiasmada, tal como esta, em sua origem, se projetava”. Ela ligaria formas gestuais sobreviventes ao conteúdo degradado e deslocado de uma “emoção gregária” anterior – vivenciada “na comunidade dos mistérios religiosos, e apenas nela” –, incluindo, nesse ressurgimento, o efeito patológico – “intensificado pelo *pathos*” – de toda a sua longevidade precedente – por isso, o advento de um tempo heterogêneo.

¹⁷ Embora a expressão tenha sido traduzida por alguns pesquisadores como *vida póstuma* ou *pós-vida da Antiguidade*, adotamos a tradução proposta por Didi-Huberman (2013a, p. 43): “esse outro tempo tem por nome *sobrevivência*”. Além disso, como maneira de designar o estatuto da heterogeneidade do tempo nas imagens, também utilizamos, nessa dissertação, apenas o termo *Nachleben* – sobrevivência –, como uma derivação extensiva do conceito warburgiano para a *aparição* de formas com “esse outro tempo”.

¹⁸ A reflexão sobre a fórmula de *pathos* – “a gesticulação intensificada pela ocorrência de um *pathos* transposto à imagem como elemento de estilo” (Idem, p. 269) – foi realizada de forma detalhada por Warburg no texto *Dürer e a Antiguidade italiana* (1905).

¹⁹ “Estou convencido de que seja fecundo um estreito contato entre arqueologia, história da arte e uma exata ciência histórica sociológica” (WARBURG, 2018, p. 198).

O retorno representado pela “ninfa francesa” – e também pela simplicidade do anúncio do Anjo Gabriel à Virgem Maria, em Fra Angelico, e pelo brilho indelével das estrelas, em Van Gogh – seria, nesse caso, a expressão transposta da “ascensão gradual da alma compelida pela devoção” em sua “viagem imaginária ao céu”. Esse elemento de “magia devocional”, que, em *Le Déjeuner sur l’herbe*, seria trazido pelo olhar heterodoxo da figura feminina do grupo sentado no centro da tela, e, em *Anunciação*, pelo branco onipresente²⁰ e esgotador de “todo o espetáculo entre o anjo e a Virgem, fazendo-nos pensar que entre seus dois personagens Angelico simplesmente havia posto *nada*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 24), ocorreria, em *A noite estrelada*, como o próprio gesto – a pesquisa, a escolha, o planejamento, a execução – para a concepção da obra artística.

No que tange à sua elaboração, devemos lembrar que Van Gogh realizou esse trabalho quando estava internado por vontade própria no sanatório da cidade francesa de Saint-Rémy-de-Provence. Durante a estadia na instituição, não era permitido a ele que pintasse em seu quarto, mas somente em outro cômodo destinado a esse fim. Por isso, Van Gogh fez a pintura utilizando esboços do que tinha visto pela janela de seu dormitório naquela noite, além das imagens sobre a paisagem que persistiram em sua memória. Consequentemente, a construção da imagem em *A noite estrelada* se sucederia pela figuração de uma presença que estaria, essencialmente, ausente – “não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação”. Em outros termos, o regresso da cena enquanto substância estética se daria pela mobilização de um “movimento expressivo humano” que se encontraria “em um estado de repouso como função hereditária mnêmica”.

Para entender essa dinâmica, podemos recorrer às cartas que Van Gogh enviou ao seu irmão Theo. No trecho de uma delas, ficaria registrada a sua intenção de criar um *saber* imagético – a estabilização do olhar numa representação material – sobre a *aparição* – a

²⁰ Sobre a *aparição* desse branco no afrescos de Fra Angelico, Didi-Huberman (2013a, pp. 25 e 26) descreveu sua implicação enquanto *não saber*: “Mas é muito difícil nomeá-lo como o faríamos com um simples objeto. Seria mais um acontecimento do que um objeto de pintura. Seu estatuto parece ao mesmo tempo irrefutável e paradoxal. Irrefutável porque de uma eficácia sem desvio: sua potência sozinha o impõe antes de qualquer reconhecimento de aspecto – *há branco*, simplesmente, aí diante de nós, antes mesmo que esse branco possa ser pensado como o atributo de um elemento representativo. Portanto, ele é tanto paradoxal quanto soberano: paradoxal porque virtual. É o fenômeno de algo que não aparece de maneira clara e distinta. Não é um signo articulado, não é legível como tal. Simplesmente se dá: puro *fenômeno-índice* que nos põe em presença da cor gredosa, bem antes de nos dizer o que essa cor *preenche* ou qualifica. Assim, parece destacada a qualidade do figurável – terrivelmente concreta, ilegível, apresentada. Maciça e desdobrada. Implicando o olhar de um sujeito, sua história, seus fantasmas, suas divisões intestinas”.

imposição de um *não saber* íntimo, contrastante e disruptivo – trazida pelas estrelas na escuridão daquela noite *sui generis*.

Observando o céu pela janela antes do amanhecer, notei que estava límpido, nada além de uma estrela muito grande, que só poderia ser a Estrela d’Alva. Daubigny e Rousseau também fizeram isso. No entanto, sem expressar toda a intimidade e a grande paz e majestade que ela tem. É uma sensação de partir o coração, muito pessoal. Essas emoções eu não detesto²¹ (VAN GOGH MUSEUM, 2020a).

A tentativa de recuperação daquele céu de “antes do amanhecer”, conforme as palavras de Van Gogh, não ocorreria somente pela instauração de um *logos* – “Daubigny e Rousseau também fizeram isso” –, mas pela ascendência de um *pathos* – “É uma sensação de partir o coração, muito pessoal”. Os indícios factuais da paisagem apreendida pelo instante do olhar – o firmamento “límpido” com “uma estrela muito grande” – se entrelaçariam com o *sentir* transbordante de um cenário emocional – “toda a intimidade e a grande paz e majestade que ela tem”. “Essas emoções”, portanto, seriam a evidência de “entrelaçamentos” patológicos suspensos entre “o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento”.

Além disso, o avistar da Estrela d’Alva – outro nome atribuído ao planeta Vênus no hemisfério Norte – por Van Gogh corresponderia ao aparecimento súbito e sagrado de Gabriel à Maria – “Não tenhas medo, Maria!” –, criando o impensado, desestruturando as certezas e servindo de conexão entre o mundano – o cômodo, a janela, a reclusão – e a promessa do celestial – as estrelas em sua infinitude. Essa *aparição* – “um estilo gerador de novos valores expressivos” – provocaria o retorno de experiências transformadas – reconstruídas, entre outros fatos, pelo histórico depressivo de Van Gogh e pelos episódios psicóticos em um dos quais, inclusive, cortou sua própria orelha esquerda –, ocasionando, em *A noite estrelada*, a figuração de uma paisagem que não conseguiria se estabelecer como *saber* – e, assim, só seria alcançada enquanto uma diferença, uma instabilidade, uma tensão. Daí a condição dessa pintura como a manifestação de uma “ascensão gradual da alma compelida pela devoção”.

Nesse sentido, a “magia devocional” revelada por Warburg para a origem gestual da “ninfa francesa” e seu grupo em Manet também estaria presente no ato artístico de Van Gogh com relação à noite estrelada de Saint-Rémy-de-Provence. Em *Le Déjeuner sur l’herbe*, a

²¹ O trecho foi traduzido para o inglês pelo *Van Gogh Museum*: “This morning I saw the countryside from my window a long time before sunrise with nothing but the morning star, which looked very big. Daubigny and Rousseau did that, though, with the expression of all the intimacy and all the great peace and majesty that it has, adding to it a feeling so heartbreaking, so personal. These emotions I do not detest”.

figuração trataria de dar à presença mítico-religiosa dos “três semideuses presos à terra” o gesto mundano de um olhar que se voltaria para a materialidade do conhecimento humano – em outras palavras, reverenciaria o *saber* – e, assim, daria força estética a uma ideia da humanidade “segura de si sob as luzes”.

Entre o Julgamento de Páris representado no sarcófago pagão e *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, consuma-se a reviravolta na teoria da causalidade referente aos acontecimentos elementares da natureza. A legalidade imanente contida nos processos naturais, que agora aparece como ideia compreensível por qualquer pessoa, proscree do céu todo o intempestivo colegiado dos regentes, com seus vícios humanos. Mesmo que o colegiado dos sete planetas, como regentes do destino, tenha até hoje conservado sua virulência na superstição astrológica inquebrantável, os grandes deuses do Olimpo efetivamente deixaram de ser, desde que foram arqueologicamente esterilizados, objeto de culto oficial e ativo de sacrifício (WARBURG, 2015, pp. 356 e 357).

Em *A noite estrelada*, o movimento seria o inverso. O olhar do artista rumaria novamente ao firmamento e sua devoção à Estrela d’Alva devolveria à “causalidade referente aos acontecimentos elementares da natureza” a expressividade da “virulência” mítico-religiosa – a energia de “todo o intempestivo colegiado dos regentes”. Ou seja, a irrupção do *não saber* se daria no próprio gesto artístico de Van Gogh que, ao voltar seus olhos para as estrelas – “a viagem imaginária ao céu” –, se recusaria a ver apenas a limpidez do *logos* sobre os corpos celestes e criaria com suas pinceladas irregulares uma paisagem carregada com “toda a intimidade” e força da “magia devocional”.

Numa outra carta a seu irmão Theo, Van Gogh confessou, de maneira súpil, a presença indesejada, em seu processo artístico para *A noite estrelada*, do que Warburg definiu como o “movimento expressivo individualizado e intensificado pelo pathos” cunhador de “um estilo gerador de novos valores expressivos”.

Eu sei bem que os estudos da última remessa [na qual estaria incluída a obra *A noite estrelada*], desenhados com longos e sinuosos traços, não eram o que deveriam ser, mas peço que acredite que, em se tratando de paisagens, tende-se a juntar as coisas por meio de um estilo de desenho que busca expressar um emaranhamento do todo²² (VAN GOGH MUSEUM, 2020b).

²² Esse trecho também foi traduzido para o inglês pelo mesmo museu: “I know very well that the studies drawn with long, sinuous lines from the last consignment weren’t what they ought to become, however I dare urge you to believe that in landscapes one will continue to mass things by means of a drawing style that seeks to express the entanglement of the masses”.

A condição patológica de sua concepção artística na qual “tende-se a juntar as coisas por meio de um estilo de desenho que busca expressar um emaranhamento do todo” conformaria a *aparição* de “longos e sinuosos traços” que “não eram o que deveriam ser”. Esse aparecimento súbito – e indesejado – de formas sobrenaturais – no sentido em que extrapolariam a natureza física daquilo que desejariam representar – responderia à “sensação de partir o coração, muito pessoal” causada pelo retorno de um ato de devoção aos céus. Isso significa que as estrelas de Van Gogh, na tentativa de restituir ao firmamento a sua posição divina como território dos “grandes deuses do Olimpo” – e o destaque à Vênus [a equivalente romana à deusa grega Afrodite], nesse caso, seria uma feliz coincidência –, figurariam uma paisagem desvanecida pelos *fantasmas* de uma *sobrevivência* mítico-religiosa e de um *pathos* aflorado por emoções de caráter heterocrônico.

O silêncio do amanhecer no qual não se poderia ver “nada além de uma estrela muito grande” carregaria a intensidade de forças – pretéritas e obscuras – renascidas no “entrelaçamento” de gestos, formas, significados e não significados: a *Nachleben der Antike* em um céu novamente assombrado pela intempestividade vigorosa do panteão mitológico que despertaria “uma sensação de partir o coração”; e o surgimento de uma paisagem noturna dissolvida em sua materialidade pela incorporação de uma *Pathosformel* no genuíno ato artístico de Van Gogh, ocasionando a invasão pictórica de elementos visuais de natureza espectral – as substâncias estéticas que “não eram o que deveriam ser”.

Considerando as sobrevivências e as patologias associadas ao percurso figurativo desse olhar, podemos dizer que a *aparição* consumada pela constelação de *A noite estrelada* tocaria a própria questão de sua origem. Ela corresponderia, nesse caso, à mesma ascendência fantasmagórica – uma genealogia estabelecida entre o *saber* e o *não saber* – das “figuras que desjejuam” em *Le Déjeuner sur l’herbe*.

As três criaturas “nada têm a dizer”, como foi expresso por Pauli, empregando tais palavras na nossa acepção usual. Isso talvez porque tais criaturas tenham se originado como respostas – e respostas satisfatórias em termos de imagem – para a questão “De onde elas vêm?”. Como o junco nas águas calmas, elas erguem por si mesmas o corpo, e a questão de onde vêm e para onde vão desdobra-se junto a elas no processo figurativo que as gerou. Os três corpos foram como que atirados juntos em terra, sem nenhuma indicação do propósito disso, e agora tomam descontraídos seu lugar no abundante espaço ao redor (WARBURG, 2015, p. 360).

Se “em termos de imagem” tais criaturas “erguem por si mesmas o corpo, e a questão de onde vêm e para onde vão desdobra-se junto a elas no processo figurativo que as gerou”, a presença desses *fantasmas*²³ que “nada têm a dizer” causaria, na representação artística, uma desordem semiológica irrefreável e, conseqüentemente, afetaria a construção estável de uma narrativa histórica para a arte enquanto a organização de um conhecimento – em outras palavras, a afirmação de um *saber*. Dessa maneira, a *aparição* – das estrelas, do anjo ou dos “três corpos” “como que atirados juntos em terra” – seria a manifestação de um princípio perturbador para a história da arte – a expressão de um *não saber* patológico.

Retomando o episódio bíblico da Anunciação, a força da revelação divina de Gabriel pairaria, através dos tempos, como um espectro sobre a fé da humanidade. Essa mesma energia disruptiva – e revolucionária – constituiria a essência de formas sobreviventes que, conforme os achados de Warburg, assombrariam a imagem artística e demandariam, para sua apreensão, “deixar-se desprender do seu saber sobre ela”. Visto que os vultos “agora tomam descontraídos seu lugar no abundante espaço ao redor”, o próximo subcapítulo tenta responder a seguinte questão: qual a perturbação trazida por esses *fantasmas* para a história da arte?

1.2. A perturbação de Warburg e a “ciência sem nome”

Um dos episódios biográficos mais relevantes na vida de Aby Warburg poderia ser definido como uma *aparição*. Por volta de 1918, ao final da Primeira Guerra Mundial, Warburg, membro de uma importante família judia alemã, vislumbrou – numa visão diagnosticada, posteriormente, como um surto psicótico – o assassinato da sua esposa e de seus filhos, depois de serem perseguidos, confinados em prisões secretas e torturados pelas mãos de um regime político, até então, desconhecido. Essa revelação sobre o destino de seus entes queridos – de uma natureza patológica próxima à apreensão de “toda a intimidade” do brilho de Vênus pelos “longos e sinuosos traços” em *A noite estrelada* – seria um delírio sem

²³ Com relação ao uso do termo *fantasma* para designar a existência de elementos espectrais alheios à imagem que habitam, adotamos, nessa dissertação, a concepção de Aby Warburg, conforme descrito por Georges Didi-Huberman (2013a, pp. 71 e 72). “Uma das formulações mais impressionantes de Warburg, datada de 1928, um ano antes de sua morte, terá sido definir a história das imagens que ele praticava como uma *história de fantasmas para gente grande* [*Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene*]. Mas de quem, de onde e de quando são esses fantasmas? Os admiráveis textos de Warburg sobre o retrato – sua mescla de precisão arqueológica e empatia melancólica – induzem prontamente a ideia de que esses fantasmas concernem à insistência, à *sobrevivência de uma pós-morte*”.

relevância desde que, cerca de duas décadas depois, não houvesse ocorrido a ascensão do partido nazista na Alemanha.

O infeliz desenrolar dos fatos posteriores em terras germânicas – no qual o Holocausto da comunidade judaica alemã seria a máxima expressão da maldade de um poder político totalitário – colocaria, portanto, a alucinação de Warburg numa instância mítico-religiosa semelhante ao aparecimento repentino de Gabriel à Maria. No entanto, não se trataria de assumir o valor de sua dimensão premonitória, mas de reconhecer a energia disruptiva de uma *aparição* que, subitamente, mudaria os percursos íntimos traçados até aquele momento – ou seja, construiria destinos que “não eram o que deveriam ser” e instituiria o regime de um tempo heterogêneo. No caso de Warburg, a revelação levaria a um colapso nervoso e, tomado, a partir de então, por pensamentos fóbicos e obsessivos, ele seria internado para tratamento psiquiátrico por cinco anos.

A crise psíquica seria o limiar dramático de uma trajetória marcada por um imbróglio entre os *saberes* constituídos pela educação judaica e os *não saberes* advindos do contato com a substância – fantasmagoricamente sobrevivente – das obras de arte no Renascimento italiano. Em sua conferência autobiográfica *De Arsenal a Laboratório [Vom Arsenal zum Laboratorium]* (1927), Warburg (2018, p. 38) falou sobre o antagonismo dessas forças como contribuição decisiva para sua formação.

Não deve parecer uma afirmação paradoxal fazer remontar o início de meu desenvolvimento intelectual ao meu décimo quinto ano de vida. Já em minha primeiríssima juventude tive ocasião, de fato, de confrontar-me com uma ortodoxia fortemente dogmática (cuja religiosidade, contudo, jamais deixei de respeitar, seja no que se refere a seus representantes, seja no que tange a seus princípios), e com as contradições que em mim surgiam entre uma rígida tradição bíblica (representada pelo ensinamento hebraico, presente em nossa família desde a primeira infância) e a moderna cultura europeia-alemã, a qual buscava, por um lado, através do protestantismo luterano e da elaboração das ideias da Revolução Francesa e, por outro, graças à moderna ciência natural, uma via que conduzisse do dogmatismo católico medieval ao livre desenvolvimento da personalidade individual.

Podemos dizer que as palavras acima seriam ainda mais emblemáticas se interpretarmos seus elementos confessionais como as linhas energéticas norteadoras do trabalho intelectual de Warburg. Assim, conduzindo as referências mnêmicas individuais ao fazer científico na história da arte, a “ortodoxia fortemente dogmática” corresponderia às convicções do cenário erudito alemão no final do século XIX sobre o qual o “método formalista” exercia grande influência. No artigo *O conceito de Kulturwissenschaft em*

Warburg e o seu significado para a Estética (1930)²⁴, Edgar Wind (2018, p. 256) afirmou que, nesse período, o maior interesse era “emancipar” a história da arte.

Se considerarmos as obras de Riegl e de Wölfflin, que nas últimas décadas tiveram influência tão determinante, notaremos a luta pela autonomia da história da arte, o esforço para se separar da história da cultura e, assim, romper com essa tradição que está ligada ao nome de Jacob Burckhardt.

Para isso, ainda segundo Wind (Idem, p. 257), o “método formalista” de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin preconizaria uma maneira rígida de abordagem das obras de arte. Nesse contexto, a metodologia mais influente na Alemanha para realizar a interpretação das imagens artísticas apresentaria um viés matemático – ortodoxo, exato e restrito – e, por esse motivo, com um forte apelo ao fechamento semiológico.

[...] Wölfflin, por exemplo, estabeleceu *a antítese entre a matéria e a forma*. E, quando ele, do lado da forma, admite apenas a “camada ótica” [*optische Schicht*], qualquer outra coisa que não seja visual nesse sentido radical deve ser classificada como matéria: não somente os motivos pictóricos, os conceitos de beleza, os caracteres da expressão, as modulações de tom, mas também as distinções resultantes do uso de ferramentas diferentes que causam gradações nos níveis de objetividade e nos diferentes gêneros artísticos. É como se Wölfflin tivesse criado a tarefa de descobrir, de modo matemático, a caracterização geral de um estilo. Porque exatamente como um lógico matemático exprime, em termos formais, uma função propositiva geral, que se torna uma proposição significativa apenas quando as variáveis são substituídas por palavras de significado determinado e por nomes que indicam relações particulares, Wölfflin define o modo de percepção pictórica como uma função estilística geral que pode ser variadamente atualizada, de acordo com a necessidade de expressão, que ora conduz a Bernini, ora leva a Terboch.

Aby Warburg trilharia, justamente, o caminho contrário. Os temas e os desenvolvimentos de suas pesquisas, principalmente na fase inicial, revelariam uma sólida ligação com Jacob Burckhardt²⁵. Na sua tese de doutorado *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli* [*Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Früling”*] (1892), de acordo com Cássio Fernandes (2018, p. 19), Warburg “tratava das pinturas mitológicas de Sandro Botticelli na perspectiva da leitura, por parte do humanismo florentino do ambiente de Lorenzo de Medici, da tradição homérica pela via da transmutação latina

²⁴ O artigo foi apresentado em Hamburgo, em outubro de 1930, durante o 4º Congresso de Estética, sobre o tema “Tempo e espaço”, por ocasião de um evento realizado, pelo primeiro aniversário da morte de Warburg.

²⁵ Segundo Cássio Fernandes (2018, pp. 23 e 24), “Warburg ministrava concomitantemente dois seminários em Hamburgo: um sobre o método da ciência da cultura e outro sobre a obra de Burckhardt. Desses seminários sobreviveram dois curtos manuscritos, inéditos até poucos anos atrás. Apesar do caráter fragmentário, esses textos revelam que Burckhardt, de fato, concedera a Warburg o tema da cultura do Renascimento sob uma perspectiva de movimento e inter-relações culturais que o estudioso de Hamburgo aprofundará ao longo de seus estudos”.

realizada por Ovídio”. Ou seja, a concepção artística de Botticelli estaria estritamente vinculada ao meio cultural de sua produção, sendo imprescindível para a história da arte investigar a relação entre o artista, o comitente e o conselheiro erudito. Para Giorgio Agamben (2017, p. 112), esse chamado à busca pela matéria na arte – tendo em vista a definição dada por Wölfflin – seria a pedra angular do pensamento warburguiano.

A essência do ensinamento e do método de Warburg, tal como ficou expresso na atividade da “Biblioteca para as ciências da cultura”, em Hamburgo, que se tornou mais tarde o Instituto Warburg, é habitualmente caracterizada como uma recusa do método estilístico-formal dominante na história da arte no final do século XIX e como um deslocamento do foco de investigação da história dos estilos e da avaliação estética para os aspectos pragmáticos e iconográficos da obra de arte, tal como eles resultam do estudo das fontes literárias e do exame da tradição cultural.

Figura 6 – *O Nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli



Fonte: Galleria degli Uffizi, Florença, 2020.

Já em seus primeiros escritos, Warburg recolocaria numa posição central o “entrelaçamento” da história da arte com a história da cultura – isto é, o “emaranhamento do todo” como Van Gogh definiu seu gesto em *A noite estrelada*. E, assim, confrontaria a ideia de uma “antítese entre a matéria e a forma”, rejeitando “a percepção pictórica como uma função estilística geral que pode ser variadamente atualizada, de acordo com a necessidade de expressão” – ou melhor, contestando o ato artístico reduzido a uma expressão matemática, a um *logos* e a uma estabilidade: um fazer ortodoxo.

Considerar a obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida, em sentido mais amplo, impôs-se a mim, a partir de 1897, como tarefa científica de um ponto de vista totalmente novo. [...] A ligação do homem com a arte devia [...] ser compreendida em primeiro lugar como um dado da realidade, em

sua unitária e arraigada coexistência de finalidades religioso-culturais e artístico-práticas (WARBURG, 2018, pp. 41 e 42).

A escolha precípua por esse percurso do meio – “as contradições que em mim surgiam entre uma rígida tradição bíblica [...] e a moderna cultura europeia-alemã” – levaria Warburg a ter contato, prematuramente, com outra *aparição*. Na sua tese de 1892 – quase três décadas antes, portanto, do vislumbre sobre o cruel destino familiar –, ele identificaria a irrupção do estilo “antiquizante” na pintura do Primeiro Renascimento.

A descoberta de que as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora), na *Primavera* de Botticelli, eram trazidas diretamente dos *Fastos* de Ovídio [...] foi para mim decisiva para a escolha do tema de meu trabalho de doutorado, o qual teve como argumento a intensidade do movimento externo sob o signo da Antiguidade. [...] Eu devia tentar compreender se entre os contemporâneos de Botticelli existiam documentos, ou mesmo poesias, que pudessem indicar-me quem tinha sido o mediador desse duto modelo para um grupo da perseguição. Tratava-se, então, de uma abordagem que privilegiava a análise da obra de arte individual. [...] Consegui descobrir que Poliziano, estudioso e poeta, tinha sido o mediador da passagem de Ovídio. Em particular – coisa decisiva para mim –, descobri que esse duto modelo humanista tinha sido quem transmitira a movimentação antiquizante à *representação dramática* (Idem, pp. 40 e 41).

Figura 7 – A Primavera, Sandro Botticelli



Fonte: Galleria degli Uffizi, Florença, 2020.

Essa revelação seria “decisiva” para definir, metaforicamente, no percurso intelectual de Warburg, a “via que conduzisse do dogmatismo católico medieval ao livre desenvolvimento da personalidade individual”. Mas seria ainda mais determinante para a história da arte. O reconhecimento da propagação, por meio do “douto modelo humanista”, de uma “movimentação antiquizante à representação dramática” em *A Primavera* (1477–1482)

perturbaria a “transmissão de saberes” até então estabelecida e alojaria, no âmago do conhecimento sobre a arte, “o imbróglgio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados”.

Com ele [Warburg], a história da arte se inquieta sem cessar, *a história da arte se perturba*, o que é um modo de dizer, se nos lembrarmos da lição benjaminiana, que ela toca numa origem. A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tabula rasa: é, antes, um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um *momento-agitador* – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 26).

As “duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora)” em Botticelli, conforme a “arqueologia” de sua *gênese* proposta por Warburg na tese de 1892, dismantelariam a proposta de uma “função estilística geral que pode ser variadamente atualizada”. Essas criaturas – que, como no caso do grupo em *Le Déjeuner sur l’herbe*, “nada têm a dizer” – retalhariam o tempo histórico, negando “um começo absoluto”. Por isso, essa descoberta “toca uma origem” e, para Agamben (2017, pp. 112 e 113), revelaria o principal posicionamento crítico que nortearia os estudos de Warburg como “historiador da arte”.

O que é único e próprio em sua atitude de estudioso não é tanto um novo modo de fazer história da arte, mas mais uma tendência para a superação dos limites da história da arte que acompanha desde o início seu interesse por essa disciplina, como se ele a tivesse escolhido só para introduzir nela a semente que a faria explodir.

O “turbilhão” trazido à história da arte pela tese *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli* faria emergir a inviabilidade dos esquemas temporais baseados em nascimentos, mortes e renascimentos. O “rio da disciplina” seria traspasado por *sobrevivências* que, manifestadas como *aparições*, sofreriam a intervenção das impurezas do tempo – “a semente que a faria explodir”. Nesse sentido, tal qual o anjo Gabriel no episódio da Anunciação, Warburg carregaria uma mensagem perturbadora – um “momento-agitador” – para a doutrina: a construção de seu *saber* estaria impregnada por um *não saber*. Nas palavras de Georges Didi-Huberman (2013a, p. 26), “com Warburg, a ideia de arte e a ideia de história passaram por uma reviravolta decisiva. Depois dele, já não estamos *diante da imagem e diante do tempo*, como antes”.

A imagem e o tempo, até aquele momento, eram considerados separadamente pela história da arte. Além disso, o desenvolvimento de cada um deles era imaginado num fluxo

linear e estável – o arranjo lógico em escolas, tradições e movimentos seria um exemplo disso –, configurando a tessitura de um conhecimento direcionado ao próprio fechamento – ou seja, a busca por “uma função estilística geral” como em Wölfflin. Com Warburg, os dois conceitos foram forjados sobre um território muito mais instável. Ao “considerar a obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida”, ele levaria a imagem e o tempo aos limites semiológicos entre o *saber* e o *não saber*. Em *Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*, Didi-Huberman (2015, pp. 12 e 13) descreveria os meandros perturbadores dessa outra vinculação conceitual.

Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como *Diante da Lei*: como diante do vão de uma porta aberta. Ela não nos esconde nada, bastaria entrar nela, sua luz quase nos cega, ela nos impõe respeito. Sua própria abertura – não falo do guardião – nos faz parar: olhá-la é desejar, é estar à espera, é estar diante do tempo. Mas de que gênero de tempo? Que plasticidades e que fraturas, que ritmos e que choques do tempo podem estar em questão nesta abertura da imagem?

Se estar diante da imagem seria como estar “diante do vão de uma porta aberta”, o propósito da história da arte, enquanto ciência sobre a circulação das obras artísticas nas sociedades ocidentais, não poderia estar circunscrito à “tarefa de descobrir, de modo matemático, a caracterização geral de um estilo”. Na complexidade de “sua própria abertura”, a imagem warburguiana estaria no “entrelaçamento” de “plasticidades”, “fraturas”, “ritmos”, “choques” – o entroncamento entre “finalidades religioso-culturais e artístico-práticas” – e, como uma *aparição*, faria irromper um outro “gênero de tempo”: o tempo heterogêneo.

Nessa perspectiva, a história da arte, dentro do abalo profundo trazido pela revelação – percebida por Warburg e posta em palavras por Didi-Huberman – de que “diante da imagem, estamos sempre diante do tempo”, mudaria a maneira de encarar o seu objeto e, para isso, ultrapassaria as fronteiras estabelecidas para o seu fazer científico. Wind (2018, p. 262) registrou a origem desse rompimento – “depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente” – como uma resposta teórica warburguiana ao “método formalista” e sua “*antítese entre a matéria e a forma*”.

O conceito de pura visualidade artística, que Wölfflin desenvolveu em confronto com as ideias de Burckhardt, Warburg opõe fornecendo o conceito de cultura total, no interior da qual a visão artística cumpre uma função necessária. Mas, para entender o funcionamento dessa visão (esta é a implicação adicional), não se pode separá-la completamente de suas conexões com as outras funções culturais. Deve-se, ao contrário, empreender uma dupla indagação: Que significado têm as outras

funções da cultura (religião e poesia, mito e ciência, sociedade e Estado) para a imaginação pictórica? O que significa a imagem para essas funções?

A “visão artística” transcenderia, então, a mera “*camada ótica*” da obra assim como o “conceito de cultura total” excederia os limiares da história da arte. Warburg entendia, dessa maneira, que, para conseguir se colocar “*Diante da Lei*” – em outras palavras, perante a força mítico-religiosa expressada pela imagem enquanto *aparição* cultural – e estudar as perturbações consequentemente trazidas pelo despertar das emoções heterocrônicas dessa revelação – “olhá-la é desejar, é estar à espera, é estar diante do tempo” –, deveria iniciar uma ciência própria de limites intencionalmente voláteis. De acordo com Agamben (2017, p. 111), “uma disciplina que, ao contrário de todas as outras, existe mas não tem nome”. Essa “ciência sem nome” também poderia ser considerada história da arte, mas, na concepção de Warburg, seus objetos, metodologias e resultados estariam além do convencional.

O encontro com a cultura primitiva americana [...] o tinha definitivamente afastado da ideia de uma história da arte como disciplina especializada, confirmando nele uma ideia sobre a qual tinha refletido longamente enquanto frequentava em Bonn as aulas de [Hermann] Usener e de [Karl] Lamprecht. Usener (que [Giorgio] Pasquali uma vez definiu como “o filólogo mais rico de ideias entre os grandes alemães da segunda metade do século XIX”) tinha chamado atenção para um estudioso italiano, Tito Vignoli, que, em seu livro, *Mito e Scienza*, tinha defendido a necessidade de uma abordagem conjunta de antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia para o estudo dos problemas do homem. Os trechos do livro de Vignoli em que se encontram essas afirmações estão fortemente sublinhados por Warburg. Durante a estada na América, essa exigência juvenil se torna uma decisão tão firme que se pode dizer que toda a obra de “historiador da arte” de Warburg, incluindo a célebre biblioteca que ele tinha começado a construir já a partir de 1886, só tem sentido se a entendermos como um esforço levado a cabo através e para além da história da arte no sentido de uma ciência mais ampla para a qual ele não conseguiu encontrar um nome definitivo, mas para cuja configuração trabalhou com afinco até a morte (Idem, pp. 113 e 114).

À “ciência sem nome” de Aby Warburg corresponderia, portanto, a tarefa de desatar os nós trazidos pelo “estudo dos problemas do homem” – ou melhor, os imbróglis surgidos de uma “cultura total”. Mas não no sentido de esclarecer logicamente os significados desses entrelaces, e sim no reconhecimento das intervenções – patológicas, sobrepostas e desordenadas – capazes de perturbar as formas a ponto de transformá-las naquilo que “não eram o que deveriam ser”. Além disso, sob o paradigma teórico da “dupla indagação” descrita por Wind – “Que significado têm as outras funções da cultura (religião e poesia, mito e ciência, sociedade e Estado) para a imaginação pictórica? O que significa a imagem para essas funções?” – o desenvolvimento metodológico da “ciência sem nome” se basearia

fundamentalmente nos dois conceitos-respostas elaborados por Warburg: a *Nachleben der Antike* e a *Pathosformel*. O primeiro estabeleceria, com a ideia de *sobrevivência*, a dimensão dialética e aberta da relação entre as “outras funções da cultura” e as imagens, designando a ação de um transcorrer heterogêneo como o modelo temporal da nova disciplina. O outro concentraria nas fórmulas gestuais recorrentes o embate dessa dialética, outorgando materialidade ao objeto a ser investigado.

Por esse motivo, podemos dizer que, para Warburg, o estudo da *aparicação* de Zéfiro e Flora em *A Primavera*, além de ser seu achado primordial, seria o objeto-modelo de sua “ciência sem nome”, pois essa irrupção pictórica cumpriria o compromisso de manifestar – como “fórmula de *pathos*” – a força de “suas conexões” sobreviventes – a *Nachleben* –, desfazendo o pensamento de Wölfflin e Riegl sobre uma “pura visualidade artística”, e propiciando à imagem suas demais possibilidades de imbricação semiológica – em outros termos, a sua abertura.

Nas mãos de Warburg, a iconografia nunca é um fim em si (como Kraus dizia do artista, também dele se pode dizer que soube transformar a solução em enigma), mas tende sempre, além da identificação de um assunto e de suas fontes, para a configuração de um problema que é, ao mesmo tempo, histórico e ético, na perspectiva do que ele chegou a definir, por vezes, como “um diagnóstico do homem ocidental” (AGAMBEN, 2017, p. 116).

A “configuração de um problema” já estaria representada, inclusive, na própria designação – feita posteriormente pelos estudiosos de Warburg e não por ele – da disciplina: uma “ciência sem nome”. Se observarmos a estrutura de significação desse nome, podemos afirmar que a tentativa lógica de se estabelecer o conhecimento por meio de uma “ciência” seria corroída pela condição patológica de seu inominável, isto é, daquilo que, em sua missão, se apresentaria “sem nome”. Nesse sentido, a consolidação do *saber* na “ciência sem nome” estaria implicada naturalmente com o *não saber* – e essa seria a maneira pela qual Aby Warburg transformaria a “solução em enigma” na história da arte. O território científico da “ciência sem nome” estaria, por definição, no meio do caminho “entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento”. Em resumo, entre o *saber* e o *não saber*.

Embora não tenha designado sua disciplina como a “ciência sem nome”, Warburg (2015, pp. 127 e 128) manifestou, indiretamente²⁶, no texto *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara [Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara]* (1912), a escolha pelo caminhar “entre” – pelo espreitar o “vão de uma porta aberta” – com o objetivo de desenrolar a trama histórica, em um sentido mais abrangente e meândrico, na qual as imagens estariam enredadas.

Categories inadequadas de uma teoria evolucionista geral impediram até aqui a história da arte de pôr seu material à disposição da “psicologia histórica da expressão humana”, que na verdade ainda não foi escrita. Nossa jovem disciplina se fecha à perspectiva histórica universal através de uma posição fundamental ou demasiado materialista ou demasiado mística. Avançando às apalpadelas, ela procura encontrar sua teoria do desenvolvimento entre os esquematismos da história política e as teorias sobre o gênio. Com o método que utilizei na tentativa de interpretar os afrescos do Palácio Schifanoia, espero ter mostrado que uma análise iconológica que não se deixe intimidar por um exagerado respeito em relação aos limites e considere a Antiguidade, a Idade Média e a Idade Moderna como uma época conexas, e interogue também a obra de arte autônoma e a arte aplicada na medida em que são ambas, com iguais direitos, documentos da expressão, espero ter mostrado que esse método, procurando iluminar com cuidado uma obscuridade singular, ilumina, em sua conexão, os grandes momentos do desenvolvimento geral. Para mim, importava menos a elegante solução do que a elucidação de um novo problema que gostaria de anunciar deste modo: “Em que medida a ocorrência da transformação estilística da figura humana na arte italiana tem de ser considerada o resultado de um confronto em um nível internacional com os conceitos figurativos da civilização pagã dos povos do Mediterrâneo Oriental?”. O entusiástico espanto perante o incompreensível acontecimento da genialidade artística só poderá ser sentido com maior vigor quando reconhecermos que o gênio é graça e ao mesmo tempo consciente capacidade de se empenhar em um recíproco dar e ter. O novo grande estilo que nos doou o gênio artístico italiano estava radicado na vontade social de libertar a humanidade grega da “prática” medieval, oriental-latina. Com essa vontade de restaurar a Antiguidade, o “bom europeu” inicia sua luta pelas luzes naquela época de migrações internacionais das imagens que nós – de um modo um pouco místico – chamamos época do Renascimento.

Para superar uma disciplina que “procura encontrar sua teoria do desenvolvimento entre os esquematismos da história política e as teorias sobre o gênio”, Warburg propôs “uma análise iconológica que não se deixe intimidar por um exagerado respeito em relação aos limites”. Ou seja, somente a construção do conhecimento alicerçada na “abordagem conjunta de antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia” – “decisão tão firme” aprendida

²⁶ “É característico da *forma mentis* de Warburg que ele apresente muitas vezes seus escritos como contributos a ciências ainda por fundar. Também seu grande estudo sobre divinização na época de Lutero é apresentado como uma contribuição para um *manual* ainda inexistente, *Da servidão do homem moderno supersticioso*, que deveria ser precedido por uma investigação científica, também ela incompleta, sobre *O renascimento da antiguidade demoníaca na época da Reforma Alemã*. Desse modo, ele conseguia, por um lado, incluir em seus escritos uma tensão para a autossuperação, que é uma das razões, e não a menor, para seu fascínio, e, por outro, fazer aparecer seu projeto global através de uma espécie de *presença por defeito*, que recorda o princípio aristotélico segundo o qual *também a privação é uma forma de posse*” (AGAMBEN, 2017, p. 115).

com a leitura de Tito Vignoli e depositária de uma fé na fluidez irracional do *logos* – seria capaz de descrever a “*psicologia histórica da expressão humana*”. A “ciência sem nome” ocuparia, então, uma posição intermediária com relação às outras disciplinas pelas quais adviriam suas “descobertas científicas” enquanto a combinatória de forças relacionais – “a Antiguidade, a Idade Média e a Idade Moderna como uma época conexa”. Sob essa perspectiva, o *saber* estaria sitiado por tensões e só poderia existir na forma de sua contínua negação, ou melhor, na circunstância patológica de suas perturbações – “importava menos a elegante solução do que a elucidação de um novo problema” – que não cessariam de se renovar. Daí a força do termo “sem nome” na ciência warburguiana.

A figuração de Zéfiro e Flora, em *A Primavera*, poderiam ser definidos, assim, como um problema “que é, ao mesmo tempo, histórico e ético”. A “ninfa francesa”, em *Le Déjeuner sur l’herbe*, e os “longos e sinuosos traços” das estrelas, em *A noite estrelada*, também. Além da “transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –”, essas imagens – ou *fantasmas* – carregariam os nós semiológicos trazidos pela “consciente capacidade [artística] de se empenhar em um recíproco dar e ter”. Os gestos voltados ao céu, formulados patologicamente – a *Pathosformel* – nessas três representações, recuperariam um *saber* antigo – o “ter” – e, por isso mesmo, só perdurável no embate com um *não saber* originário de seu desprendimento – o “dar”.

Mesmo o tema da “vida póstuma” da civilização pagã, que define uma das principais linhas de força da reflexão de Warburg, só tem sentido se for inserido nesse sentido mais amplo, em que as soluções estilísticas e formais adotadas em cada momento pelos artistas se apresentam como decisões éticas que definem a posição dos indivíduos e de uma época relativamente à herança do passado e em que a interpretação do problema histórico se torna, ao mesmo tempo, um “diagnóstico do homem ocidental” em sua luta para curar suas contradições e encontrar, entre o velho e o novo, sua morada vital (AGAMBEN, 2017, p. 117).

A *aparição*, como fruto inesperado de “decisões éticas que definem a posição dos indivíduos e de uma época relativamente à herança do passado”, seria, portanto, o indício material do percurso do homem ocidental “em sua luta para curar suas contradições e encontrar, entre o velho e o novo, sua morada vital”. Esse “problema histórico” – de conotação warburguiana – funcionaria como um elo de natureza fantasmática, tornando-se, por um lado, o único ponto de acesso ao insondável território de contato do *saber* com o *não saber*, e, por outro, o rastro enigmático a ser estudado pela “ciência sem nome”. Por isso,

Warburg afirmou que seu processo científico, “procurando iluminar com cuidado uma obscuridade singular, ilumina, em sua conexão, os grandes momentos do desenvolvimento geral”, corroborando a ideia de que “o bom Deus está nos detalhes” de uma “cultura total” perturbada por *aparuições*.

Nesse contexto, podemos interpretar também que, embora a *Nachleben der Antike* tenha sido cunhada especificamente para a *sobrevivência* da Antiguidade nas obras do Renascimento italiano – “uma obscuridade singular” –, o seu funcionamento metodológico poderia ser estendido à “*vida póstuma*” de outras antiguidades ocidentais – os rituais indígenas nos altiplanos do Novo México de que falaremos mais a frente nessa dissertação seriam um exemplo disso.

Se Warburg pôde mesmo apresentar o problema do *Nachleben des Heidentums*, da vida póstuma do paganismo, como seu problema supremo de estudioso, é porque ele tinha compreendido, com uma intuição antropológica, que a questão da “transmissão e da sobrevivência” é o problema central de uma sociedade “quente” como a ocidental, obcecada pela história a ponto de querer fazer dela o próprio motor do desenvolvimento (AGAMBEN, 2017, p. 117).

Finalmente, na direção de esclarecer a influência da relação entre o artista, o comitente e o conselheiro erudito no Renascimento italiano – a sua ideia de “cultura total” herdada dos ensinamentos de Jacob Burckhardt –, Aby Warburg, um intelectual que teria experimentado no próprio corpo os sofrimentos de uma *aparuição* arrebatadora – o período de internação em Kreuzlingen, como atestariam alguns dos estudiosos de seu legado, teria sido tão perturbador quanto influenciador de seus trabalhos posteriores²⁷ –, constituiria uma “ciência sem nome” para a qual “a questão da *transmissão e da sobrevivência*” seria “seu problema supremo”. Para Didi-Huberman (2013a, p. 30), “assim seria Warburg nos dias atuais: um sobrevivente urgente para a história da arte. Nosso *dibuk*. O fantasma da nossa disciplina, falando-nos a um tempo de seu (nosso) passado e de seu (nosso) futuro”.

Dessa maneira, em seu esforço para reconciliar a matéria e a forma, podemos concluir que Warburg se depararia com uma revelação inquietante. Zéfiro e Flora seriam a manifestação de *fantasmas* de um passado que não cessou e, ressurgidos, assombrariam os

²⁷ “Para informar quem fora ou o que fora Warburg, Ernst Gombrich – a quem teria cabido um projeto de obra inicialmente concebido por Gertrud Bing – decidiu redigir uma *biografia intelectual*, voluntariamente autocensurada quanto aos aspectos psíquicos da história e da personalidade de Warburg. Essa decisão não deixou de ter uma *elaboração* meio desencarnada de uma obra em que a dimensão do *pathos*, ou até do patológico, revela-se essencial, tanto no plano dos objetos estudados quanto no do olhar voltado para eles” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 27).

tempos. Esse anacronismo das formas – em um “jogo dos gestos e da fisionomia” – implicaria numa outra relação entre a imagem e o tempo pela qual o *saber* na disciplina estaria profundamente afetado pelo *não saber*. Em outras palavras, o conhecimento na história da arte estaria atado, por princípio, à sua própria negação e seu desenvolvimento ocorreria pela abertura semiológica das imagens, transformando as soluções em enigmas. Essa condição ocasionaria a “ciência sem nome” que oscilaria pelo território de conflito entre esses dois polos: o *saber* constituído pelo que seria visível, legível e invisível; e o *não saber* surgido pelo que seria inominável – ou melhor, ilegível.

Se a “anunciação” de Warburg para a história da arte perturbaria o conhecimento estabelecido, seria importante compreendermos a origem epistemológica e a dimensão dos achados do que fora edificado como *saber* pela disciplina até o advento da tese *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*. Nesse sentido, o próximo subcapítulo questiona: qual seria o *saber* na história da arte anterior a Warburg? E como ficaria esse *saber* com ele?

1.3. Materialista ou mística: as invenções da história da arte

Ao retomarmos a figuração pictórica em *A noite estrelada* sob a perspectiva da “ciência sem nome”, a paisagem de Van Gogh enquanto expressão de “um emaranhamento do todo” se configuraria como um “problema” warburguiano. A representação com “longos e sinuosos traços” seria, assim, o “produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida”. Como vimos anteriormente, essa obra de arte foi concebida durante a internação de Van Gogh em Saint-Rémy-de-Provence e as estrelas comporiam um imbróglio visual advindo do embate entre o artista e suas perturbações mentais. Nesse caso, o conceito de “cultura total” ganharia uma dimensão íntima – “essas emoções eu não detesto” – e a *sobrevivência* da Antiguidade se manifestaria no próprio gesto do artista de recuperar um olhar de encantamento voltado à natureza divina e obscura do firmamento – “a grande paz e majestade”.

Desse modo, podemos dizer que, em *A noite estrelada*, o “problema” trazido por um “estilo de desenho” com contornos que “não eram o que deveriam ser” se apresentaria como uma “falha”. Por um lado, exteriormente, a imagem falharia em sua missão material de reproduzir a paisagem de maneira visível e legível. Por outro, visceralmente, daria acesso à fratura na superfície do conhecimento que revelaria o *saber* atrelado à sua negação, formando a substância ambígua da cultura que, permeada pela ilegibilidade do desconhecido, abrigaria o

tempo em sua heterogeneidade. Essa “falha” – um elemento semiológico perceptível também por meio do branco onipresente na *Anunciação* de Fra Angelico e do olhar heterodoxo da “ninfa francesa” de Manet – propiciaria a condição na qual o objeto artístico se defrontaria com a sua própria temporalidade – “diante da imagem, estamos sempre diante do tempo” – e, por isso, tornaria impossível a estruturação de uma história da arte baseada na estabilidade das formas e na linearidade do tempo.

No entanto, para entender a profundidade da ruptura proposta, em 1892, pela anúncio do “problema” warburgiano na tese *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*, devemos retroceder no tempo e buscar a origem da história da arte como *saber* científico. Para isso, precisamos analisar o que aconteceria com o pensamento humano ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Mais especificamente, com a interpretação filosófica sobre o processo de aquisição e acumulação do conhecimento pelos homens.

No livro *As palavras e as coisas [Les mots et les choses]* (1976), Michel Foucault (2016, p. 220) afirmou que essa época se articulava como uma “dobra histórica” entre um passado e um futuro. Essa etapa de transição – nomeada por Foucault como o “período clássico²⁸ do pensamento” – representaria um recorte de tempo em que o projeto científico da modernidade ainda não teria sido consolidado nos seus métodos mais abstratos, especializados, mas em que já haveria sido abandonado os antigos modos filosóficos no significado tradicional de sabedoria universal. Seria uma fase de levantamento de dados, dedicada a classificações e ordenações estruturais: “Nem vida, nem ciência da vida na época clássica; nem tão pouco filologia. Mas uma história natural, uma gramática geral”.

Para Foucault (Idem, p. 71), o símbolo material dessa transformação basilar seria o livro *Dom Quixote* (1615), de Miguel de Cervantes: “D. Quixote lê o mundo para demonstrar os livros. E as provas que ele obtém não são mais do que o reflexo das semelhanças. [...] A escrita e as coisas já não se assemelham”. O valor textual da representação contida em *Dom*

²⁸ Michel Foucault realizou uma série de estudos chamados de *arqueológicos*. Entre esses trabalhos, encontramos o livro *As palavras e as coisas*. Nessa obra, Foucault privilegiaria dois recortes específicos na cultura europeia ocidental: a *episteme clássica* (séculos XVII e XVIII) e a *episteme moderna* (séculos XIX e XX) – a qual ainda pertencemos. “Não é fácil estabelecer o estatuto das continuidades para a história em geral. Menos ainda, sem dúvida, para a história do pensamento. Pretende-se traçar uma divisória? Todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Pretende-se demarcar um período? Tem-se, porém, o direito de estabelecer, em dois pontos do tempo, rupturas simétricas, para fazer aparecer entre elas um sistema contínuo e unitário? A partir de que, então, ele se constituiria e a partir de que, em seguida, se desvaneceria e se deslocaria? A que regime poderiam obedecer ao mesmo tempo sua existência e seu desaparecimento? Se ele tem em si seu princípio de coerência, donde viria o elemento estranho capaz de recusá-lo? Como pode um pensamento esquivar-se de outra coisa que ele próprio? Que quer dizer, de um modo geral: não mais poder pensar um pensamento? E inaugurar um pensamento novo?” (FOUCAULT, 2016, p. 64).

Quixote anunciaria, então, uma nova maneira de pensar, um novo mecanismo para operar o pensamento: a *episteme clássica*. As *palavras* e as *coisas* deixariam de ser indistintas, pois não seriam mais entendidas como concretudes²⁹ que se desdobrariam em formas sempre semelhantes a si próprias. A partir desse momento, ambas assentariam sua força de identidade na abstração, em última análise, na *imaginação*.

Nesse ponto, entendemos ser necessária uma digressão sobre esse “novo” fenômeno do pensamento: a *imaginação*. De acordo com a concepção de Foucault (2016, p. 52), a *episteme clássica* marcaria o início da articulação especulativa entre as *palavras*, as *coisas* e as *imagens*. Com isso, o conceito de imaginação ganharia uma importância ainda não experimentada, além de carregar uma contradição ontológica.

Para René Descartes (2007, p. 34) – o fundador da era do sujeito e, portanto, da era do método e da crítica à história da filosofia, sendo considerado por Foucault um dos filósofos responsáveis pela renovação do paradigma epistemológico nos séculos XVI e XVII – “a imaginação ou o conhecimento da imagem vem do entendimento; e é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá uma consciência da imagem”. Esta, por sua vez, seria uma afecção do corpo humano e sua lembrança estaria sujeita às contingências dessa somatização. Por isso, “a imaginação, ou o conhecimento por imagens, é profundamente diferente do entendimento; ela pode forjar ideias falsas e só apresenta a verdade sob uma forma truncada” (Idem, p. 35). Dessa maneira, embora a *imaginação* seja originada pelo *entendimento*, sob o ponto de vista de Descartes, ela seria um aspecto degradado do pensamento pelo qual não seria possível se atingir o esclarecimento racional. Consequentemente, as imagens seriam uma degeneração das ideias com as quais, contudo, estariam intrinsecamente ligadas. O paradoxo estaria exatamente nessa relação: o *logos* do *entendimento* se entrelaçaria ao *pathos* da *imaginação*. E, segundo Foucault (Idem, p. 40), a substância desse vínculo, no regime epistemológico anterior ao “período clássico do pensamento”, estaria evidente e teria na similitude a sua forma de expressão material.

[...] o século XVI superpôs semiologia e hermenêutica na forma de similitude. Buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha. Buscar a lei dos signos é

²⁹ “A marca e aquilo que ela designa são, exatamente, da mesma natureza” (FOUCAULT, 2016, p. 50). Na opinião de Foucault, o predomínio dessa metodologia da similitude incorre numa repetição empobrecedora do conhecimento, no sentido de ser aditiva, e não criativa. Essa visão de mundo teria como consequência o eterno transitar do conhecimento por limites, impondo a seus domínios a finitude. Dessa forma, podemos concluir que, conforme Foucault, até o século XVI, nada poderia ser criado, apenas interpretado.

descobrir as coisas que são semelhantes. A gramática dos seres é sua exegese. E a linguagem que eles falam não narra outra coisa senão a sintaxe que os liga. A natureza das coisas, sua coexistência, o encadeamento que as vincula e pelo que se comunicam não é diferente de sua semelhança. E esta só aparece na rede de signos que, de um extremo ao outro, percorre o mundo.

Tendo em vista evitar a “verdade sob uma forma truncada”, a *episteme clássica* deixaria de entender que “buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha”. Essa nova forma de pensamento, por influência de outro filósofo, Francis Bacon, se afastaria da ideia de que “a natureza das coisas, sua coexistência, o encadeamento que as vincula e pelo que se comunicam não é diferente de sua semelhança”, trazendo à tona a possibilidade de um *entendimento* apartado da *imaginação*. Para isso, Bacon proporia um progresso racional destituído da similitude.

[...] no século XVI, admitia-se de início o sistema global das correspondências (a terra e o céu, os planetas e o rosto, o microcosmo e o macrocosmo), e cada similitude singular vinha alojar-se no interior dessa relação de conjunto; doravante, com Francis Bacon, toda semelhança será submetida à prova da comparação, isto é, só será admitida quando for encontrada, pela medida, a unidade comum, ou mais radicalmente, pela ordem, a identidade e a série de diferenças (FOUCAULT, 2016, p. 75).

Assim, podemos dizer que, na obra *As palavras e as coisas*, Foucault (Idem, p. 82) identificou nos séculos XVII e XVIII a passagem de uma mentalidade ligada à similitude para um pensamento da diferença. “A atividade do espírito [...] já não consistirá, portanto, em aproximar as coisas [...], mas em discernir [...]. Nesse sentido, o discernimento impõe à comparação a procura primitiva e fundamental da diferença”. Porém, esse movimento epistemológico, ao invés de encerrar a incidência patológica da *imaginação*, apenas a dissimularia sobre o discurso lógico do *entendimento*. Uma consequência desse novo arranjo epistêmico seria que, embora a necessidade da diferença imponha ao conhecimento e à linguagem um distanciamento propício à sua performance, eles “estão estreitamente entrecruzados. [...] E essa dependência da língua relativamente ao saber libera todo um campo histórico que não existira nas épocas precedentes” (Idem, pp. 120 e 121). Desse modo, as *palavras*, as *coisas* e as *imagens* – a “rede de signos que, de um extremo ao outro, percorre o mundo” – estariam contaminadas inexoravelmente pela similitude que desejariam apagar e, para a “atividade do espírito” da época, restaria ocultar a contradição entre um racionalismo nascente e um irracionalismo sobrevivente.

De acordo com Foucault (2016, pp. 120 e 121), com essa “dependência da língua relativamente ao saber”, “uma história do conhecimento” tornou-se possível. Nesse contexto, Denis Diderot e Jean D’Alembert, por exemplo, propuseram a criação de um inventário do *saber*: a *Enciclopédia, Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios* [*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*] (1751-1772). Esse projeto teria como primeira finalidade “preservar do esquecimento os conhecimentos humanos, guardar na memória o patrimônio que o gênero humano produziu em sua história” (D’ALEMBERT, 2015, p. 25). A proposta de Diderot e D’Alembert constituiria, portanto, uma espécie de “gramática geral” dos “conhecimentos humanos”. E, preocupada em cumprir essa missão na qual “toda semelhança será submetida à prova da comparação”, a *Enciclopédia* assumiria como referência, segundo Jean Soares (2019, p. 167), um “espelho que reflete estudos detidos sobre os saberes e representações da própria espécie”.

Entretanto, para executar a *Enciclopédia* numa dimensão antropocêntrica, historicista e universal, seus idealizadores, conforme Foucault (2016, p. 122), tiveram que situar o discurso³⁰ em uma linha mediana na qual “a ciência se emparelha à percepção, e a reflexão às imagens”, ou seja, “o que se imagina torna-se o que se sabe, e em contrapartida, o que se sabe torna-se o que se representa”. Cada elemento iluminaria o outro – metaforicamente, seria sempre dia e não haveria o vazio da escuridão para uma noite estrelada – e, para o fechamento desse ciclo do *saber*, as incertezas – em outros termos, as “falhas” – seriam dispensáveis: “o que não se encontra refletido nessa imagem humana ou perceptível aos sentidos, o que não é humano, não estando ao alcance de sua arte e ciência, não se encontra na memória construída pela *Enciclopédia*” (SOARES, 2019, p. 167).

Em um de seus fundamentos primordiais, a organização do *saber* pretendida por Diderot e D’Alembert deixaria transparecer, assim, um dos paradoxos da *episteme clássica*. Nessa forma de pensamento, o conhecimento se estabeleceria apenas por sua positividade. Para Foucault (1994, p. 543), “a *Enciclopédia* tinha como tarefa anular o não-saber em

³⁰ Para *discurso*, tomamos como referência a acepção de Greimas e Courtés (2020, p. 144 e 145) na qual afirmaram que “levando-se em consideração as práticas linguísticas, dir-se-á que o discurso é o objeto do saber visado pela linguística discursiva. Nesse sentido, é sinônimo de texto [...]. Por outro lado, [...] os termos discurso e texto têm sido empregados para designar igualmente processos semióticos não linguísticos (um ritual, um filme, um desenho animado são então considerados discursos ou textos), já que o emprego desses termos postula a existência de uma organização sintomática subjacente a esse gênero de manifestação. [...] Para ser integrada na teoria geral da linguagem, tal concepção do discurso requer ser homologada, de um lado, às dicotomias fundamentais *língua/fala*, *sistema/processo*, *competência/performance* e, de outro, ser situada relativamente à instância da enunciação”.

proveito do saber, da luz”. Dessa maneira, desprezaria “a relação constante que existe entre o não-saber e o saber, pois um não suprime o outro; eles estão em relação constante, eles se endossam um ao outro e só podem ser compreendidos entre si” – aqui cabe lembrarmos que esse lugar de contato entre o *saber* e o *não saber* seria justamente o território científico da “ciência sem nome” de Aby Warburg. Em síntese, o projeto enciclopédico de Diderot e D’Alembert, também definido como uma compilação histórica das artes humanas, dispensaria, por princípio, o “produto estilístico” que não estivesse alinhado a “uma função estilística geral”. Consequentemente, os elementos arbitrários, desafiadores e resistentes a formas catalogáveis na história da arte – as substâncias próprias de um *não saber* artístico – seriam ocultados e a disciplina só poderia existir dentro de um regime afirmativo de visibilidade e legibilidade.

Diante da postura enciclopédica na *episteme clássica*, o “branco onipresente” no afresco da *Anunciação*, por exemplo, só poderia ser classificado – “em proveito do saber, da luz” – de maneira restritiva e fechada: um “*nada*”. E a pintura de Fra Angelico, tendo em vista uma “gramática geral” da arte, deveria ser interpretada, nas palavras de Warburg, de acordo com as “categorias inadequadas de uma teoria evolucionista”. Nessa condições, seria tratada de um modo “demasiado materialista ou demasiado mística”. Didi-Huberman (2013b, p. 22) descreveu essa oposição de pontos de vista com relação à obra do artista renascentista.

Ele é apresentado às vezes como um criador de imagens um pouco sumário ou mesmo naïf – beato, “angélico”, no sentido um pouco pejorativo dos termos –, de uma iconografia religiosa à qual se consagrava de maneira exclusiva. Ou então, ao contrário, são valorizados o angelismo e a beatitude do pintor: se o visível ou o legível não foram o forte de Fra Angelico, é que lhe interessavam o invisível e o inefável, justamente (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 22).

Por um lado, para acomodar o visível em suas representações dentro do legível na história da arte, o *saber* definiria Fra Angelico “como um criador de imagens um pouco sumário ou mesmo naïf”, estabelecendo, dessa forma, a materialidade de sua austeridade pictórica enquanto “uma iconografia religiosa à qual se consagrava de maneira exclusiva”. Por outro lado, para impor o regime da *episteme clássica* no qual “o que se imagina torna-se o que se sabe”, “o invisível e o inefável” também estariam submetidos às regras de legibilidade da história da arte e a produção artística de Fra Angelico seria lida, então, por meio de um recurso místico: “o angelismo e a beatitude do pintor”.

Assim, executado o estatuto intermediário do legível (cuja questão é de traduzibilidade), uma única escolha é dada a quem pousa o olhar sobre o afresco de Angelico: ou o capturamos e estamos no mundo do visível, do qual uma descrição é possível, ou não o capturamos e estamos na região do invisível, em que uma metafísica é possível, desde o simples fora de campo [*hors-champ*] inexistente do quadro até o mais-além ideal da obra inteira (Idem, p. 23).

Em ambas as situações, “o que se sabe torna-se o que se representa”, constituindo a prerrogativa do relacionamento divergente entre o *entendimento* e a *imaginação* na *episteme clássica* – “a escrita e as coisas já não se assemelham” – necessária ao afastamento da similitude. Todavia, esse método ainda vincularia a aquisição do *saber* ao processo empírico e as manifestações ilegíveis como o “branco onipresente” em *Anunciação* revelariam a contradição desse fazer racional, já que o discernimento de suas diferenças dependeria de sua legibilidade e ela só poderia ser estabelecida a partir de suas semelhanças. Segundo Foucault (2016, p. 98), “[...] para o conhecimento, a similitude é uma moldura indispensável. Porque uma realidade ou relação de ordem não pode ser restabelecida entre duas coisas a não ser que a sua semelhança permita compará-las”. Ou seja, o acesso ao “*nada*” de Fra Angelico não se daria por sua “íconografia religiosa” ou seu “angelismo”, mas pela dimensão semiológica de sua similitude – um elemento apagado pelo “período clássico do pensamento”, mas que, ainda assim, sobreviveria no imbróglio entre as *palavras*, as *coisas* e as *imagens*.

Nesse sentido, a similitude – “uma moldura indispensável” – seria reposicionada epistemologicamente como um *não saber*, podendo ser qualificada, a partir de então, como uma “falha”. Além disso, ao trazer para o âmago da comparação ordenadora do conhecimento a incerteza da contingência das semelhanças – a Virgem Maria retratada por Fra Angelico em *Anunciação*, por exemplo, não seria sua representação perfeita, mas a tentativa visual de fazer fluir uma tradição –, a outra dimensão dessa “falha” corresponderia à presença incidental de uma abertura semiológica pela qual os elementos culturais – as *palavras*, as *coisas* e as *imagens*, entre outros – se multiplicariam e se interpolariam.

A resposta da *episteme clássica* para esse paradoxo – em certo sentido, uma “*vida póstuma*” – do *entendimento* seria composta pela ideia de *gênese* – o arranjo de esterilização da *imaginação* para dar fim à persistência indesejável da similitude, resultando num regime de analogia – combinada a uma mentalidade filosófica e científica da *ordem* – representada

pela álgebra, como método de ordenação das naturezas simples; e pela taxonomia, das naturezas complexas, determinando um regime de sucessão.

De acordo com Foucault (2016, p. 99), a combinação entre a *gênese* e a *ordem* foi a estrutura epistemológica sobre a qual se desenvolveu o espírito científico do século XVIII. Essa proposta de dissimulação da “falha” da similitude seria tão sedutora que, mesmo no final do século XIX, inspirados no “período clássico do pensamento” e na possibilidade enciclopédica de uma “gramática geral” dos “conhecimentos humanos”, Alois Riegl e Heinrich Wölfflin inventariam o “método formalista”. Com eles, a *gênese* estaria a tal ponto desenvolvida no sufocamento da similitude que colapsaria a sua própria função epistêmica, tornando relevante apenas a *ordem* como construção do conhecimento na história da arte – “uma função estilística geral que pode ser variadamente atualizada”. Daí a ideia de uma “*antítese entre a matéria e a forma*”, pois a “*matéria*”, subsidiária de uma tradição da *imaginação* no tempo – a cultura –, estaria subjugada à ordenação da “*forma*” para “a procura primitiva e fundamental da diferença”.

Nos termos de Warburg, podemos dizer que o método de Riegl e Wölfflin ocuparia o espectro “demasiado materialista”³¹ de uma história da arte concebida como uma “teoria evolucionista geral”. Segundo Edgar Wind (2018, p. 257), essa proposta de “autonomia da história da arte” estaria baseada na concretude material da “*camada ótica*” dos objetos artísticos. Ao eliminar “qualquer outra coisa que não seja visual” – por isso, podemos falar de um intenso materialismo contrário às abstrações da influência cultural –, a metodologia abriu-se à possibilidade de uma “caracterização geral” dos estilos na arte.

É essa fórmula geral, cuja força lógica reside, sem dúvida, na capacidade de unir tais fenômenos contrastantes sob um único ponto de vista, de modo a distingui-los como um todo a partir de uma fórmula diferentemente estruturada, que, por sua vez, classifica sob o título “linear” fenômenos tão contrastantes como Michelangelo e Holbein, o jovem – essa fórmula geral é agora repentinamente tornada concreta como uma função viva do olho, que deve ter uma história própria. O impulso lógico à formalização, que dá a teoria da forma estética um grau de precisão que ela não tem como justificar para si, é combinado com o impulso hipostático, que transforma a fórmula (uma vez estabelecida) no sujeito vivo do desenvolvimento histórico.

³¹ Nessa dissertação, entendemos que, embora Riegl e Wölfflin tenham nomeado seu método de formalista, essa concepção científica seria materialista, pois não admitiria outro objeto de análise senão as formas concretas presentes na obra de arte. Desse modo, o sentido de “materialista” no texto não estaria relacionado à noção de “matéria” em Riegl e Wölfflin – e, de certo modo, significaria o seu contrário – na qual estariam incluídas “os motivos pictóricos, os conceitos de beleza, os caracteres da expressão, as modulações de tom”, entre outros.

Com o “método formalista”, o *saber* na história do arte seria construído, então, por uma “fórmula geral”. Sua taxonomia seria estabelecida por um ordenamento que “classifica sob o título *linear* fenômenos tão contrastantes como Michelangelo e Holbein, o jovem”, unindo tais manifestações “sob um único ponto de vista”. Já sua analogia seria determinada por “uma função viva do olho” como agente do “desenvolvimento histórico” e, nesse caso, a dissimulação da “falha” trazida pela similitude partiria de uma ideia de imanência absoluta das formas nas obras de arte.

A antítese entre forma e matéria encontra, assim, a sua contrapartida lógica na *teoria de desenvolvimento artístico imanente*, que transfere todo o processo de desenvolvimento exclusivamente para a forma, considerando que este seja um fator constante em todas as fases históricas, sem variação funcional de técnica de produção ou de expressão. Isso significa, falando positivamente, um paralelismo de gêneros artísticos (porque, para o desenvolvimento da forma, um gênero não pode ser considerado menos importante que o outro); falando negativamente, um nivelamento de suas diferenças (porque nenhum gênero pode apresentar algo que já não esteja contido nos outros). No lugar da história da arte que segue a origem e o destino dos monumentos como portadores de uma criação significativa, obtemos, dessa maneira, como por exemplo em Riegl, uma história das vontades artísticas [*Kunstwollens*], que isola o elemento formal da percepção, e ainda efetua a mudança na forma em termos de um desenvolvimento dialético na sequência temporal – equivalente exato à história da visão de Wölfflin (Idem, p. 258).

Podemos concluir que a “*teoria de desenvolvimento artístico imanente*” equivaleria à tarefa enciclopédica de “anular o não-saber em proveito do saber”. Sob esse critério, o “paralelismo de gêneros artísticos” e o “nivelamento de suas diferenças” desconsiderariam o que Foucault identificou como “a relação constante que existe entre o não-saber e o saber”. Assim sendo, a história da arte de Riegl e Wölfflin se constituiria apenas de sua própria positividade material – “a mudança na forma em termos de um desenvolvimento dialético na sequência temporal” –, desfavorecendo “a origem e o destino dos monumentos como portadores de uma criação significativa” – em outras palavras, enquanto manifestações de um *não saber*.

Preocupado com uma teoria do desenvolvimento perdida “entre os esquematismos da história política e as teorias sobre o gênio”, Warburg reconheceu que as inflexíveis demarcações epistemológicas – “um exagerado respeito em relação aos limites” – impediram a história de arte de “pôr seu material à disposição da *psicologia histórica da expressão humana*”. Ao reivindicar a transformação de um elemento psicológico no tempo, ele faria emergir o imbróglio da representação – o entrecruzamento entre as *palavras*, as *coisas* e as

imagens – no cerne da questão sobre a formação do *saber* na “jovem disciplina”. A inadequação sugerida por Warburg estaria, portanto, diretamente relacionada à “falha” da similitude, ou melhor, à sua dissimulação como substância inexorável do conhecimento.

Dessa forma, podemos dizer que, em *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*, o estudo de Warburg sobre a *aparição* de Zéfiro e Flora recolocaria em jogo as incertezas sobre a *gênese* do objeto artístico, desmanchando a materialidade da imagem renascentista a partir da revelação de uma *sobrevivência* gestual da Antiguidade baseada, justamente, na similitude. De acordo com Cássio Fernandes (2018, p. 20), a perturbação warburguiana para a história da arte surgiria, em seus primeiros contornos, do reconhecimento dessa “moldura indispensável” para a elaboração do *saber*.

Para Warburg, a origem do problema da mudança do estilo deu-se na arte florentina das décadas finais do *Quattrocento*, através da composição de algumas figuras isoladamente no interior das cenas. Isto é, ele percebia, no interior de cenas compostas sob a égide das posturas serenas (“*alla francese*”), um ou outro personagem representado a partir de um movimento que quebrava a serenidade da cena, introduzindo o estilo “*all’antica*”, que seria desenvolvido apenas na geração de artistas italianos do *Cinquecento*.

A descoberta do estilo “*all’antica*” na arte florentina do *Quattrocento* desordenaria o *entendimento* sobre as formas estereis de *imaginação* na história da arte – “um fator constante em todas as fases históricas, sem variação funcional de técnica de produção ou de expressão” – concebidas pelo “método formalista”. A figuração gestual de personagens isolados com movimentação histórica, além de romper “a serenidade da cena”, instauraria a controvérsia estética de formas que “não eram o que deveriam ser” e, por isso, não se encaixariam numa taxonomia matemática como proposta por Riegl e Wölfflin. Em vista disso, o ilegível no “grupo da perseguição” em Botticelli desconstruiria o argumento material – “o conceito de pura visualidade artística” – para uma “história das vontades artísticas” ou uma “história da visão”, fazendo sobreviver a influência da cultura no ato artístico e anulando “*a antítese entre a matéria e a forma*”.

Em outra vertente, “o novo grande estilo que nos doou o gênio artístico italiano” também revelaria, para Warburg, a inconsistência de uma história da arte “demasiado mística”. Com isso, uma disciplina elaborada de acordo com as “teorias sobre o gênio” e, conseqüentemente, um *ideal de beleza* estético advindo da Antiguidade se fecharia à “perspectiva histórica universal”. Essa tradição historiográfica de narrar “o incompreensível

acontecimento da genialidade artística” teria Giorgio Vasari, pintor e arquiteto que viveu em Florença durante o *Cinquecento*, como seu primeiro expoente – tornando-se, para a doutrina da história da arte tradicional, o seu fundador.

No livro *Vidas dos artistas* [*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*] (1550), Vasari registrou a biografia dos artistas do Renascimento italiano e descreveria, assim, o feito prodigioso dos gênios artísticos responsáveis por ressuscitar a beleza clássica na arte dos séculos XV e XVI. Para Didi-Huberman (2013a, p. 13), em *A imagem sobrevivente* [*L'Image survivante*] (2002), o discurso histórico baseado nessa tendência “mística” da história da arte seria constituído periodicamente por recomeços, isto é, pela ideia de renascimento.

Foi exatamente o que se passou no século XVI, quando Vasari baseou toda a sua empreitada histórica e estética na constatação de uma morte da arte antiga: *voracità del tempo*, escreveu ele no proêmio de seu livro, antes de apontar a Idade Média como a grande culpada por esse processo de esquecimento. Mas, como sabemos, essa morte teria sido “salva”, milagrosamente redimida ou resgatada por um longo movimento de *rinascità* que, *grosso modo*, começou com Giotto e culminou com Michelangelo, reconhecido como o grande gênio desse processo de rememoração ou ressurreição. A partir daí – a partir desse renascimento, ele próprio surgido de um luto – parece ter podido existir algo a que se chama “história da arte”.

Ou seja, em seu primeiro organizador, o conhecimento na história da arte partiria da “constatação de uma morte da arte antiga” que, causada pela Idade Média, “teria sido *salva*, milagrosamente redimida ou resgatada por um longo movimento de *rinascità*”. Nesse arranjo epistemológico, anterior ao “período clássico do pensamento”, a similitude das formas originárias da Antiguidade seria recuperada pelo gênio intelectual e estético – podemos dizer que compreendido numa dimensão metafísica – de artistas como Giotto e Michelangelo. O *saber* e o *não saber*, desse modo, coincidiriam – “eles se endossam um ao outro e só podem ser compreendidos entre si” – pela intervenção divina da *imaginação* artística.

No entanto, para adotar um caráter científico com o advento da *episteme clássica*, essa perspectiva “mística” da história da arte seria reinventada sobre um novo paradigma no século XVIII. O *saber* se afastaria aparentemente do *não saber*, dissimulando a similitude num esquema de idealização do objeto artístico.

Dois séculos depois, tudo recomeçou (com algumas diferenças substanciais, é claro): num contexto que já não era o do Renascimento “humanista”, mas o da restauração “neoclássica”, Winckelmann *inventou a história da arte*. Entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra “história”. História da arte como proveniente

dessa era das Luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas – e das ciências “positivistas” em que Michel Foucault viu em ação dois princípios epistêmicos concomitantes, o da *analogia* e o da *sucessão* (Idem).

No livro *A História da Arte entre os Antigos* [*Geschichte der Kunst des Alterthums*] (1764), Johann Joachim Winckelmann “inventou a história da arte” ao descrever o ambiente artístico da Grécia Antiga e tirar conclusões sobre os seus princípios norteadores, colocando “em ação dois princípios epistêmicos concomitantes, o da *analogia* e o da *sucessão*”. Para filiar a sua disciplina à “era da Luzes” – e ultrapassar o caráter de crônica experimentado até então pela história da arte com o modelo vasariano de biografia dos artistas –, Winckelmann criaria um sistema racional para abrigar o “sentido moderno da palavra *história*”. Com essa atitude, o elemento místico – a “genialidade artística” representante da “vontade social de libertar a humanidade grega da *prática* medieval, oriental-latina” – ganharia uma metodologia técnico-científica.

Winckelmann teria inventado a história da arte, começando por construir, para além da simples curiosidade dos antiquários, algo como um método histórico. Desse ponto em diante, o historiador da arte já não se contentou em colecionar e admirar seus objetos: como escreveu Quatremère, ele analisou e decompôs, exerceu seu espírito de observação e de crítica, classificou, aproximou e comparou, “voltou da análise para a síntese”, a fim de “descobrir as características seguras” que dariam a qualquer analogia sua lei de sucessão. Foi assim que a história da arte se constituiu como “corpo”, como saber metódico e como uma verdadeira “análise dos tempos” (Idem, p. 15).

O “método histórico” de Winckelmann, tendo em vista a *episteme clássica*, iniciaria por organizar as semelhanças entre os objetos artísticos “para além da simples curiosidade dos antiquários”, os submetendo à “prova da comparação” – “ele analisou e decompôs, exerceu seu espírito de observação e de crítica, classificou, aproximou e comparou” – e estabelecendo “a identidade e a série de diferenças” com o objetivo de anunciar uma *ordem*. Nesse percurso “da análise para a síntese”, a *imaginação* seria reduzida aos limites do *entendimento* para a metodologia “*descobrir as características seguras* que dariam a qualquer analogia sua lei de sucessão”. Daí a ideia de *gênese* em Winckelmann, como no “método formalista” de Riegl e Wölfflin, também estaria subjugada à *ordem*, mas de uma maneira diferente.

Ao reivindicar para o “corpo” do *saber* na história da arte os objetos antigos que, anteriormente, os antiquários se contentariam em “coleccionar e admirar”, Winckelmann

incluiria no íntimo de sua proposição científica o misticismo de um *ideal de beleza* concebido pela Antiguidade.

[Winckelmann] propôs esse [*Lehrgebäude*] sistema grandioso, verdadeiro eterno como a empreitada quase platônica de uma análise referente ao geral, à essência da beleza. [...] Ou de “construção ideal”. Ideal no sentido de ter sido inicialmente concebida para se harmonizar com o princípio metafísico por excelência, com o *ideal de beleza*, essa “essência da arte” que os grandes artistas da Antiguidade souberam pôr em prática. O “belo ideal”, como se sabe, constitui o ponto cardinal de todo o sistema histórico winckelmanniano, bem como da estética neoclássica em geral. A história da arte é apenas a história de seu desenvolvimento e seu declínio (Idem, p. 19).

O “*belo ideal*”, um “princípio metafísico por excelência”, corresponderia a uma “*essência da arte*”, tornando-se a imanência mística pela qual o paradigma das semelhanças e das diferenças seriam estabelecidas na história da arte. Em outras palavras, no “sistema histórico winckelmanniano”, o valor semiológico das analogias seriam constantes e a *gênese* estaria restrita à leitura de uma “construção ideal”. Se, em Vasari, o gênio seria os *uomini illustri* do Renascimento com suas obras reabilitadoras da Antiguidade clássica; em Winckelmann, somente os criadores da Grécia Antiga seriam dignos dessa designação. A *imaginação*, portanto, seria um atributo reservado aos “grandes artistas da Antiguidade” responsáveis pela invenção – e genuína expressão – da “genialidade artística”.

[A metodologia de Winckelmann] se entende muito bem, portanto, com a “ausência” categórica de seu objeto: pensemos na célebre formulação de Sólon – o *to ti en einai* citado por Aristóteles – que postula a morte prévia daquilo de que se quer enunciar a verdade, ou melhor, a “quididade”. Nesse sentido, poderíamos dizer que o desaparecimento da arte antiga funda o discurso histórico que fala de sua quididade última (Idem).

Esse regime de “quididade” póstuma representaria, em Winckelmann, o resultado do esforço de “anular o não-saber em proveito do saber”. Com a “ausência categórica de seu objeto”, o método winckelmanniano se desenvolveria num processo de similitude absoluta – o desdobramento contínuo da “*essência da arte*” – cuja dissimulação coincidiria com o próprio discurso histórico. Nesse caso, “a relação constante que existe entre o não-saber e o saber” se tornaria a natureza real da arte, normalizando metafisicamente a “falha” da similitude e afirmando a positividade do conhecimento. Ou seja, o *saber* na história da arte de Winckelmann partiria de um ideal tão sublime que seria maior e abrangeria o *não saber*. O

entendimento em sua “teoria evolucionista” já estaria pronto, cabendo ao historiador narrar o “desaparecimento da arte antiga” e “sua quiddidade última”.

De acordo com Warburg, a *aparição* de Zéfiro e Flora em *A Primavera* de Sandro Botticelli também desestruturaria a posição fundamental “demasiado mística” de Winckelmann. O “problema da mudança do estilo” no qual “as posturas serenas” do *Quattrocento* seriam perturbadas pelo estilo “*all’antica*”, afora proporcionar a irrupção de um elemento inesperado à cena, revelaria a condição gestual patológica dos modelos antigos e desconstruiria o argumento de um *ideal de beleza* baseado na serenidade da Grécia Antiga.

Além disso, em *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*, ao propor a influência do paganismo astrológico nos afrescos renascentistas de Francesco Del Cossa, podemos dizer que Warburg também relativizaria as “teorias sobre o gênio”, deslocando a “genialidade artística” para a conjugação de “um recíproco dar e ter” dentro do bojo de uma “cultura total” que sofreria com “a questão da *transmissão e da sobrevivência*”. Nessa situação, o resgate do *saber* antigo só poderia estar entrecruzado ao *não saber* trazido por sua “ausência categórica”. A propagação desse imbróglio no tempo – “a Antiguidade, a Idade Média e a Idade Moderna como uma época conexas” – seria, em Warburg, mais relevante que o seu resultado estético – “Para mim, importava menos a elegante solução do que a elucidação de um novo problema que gostaria de anunciar deste modo: *Em que medida a ocorrência da transformação estilística da figura humana na arte italiana tem de ser considerada o resultado de um confronto em um nível internacional com os conceitos figurativos da civilização pagã dos povos do Mediterrâneo Oriental?*”.

Assim, a história da arte warburguiana não narraria o desenrolar de uma “construção ideal” que, em ciclos de ascensão e declínio, teria sido concebida e renasceria pelas mãos do gênio – como em Vasari e Winckelmann – ou de um materialismo fundamentado na repetição matemática dos modelos estéticos – como em Riegl e Wölfflin –, mas a *aparição* de formas fantasmáticas surgidas no embate entre o *saber* e o *não saber*. Nesse caso, a “ciência sem nome” de Warburg produziria seu conhecimento sobre o território de uma “falha” a qual estaria semiologicamente assentada na “moldura indispensável” da similitude.

Enfim, podemos concluir que a “falha” da similitude, até então dissimulada por “uma posição fundamental ou demasiado materialista ou demasiado mística” na história da arte, seria o objeto primordial de pesquisa, em Warburg, para a constituição de uma “*psicologia*

histórica da expressão humana”. Ou melhor, a “ciência sem nome” se debruçaria sobre a legibilidade, a visibilidade e a invisibilidade do *saber* – as posturas serenas (“*alla francese*”) comuns no *Quattrocento* de Botticelli – emaranhados à ilegibilidade do *não saber* – a intrusão de figuras com gestual histérico (“*all’antica*”). Por isso, podemos depreender também que a “falha” da similitude seria o berço das formas fantasmáticas vislumbradas por Aby Warburg.

Dessa maneira, a novidade do “problema” warburguiano seria propor uma investigação da “transformação energética da humanidade representada” também pelo viés imponderável de seu regime patológico. Para Warburg, a imagem, embora apresentasse uma materialidade passível de interpretação, seria composta igualmente por uma substância imaterial e ilegível trazida por suas transmissões e sobrevivências no tempo – em outros termos, um *não saber*. Daí a sentença sumária de Didi-Huberman: “diante da imagem, estamos sempre diante do tempo”.

Mas como conseguimos sondar a presença primordial e obscura do *não saber* na história da arte? Por se tratar de algo intangível, acreditamos que as proposições sobre sua existência poderiam ser levantadas pelos efeitos de sua influência no *saber*; mais especificamente, pelo estudo do ponto de contato entre a *imaginação* e o *entendimento*. Em outras palavras, pela análise da “falha” da similitude na imagem, aceitando o convite de Didi-Huberman de “*deixar-se desprender do seu saber sobre ela*”.

Nesse sentido, para que possamos conhecer algo sobre o *não saber*, precisamos investigar essa abertura semiológica – instalada no entrecruzamento entre as *palavras*, as *coisas* e as *imagens* –, discernindo, por um lado, os indícios materiais contraditórios da imagem e suas transmissões – “o movimento expressivo humano maximizado em um movimento intensificado como função hereditária da cultura”: a *Pathosformel*; e, por outro, a impureza do tempo heterogêneo em suas diferentes sobrevivências – “o movimento expressivo humano em um estado de repouso como função hereditária mnêmica, por meio da memória”: a *Nachleben*. No próximo capítulo, pretendemos descrever os elementos constitutivos dessa “falha” a partir do imbróglio warburguiano entre mito, símbolo, imagem, formas e tempo.

Capítulo 2 - A “falha” da similitude: o território das formas fantasmáticas

2.1. A “falha” e o mito

No caminho de construir uma disciplina própria – a “ciência sem nome” –, podemos dizer que, entre o “método formalista” de Riegl e Wölfflin e o sistema histórico sobre o *ideal de beleza* de Winckelmann, Aby Warburg procuraria uma outra abordagem metodológica para o que denominou de “estilo gerador de novos valores expressivos”. Com isso, ele cunharia um conceito de imagem na qual as formas se entrelaçariam aos conteúdos, desmistificando, então, qualquer paradigma metafísico de uma “*essência da arte*” ligada ao sublime. Para Edgar Wind (2018, pp. 263 e 264), Warburg entendeu a imagem artística como uma revelação.

Era uma das convicções basilares de Warburg que qualquer tentativa de separar a imagem de sua relação com a religião e a poesia, com o culto e o drama equivalia a interromper a sua linfa vital. Para quem, como ele, considerava a imagem indissolivelmente ligada à cultura total (o que inclui também a tarefa), uma imagem de não imediata compreensão comunica o próprio significado de modo bastante diverso do que para alguém que acredita na “pura visualidade” em sentido abstrato. Não se trata apenas, portanto, de educar o olhar a seguir e a apreciar as ramificações formais de um estilo linear pouco conhecido, mas é uma questão de fazer despertar para uma nova vida as vibrações de ideias (compreendidas as suas formas de ver) que caíram no esquecimento.

Esse “despertar para uma nova vida as vibrações de ideias [...] que caíram no esquecimento” designaria para a imagem o estatuto de espaço pelo qual a “cultura total” pulsaria sua “linfa vital”. Sob esse aspecto, ela seria o lugar de imbricação entre “a religião e a poesia”, “o culto e o drama”, além de outras polarizações, realizando a postura científica warburguiana de “considerar a obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida”. Essa perspectiva desconstruiria a possibilidade da “pura visualidade”, pois as formas seriam o resultado de um processo semiológico também externo à imagem. Ademais, encarregaria a memória de ser fiel depositária do embate das linhas de forças da *imaginação* social, impossibilitando, por exemplo, uma lembrança somente positiva da Antiguidade – o *ideal de beleza* clássico – e tornando a instabilidade do que ele chamou de “jogo dos gestos e da fisionomia” uma condição imprescindível para qualquer representação.

O método usado para alcançar esse propósito pode ser apenas indireto. Deve-se estudar todo tipo de documento que, segundo os métodos da crítica histórica, possa ser conectado à imagem em questão, demonstrando através de provas indiciárias que um inteiro complexo de ideias, verificadas individualmente, contribui para a formação da referida imagem. O estudioso que, desse modo, descubra um complexo de ideias tão distante no tempo não pode se deliciar com a crença de que sua consideração das imagens exija simplesmente contemplação, colhendo o sentido através de uma empatia imediata. Cabe a ele conduzir-se conceitualmente por um processo de transmissão mnemônica, por meio do qual adentra numa série que mantém viva a “experiência” do passado. Warburg estava convencido de que, em seu trabalho, o ato refletido de análise das imagens exercia uma função análoga àquela da memória imagética das pessoas durante o ato espontâneo de síntese imagética realizado sob a coerção do impulso expressivo: as rememoradas formas pré-cunhadas (WIND, 2018, p. 264).

Nesse contexto, “as ramificações formais de um estilo” pertenceriam a uma cadeia de *saber* para qual a manifestação imagética seria um de seus vértices – em outros termos, corresponderia a uma *aparição* indesejada em meio à tentativa de estabelecer um *entendimento* visual. Mas, diante do “turbilhão” descrito por Didi-Huberman para o processo histórico humano – e diferentemente, por exemplo, da concepção elaborada pelo modelo enciclopédico para a arte –, a imagem não seria portadora de um conhecimento apenas em sua positividade. Ela carregaria também as incertezas de um *não saber* como anteparo intrínseco ao desenvolvimento desse *entendimento* – “a relação constante que existe entre o não-saber e o saber” descrita por Foucault. Daí a *gênese* da imagem, para Warburg, estar ligada a “todo tipo de documento”, já que, para além da materialidade de suas formas, ela repercutiria as polarizações de uma “cultura total”.

Por isso, a “ciência sem nome” associaria seu processo histórico a uma arqueologia do *saber* visual sedimentado na imagem pelo qual essas “ramificações formais de um estilo” ressoariam as vozes de seus *fantasmas*. Nessas circunstâncias, para Warburg, seriam válidos os indícios de foro particular presentes nas diversas categorias possíveis de registro. Segundo Didi-Huberman (2013a, p. 35), ele “atravessou e revolveu os campos tradicionais da própria arte”, mergulhando no *Archivio* florentino para vasculhar os espectros da “memória imagética” em suas “inúmeras *ricordanze* privadas”.

Uma história que já podemos dizer *fantasmal*, no sentido que nela o arquivo é considerado um vestígio material do rumor dos mortos: Warburg escreveu que, para ele, com os “documentos de arquivos decifrados”, tratava-se de “resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis” [*den unhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen*] – vozes dos desaparecidos, mas vozes deitadas, ainda redobradas na grafia simples ou nas construções particulares de um diário íntimo do Quattrocento, exumado no *Archivio* (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 35).

Dessa maneira, já em um de seus primeiros textos, *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*, Warburg estabeleceu sua formulação sobre a natureza da imagem a partir da relação entre o artista – Sandro Botticelli –, o comitente – Lorenzo de Medici – e o conselheiro erudito – Angelo Poliziano –, “demonstrando através de provas indiciárias que um inteiro complexo de ideias, verificadas individualmente, contribui para a formação da referida imagem”. Nesse trabalho, podemos dizer que Warburg (2015, p. 29) encontraria os vestígios materiais do “rumor dos mortos” por meio da imbricação cultural da sociedade florentina e sua erudição relacionada à Antiguidade.

É muito provável que Botticelli conhecesse a descrição antiga de “O nascimento de Vênus” narrada no segundo hino homérico a Afrodite e tenha nela baseado sua representação da cena. Os hinos homéricos foram publicados em 1488, tendo por base um manuscrito florentino, e é por isso presumível que seu conteúdo fosse já conhecido havia algum tempo nos círculos humanistas de Florença, e em particular por Lorenzo, versado nos clássicos.

Por outro lado, Gaspari, em sua história da literatura italiana, notou que a descrição de um relevo representando o episódio de *O nascimento de Vênus*, contida na *Giostra* de Angelo Poliziano, guarda semelhanças com a pintura de Botticelli. As duas indicações apontam para a mesma direção, já que a referida descrição de Poliziano está apoiada no hino homérico a Afrodite.

Além disso, tendo em vista a descoberta desse caráter plural dos vínculos culturais para a constituição da representação visual, Warburg (2015, p. 128) concluiu, mais tarde no texto *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*, que a “genialidade artística” – a *gênese* na arte – seria “graça”, mas, principalmente, a “consciente capacidade de se empenhar em um recíproco dar e ter”. Ou seja, o processo artístico do Renascimento – e a conseqüente elaboração de suas representações – sofreria com o regime de intervenção dialética das “vozes dos desaparecidos, mas vozes deitadas, ainda redobradas na grafia simples ou nas construções particulares de um diário íntimo do Quattrocento” e os artistas seriam os responsáveis por “resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis”. A imagem padeceria, assim, com a interferência intrínseca e emaranhada de polarizações e suas sobrevivências.

No caso de *O Nascimento de Vênus* (1483), a conexão entre as *palavras* – o hino homérico a Afrodite e a *Giostra* de Poliziano –, as *coisas* – a divindade Vênus e seu nascimento mitológico – e as *imagens* – a cena pintada por Botticelli – materializaria na representação visual, então, uma “série que mantém viva a *experiência* do passado”. Entretanto, a intervenção desse imbróglio não correria de maneira límpida e direta na imagem,

e cada instância atuaria como um polo de influência semiológica, sobrepondo camadas de “memória imagética” à representação e retalhando a própria cadeia do *saber* da qual faria parte. Desse modo, a “*experiência* do passado” já não seria a mesma e sua restituição corresponderia ao resgate pelo artista de um problema “que é, ao mesmo tempo, histórico e ético”.

Podemos dizer, assim, que o entrecruzamento das influências culturais polarizadas impediria a organização de uma *ordem* de acordo com uma lei de sucessão, uma vez que o desarranjo trazido pela *imaginação* – inerente a todos os elos da cadeia de *saber* que serviu de *gênese* para a pintura de Botticelli: o hino homérico, a *Giostra*, o tema da narrativa mitológica e as próprias formas da obra de arte – implicaria num modelo de oscilação e choque de forças somente estabilizável pela “moldura indispensável” da similitude. Para Didi-Huberman (2013a, pp. 33 e 34), esse outro regime de analogia para as imagens proposto por Warburg desfiguraria os limites do alcance do conhecimento sobre a representação artística.

Warburg, creio, sentia-se insatisfeito com a territorialização do saber sobre as imagens porque tinha certeza de duas coisas, pelo menos. Primeiro, não ficamos *diante da imagem* como diante de algo cujas fronteiras exatas podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um *momento* energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura.

Se recuperarmos a ideia de Foucault (2016, p. 98) sobre o processo de aquisição do *saber* citada anteriormente, observamos que “uma realidade ou relação de ordem não pode ser restabelecida entre duas coisas a não ser que a sua semelhança permita compará-las”. A imagem warburguiana corromperia essa disposição, utilizando o valor de similitude não para estabilizar a realidade ou organizar o conhecimento, mas para manter viva “a coerção do impulso expressivo” através das “fórmulas de *pathos*” – as *Pathosformeln* – e de sua *sobrevivência* – a *Nachleben*. Podemos concluir, então, que a semelhança seria a substância semiológica maleável que permitiria a estabilização dos movimentos culturais trespassadores e de suas diversas trajetórias – “histórica, antropológica, psicológica” – na materialidade da imagem.

Nesse sentido, a imagem warburguiana se configuraria como um símbolo, mas subvertido em suas propriedades de mediação e transmissão. Na tradição histórica de Vasari e

Winckelmann, as obras de arte mediarão simbolicamente o desenvolvimento e o declínio do *ideal de beleza* clássico. Na concepção formalista de Riegl e Wölfflin, elas transmitirão simbolicamente a repetição matemática das formas. Em Warburg, a “relação de ordem” necessária para a organização de um *saber* visual a partir das imagens estaria completamente comprometida pela maleabilidade da semelhança necessária à incorporação das polarizações presentes na “cultura total” – “uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela”.

Isso significa que a “falha” da similitude – e sua pulsão fantasmagórica – tornaria a imagem um símbolo mediador da ação concentradora de forças sociais que partem de longe e continuam além dela, e transmissor do “imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados”. Desse modo, “as duas figuras da perseguição”, em *A Primavera*, além de corresponderem à contrastante inserção do estilo “*all’antica*” em meio às posturas serenas do estilo “*alla francese*” predominante no *Quattrocento* italiano, também seriam os indícios materiais de uma sedimentação visual responsável por mediar o retorno do *entendimento* estético clássico estruturado para conjurar os movimentos que “a atravessam de fora a fora” e, assim, transmitir essa corrente energética pelas ramificações visíveis de uma cadeia de *saber* desfiada pelo seu *não saber* inerente. Zéfiro e Flora – adquirindo, dessa forma, a condição simbólica de “rememoradas formas pré-cunhadas” – excederão, portanto, o simples restabelecimento das semelhanças com a Antiguidade e se favorecerão da “falha” da similitude para cristalizar, na imagem, um “*momento* energético” do qual seriam os mediadores e transmissores – ou seja, eles corresponderiam aos *fantasmas* de uma tradição antiga.

Segundo Agamben, a subversão da função simbólica pela imagem warburguiana significou uma mudança de perspectiva na maneira como as representações artísticas e seus “renascimentos” deveriam ser entendidos. Podemos afirmar que, com Warburg, passaríamos, então, de um modelo histórico cujos símbolos seriam construídos a partir de uma contínua referência a “um começo absoluto” para um modelo no qual os símbolos estariam imbricados em mediações e transmissões complexas relacionadas às polarizações culturais.

O símbolo e a imagem desempenham para Warburg a mesma função que, segundo Semon, o *engramma* desempenha no sistema nervoso central do indivíduo: cristalizam-se neles uma carga energética e uma experiência emotiva que sobrevivem como uma herança transmitida pela memória social e que, como a eletricidade condensada em uma garrafa de Leyden, tornam-se efetivas através do

contato com a “vontade seletiva” de uma determinada época (AGAMBEN, 2017, p. 118).

O “processo de transmissão mnemônica” na imagem, em Warburg, se daria, de acordo com a interpretação de Agamben, pela propagação dos símbolos organizados como um “*engramma*” no qual “uma carga energética e uma experiência emotiva” remanesceriam como “uma herança transmitida pela memória social”. Nessa composição simbólica de natureza psíquica, a “carga energética” seria o resultado da transmissão dessas forças sociais e a “experiência emotiva” seria o produto de sua mediação. Entretanto, um elemento projetaria sua sombra sobre o outro, revelando, na imagem, o vínculo instável entre o *saber* e o *não saber* pela recuperação de uma similaridade precedente – “a eletricidade condensada em uma garrafa de Leyden”.

Por isso, Warburg fala muitas vezes dos símbolos como “dinamogramas” que são transmitidos aos artistas em um estado de máxima tensão, mas não polarizados quanto à sua carga energética ativa ou passiva, negativa ou positiva, e cuja polarização, no encontro com a nova época e suas necessidades vitais, pode levar a uma virada completa do significado. O comportamento dos artistas perante as imagens herdadas da tradição não era portanto, para ele, pensável em termos de escolha estética, muito menos de recepção neutra: tratava-se, antes, de um confronto, mortal ou vital segundo os casos, com as tremendas energias que tinham se fixado naquelas imagens, que tinham em si a possibilidade de fazer regredir o homem a uma estéril sujeição ou de orientá-lo em seu caminho no sentido da salvação e do conhecimento (Idem, pp. 118 e 119).

Nessa conjuntura warburguiana, os artistas seriam os responsáveis por recolocar em circulação, através de símbolos funcionalmente subvertidos, “as imagens herdadas da tradição”. Sendo assim, eles fariam isso não “em termos de uma escolha estética” e sim como a confrontação “mortal ou vital segundo os casos, com as tremendas energias que tinham se fixado naquelas imagens”. Na pintura de Botticelli, a *aparição* de Zéfiro e Flora e seu gestual “assombrado” resgatariam, em meio ao espírito humanista do Renascimento, a contradição patológica trazida pelos mitos pagãos da Antiguidade – “a possibilidade de fazer regredir o homem a uma estéril sujeição”. Nessa perspectiva de restaurar as formas pré-cunhadas por meio de semelhanças e “falhas”, podemos dizer que a imagem, para Warburg, carregaria, por um lado, uma dimensão mítico-religiosa pela qual agiria, metafisicamente, a dinâmica impossibilitadora de sua “territorialização” como *saber*; e, por outro, a íntima perturbação do homem “em seu caminho no sentido da salvação e do conhecimento”.

Em comparação ao “método histórico” de Winckelmann cujo o conceito de *ideal de beleza* atuaria como o “princípio metafísico por excelência”, no pensamento de Warburg, podemos inferir que a “*essência da arte*” seria deslocada para um esquema relacional – o imbróglio – dentro da “cultura total” na qual a possibilidade de construção de um *saber* visual estaria sujeita à influência de outros elementos – em resumo, as *palavras* e as *coisas*. Assim, a linguagem e o mito ganhariam uma relevância historiográfica – e, de certa maneira, arqueológica –, pois pertenceriam à mesma cadeia de *saber* produzida pelas “tremendas energias” antepassadas agarradas às imagens através da “falha” da similitude e sua produção de *fantasmas*. A menção, por Warburg, ao hino homérico de Afrodite e à *Giostra* de Angelo Poliziano em *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli* seria um exemplo disso.

Em outro de seus estudos, *Dürer e a Antiguidade italiana* [*Dürer und die italienische Antike*] (1905), Warburg, a partir da mediação mitológica baseada na narrativa sobre a morte de Orfeu³², reconheceu no desenho à mão de Albrecht Dürer a manifestação visual do entrelaçamento entre as *palavras*, as *coisas* e as *imagens* pelo mesmo jogo fendido das semelhanças antecedentes. Nesse texto de sua fase inicial do pensamento, ele identificou em Dürer o embate de forças “mortal ou vital” responsável pela subversão funcional do símbolo e sua propagação como substância essencial de uma cadeia de *saber* originada na Antiguidade clássica.

A Morte de Orfeu fornece um ponto de partida seguro para se chegar, por várias direções, à compreensão dessa corrente patética contida na influência da

³² “Orfeu, em grego Ορφεύς (Orpheús), não possui, até o momento, etimologia comprovada. A hipótese de uma derivação de *orbho-, *ορφο- (*orpho-), “privado de” (e Orfeu o foi de Eurídice) é apenas uma hipótese. [...] Ao regressar da expedição dos Argonautas, ele se casou com a ninfa Eurídice, a quem amava profundamente, considerando-a como *dimidiim animal eius*, como se ela fora a *metade de sua alma*. Acontece que um dia (o poeta latino do século I a.C. Púbico Virgílio Marão nos dá, no canto 4, 453-527, de seu maravilhoso poema *As Geórgicas*, a versão mais rica e mais bela do mitologema) o apicultor Aristeu tentou violar Eurídice e ela, ao fugir, pisou numa serpente, que a picou, causando-lhe a morte. Inconformado com a perda da esposa, Orfeu resolveu descer às trevas do Hades para trazê-la de volta [...] Comovidos com tamanha prova de amor, Plutão e Perséfone concordaram em devolver-lhe a esposa. Impuseram-lhe, todavia, uma condição extremamente difícil: ele seguiria à frente e ela lhe acompanharia os passos, mas, enquanto caminhassem pelas trevas infernais, ouvisse o que ouvisse, pensasse o que pensasse, Orfeu *não poderia olhar para trás*, enquanto o casal não transpusesse os limites do império das sombras. O poeta aceitou a imposição estava quase alcançando a *luz*, quando uma terrível dúvida lhe assaltou o espírito: e se não estivesse atrás dele a sua amada? E se os deuses do Hades o tivessem enganado? Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela carência e por invencível *pathos*, pelo desejo grande da presença de uma ausência, o cantor olhou *para trás*, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. Ao voltar-se, viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra, *morrendo pela segunda vez*. Inconsolável e sem poder esquecer a esposa, fiel à seu amor, Orfeu repeliu todas as mulheres da Trácia. E as *Mênades*, ultrajadas por sua fidelidade à memória da esposa, fizeram-no em pedaços” (BRANDÃO, 2020, p. 463).

Antiguidade redesperta. É, antes de tudo, possível demonstrar algo que até agora passou despercebido: a Morte de Orfeu, tal como aparece na gravura em cobre italiana, deve ser considerada imbuída do espírito genuinamente antigo, pois, como nos ensina a comparação com imagens pintadas em vasos gregos, a composição remonta sem dúvida a uma obra antiga que se perdeu e que representava a Morte de Orfeu ou talvez de Penteu. A linguagem gestual patética típica da arte antiga, assim como fora forjada pela Grécia tendo em vista a mesma cena trágica, nesse caso intervém diretamente na formação do estilo (WARBURG, 2015, p. 90).

Figura 8 – *Morte de Orfeu*, Albrecht Dürer



Fonte: Kunsthalle, Hamburgo, 2020.

Se pressupormos que o legado provável para a elaboração das “imagens pintadas em vasos gregos” seria o relato mítico-religioso em “uma obra antiga que se perdeu”, a narrativa mitológica sobre a morte de Orfeu constituiria o elemento precedente de uma “corrente patética” que alcançaria a representação artística de Dürer como a “influência da Antiguidade redesperta”. Dessa maneira, a “cena trágica” em *Morte de Orfeu* (1494) – portadora de “uma carga energética e uma experiência emotiva” – fluiria pelas *palavras, coisas e imagens* – convertida como o símbolo de seu imbróglio – nas diferentes épocas, implicando a sua natureza de mito numa função de “*dinamograma*” cultural.

Em *A imagem sobrevivente* de Didi-Huberman, há um trecho de *Fragmentos para a fundação de uma psicologia monista da arte* [*Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*] (1888-1905) – um trabalho iniciado por Warburg enquanto ainda era estudante e mantido inédito durante sua vida – em que ele voltaria a relacionar a narrativa mitológica à possibilidade de instauração da “falha”, materializada em símbolo, como mediadora e transmissora de uma cadeia de *saber* visual – a “corrente patética”. Tendo

em vista a tragicidade da imagem de Dürer e o transcurso anterior de sua *gênese*, Warburg começaria a delinear o seu conceito de *Pathosformel*.

A gesticulação patética, típica da arte antiga [*die typische pathetische Gebärdensprache der antiken Kunst*], tal como a Grécia havia elaborado definitivamente para essa cena trágica, intervém diretamente como elemento constitutivo do estilo. [...] Essas obras mostram, com uma concordância quase total, com que vitalidade essa fórmula de *pathos* arqueologicamente fiel [*archäologisch getreue Pathosformel*], representando a morte de Orfeu ou de Penteu, havia adquirido direito de cidadania nos círculos artísticos; a principal prova disso é uma gravura em madeira da edição veneziana de 1497 das *Metamorfoses* (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, pp. 169).

De acordo com esse percurso arqueológico de Warburg, o mito sobre a morte de Orfeu – e sua “gesticulação patética, típica da arte antiga” – seria o meio pelo qual as “tremendas energias” sociais, representantes da “*experiência* do passado”, saíram de seu estado de latência e reconquistariam sua potência visual, intervindo “diretamente como elemento constitutivo do estilo”. Ou seja, para Warburg, a mitologia pagã, em Dürer, simbolizaria a *sobrevivência* patológica da tragicidade clássica “tal como a Grécia havia elaborado”. Daí a imagem mitológica como uma “fórmula de *pathos*” num fluxo temporal orientado pelo regime de sua *sobrevivência*.

Nesse momento, julgamos que cabe uma digressão a respeito da visão warburguiana sobre a mitologia pagã e o símbolo. Conforme Cássio Fernandes (2018, p. 13), Aby Warburg, durante seu percurso intelectual, dialogaria com as ideias de Ernst Cassirer. Nesse contexto, a importância do vínculo entre a linguagem e o mito ligado à mesma cadeia do *saber* responsável pela formulação da imagem teria, para Warburg, um significado específico.

Essa temática ultrapassa os limites cronológicos do Renascimento, para encontrar um desfecho no âmbito do surgimento da ciência moderna, revelando o teor do contato de Warburg, na fase final de sua vida, com dois intelectuais de expressão: o filólogo de Heidelberg, Franz Boll, e o filósofo, à época atuante em Hamburgo, Ernst Cassirer. Em contato com o primeiro, Warburg amplia e aprofunda os estudos sobre astrologia; com o segundo, ganha corpo sua discussão sobre o símbolo (a polaridade do símbolo), no âmbito dos estudos de Cassirer sobre as formas simbólicas.

Em sua obra *Linguagem e mito* [*Sprache und Mythos*] (1925), Cassirer abordou as conexões entre o desenvolvimento histórico-linguístico e as transformações da consciência mítico-religiosa a partir da mediação e transmissão simbólica. Para isso, ele desconstruiu o conceito filosófico vigente até aquele momento de que o mito seria a sombra obscura que a

linguagem projeta sobre o pensamento e propôs uma compreensão diferente na qual o mito deixaria de ser um produto do Ser e passaria a ser uma de suas propriedades ontológicas.

Tais representações [os mitos] não são extraídos de um mundo já acabado do ser; não são meros produtos da fantasia, que se desprendem da firme realidade empírico-positiva das coisas, para elevar-se sobre elas, como tênue neblina, mas sim, representam para a consciência primitiva, a totalidade do Ser. A apreensão e interpretação míticas não se associam posteriormente a determinados elementos da existência empírica; ao contrário, a própria “experiência” primária está impregnada, de ponta a ponta, deste configurar de mitos e como que saturada de sua atmosfera. O homem só vive com as *coisas* na medida em que vive nestas *configurações*, ele abre a realidade para si mesmo e por sua vez se abre para ela, quando introduz a si próprio e o mundo neste *medium* dúctil, no qual os dois mundos não só se tocam, mas também se interpenetram (CASSIRER, 2000, pp. 23 e 24).

Sob esse aspecto, o mito não seria uma elaboração, mas uma imanência do espírito humano. Se “a própria *experiência* primária” estaria tomada pelo “configurar de mitos”, a realidade – entendida como a somatória das cadeias do *saber* possível de ser colocada ao abrigo da racionalidade –, de acordo com Cassirer, também seria tecida pelos fios dessas “*configurações*”. Ou seja, o mito estaria imbricado a qualquer trama de conhecimento, porém não somente pela “realidade empírico-positiva das coisas”, relacionando sua dimensão primitiva à correspondência com um *não saber* imanente. Daí o mito seria pensado na qualidade de um “*medium* dúctil” – em outras palavras, um símbolo complexo e manejável.

Na incumbência de recuperar a Antiguidade, a temática da mitologia pagã seria utilizada durante o Renascimento italiano – e também em outros movimentos artísticos como o Neoclassicismo – para reabilitar as formas harmoniosas do período greco-latino. Em *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli, por exemplo, o artista retrataria o nascimento da deusa pagã Vênus pela representação esteticamente equilibrada da cena mitológica de sua emersão do mar. Em *Morte de Orfeu*, Dürer representaria a fúria das ménades após Orfeu renegar seu culto à Vênus. Também por meio da mitologia, o grupo que desjejua em *Le Déjeuner sur l’herbe* e o gesto de reverência aos céus em *A noite estrelada* resgatariam – de maneiras diversas – a influência clássica na obra artística.

Entretanto, na condição de “*medium* dúctil”, o mito, além de proporcionar o modelo estético para o *ideal de beleza* da Antiguidade, carregaria consigo o regime patológico de sua invenção semiológica na qual o homem “abre a realidade para si mesmo e por sua vez se abre para ela”. O apelo à similitude com as formas clássicas para a construção de um *saber* visual no Renascimento, nesse caso, ocorreria pelo resgate dos elementos visíveis dessas imagens –

a harmonia, o sublime, a beleza: a estética em sua possibilidade de *logos* –, ocasionando, involuntariamente, a libertação de seu *pathos* originário da “consciência primitiva” humana.

No caso da mitologia, portanto, podemos concluir que a “falha” da similitude seria recoberta pela essência complacente do mito “no qual os dois mundos [o *saber* e o *não saber*] não só se tocam, mas também se interpenetram”. Nesse sentido, ela se daria como uma abertura patológica sem qualquer expectativa de um fechamento lógico. E as imagens – especificamente, em sua condição de símbolo – seriam a forma material para a sua manifestação – em outros termos, seriam o “*medium* dúctil” que permitiram a sua *aparição*, mediando os “dois mundos” e transmitindo essa “corrente patética”.

Tendo em vista as noções de Cassirer para o símbolo e o mito, podemos dizer que Aby Warburg, cujos estudos sobre o Renascimento esbarraram desde o início com a *sobrevivência* da Antiguidade através da mitologia pagã, entenderia a natureza das imagens mitológicas pela perspectiva de sua função simbólica subvertida. O motivo mitológico nas pinturas de Botticelli e Dürer seria, dessa maneira, um símbolo visual responsável pela conciliação entre o *saber* – a “realidade empírico-positiva das coisas” – e o *não saber* – a “consciência primitiva”. Ademais, seria o disseminador de uma “*experiência* primária” inerente à condição do Ser, constituindo, pela tentativa de construção de uma cadeia de *saber* visual, o “processo de transmissão mnemônica” baseado num mecanismo fendido – a “falha” da similitude. Para Agamben (2017, p. 20), a imagem warburguiana ocuparia essa abertura semiológica pela tentativa de equiparação desses “dois mundos” que, ao convergirem, gerariam o espaço para a expressão de sua própria polarização.

O símbolo pertencia assim, para ele, a uma esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva e trazia em si tanto a possibilidade da regressão quanto a do mais alto conhecimento: ele é um *Zwischenraum*, um “intervalo”, uma espécie de terra de ninguém no centro do humano; e, tal como a criação e a fruição da arte requerem a fusão entre as duas atitudes psíquicas que normalmente se excluem de forma mútua (“um abandono apaixonado do eu até a completa identificação com a impressão e uma fria e distanciada serenidade na contemplação ordenadora”), assim a “ciência sem nome” que Warburg perseguia é, como se lê em uma nota de 1929, “uma iconologia do intervalo”, ou uma psicologia do “movimento pendular entre a posição das causas como imagens e como signos”.

Se a subversão do símbolo mitológico por Warburg “trazia em si tanto a possibilidade da regressão quanto a do mais alto conhecimento”, podemos dizer que a presença da Antiguidade nas obras de arte deixaria de ser a mediação necessária para a retomada do *ideal*

de beleza clássico ou para a replicação matemática das formas antigas. Por essa interpretação, o seu ciclo não seria baseado em vida e morte, nascimento e renascimentos; mas em *sobrevivência* – a *Nachleben der Antike*. E a sua transmissão, como no caso das narrativas mitológicas, ocorreria por uma cadeia de *saber* contaminada pela “falha” de suas próprias possibilidades – ou melhor, por *fantasmas* manifestados visualmente pelo recurso das *Pathosformeln*. Para Wind (2018, p. 265), Warburg entendeu, portanto, que o movimento histórico da arte dependeria do embate pendular entre os “dois mundos” mediado simbolicamente pelas *Pathosformeln* e transmitido como *Nachleben*.

No estudo do Primeiro Renascimento florentino, Warburg confrontou a realidade dessa memória social de forma muito concreta: na ressurreição de formas imagéticas antigas na arte de épocas posteriores. Desde então, a pergunta “Qual é a influência do Antigo para a cultura artística do Primeiro Renascimento?” não o deixou mais. Mas essa pergunta continha, para ele, uma outra, de caráter mais geral: “Em que se baseia o encontro com imagens preexistentes transmitidas pela memória?”. E, porque essa pergunta de caráter geral foi incluída como objeto em seu trabalho pessoal, a questão do significado do legado do Antigo tornou-se, de modo quase mágico, o seu próprio caminho. Cada descoberta sobre o seu tema de pesquisa era, ao mesmo tempo, um ato de autorreflexão.

Assim, qualquer tentativa de colocar em jogo uma corrente artística baseada na similitude com as formas clássicas sofreria, para Warburg, com a intervenção das “duas atitudes psíquicas que normalmente se excluem de forma mútua”: “um abandono apaixonado do eu até a completa identificação com a impressão e uma fria e distanciada serenidade na contemplação ordenadora”. Essa outra camada pendular de polarização semiológica trazida pela imagem warburguiana inviabilizaria, por exemplo, o projeto de pureza idealista do Neoclassicismo, surgido na Europa no século XVIII. Por um lado, a expressão do sublime pelo “douto modelo humanista” da Antiguidade manifestaria a serenidade do *logos* clássico. Por outro, o mesmo modelo desfiaria esse conhecimento pelo *pathos*. Daí o “caráter geral” de um “problema” warburguiano que nasceu específico – o “estudo do Primeiro Renascimento florentino” – e se tornou uma questão geral pela sua relação com uma “memória social”.

Embora desejasse apenas a “fria e distanciada serenidade na contemplação ordenadora”, o movimento neoclássico europeu, conforme os postulados da “ciência sem nome”, também faria sobreviver o “abandono apaixonado do eu até a completa identificação com a impressão”, reanimando, mesmo que sem querer, o sistema de polarizações e sobreposições originados pela Antiguidade. O uso da temática mitológica – o “*medium dúctil*”

– para reviver o *ideal de beleza* clássico na arte desse período seria a evidência do apelo involuntário a esse regime semiológico de incertezas.

Uma das obras mais conhecidas do Neoclassicismo é a escultura *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*³³ (1787), de Antonio Canova. A obra, de cunho mitológico, resgata a conturbada relação amorosa entre Eros³⁴ e Psiqué³⁵. Podemos dizer que a narrativa, registrada pela escrita de Lúcio Apuleio³⁶, desenvolveria sua trama a partir de polarizações – a presença e a ausência, o humano e o divino, a paixão e a dor, a vida e a morte – as quais seriam responsáveis por criar o seu sentido artístico a partir de uma “falha” que permitiria exceder a “realidade empírico-positiva das coisas”, trazendo à tona outras “*configurações*” do Ser.

Figura 9 – *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*, Antonio Canova



Fonte: Museu do Louvre, Paris, 2020.

³³ Tive contato com a escultura em 2019 no Museu do Louvre [*Musée du Louvre*]. Ainda que a escultura tenha sido realizada um século antes por um movimento artístico atacado pelas ideias modernistas, ela deixou em mim uma impressão muito semelhante à sentida quando vi *A noite estrelada*. Como no caso da obra de Van Gogh, parecia pairar sobre ela uma “expressividade negativa” que estaria além da cena romântica representada. Embora o beijo fosse um elemento de “reanimação”, ele também transmitia uma pulsão de morte pela qual não se poderia supor um porvir bem-aventurado. Ou seja, a escultura também mediaria uma “presença em ausência” na qual a visibilidade se perderia na ilegibilidade de *fantasmas* que rondariam Eros e Psiqué.

³⁴ “*Eros*, em grego Ἔρως (Érōs), do verbo ἐράσθαι (érasthai), estar *inflamado de amor*, significa, *stricto sensu*, *desejo incoercível dos sentidos*. [...] Personificado, Eros é o deus do amor. O mais belo entre os deuses imortais, segundo Hesíodo. [...] Para Platão, no *Banquete*, pelos lábios da sacerdotisa Diotima, Eros é um demônio, quer dizer um intermediário entre os deuses e os homens e, como o deus do Amor está a meia distância entre uns e outros, ele preenche o vazio, tornando-se, assim, o elo que une o Todo a si mesmo” (BRANDÃO, 2020, p. 212).

³⁵ “O grego Ψυχή (psykhē) aparece como deverbal do verbo ψύχειν (psykhein), *soprar; emitir um sopro*. [...] Em termos genéricos, a *psiqué* é, pois, o *sopro*, a *respiração*, o *hálito*, a *força vital*, a *vida*, sentida como *sopro*, daí *alma do ser vivo*, *sede de seus pensamentos*, *emoções e desejos*, donde o *próprio ser*, a *individualidade pessoal*, a *pessoa*, a *parte imaterial e imortal do ser*” (Idem, pp. 541 e 542).

³⁶ Nessa dissertação, optamos por usar a transcrição do texto de Apuleio realizada por Junito de Souza Brandão em *Mitologia grega*. Segundo o autor, “o mito de Eros e Psiqué, embora de origem grega, chegou até nós inserido, como uma verdadeira novela, no romance *Metamorfoses* do escritor latino Lúcio Apuleio” (BRANDÃO, 2015, p. 219).

Como uma expressão de formas mitológicas, *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros* manifestaria, então, o imbróglio entre as *palavras* – a história escrita de Apuleio –, as *coisas* – o paganismo e a recuperação dos clássicos – e as *imagens* – a escultura propriamente dita. Desse modo, a busca de Canova por um jogo de semelhanças com a Antiguidade – o objetivo principal da proposta do Neoclassicismo – revelaria a “esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva” entalhada no mármore branco.

Se questionarmos o gesto artístico de Antonio Canova – o tomando, inclusive, como paradigma do movimento neoclássico –, a escolha pela história de Eros e Psiqué procuraria cumprir o programa de reocupar o espaço de *ideal de beleza* vago pela morte da Antiguidade. No entanto, devido à “falha” da similitude, essa tentativa fracassaria e os personagens mitológicos esculpidos em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*, na qualidade de símbolos, assumiriam a condição de *fantasmas*. Eles viveriam, portanto, num “*Zwischenraum*, um intervalo”.

No início do texto de Apuleio (BRANDÃO, 2015, p. 219) – o documento escrito por legar a força da Antiguidade à escultura de Canova e, dessa forma, “fazer despertar para uma nova vida as vibrações de ideias [...] que caíram no esquecimento” (WIND, 2018, p. 264) –, ocorreria o primeiro sintoma dessa ocupação fantasmal indevida. Psiqué, a terceira filha do rei, foi definida como uma mulher “de beleza tão rara, tão brilhante, tinha tal perfeição que, para celebrá-la com elogio conveniente, era pobre demais a língua humana”. Sendo assim, a sua beleza transmitiria uma emoção tão profunda que seria impronunciável – em outras palavras, restaria ilegível. A mediação simbólica entre as *coisas* – a beleza de Psiqué – e as *palavras* – “celebrá-la com elogio conveniente” – estaria prejudicada no estabelecimento de um *logos* – “era pobre demais a língua humana”, tornando a *ordem* de sua cadeia de *saber* numa “consciente capacidade de se empenhar em um recíproco dar e ter”. Ou seja, para o conhecimento, a beleza de Psiqué se daria como uma abertura semiológica.

Daí a origem da “desventura” mitológica de Psiqué. A polarização inicial entre a presença de uma beleza arrebatadora – a “reação primitiva” – e a ausência de sua possibilidade de esgotamento racional – a “consciência” – seria mediada pelo mito. Nesse sentido, Psiqué simbolizaria o movimento das “tremendas energias” sociais, representantes da “experiência do passado”, cujo choque criaria o interstício necessário para sua transmissão e *sobrevivência*. Tal característica estaria refletida na escultura de Canova, pois seria parte de

sua “língua vital”. Em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*, o sublime das formas, assim, adviria de seu próprio território mitológico de incertezas – “uma espécie de terra de ninguém no centro do humano”.

Por essa razão, podemos dizer que a obra neoclássica de Canova recuperaria mais do que o *ideal de beleza* das “imagens herdadas da tradição”. Sem dúvidas, a harmonia do corpo nu de Psiqué seria a expressão de um equilíbrio clássico. A delicadeza das mãos, a leveza dos pés e os traços finos do rosto também manifestariam a simetria estética imaginada pela Antiguidade. Todavia, o jogo das semelhanças, ao apelar para uma “fórmula de *pathos*”, libertaria seus *fantasmas*. A “falha” da similitude traria de volta as impossibilidades semiológicas ligadas a um *não saber*. A posição dos corpos e a tensão da cena de paixão na escultura pertenceriam, pois, a uma “corrente patética”.

Cerca de três séculos após *Morte de Orfeu*, de Albrecht Dürer, a *Nachleben der Antike* ainda ecoaria em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*, de Antonio Canova. A “linguagem gestual patética típica da arte antiga” manifestada no torso retesado de Orfeu e na posição de súplica de Psiqué, além de recuperar esteticamente as formas da Grécia Antiga, refletiria o assombro patológico oriundo da “própria *experiência* primária” corporificada nas imagens pela Antiguidade. Diante disso, a ideia de abertura vislumbrada por Warburg para o desenho à mão de Dürer também estaria presente na escultura de Canova.

Aqui ressoa uma voz [*Stimme*] autenticamente antiga, familiar ao Renascimento, pois *A morte de Orfeu* não é apenas um tema de estúdio, cujo interesse seria somente formal. É também uma experiência real [*ein wirkliches... Erlebnis*], revivida de forma passional e inteligente no espírito e na letra da Antiguidade pagã, e nascida dos mistérios da lenda de Dionísio: a prova disso é a mais antiga peça teatral da literatura italiana, o *Orfeo* de Poliziano, que se expressa com as mesmas rimas de Ovídio e cuja primeira representação teve lugar em Mântua, em 1471. É ela que confere a *A morte de Orfeu* seu caráter fortemente acentuado: nesse balé trágico, primeira obra do célebre erudito florentino, os sofrimentos de Orfeu foram diretamente encarnados na ação dramática [*unmittelbar dramatisch verkörpert*] [...] Assim, as representações de *A morte de Orfeu* constituem uma espécie de inventário provisório de escavações, estabelecido após a exumação das primeiras etapas de um itinerário seguido por um procedimento formal da Antiguidade, o exagero gestual [*wandernde antike Superlative der Gebärdensprache*] (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, pp. 169 e 170).

Nessa perspectiva, a simbologia mitológica que “havia adquirido direito de cidadania nos círculos artísticos” do Renascimento – e também habitaria os estúdios do Neoclassicismo – seria uma “experiência real, revivida de forma passional e inteligente no espírito e na letra

da Antiguidade pagã”. Por isso, a tortura emocional e física – o “balé trágico” – de Orfeu – na qualidade ilegível de “vozes dos desaparecidos” – se assemelharia patologicamente à graça impronunciável de Psiqué enquanto causa de suas adversidades. Ambos sofreriam com a presença da beleza – um valor considerado positivo pela cultura – em toda sua carga negativa. Orfeu, belo e desejado, despertaria a voracidade das mênades pela sua recusa ao amor depois da perda de Eurídice. Psiqué, encantadora e sublime, cairia em tragédia pela falta de pretendentes humanos assustados com a sua perfeição. Tais valores, dessa maneira, tocariam – e subverteriam – uma “origem”.

Em *Morte de Orfeu* e em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*, o “exagero gestual” expressaria, então, um “momento energético” cujo “itinerário” pelas “épocas posteriores” corresponderia a um “processo de transmissão mnemônica”. Na circunstância de “*dinamogramas*”, essas imagens sedimentariam as forças de tensão ligadas ao caráter geral do conceito de beleza convertido em “memória social”, mediando sua estabilização por uma formulação visual conciliadora na condição de uma transmissão sobrevivente. Segundo Wind (2018, p. 265), para Warburg, o funcionamento dessas “imagens preexistentes” não se comportaria, assim, como um fator de mútua exclusão semiológica nas obras – ou a beleza deve ser entendida unicamente em sua positividade ou completamente em sua negatividade –, mas como o registro da luta histórica entre dois polos de energia.

Só assim foi possível para ele, analisando o homem do Primeiro Renascimento penetrar aquela camada profunda onde os mais agudos contrastes são conciliados, e desenvolver uma psicologia da reconciliação, que atribui a impulsos mentais contrários diferentes lócus psicológicos, polos entre os quais o sujeito oscila e cuja distância entre um e outro é a medida de sua oscilação. Mas apenas assim é possível explicar também como a resposta encontrada por ele nessa teoria da polaridade do comportamento psicológico para o seu problema fundamental da natureza da reação às formas preexistentes da arte antiga tenha sido dilatada numa tese de caráter geral. De acordo com a tese, no processo da história das imagens, os seus valores expressivos preexistentes sofrem uma polarização que corresponde à amplitude da oscilação psíquica da força criativa transformadora.

Afinal, podemos concluir que a irredutibilidade da arte a um método matemático para as formas – como em Riegl e Wölfflin – ou a um conceito místico de *ideal de beleza* – como em Vasari e Winckelmann –, de acordo com Warburg, estaria relacionada à presença nas imagens de uma “camada profunda onde os mais agudos contrastes são conciliados” – ou seja, de um imbróglio entre as *palavras* e as *coisas*. Desse modo, a “falha” da similitude ocuparia um “*Zwischenraum*” no qual os “impulsos mentais contrários” se enfrentariam a partir de

“diferentes lócus psicológicos”. Essa disputa criaria os símbolos que – subvertidos pela teoria warburguiana – mediariam os “polos entre os quais o sujeito oscila e cuja distância entre um e outro é a medida de sua oscilação”, transmitindo esse “*momento* energético” pela cadeia de *saber* visual transformada em “corrente patética”. Daí a “ciência sem nome” enquanto uma “*iconologia do intervalo*”.

A concepção de Cassirer para o mito – um “*medium* dúctil” –, portanto, abriria o caminho para Warburg entender a maleabilidade semiológica da “voz autenticamente antiga” na tragédia de Orfeu figurada por Dürer. Esse “encontro com imagens preexistentes transmitidas pela memória” também ocorreria em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*. Nesse contexto, o “processo da história das imagens” – da Antiguidade para o Renascimento ou para o Neoclassicismo, por exemplo – se desenvolveria pela propagação de “valores expressivos preexistentes” cuja intensidade seria proporcionada por “uma polarização que corresponde à amplitude da oscilação psíquica da força criativa transformadora”. Daí a “ciência sem nome” como uma “psicologia do *movimento pendular entre a posição das causas como imagens e como signos*”.

Se a ideia de beleza da Antiguidade em *Morte de Orfeu* e em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*, na qualidade de *fantasma*, pode ser considerada um “vestígio material do rumor dos mortos”, a “falha” da similitude mediadora de suas sobrevivências seria originada pela necessidade simbólica, possibilitada pelo tema mitológico e constituída pelas formas advindas das “fórmulas de *pathos*” e pelo tempo da *sobrevivência*. Para discutir essa dinâmica estética fantasmática resultante do pensamento warburguiano sobre uma “cultura total”, nos próximos subcapítulos, iremos nos aprofundar nas questões sobre a *Pathosformel* e a *Nachleben*.

2.2. As *Pathosformeln* e os deuses pagãos no exílio

Como vimos, tanto no desenho à mão de Dürer quanto na escultura de Canova a “falha” da similitude na recuperação de um conceito mitológico de beleza causaria uma fratura no jogo de semelhanças. A mediação simbólica, nesse caso, trabalharia para rememorar as “formas pré-cunhadas” e transmitir sua patologia de maneira renovada.

Em outras palavras, o símbolo permitiria, conforme a teoria warburguiana, a *aparição* das “fórmulas de *pathos*”. Mas no que consistiriam essas *Pathosformeln*? Já em *O nascimento*

de *Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*, Aby Warburg (2015, p. 27) delineou, ainda sem estabelecer um conceito, as primeiras noções sobre um paradigma de formas mediador entre a Antiguidade e o Renascimento italiano.

É possível acompanhar passo a passo como os artistas e seus conselheiros viam, na “Antiguidade”, um modelo que requer movimento aparente e acentuado, e como se apoiavam nos modelos antigos quando se tratava de representar partes acessórias – como o traje e os cabelos – cujo movimento é aparente. Diga-se, de resto, que, se tal demonstração é digna de nota para a estética psicológica, é porque permite observar em seu devir, nos círculos de artistas criadores, o sentido para o ato estético da “empatia” como uma força formadora de estilo.

Isso significa dizer que, em *A Primavera*, a força disruptiva de Zéfiro e Flora – os depositários da “intensidade do movimento externo sob o signo da Antiguidade” – estaria representada nas “partes acessórias – como o traje e os cabelos – cujo movimento é aparente”. Essa formulação visual em detalhes, baseada no estilo “*all’antica*”, simbolizaria a *aparição* de um elemento perturbador no interior da serenidade mitológica retratada por Botticelli. A primeira característica descrita por Warburg para a *Pathosformel* seria, dessa maneira, a sua manifestação nos detalhes da imagem.

Figura 10 – Detalhe de Zéfiro e Flora em *A Primavera*



Fonte: Galleria degli Uffizi, Florença, 2020.

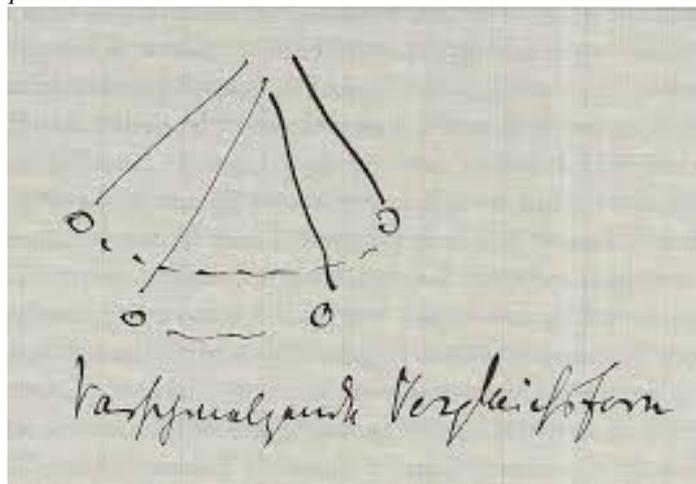
Além disso, as “fórmulas de *pathos*” seriam um “ato estético da *empatia*”. Nesse sentido, a cadeia de *saber* visual da qual essas formulações fariam parte seria construída por um regime de identificação – ou melhor, de semelhanças e diferenças. A “*empatia*” seria,

então, o recurso pelo qual as imagens se vinculariam umas às outras, transmitindo seus *saberes e não saberes*. Em suma, podemos dizer que, segundo Warburg, as *Pathosformeln* propagariam um modo de conhecimento antigo através de formas gestuais similares. Mas elas, além de compartilharem uma aparência visual semelhante, abririam o espaço para a intervenção da “falha” mediadora entre os “dois mundos”.

Esse movimento empático – ou “corrente patética” como escreveu Warburg – ocorreria, dessa forma, na conjuntura de um desacordo que emergiria semiologicamente pela “moldura indispensável” da similitude. Essa dissensão seria ocupada pelos “*dinamogramas*” e seu processo de afirmação simbólica se constituiria pela polarização de “forças vitais”. Esse modelo dinâmico para a interpretação da natureza das “fórmulas de *pathos*” colocaria, conforme Didi-Huberman (2013a, p. 128), o embate entre as energias de Apolo e Dionísio – concebido por Friedrich Nietzsche – no cerne da teoria warburguiana.

Sendo assim, como nos espantamos por ver surgir em Warburg – e trabalhar durante toda a duração de sua vida intelectual – a famosa polaridade nietzschiana do apolíneo e do dionisíaco? Como nos admiramos por ver o contramotivo dionisíaco enfatizado – porque até então recalcado – por sua obscura e tão poderosa energia formal? Nas imagens, Warburg parece ter valorizado espontaneamente todos os aspectos que Nietzsche reconhecia no dionisíaco: a “graça do terrível” (porventura as Graças não eram divindades temíveis?), o combate sem reconciliação duradoura (Laoconte às voltas com a serpente), a “embriaguez do sofrimento” (desejo que não é reprimido nem mesmo pela aproximação da morte), a soberania das metamorfoses (em detrimento das serenas eternidades) etc.

Figura 11 – Esquema oscilatório das “instabilidades” e do “ritmo” ornamentais, Aby Warburg



Fonte: Arquivo do Instituto Warburg, 2020.

Em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*, a peculiaridade da posição dos corpos e das mãos, conforme uma pesquisa historiográfica do Museu do Louvre (2020), recuperou o

gestual de uma pintura romana encontrada na cidade de Herculano³⁷. O afresco *Um Fauno e uma Bacante* [*Un faune et une bacchante*] (antes de 79 d.C.) seria o modelo antigo para a “corrente patética” que chegaria como fórmula à escultura de Canova. O gesto de entrelaçamento das semidivindades mitológicas associadas à deusa Afrodite³⁸ – ou Vênus, na religião romana – formularia, assim, nos detalhes da obra, o ressoar de uma voz “autenticamente antiga”.

Figura 12 – *Um Fauno e uma Bacante*, autor desconhecido



Fonte: Biblioteca Nacional da França, Paris, 2020.

De acordo com Junito de Souza Brandão (2020, p. 561), os faunos – conhecidos na mitologia grega como sátiros – seriam “divindades menores da natureza, que acabaram por se integrar ao barulhento e lascivo cortejo de Dionísio”. Eles viveriam normalmente nos campos e bosques, bebendo em companhia de Dionísio e perseguindo continuamente as bacantes – no

³⁷ Em latim, *Herculaneum*. É uma antiga cidade romana, localizada no sul da Itália, a leste de Nápoles, que foi destruída e soterrada pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C. Muitos dos seus habitantes morreram e a cinza modelou seus corpos na posição que estes tinham no momento da sua morte. As ruínas da cidade foram descobertas em 1738 durante a escavação que também encontrou Pompeia. Sua *aparição* foi uma das responsáveis por desencadear as ideias defendidas pelo movimento neoclassicista na Itália (LOUVRE, 2020).

³⁸ “A par do nome ritual *Aphroditē*, os gregos conheciam um hipocorístico Αφρώ (Aphró), *Afró*, o que certamente facilitou na etimologia popular a aproximação com ἀφρός (aphrós) *espuma*, do mar, do vinho, porque a deusa, como se verá em uma das versões, nasceu da *espumarada* provocada no mar pelo sangue e esperma de Urano mutilado por Crono. De qualquer forma, a etimologia popular, isto é, a procedência de *Aphroditē* de *aphrós* teve a honra de ser mencionada por Platão no *Crátilo*, *pelo fato de haver nascido da espuma*. Trata-se, na realidade, de uma deusa de indiscutível procedência oriental. Em torno de Afrodite se concentravam mitos vários, sem muita coerência entre si, o que se deve à tentativa de conciliar uma deusa oriental da fertilização com uma deusa grega do amor” (BRANDÃO, 2020, p. 25).

paganismo grego, chamadas de mênades³⁹ –, “vítimas prediletas de sua energia sexual inesgotável”.

Se recorrermos à ideia do imbróglgio mitológico entre as *palavras*, as *coisas* e as *imagens*, podemos dizer que o afresco de Herculano representaria a perseguição da “força vital” de Dionísio – a “energia sexual inesgotável” – pela conjunção carnal fugaz voltada à sua satisfação momentânea – “o combate sem reconciliação duradoura”. Nessa condição, o gestual de *Um Fauno e uma Bacante* simbolizaria, a princípio, na relação dos corpos e na disposição das mãos, o “momento energético” de um gozo corpóreo pela posse das forças dionisíacas.

Entretanto, como vislumbrado por Warburg em sua leitura de Nietzsche, as formas dionisíacas do afresco de Herculano deveriam ser entendidas em sua tensão energética com as forças apolíneas. Desse modo, podemos entender que os gestos em *Um Fauno e uma Bacante* seriam amenizados pela serenidade antiga, expressando o *pathos* de sua posse como um “*dinamograma*” carregado energeticamente pela polarização entre o humano – uma força débil e dionisíaca – e o divino – uma força poderosa e apolínea.

Na narrativa mitológica de Eros e Psiqué, voltando ao texto de Apuleio (BRANDÃO, 2015, p. 220), lemos que Psiqué era tida pelos homens como “uma nova Afrodite, nascida da Terra e germinada pelo orvalho”. Com isso, sua beleza arrebatadora – um atributo reservado apenas às divindades – atraiu a ira da própria deusa do Olimpo. Essa situação inicial evidenciaria o enfrentamento entre a autoridade divina e a submissão humana, desencadeando, conseqüentemente, a *aparição* de Eros na trama.

Imediatamente, [Afrodite] chamou o filho [Eros], o menino alado, esse perverso velhaco que, agravando com sua má conduta a moral pública, armado de tochas e flechas, corre daqui e dali durante a noite, pela casa dos outros, incendeia todos os lares, comete impunemente os piores escândalos, nunca faz coisa boa. Se bem que ele já fosse imprudente por natural velhacaria.

Ou seja, a “soberania das metamorfoses” contraporia o sublime da beleza de Psiqué – uma qualidade apolínea – à cólera de Afrodite – um sentimento dionisíaco –, subvertendo a

³⁹ “Μαινάδες (Mainádes), *Mênades*, provém do verbo μαινέσθαι (mainesthai), *ser possuído de um ardor louco, entrar em delírio*, donde μᾶνιά (manía), *loucura, furor; paixão, entusiasmo inspirado pela divindade*. [...] Mênades são as Bacantes divinas, *as possuídas*, quer dizer, em *êxtase e entusiasmo*, porque delas, como dos adoradores de Dionísio se apoderavam a μᾶνιά (manía), *a loucura sagrada, a posse divina* e as ὄργυιά (órguia), *posse do divino na celebração dos mistérios, agitação incontrolável, orgia*. [...] No mito, as primeiras Mênades eram ninfas que cuidaram do recém-nascido Dionísio” (BRANDÃO, 2020, p. 413).

relação entre as “forças vitais” e conferindo à Eros o papel de “*dinamograma*” na narrativa de Apuleio. O “perverso velhaco” representaria, dessa maneira, o pêndulo mítico que oscilaria entre os limites do *saber* humano – a realidade proposta pela “consciência” e a pulsão equilibrada de Apolo – e o indeterminado do *não saber* divino – a “reação primitiva” ao desconhecido e a pulsão caótica de Dionísio.

A partir desse modelo histórico de abertura warburguiano baseado na polaridade nietzschiana e na perturbação mitológica, *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros* revelaria, no gestual de seus personagens, o “*momento energético*” resultante da instabilidade causada pela trajetória humana em conflito com as forças capazes “de fazer regredir o homem a uma estéril sujeição ou de orientá-lo em seu caminho no sentido da salvação e do conhecimento”. A escultura de Canova mediaria, portanto, o retorno visual de um modelo da Antiguidade relacionado à submissão dos homens – o desfalecimento da bela Psiqué como a bacante de Herculano – e à impetuosidade dos deuses – o abraço de Eros como um emissário da possessão divina anteriormente figurada pela violenta “energia sexual” do fauno.

Figura 13 – Detalhe do gestual dramático em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*



Fonte: Museu do Louvre, Paris, 2020.

As *Pathosformeln* conteriam, assim, os indícios visuais de uma controvérsia semiológica – ou melhor, seriam a manifestação, nos detalhes da imagem, de uma *sobrevivência* das “forças vitais” na qualidade de semelhanças e diferenças. Na narrativa, a fúria da deusa Afrodite seria a pedra angular para o surgimento de Eros – a “*graça do terrível*”. E o mito simbolizaria a transformação dos destinos humanos pela *aparição*

implacável da intervenção divina. Nessa perspectiva, as formas do “menino alado” – a reprodução impregnada pela energia perseguidora e obsessiva de Dionísio – se entrelaçariam às de Psiqué – a bacante sublime e ingênua – para recuperar, na obra de Canova, uma “fórmula de *pathos*” que representaria o imbróglio entre os homens e seus deuses.

Podemos concluir que, em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*, a polarização entre a poderosa força divina e a débil possibilidade dos homens delinearía o detalhe de seus gestos patológicos relacionados à tomada do espírito humano pelos mistérios da devoção mítico-religiosa. Nesse sentido, as *Pathosformeln* seriam também a memória visual da resposta corpórea a uma condição psicológica específica – no caso da escultura de Canova, ao choque abrupto com o incompreensível trazido pelos desígnios obscuros da deusa Afrodite. Enfim, a “fórmula de *pathos*” – enquanto os detalhes reveladores do “bom Deus”, parafraseando Warburg – poderia ser definida como um modelo de disseminação visual da reação humana ao desconhecido.

Em *Linguagem e mito*, Ernst Cassirer (2006, pp. 33 e 34), dentro da relação entre as *palavras* – a etimologia divina –, as *coisas* – a construção do pensamento mítico-religioso – e as *imagens* – as formas das divindades –, identificou o mecanismo anímico responsável por criar essa interposição humana – em muitos casos, de natureza corpórea – ao *não saber*. Como o Eros de Apuleio, os deuses seriam os símbolos pendulares encarregados de mediar a “*experiência primária*” dos homens com o obscuro e a sua conjuração a partir da “*consciência*” criadora do *saber*.

A mais antiga camada discernível do pensar mítico caracteriza-se pela criação dos “deuses momentâneos”. Estes não personificam qualquer força da Natureza, não representam nenhum aspecto especial da vida humana e, menos ainda, fixa-se neles qualquer traço ou teor iterativo, que se transforme em uma imagem mítico-religiosa estável; pelo contrário, trata-se de algo puramente momentâneo, de uma excitação instantânea, de um conteúdo mental que emerge fugaz e torna a desaparecer com rapidez análoga que, ao se objetivar e descarregar externamente, cria a configuração do “deus momentâneo”.

Segundo Cassirer, embora seja o resultado de uma pulsão individual, o “deus momentâneo” seria a reação consciente do espírito humano, em geral, a “uma excitação instantânea”, a “um conteúdo mental que emerge fugaz e torna a desaparecer com rapidez análoga”. Por isso, corresponderia a um *pathos* refletido no nome e na imagem fugidias de uma divindade. Daí a instabilidade do convívio entre os homens e seus deuses. Daí também a

especificidade do gestual patético relacionado a esse imbróglio. Com isso, a formulação das “partes acessórias”, como sugerida por Warburg, pelo modelo mítico-religioso da Antiguidade – o traje e os cabelos em *A Primavera* ou a relação dos corpos e a disposição das mãos em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros* – se daria enquanto a revelação patológica e reativa “de algo puramente momentâneo”.

Assim, cada impressão que o homem recebe, cada desejo que nele se agita, cada esperança que o atrai e cada perigo que o ameaça, pode vir a afetá-lo religiosamente. Quando à sensação momentânea do objeto colocado à nossa frente, à situação em que nos encontramos, à ação dinâmica que nos surpreende, é outorgado o valor e o acento da deidade, então esse “deus momentâneo” é experienciado e criado. Ele se ergue diante de nós com sua imediata singularidade e particularidade, não como parte de uma força suscetível de se manifestar aqui e acolá, em diferentes lugares do espaço, em diferentes pontos do tempo e em diferentes sujeitos, de maneira multiforme e no entanto homogênea, mas sim, como algo que só existe presentemente aqui e agora, num momento indivisível do vivenciar de um único sujeito, a quem inunda com esta sua presença e induz em encantamento (CASSIRER, 2006, p. 34).

Tal qual os “deuses momentâneos” a *Pathosformel*, na posição de memória da resposta espectral ao desconhecido, seria a fiel depositária de “cada impressão que o homem recebe, cada desejo que nele se agita, cada esperança que o atrai e cada perigo que o ameaça”. Essa seria a dimensão íntima de sua formulação. Por esse motivo, Warburg, ao revolver a cadeia de *saber* visual relacionada a *Morte de Orfeu*, falou em “experiência real, revivida de forma passional e inteligente”. Nesses termos, o “exagero gestual” do desenho à mão de Dürer não deveria ser interpretado como um recurso meramente formal ou místico, mas como um elemento patológico essencial, particular e fugaz para o “processo de transmissão mnemônica” realizado pelas imagens em seus detalhes, suscitando a *sobrevivência* das “forças vitais” pelo emaranhar de suas tensões.

Graças à doutrina classicista e unilateral da “grandiosidade serena” da Antiguidade (que ainda se faz presente e é refratária a uma observação mais detida do material), até agora não se deu o devido destaque a como essa gravura em cobre [de autoria anônima e procedente do círculo de Mantegna] e esse desenho [de Dürer] assinalam, com clareza, que já na segunda metade do século XV os artistas italianos procuravam, com igual empenho, em meio ao redescoberto arcabouço de formas da Antiguidade, tanto por modelos para a mímica pateticamente acentuada como para a calmaria classicamente idealizadora (WARBURG, 2015, pp. 87 e 89).

Esse ato artístico, no entanto, não seria uma exclusividade de Dürer ou do Renascimento italiano. “Em meio ao redescoberto arcabouço de formas da Antiguidade”, a

“ninfa francesa” em Manet e as estrelas na escuridão em Van Gogh, na qualidade de “fórmulas de *pathos*”, resgatariam, portanto, o *fantasma* de um “deus momentâneo” que “se ergue diante de nós com sua imediata singularidade e particularidade”. O branco onipresente de Fra Angelico assombraria a visão ao retomar o “momento indivisível do vivenciar de um único sujeito, a quem inunda com esta sua presença e induz em encantamento”. Ou seja, as *Pathosformeln* – os detalhes esteticamente dissonantes nas imagens artísticas – configurariam a persistência de uma “ação dinâmica que nos surpreende”, renovada como “algo que só existe presentemente aqui e agora” pelo realinhamento das influências “tanto por modelos para a mímica pateticamente acentuada como para a calmaria classicamente idealizadora”.

Nessas circunstâncias, a “fórmula de *pathos*” seria a estratificação visual de uma situação patológica geral que nasceria específica – como vimos anteriormente, a característica distintiva do “problema” warburguiano. Os traços gestuais de sua formulação revelariam, então, as marcas de uma intercessão imaterial que, no intuito de mitigar as “tremendas energias” sociais, se associariam às “forças vitais” de Apolo e Dionísio. Sob essa premissa, Warburg, mediante o progresso de sua “ciência sem nome”, converteu, conforme Didi-Huberman (2013a, p. 136), a ideia fantasmática dos “deuses momentâneos” ligados à Dionísio em *demônios*.

Mesmo que, na evolução posterior de seu vocabulário – depois de 1914 –, Warburg tenha passado progressivamente do *dionisiaco* (termo filosófico e especificamente grego) para o *demoníaco* (termo antropológico e mais “asiático” ou “babilônico”), persistiu a certeza fundamental comum a Nietzsche (antes) e a Freud (depois): o que sobrevive numa cultura é o *mais recalçado*, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura. O *mais morto*, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o *mais vivo*, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional.

Por outro viés, também podemos observar que a agitação demoníaca – ou a “linguagem gestual patética” – originada em *Um Fauno e uma Bacante* e sobrevivida em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros* se assemelharia ao movimento corporal de uma dança – o “*mais morto*, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o *mais vivo*, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional”. Quanto a isso, para apontar a coincidência do gesto artístico de Antonio Canova – em dar forma, na sua escultura de 1797, ao que poderia ser considerado o “*momento energético*” entre dois dançarinos

mitológicos – com relação à concepção teórica – na interpretação de Giorgio Agamben – das *Pathosformeln* por Aby Warburg, convém fazermos mais uma digressão.

No texto *Ninfas [Ninfe]* (2007), Agamben (2012, p. 24), ao lembrar Aristóteles⁴⁰, relacionou a complexidade da imagem warburguiana, formulada pela *sobrevivência* de formas patológicas à memória e seus *fantasmas*. Para isso, ele recuperou ainda a concepção de Domenico da Piacenza⁴¹ – um famoso coreógrafo das cortes Sforza e Gonzaga também conhecido como Domenichino – de “dançar por *fantasmata*”. “Domenico chama fantasma uma parada repentina entre dois movimentos capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica”.

Tendo em vista essas duas noções – a imagem mnêmica de Aristóteles e o “dançar por *fantasmata*” de Domenichino –, Agamben (Idem, p. 25) concluiu que, no “balé trágico” das formas proposto por Warburg, o essencial não seria o movimento dos corpos no instante de sua performance, mas a memória e a energia dinâmica que eles carregariam e fariam emergir visualmente pela dança.

A dança, portanto, é, para Domenichino, essencialmente uma operação conduzida sobre a memória, uma composição dos fantasmas [das imagens] em uma série temporalmente e espacialmente ordenada. 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.

Dessa maneira, podemos perceber que a dança em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros* representaria “uma composição dos fantasmas”. Sob esse aspecto, ela materializaria alegoricamente a própria ideia de “fórmula de *pathos*” no atributo de “dançar por *fantasmata*”, pois o enlace físico de Eros e Psiqué estaria carregado de uma “pausa não imóvel” pela qual se manifestaria “uma força formadora de estilo”. O impulso semiológico da

⁴⁰ “Que a afecção (*pathos*) seja corpórea e a reminiscência uma busca nesse fantasma, fica claro a partir do fato de que algumas pessoas ficam aflitas quando não conseguem lembrar-se de algo apesar da intensa aplicação da mente, e que a agitação perdura também quando não estão mais tentando lembrar – sobretudo os melancólicos, porque são muito mais abalados pelas imagens. O motivo pelo qual lembrar não está sob o poder dessas pessoas é que, assim como aqueles que lançam um dardo não têm mais a possibilidade de detê-lo, aquele que procura algo na memória imprime certo movimento à parte corpórea na qual tal paixão reside” (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2012, p. 25).

⁴¹ “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. 23).

obra de Canova não estaria propriamente “no corpo” ou “em seu movimento”, mas na expressividade de seus detalhes integrantes de uma “imagem como *cabeça de medusa*”.

Figura 14 – Detalhe do gestual dramático em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*



Fonte: Museu do Louvre, Paris, 2020.

Por isso, a imagem warburguiana, materializada pela coreografia dramática de Eros e Psiqué, seria “essencialmente uma operação conduzida sobre a memória”. Por um lado, a *sobrevivência* visual de “um *pathos* da sensação ou do pensamento” seria disseminada enquanto “um estado de máxima tensão” a ser polarizado. Daí a sua natureza de “*dinamograma*”. Por outro, essa *sobrevivência* pertenceria a “uma série temporalmente e espacialmente ordenada”. Ou melhor, se configuraria como uma “corrente patética” estabelecida pelo jogo de semelhanças e diferenças. Daí a formulação da imagem pelo “ato estético da *empatia*” – quer dizer, pela transmissão de um *pathos* mediador através da “falha” da similitude.

Nesse sentido, a mobilidade do instante no “balé trágico” das formas seria o resultado de uma cadeia de empatias – melhor dizendo, a consequência de uma corrente visual de *saber* mantida estável pela fragilidade semiológica das similaridades. Por se sustentar no pensamento das semelhanças⁴², a *Pathosformel* seria, assim, a própria realização sensível da abertura trazida pela “falha” da similitude. Com isso, os *fantasmas* “demoníacos”

⁴² No artigo *De semelhança a semelhança*, Didi-Huberman (2011, p. 26) descreveu a percibibilidade de um conhecimento desenvolvido a partir das semelhanças. “A semelhança reunida, reconhecida, reclusa, a semelhança evidente por si mesma nunca é senão uma salvação de *aparência*. A semelhança aquieta, ela nos afasta do *hic*. Mas, quando surge a semelhança – ou seja, quando ela aparece por aparição, por inevitância, por inquietude, por abertura e por estranhamento [...] ela não revela nada menos, seja por equívoco ou por desvio, que uma *verdade* fundamental impossível de ser dita de outra maneira”.

peregrinariam pelas obras de arte. Warburg (2015, p. 90) descreveu esse “itinerário” empático-artístico do tema mitológico sobre a morte de Orfeu em *Dürer e a Antiguidade italiana*.

Outras obras de arte com imagens da Morte de Orfeu, bem variadas entre si – como o livro de esboços do norte da Itália (em posse de Lord Rosebery), os pratos com Orfeu da coleção do Museu Correr, uma plaqueta no museu berlinense e um desenho (de Giuliano Romano?) no Louvre –, mostram, ao coincidir praticamente em tudo, com que viva intensidade a mesma fórmula de pathos, arqueologicamente fiel e que remonta à representação de Orfeu ou de Penteu, enraizou-se nos círculos de artistas.

Sob essa perspectiva, a alegoria da dança – quer seja em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*, quer seja em *Morte de Orfeu* – e sua contiguidade à substância da “fórmula de pathos” não caracterizariam uma performance no tempo, mas um deslocamento pelo tempo. Em outras palavras, isso significa dizer que a essência da imagem warburguiana – e suas formulações gestuais – “não é mais o movimento” em sua materialidade e sim a dinâmica de sua *sobrevivência* – os seus desaparecimentos e *aparições*. Logo, podemos entender que, no “balé trágico” das formas e na sua “vida póstuma” como vislumbrados por Warburg, o “verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo”, está no tempo.

Por isso, as “imagens da Morte de Orfeu” devem ser consideradas um relato provisório sobre as primeiras estações já escavadas daquela via em etapas por onde passou, em seu vagar, o antigo superlativo da linguagem gestual, partindo de Atenas e passando por Roma, Mântua e Florença até chegar a Nuremberg onde encontrou abrigo na alma de Albrecht Dürer (Idem, p. 97).

A voracidade das mênades em sua coreografia mortal contra o corpo de Orfeu no desenho de Dürer seria, então, uma das paradas desse fluxo gestual e temporal constituído “de memória e de energia dinâmica” relacionadas ao embate das “forças vitais” plasmadas nesse tema mitológico. A salvação de Psiqué pelo abraço perturbador de Eros na escultura de Canova também.

Nesse contexto, para além de observar as regras matemáticas ou a serenidade clássica sobre a “dança” dos elementos estéticos, podemos afirmar que a “ciência sem nome” se daria como uma arqueologia das imagens, uma escavação à procura das “fórmulas de pathos”, sua itinerância territorial – “partindo de Atenas e passando por Roma, Mântua e Florença até chegar a Nuremberg” – e suas *sobrevivências* pelo tempo.

Figura 15 – Detalhe do gestual dramático em *Morte de Orfeu*



Fonte: Kunsthalle, Hamburgo, 2020.

Ademais, consoante à concepção de Warburg, a movimentação dos *fantasmas* encontraria “abrigo na alma” dos artistas. O imbróglio envolvendo Eros, Psiqué, Afrodite, os faunos, as mênades, Orfeu e Dionísio fluiria pelas épocas até adquirir “direito de cidadania nos círculos artísticos” e, na sequência, perder esse privilégio sem qualquer garantia de retorno. Dessa condição subsistiria a precariedade do símbolo – o “*medium* dúctil” – na especificidade de instigar semiologicamente uma *sobrevivência* – origem de seu caráter demoníaco – e não uma essência. Dela também adviria a ideia de uma formulação persistente.

Warburg não escreve, como também teria sido possível, *Pathosform*, mas *Pathosformel*, *fórmula de pathos*, ressaltando o aspecto estereotipado e repetitivo do tema imaginário com o qual o artista, a cada vez, contendia para dar expressão à “vida em movimento” (*bewegtes Leben*). Talvez o melhor modo de compreender seu sentido é aproximá-lo ao uso do termo “fórmula” nos estudos de Milman Parry sobre o estilo formular em Homero, publicados em Paris nos mesmos anos em que Warburg trabalhava em seu atlas *Mnemosyne*. O jovem filólogo norte-americano tinha renovado a filologia homérica mostrando como a técnica de composição oral da *Iliada* e da *Odisseia* se fundava sobre um vasto, mas finito, repertório de combinações verbais (os célebre epítetos homéricos: *podas okys*, “pé veloz”; *korythaiolos*, “elmo ofuscante”; *polytropos*, “de muitos enganos” etc.), ritmicamente configuradas para que pudessem adaptar-se a seções do verso e compostas, por sua vez, de elementos métricos intercambiáveis; ao modificá-los, o poeta podia variar sua sintaxe sem alterar sua estrutura métrica. Albert Lord e Gregory Nagy mostraram que as fórmulas não são somente cheias de material semântico, destinadas a preencher um segmento métrico, mas, ao contrário, é provável que seja o metro que derive da fórmula tradicionalmente transmitida. Do mesmo modo, a composição formular implica a impossibilidade de distinguir entre criação e *performance*, entre original e repetição. Nas palavras de Lord, “o poema não é composto para a execução, mas na execução”. Porém isso significa que as fórmulas, exatamente como as *Pathosformeln* de Warburg, são híbridos de matéria e forma, de criação e *performance*, de novidade e repetição (AGAMBEN, 2012, pp. 27 e 28).

O material semiológico comum às narrativas mitológicas, às “imagens pintadas em vasos gregos”, à “gravura em cobre italiana”, ao desenho à mão de Dürer, ao afresco de Herculano, ao texto de Apuleio e à escultura de Canova seria feito, portanto, “de matéria e forma, de criação e *performance*, de novidade e repetição”. O “deus momentâneo” recuperado pelas *Pathosformeln* não surgiria “para a execução, mas na execução”. Sob esse aspecto, ganharia relevância a natureza simbólica das divindades menores ou semideuses da Antiguidade. Na posição intermediária de seres com atributos divinos e mortalidade humana, os faunos e as ménades, entre outros, formulariam visualmente o vínculo entre os “dois mundos”, trazendo à tona o território – até então submerso – da “falha” da similitude necessário à fluência das “forças vitais”.

Em sua trajetória intelectual, Warburg perseguiu obsessivamente um desses seres: as ninfas⁴³. Numa troca de cartas ocorrida no ano de 1900, André Jolles (2018, p. 70) perguntou a ele: “Quem é? De onde vem?”. Sua indagação dizia respeito à figura feminina em movimento pintada por Domenico Ghirlandaio na Capela Tornabuoni, em Florença, e recebeu a seguinte resposta:

Você se sente pronto a segui-la, como a uma ideia alada, através de todas as esferas, numa amorosa embriaguez platônica; enquanto me contento em dirigir meu olhar filológico no terreno do qual emergiu, e a perguntar-me com espanto: Essa estranha e delicada planta tem mesmo suas raízes na austera terra florentina? (WARBURG, 2018, p. 72).

Figura 16 – *Nascimento de São João Batista*, Domenico Ghirlandaio



Fonte: Basilica di Santa Maria Novella, Florença, 2020.

⁴³ Etimologicamente, de acordo com Junito de Souza Brandão (2020, p. 449), as ninfas representariam para a mitologia grega a reprodução e a fecundidade tanto animal quanto vegetal. “Νύμφη (Nymphē) significa, de um lado, *moça, jovem em idade de se casar, jovem casada*, de outro, *divindade menor*, que tem por *habitat* particularmente o campo, junto às flores. Com o nome genérico de *ninfas* são chamadas as divindades femininas secundárias da mitologia, vale dizer, divindades que não habitam o Olimpo. Essencialmente ligadas à *terra* e à *água*, simbolizam a própria força geradora da natureza”.

Na correspondência, podemos dizer que Warburg anunciaria a substância volátil do objeto de sua obsessão – “você se sente pronto a segui-la”. Considerada uma *Pathosformel* por excelência, a ninfa foi definida como “uma ideia alada” a ser procurada “através de todas as esferas”. Nesse caso, “essa estranha e delicada planta” simbolizaria uma dinâmica perturbadora dentro do conjunto da representação, inserindo um elemento fugaz – ou melhor, uma instância de abertura – no âmago da imagem. Sua presença espectral se daria, desse modo, pelos detalhes inquietantes de sua *aparição* – a agitação do vestido e o movimento exagerado do corpo.

Segundo Didi-Huberman (2013a, p. 219), para Warburg, esses detalhes dramáticos da ninfa lembrariam os movimentos da dança e legitimariam, assim, sua essência demoníaca – daí a pulsão, revelada na carta a Jolles, de uma “amorosa embriaguez”.

Foi para isso, primeiramente, que Warburg atentou: quer se tratasse de Botticelli (em 1893), quer de Ghirlandaio (em 1902), bem como de Leonardo e Agostino di Duccio, Mantegna e Dürer, ressurgia constantemente a questão do *gesto intensificado*, em especial quando o passo se transformava em dança. Nietzsche, no artigo sobre “A visão demoníaca do mundo”, já havia falado da dança como uma “linguagem gestual realçada” [*gesteigerte Gebärdensprache in der Tanzgebärde*], o que é um modo de denominar a conversão do gesto natural (andar, passar, aparecer) em *fórmula plástica* (dançar, rodopiar, dançar a pavana). A ideia de *Pathosformel* seria elaborada, em grande parte, para dar conta dessa intensidade coreográfica que atravessa toda a pintura do Renascimento e que, em matéria de graça feminina – de venustidade –, foi resumida por Warburg, além de sua denominação conceitual, numa espécie de personificação transversal e mítica: a *Ninfa*.

A “intensidade coreográfica” converteria o “gesto natural” da “graça feminina” em “*fórmula plástica*”, transformando a ninfa no modelo visual para expressar a “venustidade” – ou seja, as “*experiências primárias*” relacionadas ao mito de Vênus. Na pintura *A primavera*, como observado por Warburg em *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*, o “renascimento” de Flora – a ninfa latina das flores – estaria conjugado à figuração de suas “partes acessórias” – a movimentação do traje e dos cabelos – como “*gesto intensificado*”. No desenho à mão de Dürer, a agonia apaixonada das mênades – as ninfas adoradoras de Dionísio – se manifestaria na coreografia dos corpos e nas vestes esvoaçantes. Na escultura de Canova, o infortúnio amoroso das bacantes – as ninfas vítimas da perseguição masculina – sobreviveria nos detalhes da posição do torso desfalecido de Psiqué.

Figura 17 – Detalhe da “ninfa” em *Nascimento de São João Batista*



Fonte: Basilica di Santa Maria Novella, Florença, 2020.

Na mesma carta, Warburg (2018, p. 73) tentou detalhar o “terreno do qual emergiu” o *fantasma* de Ghirlandaio. “Conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara liberta [...], mas, segundo sua verdadeira essência (*Elementargeist*), uma deusa pagã no exílio”. A descrição de “sua verdadeira essência” estabelecerá a intervenção do regime empático pelo qual a figura feminina da Capela Tornabuoni teria sido concebida no *Quattrocento* italiano. Por essa resposta a Jolles, Agamben (2012, pp. 49 e 50) especulou sobre a cadeia de *saber* na qual a proposição warburguiana para a ninfa estaria implicada.

A segunda parte da definição (“uma deusa pagã no exílio”), na qual se deteve a atenção dos estudiosos, inscreve a ninfa no contexto mais apropriado das pesquisas warburguianas, a *Nachleben* dos deuses pagãos. A aproximação entre *Elementargeister* e deuses no exílio já está em Heine (na edição da *Revue des deux mondes*, o escrito sobre os *Elementargeister* – composto em 1853 – abre o ensaio “Les dieux en exil” [Os deuses no exílio]). Não foi, no entanto, notado que a doutrina dos espíritos elementares por meio de Heine e de *Undine* (Ondina) de La Motte Fouqué remete ao trabalho de Paracelso *De Nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et caeteris spiritus* [Sobre ninfas, silfos, pigmeus, salamandras e outros espíritos] e marca, na genealogia da ninfa, um ramo escondido e, por assim dizer, esotérico, que não podia não ser familiar nem a Warburg nem a Jolles. Nessa deriva, que se situa no cruzamento de tradições culturais diferentes, a ninfa nomeia o objeto por excelência da paixão amorosa (e assim era ela, certamente, para Warburg: “gostaria de me deixar levar embora alegremente com ela”, escreve a Jolles).

O “ato estético da *empatia*” – o jogo de semelhanças e diferenças – criador da “realidade corpórea” da ninfa no afresco de Ghirlandaio estaria associado, por um lado, à representação de uma situação social comum à época – a presença de “uma escrava tártara liberta” como criada da nobreza florentina; e, por outro, à recuperação de uma fórmula

estética que revitalizaria, em outro lugar e tempo, a energia demoníaca de “uma deusa pagã” originária do círculo de Vênus. Em suma, a figura feminina da Capela Tornabuoni descreveria a “paixão amorosa”.

Esse “ramo escondido” da “genealogia da ninfa” traria ainda mais complexidade ao imbróglio mitológico de Eros e Psiqué e sua “corrente patética”. Retornando ao escrito de Apuleio (BRANDÃO, 2015, p. 221), acompanhamos que, embora tivesse recebido de Afrodite a missão de fazer Psiqué se enamorar pelo “homem mais horrendo da face da Terra”, Eros acabou ferido por suas próprias flechas e, conseqüentemente, se apaixonou por Psiqué. A partir desse momento, a narrativa mitológica se tornaria a história sobre a conjunção e a disjunção entre o apaixonado e o objeto amoroso de sua obsessão. Podemos afirmar, então, que a adversidade de Eros atribuiria a formulação patológica de ninfa à Psiqué.

Como homens não humanos, os espíritos elementares [como as ninfas] de Paracelso constituem o arquétipo ideal de toda separação do homem de si mesmo. O que define, todavia, a especificidade das ninfas em relação às outras criaturas não adâmicas é o fato de que elas podem receber uma alma, se elas se unirem sexualmente a um homem e gerarem com ele um filho. [...] Condenadas assim a uma incessante busca amorosa do homem, as ninfas têm uma existência paralela na Terra (AGAMBEN, 2012, pp. 52 e 53).

Se aprofundando na “deriva” descrita por Agamben na qual “a ninfa se situa no cruzamento de tradições culturais diferentes”, o uso do afresco de Herculano como modelo para o gestual de *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros* assumiria mais um outro sentido. Por reviver a bacante que, pelo sentido da fábula antiga, sofreria com a perseguição obsessiva do fauno e, pelo revés de sua condição como espírito elementar na descrição esotérica de Paracelso, estaria, contraditoriamente, condenada “a uma incessante busca amorosa do homem”, Psiqué – enquanto “*dinamograma*” – excitaria a imagem de Canova com a polarização entre a paixão – a “reação primitiva” ao encantamento amoroso – e a dor – a “consciência” emocional, e até mesmo física, pela rejeição. Diante disso, Psiqué também seria um pêndulo mítico entre as forças apolíneas – o *saber* antigo talhado na beleza e equilíbrio da escultura – e dionisíacas – o *não saber* dos primórdios humanos registrado no movimento do tecido drapeado e na disposição corporal.

Nesse entrecruzamento de gestos intensificados e polaridades instáveis – a presença e a ausência, o humano e o divino, a paixão e a dor, entre outras –, a “dança” de Eros e Psiqué se estabeleceria no “processo da história das imagens” a partir do apelo à *Pathosformel* da

ninfa enquanto sedimentadora “de energia dinâmica” cultural originada na tensão entre as “forças vitais” de Apolo e Dionísio. Com isso, a escultura de Canova se inscreveria como mais um capítulo na tentativa de construção de um *saber* visual que, ao recuperar pelo “ato estético da *empatia*” a aparência da Antiguidade, “falhariá” por causa da presença persistente de detalhes fantasmáticos – ou demoníacos pela denominação warburguiana.

Portanto, podemos concluir que a “fórmula de *pathos*” seria o fenômeno materializador da “falha” da similitude e da sua disseminação na arte por “valores expressivos preexistentes”. Contudo, na perspectiva de ser o resultado de um “dançar por *phantasmata*”, essa formulação também estaria carregada de memórias. Ou seja, a proposta de um jogo de semelhanças e diferenças nas imagens, quer seja pelo viés do “deus momentâneo” e sua fugacidade, quer seja pelo viés dos “espíritos elementares” e sua imortalidade, estaria repleta, inevitavelmente, de vestígios menmônicos. Daí a relevância fundamental do tempo.

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 autoafecção. As *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica, “*phantasmata*” no sentido que lhe dá Domenico Piacenza, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia (Idem, p. 29).

Ao encontrar “abrigo na alma” dos artistas, as formas fantasmáticas da Antiguidade – e a ninfa, como vimos, seria a assombração favorita de Warburg – constituiriam um exílio para os deuses pagãos matizado pela “originalidade e repetição”. Se esses *phantasmas* estariam entre o transcorrer particular de “cada impressão que o homem recebe, cada desejo que nele se agita, cada esperança que o atrai e cada perigo que o ameaça” e o esforço secular e universal pela “separação do homem de si mesmo”, qual a natureza do tempo que possibilitaria as *Pathosformeln*? No próximo subcapítulo, iremos investigar os aspectos da coreografia temporal que, por meio de “cristais de memória histórica”, permitiria a “vida póstuma” das formas.

2.3. A *Nachleben* e o “tempo perdido”

Até o início do século XX, a compreensão científica sobre o tempo se apoiava na sua natureza singular – ou melhor, no pensamento sobre seu transcorrer único e convergente para

um futuro. Tal noção estaria baseada nas ideias de Anaximandro – filósofo grego que viveu por volta de 600 a.C. – do qual as meditações restou apenas um fragmento definitivo: “As coisas se transformam uma na outra segundo a necessidade e reconhecem o valor uma da outra segundo a ordem do tempo”.

Podemos afirmar que as ciências da natureza – a Astronomia e a Física, principalmente – se desenvolveriam, desde então, seguindo a percepção de Anaximandro. Os fenômenos naturais seriam compreendidos, dessa maneira, em conformidade com a “ordem do tempo”. Para Carlo Rovelli (2018, p. 21), esse paradigma da Antiguidade influenciou fundamentalmente os desdobramentos do *saber* nas ciências.

A astronomia antiga descreveu os movimentos dos astros no tempo. As equações da física mostram como as coisas mudam no tempo. Das equações de Newton que fundamentam a dinâmica às de Maxwell que detalham os fenômenos eletromagnéticos, da equação de Schrödinger que representa como acontecem os fenômenos quânticos às da teoria quântica dos campos que descrevem a dinâmica das partículas subatômicas, toda a física é uma ciência de como as coisas evoluem “segundo a ordem do tempo”.

Essa unicidade do tempo perdurou até a publicação, em 1905, da *Teoria da Relatividade Geral*. Nesse trabalho revolucionário, Albert Einstein descreveu a multiplicidade do tempo⁴⁴. Isso significa dizer que não existe um só tempo, mas infinitos tempos diversos, concomitantes e relativos – em outras palavras, a essência do tempo se caracterizaria como uma substância heterogênea.

É assim que a teoria da relatividade geral de Einstein concebe o tempo. Suas equações não têm um único tempo, têm inúmeros. Entre dois acontecimentos, como a separação e o reencontro de dois relógios, a duração não é única. A física não descreve como as coisas evoluem “no tempo”, mas sim como elas evoluem em seus tempos e como “os tempos” evoluem um *em relação ao outro* (Idem, p. 22).

Nesse contexto, podemos entender que, até então, o *saber* convencional sobre o tempo – e, em consequência, a sua organização linear em passado, presente e futuro – estaria limitado pela impossibilidade humana de compreender integralmente a dimensão temporal. E,

⁴⁴ A questão sobre a pluralidade do tempo repercutiria na diversidade de significados relacionados à palavra. No dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 2690), são inúmeras acepções para o verbete *tempo*. “1. duração relativa das coisas que cria no ser humano a ideia de presente, passado e futuro; período contínuo e indefinido no qual os eventos se sucedem; 2. determinado período considerado em relação aos acontecimentos nele ocorridos, época; 3. certo período da vida que se distingue de outros; 4. período específico, segundo quem fala, de quem se fala ou sobre quem se fala; 5. época na qual se vive [...]”. Essa variedade etimológica representaria a complexidade do termo, refletindo a própria fragmentação do conceito físico.

a partir de Einstein, qualquer conhecimento sobre o tempo estaria impregnado por um *não saber*. Embora não haja qualquer registro de que Aby Warburg tenha tido contato com a *Teoria da Relatividade Geral*, a ideia geral sobre uma desintegração da “ordem do tempo” também estaria presente na “ciência sem nome”.

Como vimos anteriormente, o “problema” warburguiano seria desatar os nós espectrais surgidos na obra de arte enquanto “produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida”. Para isso, as imagens deveriam ser percebidas em seus detalhes dissonantes – as formas fantasmáticas – pelos quais o “ato estético da *empatia*” formularia a permanência de patologias primordiais – as *Pathosformeln*. Sob essa perspectiva, por um lado, as “fórmulas de *pathos*” executariam o movimento da “dança” tensionada entre as “forças vitais” – a “energia dinâmica”; e, por outro, carregariam o tempo de suas manifestações – a memória. A desintegração da “ordem do tempo” proposta por Warburg estaria, assim, associada a uma coreografia de formas que, ao realizarem sua condição de “deus momentâneo”, esculpiriam a continuidade do tempo sob o talhe intensificado de “cristais de memória”.

Essa concepção warburguiana se aproximaria dos estudos sobre os corpos em movimento que levariam, também no início do século XX, à invenção do cinema. Nesse esforço científico, a descoberta da imagem retiniana – a persistência do objeto visto durante um oitavo de segundo após o fim do estímulo – propiciou a reprodução visual do movimento, possibilitando a criação dos aparelhos precursores do cinema – o fenascitoscópio de Plateau, o zootrópio de Stampfer e o taumatrópio de Paris. No entanto, como pontuou Giorgio Agamben (2012, p. 35), “o interesse de Warburg pela representação do corpo em movimento [...] não respondia tanto a razões de ordem técnico-científicas ou estéticas quanto a sua obsessão pelo que se poderia chamar a *vida das imagens*”.

De outra forma, podemos dizer que, para Warburg, a “*vida das imagens*” não evoluiria “no tempo”, mas se deslocaria pelos “*tempos*” através de transcorreres diversos que “evoluem um *em relação ao outro*”. Esse imbróglio temporal, portanto, se dobraria sobre si mesmo: não haveria um início ou um fim, apenas sobrevivências. Por isso, as *Pathosformeln* se comportariam nas obras de arte como as luzes e sombras da película projetadas na tela do cinema – ou seja, se revelariam como *fantasmas* que dançariam o tempo inesgotável das persistências mnêmicas.

Pode-se dizer que a descoberta de Warburg é que, ao lado da *Nachleben* fisiológica (a persistência das imagens retinianas), há uma *Nachleben* histórica das imagens ligada à permanência de sua carga amnésica, que as constitui como “dinamogramas”. Ele foi o primeiro a perceber que as imagens transmitidas pela memória histórica (Klages e Jung estudaram mais os arquétipos meta-históricos) não são inertes e inanimadas, mas possuem uma vida especial e diminuída, que ele chama, justamente de vida póstuma, sobrevivência (AGAMBEN, 2012, p. 36).

A “*vida póstuma*” seria, desse modo, o princípio desorganizador, na “ciência sem nome”, para a “ordem do tempo” prevista por Anaximandro. Conseqüentemente, a desestruturação temporal warburguiana estaria relacionada a dois fatores: a transmissão das imagens – “não são inertes e inanimadas” – e a particularidade de sua *sobrevivência* como “*dinamograma*” para a restituição de uma “memória histórica”. No texto *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero* (1920), Aby Warburg (2015, p. 132) abordou a importância da transmissão para o percurso dos demônios pagãos gregos até a Alemanha do século XVI.

Somente quando nos decidirmos a conceber e investigar as figuras do mundo das divindades pagãs, tal como ressurgiram no início do Renascimento ao norte e sul dos Alpes, não só como manifestações artísticas, mas também como seres religiosos, é que aprenderemos gradualmente a conceber a potência do destino representada pelo fatalismo da cosmologia helenística, também para a Alemanha e mesmo na época da Reforma. Se o augúrio pagão, que além do mais atuava sob o disfarce da erudição das ciências naturais, foi difícil de combater, que dizer de derrotá-lo?

Essa *aparição* das “figuras do mundo das divindades pagãs” – com sua “vida especial e diminuída” – conformaria a “potência do destino representada pelo fatalismo da cosmologia helenística” por um “processo de transmissão mnemônica” que se originaria na Antiguidade, ressurgiria “no início do Renascimento ao norte e sul dos Alpes” e chegaria à Alemanha “mesmo na época da Reforma”. Esses movimentos se desenrolariam, para Warburg, no contexto de uma “cultura total” pela qual o “augúrio pagão” – “não só como manifestações artísticas, mas também como seres religiosos” – prevaleceria, enquanto “*dinamograma*”, às constantes tentativas de sua erradicação – “foi difícil de combater, que dizer de derrotá-lo?”.

Os deuses astrais, fielmente transmitidos pela trilha que sai do helenismo e segue pela Arábia, Espanha e Itália até a Alemanha (onde, desde 1470, com a nova imprensa em Augsburg, em Nuremberg e em Leipzig, já concretizam, em texto e imagem, um Renascimento ávido por viajar), continuaram sendo, em imagem e linguagem, divindades temporais plenas de vida, que marcavam matematicamente cada fração de período ao longo do ano – o ano inteiro, o mês, a semana, o dia, a hora, minuto e segundo –, dominando o cenário de modo mítico e pessoal (Idem).

Nesse sentido, podemos dizer que a *Nachleben der Antike* se realizaria na dinâmica de sua própria transmissão – “um Renascimento ávido por viajar”. A sobreposição semiológica acumulada – a partir da elevação dos “deuses momentâneos” – em cada parada do seu itinerário particular – a “trilha que sai do helenismo e segue pela Arábia, Espanha e Itália até a Alemanha” – produziria o entrelaçamento dos “tempos” e causaria, pelos confrontos de “um em relação ao outro”, o abalo, a comoção e a perturbação que restariam como paradigma ao processo histórico das imagens. Por esse motivo, a “memória histórica” da “ciência sem nome” portaria, essencialmente, um emaranhado temporal e suas formas fantasmáticas – na qualidade de “*dinamogramas*” – manifestariam um tempo heterogêneo.

Com isso, na virada do século XV – tanto na Itália como na Alemanha –, duas concepções da Antiguidade se contrapõem: a ancestral concepção prático-religiosa, e a nova, artístico-estética. Enquanto esta última parece, a princípio, sair vencedora na Itália, encontrando seguidores também na Alemanha, a Antiguidade astrológica experimenta, em solo alemão, um renascimento altamente peculiar, que até agora não foi de modo algum suficientemente observado. A razão é que os símbolos astrais que se preservaram na literatura profética (sobretudo os sete planetas em forma humana) ganharam sangue novo em um presente político e social marcado por conflitos tumultuosos – o que, em certo sentido, fez deles deuses do momento político. Junto a esses guias do destino em forma humana – que, como símbolos astrais, subjaziam à arte metódica da interpretação astral, própria à profecia “artística” (isto é, científica) –, é preciso considerar os monstros terrenos como arautos fatalistas da profecia “prodigiosa” (WARBURG, 2015, pp. 133 e 134).

Em *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero*, Warburg descreveu, portanto, a divergência evolutiva dos deuses astrais da Antiguidade – “tanto na Itália como na Alemanha” durante a “virada do século XV” – que, pela dinâmica de sua transmissão, adquiriram *sobrevivências* semiologicamente distintas – “a ancestral concepção prático-religiosa, e a nova, artístico-estética”. Essa desordem de sentidos caracterizaria também a heterogeneidade dos “tempos”. Para Georges Didi-Huberman, a complexidade temporal da *Nachleben* estaria, justamente, na diversidade dos percursos simbólicos e na persistência das formas sobreviventes.

[...] a *Nachleben* só tem sentido ao tornar complexo o tempo histórico, ao reconhecer no mundo da cultura temporalidades específicas, não naturais. Basear uma história da arte na “seleção natural” – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte: desaparece num ponto da

história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 55).

Se as formas “evoluem em seus tempos” e esses tempos “evoluem um *em relação ao outro*”, de acordo com a concepção warburgiana, o sentido das evoluções não seria a “eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia”. Em Warburg, as formas sobreviveriam “à *sua própria morte*” e a evolução temporal ganharia um significado tempestuoso e perturbador. Em outros termos, a performance do tempo deixaria de ser entendida como uma série de movimentos desenvolvidos contínua e regularmente, e passaria a ser percebida por suas involuções, quebras, degradações e descontinuidades – “desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido”.

Daí a particularidade da *sobrevivência* das imagens e seu tempo desordenador. Embora estivessem inscritas na cadeia de *saber* visual da época em que se manifestariam – por exemplo, a presença mitológica de Orfeu e das ménades no desenho à mão de Dürer como “tema de estúdio” no Renascimento alemão –, as formas, em sua *sobrevivência*, carregariam a irregularidade temporal da acumulação energética advinda de suas peregrinações pelo tempo. Com isso, o fluxo da “memória histórica” – definida como o “limbo ainda mal definido de uma *memória coletiva*” – não poderia ser concebido apenas em sua correnteza linear, transparente e lógica, mas também em seu embaralhado “turbilhão” de *não saberes*.

A *Nachleben*, desse ponto de vista, poderia ser comparada – o que não significa assimilada – aos modelos de tempo que constituem sintoma, precisamente, na evolução, ou seja, que criam obstáculo a todos os esquemas continuístas de adaptação. Os teóricos da evolução falaram em “fósseis vivos”, esses seres perfeitamente anacrônicos da sobrevivência. Falaram de “elos perdidos”, essas formas intermediárias entre estágios antigos e estágios recentes de variação. No conceito de “retrocesso”, recusaram-se a opor uma evolução “positiva” a uma regressão “negativa”. Assim, falaram não apenas de “formas pancrônicas” – fósseis vivos ou formas sobreviventes, ou seja, organismos encontrados em estado fóssil por toda parte que eram tidos como desaparecidos, mas de repente eram descobertos, em certas condições, no estado de organismos vivos –, mas também em “heterocronias”, esses estados paradoxais do ser vivo em que se combinam fases heterogêneas de desenvolvimento (Idem, pp. 55 e 56).

Dessa maneira, a *sobrevivência* warburgiana seria um sintoma da complexidade do tempo “no mundo da cultura”. Ela materializaria os reverses a “todos os esquemas continuístas

de adaptação”. Ou seja, a *Nachleben* das imagens se configuraria no intervalo de tempo natural aos “seres perfeitamente anacrônicos”. Empregando a analogia à biologia evolucionista utilizada por Didi-Huberman, podemos dizer que a “ninfa francesa” em *Le Déjeuner sur l’herbe* ou Zéfiro e Flora em *A Primavera* corresponderiam aos “fósseis vivos” e suas “heterocronias” – os “estados paradoxais do ser vivo em que se combinam fases heterogêneas de desenvolvimento”.

Em retorno à narrativa de Apuleio, vemos que Eros, ao invés de cumprir a ordem de Afrodite, evitou a morte de Psiqué após a sua queda do alto de um rochedo. A partir desse momento, a existência de Psiqué ficaria dividida entre o tempo das *coisas* terrenas e o tempo das *coisas* divinas. Nessa perspectiva, ela não estaria mais viva, mas também não estaria morta, se colocando como o “fóssil vivo” em um “*Zwischenraum*” de espaço e tempo semelhante a um sonho. A condição de “morta-viva” de Psiqué lhe anunciaria a promessa de experiências transcendentais divinas sem deixar de ser afetada, através das memórias, pela influência de suas vivências humanas anteriores.

Após descansar de tantas emoções e restaurada por um sonho reparador, a jovem princesa se ergueu e viu logo, cercado por um bosque, à beira de uma fonte, um palácio de sonhos: suas colunas de ouro serviam de suporte ao teto de cedro e marfim; as paredes eram recamadas de baixos-relevos de prata; o pavimento confeccionado de mosaicos de pedras preciosas; os imensos salões tinham paredes de ouro maciço. Uma obra digna de Dédalo e de Hefesto! Deslumbrada com tanta beleza, Psiqué penetrou no palácio e, a partir de então, foi servida não por escanções e criadas em carne e osso, mas por uma multidão de Vozes, que lhe atendiam até mesmo os desejos não formulados. Naquela mesma noite da chegada da princesa ao vale dos encantos, Eros, sem se deixar ver, fez de Psiqué sua mulher, mas, antes do nascer do sol, desapareceu rápida e misteriosamente (BRANDÃO, 2015, p. 220).

A materialidade suntuosa do espaço apreendido pelo conhecimento humano de Psiqué – “suas colunas de ouro serviam de suporte ao teto de cedro e marfim; as paredes eram recamadas de baixos-relevos de prata; o pavimento confeccionado de mosaicos de pedras preciosas; os imensos salões tinham paredes de ouro maciço” – se confundiria à transcendentalidade do tempo de sua situação peculiar de “morta-viva” – “foi servida não por escanções e criadas em carne e osso, mas por uma multidão de Vozes, que lhe atendiam até mesmo os desejos não formulados”. No cerne desse redemoinho de espaços subsistentes e tempos insólitos, Psiqué funcionaria como um “elo perdido” que intermediaria o vínculo entre as forças quiméricas de “estágios antigos” – as memórias espectrais de sua existência humana – e o poder transformador dos “estágios recentes” – a sua elevação à condição fantasmática de

divindade. Ou melhor, ela seria o pêndulo mítico entre o equilíbrio apolíneo do tempo de Anaximandro e a *aparição* das memórias como perturbadora dionisíaca.

A partir desse imbróglio, podemos concluir ainda que o mito de Eros e Psiqué, no esforço de evitar um modelo temporalmente baseado na simples contraposição entre “uma evolução *positiva*” e “uma regressão *negativa*”, organizaria sua trama na polarização matizada do ímpeto da vida – a “reação primitiva” elementar organizadora da “ordem do tempo” entre os humanos – com a pulsão da morte – a “consciência” pela finitude instituidora de outras possibilidades temporais para o homem. Nesse sentido, a narrativa mitológica plasmaria os tempos da naturalidade do *saber* e da sobrenaturalidade do *não saber*, se tornando o “*medium dúctil*” para a fluência das “*heterocronias*” – os “*tempos*” em suas “fases heterogêneas de desenvolvimento” – relacionadas a oscilação entre as forças da vivência – a presença, o humano e a paixão – e as forças da destruição – a ausência, o divino e a dor.

Nesse caso, o enlace corporal esculpido por Canova em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros* simbolizaria, por um lado, o paradoxo de um tempo que, no compromisso de evoluir “positivamente” – quer dizer, na promessa de reviver a beleza da Antiguidade enquanto um modelo ideal para o desenvolvimento da arte –, constituiria um emaranhado temporal provocado pela imposição de um movimento contrário de desgaste – em outras palavras, um regressar “negativamente” ocasionado pela precariedade semiológica das memórias. Diante disso, os “*fósseis vivos*” de Eros e Psiqué seriam a evidência de um regime temporal patológico no qual a “ordem do tempo” estaria profundamente afetada pelas “*heterocronias*” de “*tempos*” sobrepostos “um em *relação ao outro*”.

Figura 18 – Detalhe do gestual dramático em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*



Fonte: Museu do Louvre, Paris, 2020.

Esse “balé trágico” das formas representaria a sobreposição dos interstícios temporais – a complexidade de diversos “*Zwischenräume*” entrelaçados e divergentes – entre as extremidades assentadas sobre o polo do “*mais morto*” – “o mais enterrado e o mais fantasmático” – e o polo do “*mais vivo*” – “o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional”. Com isso, *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros* tensionaria o conflito do transcorrer do tempo percebido e vivenciado – o “*mais vivo*” das experiências associadas à presença, ao humano e à paixão – com sua própria degradação em reminiscências – o “*mais morto*” subsistido na ausência, no divino e na dor das memórias em *aparição*.

Por outro lado, podemos entender que a dança de Eros e Psiqué daria também concretude ao “problema” warburgiano para o tempo. A particularidade da interpretação artística de Canova ao “*dinamograma*” de memórias – e seus “*tempos*” imbricados e desgastados – legado pela Antiguidade no afresco de Herculano se constituiria como sintoma da presença extensiva de um tempo heterogêneo nas obras de arte. Sob esse aspecto, a *Nachleben* seria um ato da memória. E, por conseguinte, as formas fantasmáticas sobreviveriam entre a “*evolução positiva*” da similitude e a “*regressão negativa*” de sua “falha”, impossibilitando sua permanência como um fechamento semiológico e instituindo sua natureza no modo de uma abertura contínua em reminiscências.

Revisitando a pintura de Van Gogh, notamos, assim, a figuração de um momento que, acessado como memória, desconstruiria a “*ordem do tempo*” por desprender uma “*regressão negativa*” de outros “*tempos*”: o brilho das estrelas e a possibilidade de representação de Saint-Rémy-de-Provence – a performance do *saber* como forma no tempo – seria também parte da *aparição* de uma ausência estrutural materializada na escuridão do céu – a abstração⁴⁵ ou a *imaginação* enquanto um *não saber* transmitido pelas memórias.

⁴⁵ Em uma de suas cartas ao pintor francês Émile Bernard, Van Gogh relatou a experiência artística de ter vivido com Gauguin por nove semanas no outono e no inverno de 1888: “Quando ele esteve em Arles, eu numa ou noutra vez permiti-me entrar no desvio da abstração, como sabe... Mas foi um delírio, meu caro amigo, e isso logo nos coloca em choque contra uma parede... E, no entanto, mais uma vez deixei-me desviar e voltei àquelas estrelas grandes demais – outro fracasso – e daquilo eu estava farto”. Dessa forma, ele confirmou a influência da abstração em *A noite estrelada* e descreveu a dimensão patológica que esse processo conferiu à obra, tornando a volta “àquelas estrelas grandes demais” um fracasso enquanto o retorno de uma memória no tempo. Na edição original em inglês, “When Gauguin was in Arles, I once or twice allowed myself to be led astray into abstraction, as you know... But that was delusion, dear friend, and one soon comes up against a brick wall... And yet, once again I allowed myself to be led astray into reaching for stars that are too big – another failure – and I have had my fill of that” (DE LEEUW, 1996, p. 469).

De outra maneira, podemos descrever o fulgor heterogêneo da constelação de Van Gogh como a *aparição* dos “cristais de memória” que anunciariam a particularidade de sua *sobrevivência*. Nessa situação, as estrelas seriam o testemunho do transcorrer do tempo – em seu contínuo processo de evolução e regressão – e do esforço patológico pela sua restituição – um propósito fracassado pela substância intransponível de seu objeto –, conjugando em sua própria dialética de subsistência o paradoxo temporal intrínseco ao regime warburgiano de “*vida póstuma*” das imagens – o “imbróglgio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados”.

A *Nachleben*, então, se daria por um jogo no qual todo o ganho só ocorreria pelo processo irremediável da perda. Esse paradigma seria, inclusive, a procedência da operação semiológica na arte: o sentido das manifestações simbólicas artísticas – as pinturas, as esculturas, os textos literários, o cinema, etc. – nasceria, justamente, da inviabilidade de sua completa interpretação – por isso, também a existência de uma condição de ilegibilidade em sua proposição. Nesse esquema semelhante a uma espiral de abertura, por um viés, as memórias trariam de volta os elementos vivenciados – “visíveis, legíveis ou invisíveis” – que justificariam seu ressurgimento no tempo. Por outro, a desordem dos seus “*tempos*” tornaria ilegível a sua *aparição*. Daí outra particularidade da *sobrevivência* seria seu estado numa qualidade de intraduzível.

Se recorrermos à definição de Bárbara Cassin (2018, p. 17) em *Dicionário dos intraduzíveis [Vocabulaire Européen des Philosophies]* (2004), “o intraduzível não é o que não pode ser traduzido, mas o que não cessa de (não) traduzir”. Desse modo, as memórias sobreviveriam como uma persistência inquietante e ativa no surgimento de outros “*tempos*”. Nesse ponto, consideramos necessária fazer uma digressão sobre a questão da memória e sua intraduzibilidade.

Nenhum artista explorou tão amplamente as circunstâncias contraditórias dos “*tempos*” das memórias como Marcel Proust. Aquela abstração anunciada pelas reminiscências sombrias de *A noite estrelada* também estaria presente nos longos parágrafos mnemônicos de *Em busca do tempo perdido [À la recherche du temps perdu]* (1913). Da mesma forma que a paisagem vista por Van Gogh na janela do seu claustro francês, a pequena Combray – um dos vilarejos rememorados pelo escritor em sua obra – não seria o espaço para a “ordem do tempo” de Anaximandro – e seu fluxo lógico entre o passado, o presente e o

futuro –, mas um lugar de obscuridade a partir do qual o brilho luminoso de evidências soterradas pelo tempo tentaria não se entregar ao seu impiedoso destino – a morte – e sobreviveria pelos “*tempos*” das memórias.

[...] aí então a lembrança – não ainda do lugar em que estava, mas de outros onde havia morado e onde poderia estar – me chegava como um socorro do alto pra me livrar do nada de onde não poderia sair sozinho; num segundo, eu passava por sobre séculos de civilização e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, e depois, de camisas de gola virada, recompunham aos poucos os traços originais do meu próprio eu (PROUST, 2016, p. 14).

Essa *sobrevivência* das lembranças não ocorreria por um mecanismo associado a “esquemas continuístas de adaptação”. De acordo com Proust, a memória seria “a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, e depois, de camisas de gola virada” que percorreria “séculos de civilização”. Dessa maneira, ela seria composta por um tempo inevitavelmente heterogêneo no qual estágios novos e antigos se combinariam paradoxalmente em “*heterocronias*”. Nesses termos, a natureza das memórias delineada por Proust seria portadora de uma desordem temporal que, como na confissão de Van Gogh à seu irmão Theo, resultaria em formas incontroláveis – “longos e sinuosos traços” que “não eram o que deveriam ser”.

Além disso, a *sobrevivência* mnemônica proustiana se assemelharia ao elemento perturbador do anúncio sagrado do anjo Gabriel à Virgem Maria – “um socorro do alto pra me livrar do nada de onde não poderia sair sozinho” –, instaurando sua natureza de *aparição* e retomando, conforme o entendimento de Warburg no texto *Le Déjeuner sur l’herbe de Manet*, um “movimento expressivo individualizado e intensificado pelo pathos” de “ascensão gradual da alma compelida pela devoção” em sua “viagem imaginária ao céu”. Nesse caso, os “*tempos*” das memórias estariam degradados por suas sobreposições e pela íntima relação com suas particularidades patológicas – “recompunham aos poucos os traços originais do meu próprio eu”.

Mas como a memória, por mais gosto que tivesse em reproduzi-las, não conseguisse pôr em nenhuma dessas pequenas gravuras [as imagens das recordações de outros campanários] aquilo que eu há muito havia perdido, o sentimento que nos faz não considerar uma coisa como um espetáculo, mas a julgá-la um ser sem equivalente, nenhuma delas impõe-se a mim, sobre uma parte profunda da minha vida, como ocorre com a lembrança desses aspectos do campanário de Combray nas ruas que ficam por trás da igreja (Idem, p. 61).

Ainda em conformidade ao pensamento de Proust, a substância das memórias seria constituída por um acontecimento único – “um ser sem equivalente”. Daí seu valor semiológico estar atrelado a uma experiência singular cuja possibilidade de retomada sofreria com seus próprios descaminhos – “aquilo que eu há muito havia perdido” –, ocasionando a sua própria alienação – “nenhuma delas impõe-se a mim, sobre uma parte profunda da minha vida, como ocorre com a lembrança desses aspectos do campanário de Combray”. Podemos dizer, assim, que a *sobrevivência* das memórias brilhariam no intervalo entre o *saber* e o *não saber* com a mesma intensidade inquietante das estrelas de Van Gogh no céu de Saint-Rémy-de-Provence. E qualquer recurso de similitude falharia na reprodução da materialidade mnemônica tanto quanto de seus “*tempos*”.

No romance *Em busca do tempo perdido*, as memórias seriam, então, o elemento a dar condições para o jogo temporal de uma *sobrevivência* pessoal no qual, conforme descrito anteriormente, todo o ganho – a reconstituição da vida do narrador no livro – se daria por uma dinâmica inevitável de perda – o apelo às memórias resultaria no surgimento de um emaranhado de “*tempos*” regido pela intraduzibilidade do passado. Isso significa que o percurso do narrador proustiano para criar sua autobiografia – ou melhor, para dar condições à subsistência de seu “*Archivio*” íntimo – invocaria um instrumento “que não cessa de (não) traduzir”, gerando o sufocamento da “ordem do tempo” pela profusão de itinerários possíveis e suas significações instáveis. Em suma, a situação contraditória da *sobrevivência* provocaria, em meio a um *saber* anterior que se desejaria resgatar, a manifestação de um *não saber* envolvido por “*tempos*” em processo de perdição.

A ambiguidade⁴⁶ no título do livro, inclusive, registraria essa circunstância irreprimível. Numa acepção, a procura pelo “tempo perdido” seria o esforço consciente do narrador de reviver o passado no presente – ou, como seria a intenção de Warburg e sua “ciência sem nome” descrita por Didi-Huberman, de “*resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis*”. Na outra, seria o desejo inconsciente de encontrar o tempo em seu descaminho, sua obscuridade, sua condição patológica de loucura, construindo “uma história que já

⁴⁶ De acordo com duas das acepções do verbete no dicionário da língua francesa de Paul Robert (2006, p. 215), o adjetivo *perdu* [perdido] pode qualificar um objeto “*dont on n’a plus la possession, la disposition, la jouissance*” [do qual não temos mais a posse, a disposição, o gozo] ou “*égaré, qui a perdu son chemin, qui est comme fou*” [que perdeu seu caminho, que enlouqueceu]. Dessa maneira, o termo *temps perdu* [tempo perdido], presente no título da obra de Marcel Proust, pode ser interpretado com mais de um significado o que daria origem à sua indeterminação semântica.

podemos dizer *fantasmal*, no sentido que nela o arquivo é considerado um vestígio material do rumor dos mortos”.

Dessa forma, as incertezas – já trazidas por Proust, como vimos, no título do livro, mas presente ainda em todo o restante da obra – sobre o objeto de sua busca – o “tempo perdido” num passado de recordações ou na sua própria essência fantasmática em desestruturação – criariam a complexidade da história das *sobrevivências* como uma heterogeneidade de “*elos perdidos*” pela qual a questão temporal se revestiria de sobredeterminações, nós e rupturas, compondo, nesse contexto, a estrutura semiológica de um “problema” de dimensões warburgianas. Nessa perspectiva, podemos dizer que a questão temporal da *Nachleben* se trataria também de um “tempo perdido”.

A ideia proustiana para as lembranças e sua desordenação do tempo seria análoga, desse modo, à perdição temporal das formas fantasmáticas encontradas por Aby Warburg. A coreografia das mênades no desenho à mão de Dürer, por exemplo, recuperaria uma tragicidade relacionada ao fracasso do amor na Antiguidade e o desmantelamento temporal dessa emoção na sua *sobrevivência*. Outro exemplo seriam as estrelas em *A noite estrelada*. Elas tentariam recriar a “ordem do tempo” de “toda a intimidade e a grande paz e majestade” da paisagem noturna vivenciada por Van Gogh – “um socorro do alto pra me livrar do nada de onde não poderia sair sozinho”. Entretanto, as “*heterocronias*” dessa memória “de partir o coração” desestabilizariam a sua própria morfologia temporal de “vida póstuma” – “num segundo, eu passava por sobre séculos de civilização”.

Ademais, a particularidade de significar, nas palavras de Proust, “um ser sem equivalente” atribuiria às memórias um aspecto íntimo pelo qual a *sobrevivência* conheceria sua transmissão e realizaria sua renovação. Nesse sentido, o percurso dos “deuses astrais, fielmente transmitidos pela trilha que sai do helenismo e segue pela Arábia, Espanha e Itália até a Alemanha” constituiria, em cada uma de suas paradas, o “tempo perdido” de sua própria “vida póstuma”. A *Nachleben* seria, portanto, a expressão temporal das intimidades acumuladas, propagadas e perdidas.

[...] por pouco que minha memória possa, de modo obscuro, achar nele [em um campanário de convento similar ao da sua cidade de infância] algum traço semelhante à figura amada e desaparecida, o transeunte, que se vira para se assegurar que não vou me perder, pode, para seu espanto, dar comigo, esquecido do passeio projetado ou do caminho a trilhar, ali parado, diante do campanário, durante horas, imóvel, tentando lembrar-me, sentindo, no fundo de mim, terras reconquistadas ao esquecimento, que vão secando e se delineando; e nesse

momento, sem dúvida, e com mais ansiedade que há pouco, quando lhe pedia que me orientasse, procuro ainda o meu caminho, dobro uma rua... mas... dentro do meu coração (PROUST, 2016, p. 62).

Dessa intimidade das memórias – sua “vida especial e diminuída” – decorreria também a condição de abertura da *sobrevivência* – “durante horas, imóvel, tentando lembrar-me, sentindo, no fundo de mim, terras reconquistadas ao esquecimento, que vão secando e se delineando” – e sua possibilidade de seguir como “fórmula de *pathos*”. No movimento mnemônico ondular de retorno, a *Nachleben* se abriria, assim, ao fluxo de desdobramentos temporais contínuos e patológicos inerente à natureza do “tempo perdido” – “dar comigo, esquecido do passeio projetado ou do caminho a trilhar, ali parado, diante do campanário”. Daí também a intraduzibilidade proposta pelo seu jogo semiológico entre o ganho de uma *aparição* familiar – “por pouco que minha memória possa, de modo obscuro, achar nele algum traço semelhante à figura amada e desaparecida” – e a perda inexorável de sentido – “procuro ainda o meu caminho, dobro uma rua... mas... dentro do meu coração”.

O “problema supremo” da “ciência sem nome” de Warburg – como descrito por Agamben, a “questão da *transmissão e da sobrevivência*” –, conseqüentemente, estaria vinculado à preservação das memórias. Diante disso, a proposição histórica warburguiana apresentaria um elemento sociológico – descrito, anteriormente, como a polarização de “forças vitais” da humanidade – e um elemento antropológico – que, se tomarmos pelo viés ainda mais específico da intimidade das memórias, poderia ser nomeado como um componente psicológico. O “tempo perdido” da *Nachleben*, enfim, assinalaria também os “*tempos*” heterogêneos das experiências humanas e de suas emoções. Nesse ponto, de acordo com a observação de Didi-Huberman (2013a, p. 65), a influência de Jacob Burckhardt seria decisiva para fazer convergir, em Warburg, essas diferentes ordens dos “*tempos*”.

Eis por que Burckhardt, a propósito do conceito histórico do *renâitre* [renascer] – anotado com essa forma verbal, em francês, num manuscrito de 1856 – teria podido descrever um verdadeiro movimento dialético entre o *tempo-corte* do que ele chamou de “retomada” do passado antigo e o *tempo-turbilhão* dos “restos vitais” [*lebensfähige Reste*] que tinham permanecidos latentes, em certo sentido eficazes, bem no âmago da “longa interrupção” que os mantivera não percebidos. A Antiguidade não é um “puro objeto do tempo” que retorne tal e qual, ao ser convocada: é um grande movimento de terrenos, uma vibração surda, uma harmonia que atravessa todas as camadas históricas e todos os níveis da cultura.

Podemos afirmar que, para Burckhardt, as imagens – em seu “*tempo-corte*” de recuperação das referências sociais – seriam fundamentalmente afetadas pelas memórias – em seu “*tempo-turbilhão dos restos vitais*” de experiências pessoais. A assimilação desse “verdadeiro movimento dialético” – e, por isso, motivador de um tempo heterogêneo – na concepção temporal warburguiana ficaria marcada em diversas de suas realizações intelectuais. Logo na abertura de sua célebre conferência sobre os índios norte-americanos do Novo México⁴⁷, Warburg (2015, p. 200), num trecho despretensioso de sua exposição inicial, transpareceria a necessidade das memórias para o seu projeto científico e as dificuldades relativas a um objeto delimitado por suas contingências de “tempo perdido” – “um grande movimento de terrenos, uma vibração surda, uma harmonia que atravessa todas as camadas históricas e todos os níveis da cultura”.

Se, na noite de hoje, apresento-lhes imagens, acompanhadas por palavras, que obtive em uma viagem transcorrida já há 27 anos (e a maior parte delas fotografadas por mim), estou ciente de que este ensaio exige um esclarecimento. Isso porque, nessas poucas semanas que tive à disposição, não estive em condições de refrescar e trabalhar a fundo essas velhas memórias, de sorte a lhes poder oferecer uma introdução realmente profícua na vida anímica dos índios.

Essa tentativa de apreensão de “velhas memórias” – as pessoais e as culturais que remeteriam à época primitiva das sociedades humanas – também estaria na origem de um de seus maiores projetos: a Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura [*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*]. Com o intuito de reunir no mesmo lugar as malhas históricas – ou seja, as cadeias de *saber* organizadas em memórias escritas – do fenômeno das trocas culturais entre o sul e o norte da Europa, Warburg criaria uma biblioteca na qual a organização não se daria pela “ordem do tempo” e seus *saberes*, mas pelas “*heterocronias*” e sua estrutura mnemônica fragmentada.

Warburg atentou para esse perigo. Ele falou da “lei do bom vizinho”. Na maior parte dos casos, o livro conhecido não contém exatamente o que se procura. Mas o que está próximo dele na estante deve conter a informação essencial, ainda que seu título não o faça pensar. A ideia decisiva era que os livros, em seu conjunto (cada um com a sua maior ou menor quantidade de informação e cada qual potencializado por seus “vizinhos”), pudessem guiar o estudante, através de seus títulos, à consideração das forças fundamentais do espírito humano e de sua história. Para Warburg, os livros

⁴⁷ A palestra foi ministrada em 21 de abril de 1923, na clínica Bellevue – o lugar no qual Warburg ficou internado para tratamento psiquiátrico de 1921 a 1924 –, em Kreuzlingen, Suíça. A apresentação, nomeada *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte* [*Bilder aus Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*], foi organizada em torno de fotografias, desenhos e reproduções.

não eram somente instrumentos de pesquisa. Reunidos e reagrupados, exprimiam o pensamento humano em suas permanências e em suas variações (SAXL, 2018, p. 237).

Se os livros “reunidos e reagrupados” exprimiriam “o pensamento humano em suas permanências e em suas variações” – ou melhor, seriam a manifestação das memórias sobreviventes –, a “lei do bom vizinho” poderia ser entendida como uma regra associativa na qual o “*tempo-corte*” do *saber* acumulado seria atravessado pelo “*tempo-turbilhão dos restos vitais*” de um *não saber* agregador “das forças fundamentais do espírito humano e de sua história”. Não foi por acaso que Warburg escolheu a palavra grega “Mnemosyne”⁴⁸ para escrever na entrada da sua biblioteca em Hamburgo. Também não foi por acaso que a mesma palavra nomeou o derradeiro trabalho de sua trajetória intelectual: o *Atlas Mnemosyne* [*Bilderatlas Mnemosyne*] (1925-29).

Nessa audaciosa proposta interrompida pela sua morte em 1929, Warburg pretendia descrever, através da aproximação de imagens com origens diversas, a “questão da transmissão e da sobrevivência” na cultura ocidental. Para delinear materialmente as linhas de propagação das “velhas memórias” pelos “tempos”, ele reuniu cerca de 971 fotografias em 63 painéis⁴⁹. No painel 46, por exemplo, Warburg se debruçou sobre a “fórmula de *pathos*” da ninfa e agrupou 26 fotografias, desde um baixo-relevo lombardo do século VII ao afresco de Ghirlandaio na igreja Santa Maria Novella, passando por um desenho à mão da carregadora de água de Rafael até a fotografia de uma camponesa toscana.

⁴⁸ “Μνημοσύνη (Mnēmosyne), em português *Mnemósina*, é um derivado do verbo μιμνῆσκειν (mimnēskein), “fazer-se lembrar, fazer pensar, lembrar-se de”, significando “a personificação da Memória”. Na mitologia grega, filha de Urano e Gaia, *Mnemosyne* pertence ao grupo das Titânidas, Zeus uniu-se a ela durante nove noites consecutivas e foi pai, após um ano, das nove Musas” (BRANDÃO, 2020, p. 432).

⁴⁹ “Como estudou Peter van Huistede, no Arquivo Warburg, depositado no Instituto de mesmo nome em Londres, se conservam três séries fotográficas que explicam o desenvolvimento do projeto. A primeira delas é de maio de 1928 com 43 painéis em que estão fotografados 682 objetos; a segunda, conhecida como *a penúltima*, possui 71 painéis e 1050 objetos; a terceira, 63 painéis e 971 objetos. Essas duas devem datar de 1929, e a última, ser estar concluída pela morte repentina de Warburg, é a que consideramos a definitiva com essa importante ressalva que a converte em uma obra incompleta, sem versão final” (CHECA, 2010, p. 141). Nessa dissertação, adotamos, portanto, os números da última versão do *Atlas Mnemosyne* encontrada nos Arquivo Warburg por Peter van Huistede. Segue o trecho acima, no original em espanhol: “Como ha estudiado Peter van Huistede, en el Archivo Warburg, depositado en el instituto de este mismo nombre en Londres, se conservan tres series de fotografías que explican el desarrollo externo de este proyecto. La primera de ellas es de mayo de 1928 com 43 láminas, en las que están fotografiados 682 objetos; la segunda, conocida como *la penúltima* consta de 71 láminas y 1050 objetos; la tercera, de 63 láminas y 971 objetos. Estas dos deben datarse en 1929, y la última, sin estar concluída definitivamente, a causa de la repentina muerte de Warburg es la que hoy día consideramos, con esta importante salvedad que la convierte directamente en una obra incompleta, versión final”.

Figura 19 – Painel 46 do *Atlas Mnemosyne*



Fonte: Instituto Warburg, Londres, 2021.

Segundo Agamben, os painéis do *Atlas Mnemosyne* seriam a tentativa warburguiana de organizar um *saber* – mas de uma maneira distinta daquela que trataria os livros como meros “instrumentos de pesquisa” – sobre a “imagem confusamente entrevista” a partir da *aparição* de memórias. Isso significa dizer que o “tempo perdido” impregnaria os 63 painéis, materializando visualmente o “problema supremo” de Warburg.

A lição que Warburg extrai de [Giordano] Bruno é que a arte de dominar a memória – em seu caso, a tentativa de compreender por meio do atlas o funcionamento do *Bildgedächtnis* humano – tem que ver com as imagens que exprimem a submissão do homem ao destino. O atlas é o mapa que deve orientar o homem em sua luta contra a esquizofrenia da sua imaginação. O cosmos, que o mítico Atlas sustenta em seus ombros (Davide Stimilli lembrou a importância desse personagem para Warburg), é o *modus imaginalis* [mundo imaginário]. A definição do atlas como “histórias de fantasmas para adultos” encontra aqui seu sentido último. A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, 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 (AGAMBEN, 2018, pp. 62 e 63).

Finalmente, podemos concluir que a abertura semiológica – o território de embate entre o *saber* e o *não saber* – habitada pelas formas fantasmáticas seria ainda o limiar de expressão das imagens enquanto instrumento da “submissão do homem ao destino”. Daí a sua condição de “fórmula de *pathos*” – subsistida nos detalhes e perpetuada pelo “ato estético da *empatia*” – como meio para a *sobrevivência* das memórias – “as imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram”.

Ademais, nesse “*modus imaginalis*” – o “mundo imaginário” concebido para a estabilização das semelhanças e diferenças –, a *sobrevivência* carregaria “a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética”. Por isso, podemos falar das formas fantasmáticas também como “*heterocronias*” mantenedoras de um “tempo perdido” – “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”.

Assim, a *imaginação* – ou conforme a singularização de sua natureza semântica nessa dissertação: a “falha” da similitude – ocasionaria uma “história de fantasmas e imagens” pela qual não haveria a possibilidade de qualquer evolução – o ganho – sem a intervenção de retrocessos – a perda –, originando o imbróglio semiológico entre os mitos, os símbolos, as imagens, as formas e os “*tempos*” – o entrelaçamento elementar e complexo estudado pela “ciência sem nome” de Warburg.

A historiografia warburguiana (e nisso ela está muito próxima à poesia, conforme a impossibilidade de se discernir entre Clio e Melpômene, que Jolles sugeriu em um belo ensaio em 1925) é a tradição e a memória das imagens e, ao mesmo tempo, a tentativa da humanidade de se liberar delas, para abrir, além do “intervalo” entre prática mítico-religiosa e o puro signo, o espaço de uma imaginação já sem imagens. O título *Mnemosyne* nomeia, nesse sentido, o que é sem imagem, que é a despedida – e o refúgio – de todas as imagens (AGAMBEN, 2012, pp. 62 e 63).

Em síntese, a *aparição* de Zéfiro e Flora – bem como a ciranda demoníaca das ménades em *Morte de Orfeu* ou a languidez mundana da “ninfã francesa” em *Le Déjeuner sur l’herbe* –, evidenciada por Warburg no texto *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*, corresponderia a uma *sobrevivência* – transmitida pelas *Pathosformeln* e remanescida enquanto *Nachleben* –, tornando o processo histórico “a tradição e a memória das imagens e, ao mesmo tempo, a tentativa da humanidade de se liberar delas, para abrir, além do *intervalo* entre prática mítico-religiosa e o puro signo, o espaço de uma imaginação já sem imagens”. Ou seja, a “historiografia warburguiana” para uma “cultura total” implicaria, a partir das formas fantasmáticas, num modelo que, passando por aspectos antropológicos, consistiria em questões psíquicas.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calçados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas,

complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições, das formas. Ou seja, por não saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 25).

O “*modelo fantasmal* da história”, portanto, seria a resposta warburguiana à “transmissão acadêmica dos saberes”. Mais ainda, seria a reação à presença inevitável e obscura do *não saber* na história da arte – uma influência desconsiderada, como vimos, pelo “método formalista” de Riegl e Wölfflin e pelo “modelo ideal das *renascenças*” de Vasari e Winckelmann. Diante disso, as formas – o meio artístico por excelência – e os “*tempos*” – a substância histórica primordial – seriam afetados por elementos da psique humana – “por obsessões, *sobrevivências*, remanências, reaparições, das formas. Ou seja, por não saberes”.

Em última análise, o *modelo fantasmal* de que falo era um *modelo psíquico*, no sentido de que o ponto de vista do psíquico não seria um retorno ao ponto de vista do ideal, mas a própria possibilidade de sua decomposição teórica. Tratava-se, pois, de um *modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, traços de evidência e traços de irreflexão (Idem, p. 26).

Sendo assim, as *Pathosformeln* e a *Nachleben* seriam expressões de um conteúdo psicológico, “no sentido de que o ponto de vista do psíquico não seria um retorno ao ponto de vista do ideal, mas a própria possibilidade de sua decomposição teórica”. Por isso, podemos dizer que as formas fantasmáticas seriam *aparições* psíquicas a serem sondadas, em sua integridade, por um modelo psicanalítico – ou melhor, um “*modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos”.

Nesse cenário – e tendo em vista também o “movimento dialético” dos “*tempos*” –, qual a mudança teórica trazida pela assimilação decisiva no processo histórico da perspectiva psíquica do historiador? Qual o mecanismo antropológico de incorporação da psique humana às formas fantasmáticas? E como o “tempo perdido” se manifestaria culturalmente enquanto o resultado do “conjunto de processos tensivos” transmitidos pela memória? Para responder essas questões, o próximo capítulo deseja abordar, em suas diferentes dimensões, o “*modelo fantasmal* da história” concebido por Warburg para alcançar as possíveis implicações da intervenção das formas fantasmáticas na arte.

Capítulo 3 - O modelo fantasmal da história em Aby Warburg

3.1. O historiador da arte entre sonhos, pesadelos e *fantasmas*

Retornando ao ano de 1923, as biografias sobre Aby Warburg registraram que a conferência sobre a cultura dos indígenas norte-americanos foi a prova necessária – acordada com os médicos da clínica Bellevue – de sua recuperação psíquica. O tema escolhido – o ritual da serpente – adveio de uma experiência pessoal – a viagem de Warburg, em 1895, aos Estados Unidos na qual manteve contato, durante alguns meses, com os índios *pueblos* – ocorrida 30 anos antes daquele dia e que, dada a importância da apresentação como evidência de sua saúde mental, foi retomada por ter deixado uma marca profunda em sua história.

Como essas impressões ainda por cima estão um tanto embaralhadas, não posso lhes prometer mais do que expor ideias sobre essas memórias remotas, na esperança de que ao menos retenham – graças ao que há de imediato nas fotografias, que ultrapassa o que posso lhes dizer – uma impressão desse mundo cuja cultura está se extinguindo. E espero que com isso obtenham uma impressão do problema que é tão decisivo para a historiografia da cultura como um todo: em que medida podemos observar os traços característicos essenciais da humanidade pagã primitiva? (WARBURG, 2015, p. 200).

Isso significa dizer que, para investigar a questão mais relevante da “historiografia da cultura como um todo”, o processo histórico warburguiano partiria de “memórias remotas” sobre um “mundo cuja cultura está se extinguindo”. Desse trecho da introdução da conferência sobre o ritual da serpente, podemos depreender que o método da “ciência sem nome” consistiria na abertura do seu objeto – “os traços característicos essenciais da humanidade pagã primitiva” – também pela reposição psicológica de ideias “um tanto embaralhadas”. Essa condição exigiria, então, um outro posicionamento do historiador.

No “método formalista” de Riegl e Wölfflin, como vimos anteriormente, o fechamento semiológico advindo da “*antítese entre a matéria e a forma*” não admitiria uma construção histórica baseada em impressões. O “modo de percepção pictórica como uma função estilística geral que pode ser variadamente atualizada” implicaria num sistema no qual o historiador da arte seria apenas um verificador de fórmulas exatas e constantes. A proposta warburguiana de “cultura total” – a “obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida” – romperia com esse isolamento e colocaria o historiador, conseqüentemente, na posição de parte da equação humanista que, durante o Renascimento

italiano, conforme Burckhardt, envolveria o artista, o comitente e o conselheiro erudito. O modelo idealizado por Warburg, dessa maneira, também se abriria à intervenção da dimensão psíquica do organizador do *saber* na história da arte.

Ademais, se retomarmos a descrição do seu percurso intelectual na conferência *De Arsenal a Laboratório*, podemos perceber a importância que, para Warburg (2018, p. 38), os cruzamentos entre “a ortodoxia fortemente dogmática”, “uma rígida tradição bíblica” e a “moderna cultura europeia-alemã” – o imbróglio pessoal responsável pela constante crise mental – teriam na concepção de seu modelo em abertura. Somente a energia psíquica liberada pelo embate crítico de forças vitais com o “dogmatismo católico medieval” poderia provocar a perturbação necessária para a incursão científica sobre a dinâmica “do livre desenvolvimento da personalidade individual”. Por essa perspectiva warburguiana, como descreveu Agamben (2012, pp. 36 e 37), o historiador deixaria de ser um observador de dados inertes e passaria a ser um sujeito dialético do processo histórico.

[...] assim o historiador deve saber colher a vida póstuma das *Pathosformeln* [fórmulas de *pathos*] para restituir a energia e a temporalidade que continham. A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico [...]. Por meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível.

O conhecimento na história da arte sairia, em Riegl e Wölfflin, de um *entendimento* purificado pelo viés matemático de formas estéreis para um *entendimento* entrelaçado à *imaginação* trazida pela atuação patológica do historiador – “o historiador deve saber colher a vida póstuma das *Pathosformeln* [...] para restituir a energia e a temporalidade que continham”. Ou seja, a confissão de Warburg sobre “essas impressões [...] um tanto embaralhadas” seriam o indício da transição de um processo histórico ordenado por um *logos* para um processo histórico sustentado por uma condição de *pathos* – isso explicaria o pensamento de Didi-Huberman no qual o *modelo fantasmal* warburguiano seria um *modelo psíquico*. Essa “operação” recolocaria em atividade “o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível”.

Na sua biografia *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1970), Ernst Gombrich (1970, p. 242) falou sobre a influência que as teorias de Richard Semon e seu livro *Mneme*⁵⁰

⁵⁰ Segundo Gombrich, Warburg teria comprado o livro de Richard Semon em 1908.

(1904) exerceram sobre as ideias de Warburg. Para Semon, consideradas como pontos de enlace, as memórias entrecruzariam os *saberes* e os *não saberes* de acordo com a natureza maleável de sua indeterminada *gênese* psíquica.

[...] a memória não é uma propriedade da consciência, mas a qualidade que distingue o ser vivo da matéria inorgânica. Ela é a capacidade de reagir a um acontecimento ao longo de um período de tempo; quer dizer, uma forma de conservação e transmissão de energia desconhecida para o mundo físico. Todo acontecimento que age sobre a matéria viva deixa nela um traço que Semon chama *engramma*. A energia potencial conservada nesse *engramma* pode, em determinadas circunstâncias, ser reativada e descarregada, caso em que dizemos que o organismo age de certo modo porque *recorda* o acontecimento precedente⁵¹.

As memórias seriam, assim, o ressurgimento de forças orgânicas registradas enquanto traços deixados pela ação dos acontecimentos na “matéria viva” – em outros termos, um “*engramma*” – e conservadas num território obscuro – “a memória não é uma propriedade da consciência”. Esses “*restos vitais*” se constituíram como uma “energia potencial”, podendo “ser reativada e descarregada” a qualquer momento. Se recuperamos a definição de Agamben (2012, p. 62) sobre o processo histórico warburguiano como “a tradição e a memória das imagens” e relacionarmos com a ideia de memória para Semon, podemos dizer que a *aparição* de uma condição de *pathos* na história da arte decorreria de uma reação física do “organismo [...] porque *recorda* o acontecimento precedente”. Essa situação inevitável afetaria tanto os artistas quanto os historiadores que seriam, então, os responsáveis por “restituir a energia e a temporalidade” do passado através das memórias.

A mudança estrutural instalada por Warburg no cerne da história da arte resultaria, portanto, em duas implicações perturbadoras ao *saber* organizado até aquele momento. A primeira corresponderia à intervenção de uma instância psíquica na “*camada ótica*” dos objetos artísticos e também em sua exegese. Em suma, o *entendimento* na arte estaria impregnado pelas memórias – “uma forma de conservação e transmissão de energia desconhecida para o mundo físico” – de seus criadores e seus estudiosos. Nesse sentido, podemos afirmar que a origem indutiva do “problema” warburguiano partiria da reconstituição de traços particulares para a colocação de questões gerais. O “método

⁵¹ No original em inglês: “[...] memory is not a property of consciousness but the one quality which distinguishes living from dead matter. It is the capacity to react to an event over a period of time; that is, a form of preserving and transmitting energy not known to the physical world. Any event affecting living matter leaves a trace which Semon calls an ‘*engram*’. The potential energy conserved in this ‘*engram*’ may, under suitable conditions, be reactivated and discharged, we then say the organism acts in a specific way because it *remembers* the previous event”.

formalista” de Riegl e Wölfflin propunha justamente o contrário – “uma função estilística geral que pode ser variadamente atualizada, de acordo com a necessidade de expressão, que ora conduz a Bernini, ora leva a Terboch”. Em razão disso, o *modelo fantasmal* de Warburg carregaria uma dimensão de natureza antropológica.

A outra representaria a revelação do *pathos* como um dos paradigmas articuladores do processo histórico. Daí a similitude falhar como uma “unidade comum” que perpetuaria as formas no tempo. O discernimento – o recurso científico instituído pela *episteme clássica* – estaria contaminado e a sua possibilidade de comparação corrompida pela apreensão contingente e desconcertada dos objetos remetidos às forças indeterminadas das memórias pessoais. Por isso, podemos entender que “a tarefa de sua recomposição dialética” cindiria a arte em percursos ramificados pelo imbróglio do artista com sua “imaginação pictórica” e do historiador com sua posição científica exatamente na encruzilhada entre as “outras funções da cultura (religião e poesia, mito e ciência, sociedade e Estado)”. Por esse motivo, o *modelo fantasmal* seria, em última análise, um *modelo sintomal*.

Nesse ponto, consideramos interessante retornarmos ao projeto de história da arte winckelmanniano. No século XVIII, conforme vimos anteriormente, Winckelmann planejou a superação de um *saber* baseado no colecionismo dos antiquários por uma proposição científica fundamentada no misticismo de um *ideal de beleza* criado pela Grécia Antiga. Essa “*essência da arte* que os grandes artistas da Antiguidade souberam pôr em prática” chegaria até o meio cultural setecentista, no entanto, de maneira incerta e limitada. Na Europa, a organização de enciclopédias visuais com reproduções de obras antigas – as *thesauri*⁵² –, por exemplo, seria uma dessas formas.

Diante da impossibilidade de vislumbre dos objetos originais, o “*belo ideal*” estaria comprometido em sua *gênese* teórica pela pessoalização de seus conceitos. Winckelmann não teve acesso à arte grega antiga senão pela mediação de suas representações posteriores. Com isso, seu *ideal de beleza* seria um “princípio metafísico por excelência”, aproximando a abertura patológica do processo histórico a um espaço de sonhos – ou, consoante à sua natureza fúnebre, um território de pesadelos.

⁵² “Desde o século XVII, grande quantidade de informação coletada por estudiosos eruditos em toda a Europa foi posta em circulação pela publicação de inúmeros *thesauri*, tais como os de Graevius e de Gronovius. Os livros, essencialmente enciclopédicos, agregavam quantidade assombrosa de material visual sobre a Antiguidade” (MATTOS, 2008, p. 72).

Embora, ao refletir sobre a destruição da arte, eu tenha sentido o mesmo desprazer que experimentaria um homem que, ao escrever a história de seu país, se visse obrigado a descrever o panorama de sua ruína após havê-la testemunhado, não pude me impedir de acompanhar o destino das obras da Antiguidade até onde minha vista pôde alcançar (WINCKELMANN, 1975, p. 515).

Para Winckelmann, o processo histórico seria estruturado, dessa forma, a partir da reflexão “sobre a destruição da arte”. Nesse caso, se a arte restaria devastada, podemos constatar que a sua presença seria reconstituída pela *imaginação* de “acompanhar o destino das obras da Antiguidade até onde minha vista pôde alcançar”. Essas palavras, apresentadas em seu livro *A História da Arte entre os Antigos* [*Geschichte der Kunst des Alterthums*] (1764) tal qual uma carta inicial de intenções para a sua história da arte⁵³, seriam o indício de um apelo às memórias pelas quais o seu “sistema grandioso” seria corrompido. Ao se obrigar “a descrever o panorama de sua ruína [da arte clássica] após havê-la testemunhado”, Winckelmann transformaria seu método num extenso relato de suplícios por uma perda essencial – ou melhor, num *modelo psíquico* de história mortuária dissimulado pelo misticismo do “*belo ideal*”.

Assim, uma amante em prantos fica parada à beira-mar e acompanha com os olhos a embarcação que lhe arrebatou o amante, sem esperança de revê-lo: em sua ilusão, ela ainda crê discernir na vela que se afasta a imagem do objeto amado. Tal como essa amante, já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios, mas a perda dele aumenta nossos desejos, e contemplamos suas cópias com mais atenção do que faríamos com os originais, se estivessem em nosso poder (Idem, p. 516).

O *pathos* da narrativa histórica winckelmanniana seria recoberto por “ilusão” e “desejos”. A gravidade dramática de uma privação irreparável – “a embarcação que lhe arrebatou o amante, sem esperança de revê-lo” – determinaria, em *A História da Arte entre os Antigos*, a intensidade da vontade por sua recuperação – “a perda dele aumenta nossos desejos”. Como definiu Georges Didi-Huberman (2013a, p. 17), “a arte antiga – a arte absolutamente bela – reluz, pois, em seu primeiro historiador moderno por uma *ausência categórica*”. Assim, a “história [da arte] começa, revela sua primeira necessidade, no exato momento em que seu objeto é pensado como objeto morto”.

⁵³ “No fundo, o que Winckelmann entende por *história da arte* não está muito distante de uma *história natural*: sabe-se que ele leu a de Plínio, é claro, mas também a de Buffon; assim como leu o tratado fisiológico de J. G. Krüger e o manual de medicina de Allen, e quis, um dia – é o que nos informa uma carta de dezembro de 1763 –, passar dos “estudos sobre a Arte” para os “estudos sobre a Natureza”. De tudo isso, Winckelmann deve ter tirado uma concepção da ciência histórica que se articulava não apenas com os problemas de classificação típicos da epistemologia do Iluminismo, mas também com um esquema temporal obviamente biomórfico, estendido entre progresso e declínio, nascimento e decadência, vida e morte” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 18).

A “sombra do objeto de nossos anseios” – a memória como uma reação “a um acontecimento ao longo de um período de tempo” – desfiguraria, em Winckelmann, qualquer possibilidade de discernimento, tornando em “unidade comum” para a construção do *saber* uma “ausência categórica”. Nessa perspectiva, o *ideal de beleza* winckelmanniano se conformaria enquanto uma manifestação da morte e o historiador da arte – “uma amante em prantos [que] fica parada à beira-mar e acompanha com os olhos a embarcação que lhe arrebatou o amante” – seria o cronista do pesadelo interminável de uma perda no qual “contemplamos suas cópias com mais atenção do que faríamos com os originais, se estivessem em nosso poder”. Ou seja, para Winckelmann, a “imaginação pictórica” corresponderia a uma obsessão pelo “tempo perdido” da Antiguidade e as suas representações carregariam o *pathos* desse descaminho psicológico ocultado pela “falha” da similitude.

Esse pensamento refletiu sobre a produção artística europeia do século XVIII. Segundo o relato do conde Leopoldo Cicognara (2008, p. 75), um de seus primeiros biógrafos, Antonio Canova, “vindo do Vêneto, foi introduzido ainda jovem na comunidade de intelectuais da cidade de Roma”, onde se destacava, naquela época, os pensamentos sobre a arte de Winckelmann. Desse modo, podemos concluir que o imbróglio setecentista entre o artista, o historiador e suas referências traria uma outra camada semiológica aos objetos artísticos daquele período.

Se retomarmos o texto de Apuleio, a narrativa mitológica partícipe do entrecruzamento cultural motivador de *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*, vemos que, após salvar Psiqué da morte, Eros a visitava no “palácio de sonhos” todos os dias.

Naquela mesma noite da chegada da princesa ao vale dos encantos, Eros, sem se deixar ver, fez de Psiqué sua mulher, mas, antes do nascer do sol, desapareceu rápida e misteriosamente. A cena se repetia todas as noites e a princesa acabou por habituar-se à sua nova existência: as Vozes, atentas e solícitas, consolavam-na da solidão. [...] Apaixonado, Eros pediu-lhe e suplicou que jamais tentasse ver-lhe o semblante (BRANDÃO, 2015, p. 221).

A condição patológica de Psiqué na trama adviria, então, de sua espera diária pelo retorno de uma paixão sem rosto – “Eros pediu-lhe e suplicou que jamais tentasse ver-lhe o semblante”. A “ausência categórica” de seu objeto de desejo – “a cena se repetia todas as noites” – criaria em Psiqué o intervalo anímico – o “*Zwischenraum*”, uma “espécie de terra de ninguém no centro do humano” – no qual se espraariam as incertezas trazidas pelas suas

dúvidas com relação à identidade do amante e pela “solidão” de sua “nova existência” transcendental. Essa seria a medida de seu pesadelo ocasionado por *não saberes* perturbadores sobre o marido e motivado pela inveja das irmãs.

Sozinha, com o espírito transtornado, Psiqué se agita e parece decidida a perpetrar o crime, mas eis que subitamente hesita, depois resolve; vacila outra vez, desconfia das irmãs, se enfurece, lembra-se dos ternos abraços do esposo... Seria ele, realmente, uma serpente imunda? Numa palavra: *Psiqué num mesmo corpo odeia o monstro e ama o marido...* (BRANDÃO, 2015, p. 223).

Assim, podemos afirmar que Psiqué viveria enclausurada em suas próprias memórias: as mais concretas, de sua experiência humana – os encontros com as irmãs e o presságio do Oráculo de Apolo sobre o monstro; e as mais fugazes, de sua sobrevivência obscura com Eros. No mito, essa prisão constituiria um “*modus imaginalis*” pelo qual Psiqué tentaria subverter, de forma imaginária, a “submissão do homem ao destino”. A “ausência categórica” de uma imagem – o rosto do amado – conduziria Psiqué à “esquizofrenia da sua imaginação” – ela “se agita e parece decidida a perpetrar o crime, mas eis que subitamente hesita, depois resolve; vacila outra vez”.

Metaforicamente, essa situação patológica seria a síntese da proposição artística neoclássica – “*Psiqué num mesmo corpo odeia o monstro e ama o marido*”. Sem poder ver seu objeto de desejo, tanto artistas quanto historiadores estariam sujeitos à insubordinação de “memórias remotas”. Nesse contexto, além de ser o redentor de uma morte antiga, o *ideal de beleza* winckelmanniano também corresponderia, conforme a descrição anterior de Agamben (2018, p. 63), a um dispositivo de atlas – um “mapa que deve orientar o homem” em seu embate contra as “impressões [...] um tanto embaralhadas”. A intenção de compreender a imagem como um recurso de dominação das memórias, dessa maneira, aproximaria Winckelmann do *modelo fantasmal* de Warburg. Entretanto, o aterramento do *pathos* da “amante em prantos” sob a metafísica do “belo ideal” negaria a sua dimensão psicológica.

Essa rejeição se tornaria inviável, contudo, nos objetos artísticos. Carregada pela “energia potencial” dos delírios de Psiqué – uma espécie de força sexual sustentada por encontros lascivos noturnos e transmitida como uma “fórmula de *pathos*” pelo afresco de Herculano –, a escultura de Canova, por exemplo, deixaria transparecer a esquizofrenia do processo histórico winckelmanniano. O enlace de corpos em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros* manifestaria, por conseguinte, um emaranhado psicológico da “cultura total” na qual “a

história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens” e o historiador da arte seria refém de um “espírito transtornado” pelo “tempo perdido” das memórias.

Afinal, podemos comparar que, tal qual Psiqué e sua paixão sem rosto, Winckelmann e Warburg seriam assombrados pela “ausência categórica” de sua obsessão. O primeiro escolheria o percurso histórico de construir um epitáfio à “essência da beleza”, ignorando o *pathos* transmitido e ressignificado ao longo do tempo por essa morte. O segundo mergulharia justamente nos vestígios psíquicos dessa suposta ausência – “uma impressão desse mundo cuja cultura está se extinguindo” –, revertendo a perda, através de descobertas como as *Pathosformeln* e a *Nachleben*, em formas fantasmáticas. Daí a passagem de um *modelo psíquico* centrado no pesadelo do fim para um *modelo psíquico* baseado nas *sobrevivências* de *saberes e não saberes* em artistas e historiadores da arte.

Não seria por acaso, portanto, que, ao ser interpretado como a narrativa das desventuras da alma humana na saga pela satisfação de seus desejos, o mito de Eros e Psiqué seria considerado, alegoricamente, o relato fundador da Psicanálise. Como vimos anteriormente, essa história mitológica estaria no entrecruzamento de diversas polarizações – a presença e a ausência, o humano e o divino, a paixão e a dor, a vida e a morte –, criando, por essa perturbação complexa de forças, a “falha” que, entre outras consequências, possibilitaria a perspectiva psicanalítica no homem.

Por isso, podemos dizer, sinteticamente, que a disciplina concebida por Sigmund Freud investigaria as energias psíquicas divergentes e entrelaçadas. O papel do psicanalista seria, pois, desatar os nós dessa trama, investigando as relações entre o *saber* e o *não saber* – ou em termos psicanalíticos, entre o *consciente* e o *inconsciente*. Nesse sentido, a “ciência sem nome” se aproximaria da Psicanálise, corroborando a hipótese de Didi-Huberman de que o modelo histórico warburgiano seria um “*modelo sintomal*” e, como resultado, as formas fantasmáticas corresponderiam à estrutura de um *sintoma*.

Nesse momento, presumimos ser necessária mais uma digressão. O *inconsciente* foi inicialmente identificado por Freud no livro *A interpretação dos sonhos* [*Die Traumdeutung*] (1900), correspondendo, mais tarde, a uma das principais descobertas da Psicanálise. Segundo Freud, o *inconsciente* seria um sistema psíquico, com leis e regras próprias, que, dessa maneira, independeria da consciência. “O tipo de ordem do Sistema Inconsciente é distinta da ordem dos Sistemas Consciente e Pré-consciente” (FREUD, 2019, p. 621).

Cada um dos sistemas psíquicos possuiria uma estrutura autônoma com propriedades distintas e, no *inconsciente*, estariam localizados os elementos pulsionais não acessíveis à consciência ou excluídos pelos processos de censura e repressão do pré-consciente. A principal consequência dessa revelação, de acordo com Freud (2019, p. 622), seria que, “embora o conteúdo *censurado* seja proibido de ser lembrado, sua substância permanece em estado de latência psíquica”. Isso quer dizer que o *consciente* sofreria a intervenção contínua e dissimulada do *inconsciente*.

Além disso, em estudos posteriores – *Cinco lições de psicanálise* [Über Psychoanalyse] (1910) e *Além do princípio do prazer* [Jenseits des Lustprinzips] (1920), Freud constatou que o *inconsciente* constituiria a maior parte do aparelho psíquico, se tornando o sistema responsável pelas principais características da personalidade humana e o espaço de permanência das fontes de força psíquica e das pulsões reprimidas. Nesse caso, qualquer “energia potencial” da psique humana – o *engramma*, por exemplo – teria sua origem associada ao *inconsciente*.

A partir das ideias de Freud – ainda que a amplitude do contato de Warburg com as teorias psicanalíticas seja motivo de discussão entre seus pesquisadores⁵⁴ –, podemos propor que a articulação patológica do processo histórico pretendida pela “ciência sem nome” seria uma forma de manifestação do *inconsciente*. Em *A imagem sobrevivente*, Didi-Huberman apontou a afinidade teórica entre Warburg e Freud na concepção de sistemas que escapariam à regularidade pretendida pela organização do *saber* necessária desde o surgimento da *episteme clássica*.

[...] no momento em que se interrompeu a constituição teórica da *Nachleben* – nos anos de 1918-1929, marcados pela experiência psicótica de Warburg, bem como pela escrita teórico-fragmentária dos *Grundbegriffe*, ou “conceitos fundamentais” –, surgiu a conceituação freudiana da interrupção sintomática, verdadeira *teoria do contratempo e do contramovimento inconscientes*, comunicada por Ludwig Binswanger a seu paciente, que também era (e continuaria a ser, até o fim) seu interlocutor intelectual. As concepções freudianas, em parte revisitadas por Binswanger, esclareceram e “abriram” a ideia de *Nachleben* (na medida em que ela

⁵⁴ A controvérsia sobre a influência teórica de Freud nas concepções sobre a história da arte de Warburg foi detalhada por Didi-Huberman (2013a, pp. 244 e 245). “Não basta dizer, para achar que a questão foi resolvida, que Warburg tinha um conhecimento imperfeito de Freud, como afirmou Gombrich logo no início – como uma precaução urgente – de sua ‘biografia intelectual’. Nem dizer que os conceitos freudianos ‘não entraram no sistema’ de Warburg, como escreveu Bernd Roeck mais recentemente. Não é fatal que as convergências teóricas sejam filiações doutrinárias, sobretudo quanto a um tipo de pensamento que, justamente, recusava-se a participar do sistema. Ora, as analogias realmente existem, ocasionalmente assinaladas pelo próprio Gombrich e por outros comentaristas, às vezes com um constrangimento deplorável, como exprime, por exemplo, este juízo de Willibald Sauerländer: [Warburg] aproxima-se de Freud, de quem parece nunca haver ter gostado”.

visava uma metapsicologia do tempo), bem como a de *Pathosformel* (no que ela visava uma metapsicologia do gesto). Compreenderemos melhor, nesta aproximação, por que Warburg só foi “historiador das imagens” ao interrogar o *inconsciente* da história e das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 244).

De maneira geral, com a perspectiva psicanalítica, a *aparição* das formas fantasmáticas warburgianas seria um fenômeno do *inconsciente*. O colapso do *saber* nas representações artísticas – como a ilegibilidade do branco onipresente na *Anunciação* de Fra Angelico ou a impertinência das estrelas que “não eram o que deveriam ser” em *A noite estrelada* de Van Gogh – adviria da intervenção de um sistema mental incógnito e independente do qual emanaria o *não saber*. Nesses termos, a abertura semiológica nas obras de arte – ocasionada, como vimos, pelo embate entre o *saber* e o *não saber* – teria uma natureza psíquica e a “falha” da similitude, conseqüentemente, seria considerada um *sintoma*.

O “imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados” – em outras palavras, o entrelaçamento pelo qual resultariam as imagens – surgiria, então, de uma condição psíquica latente com leis e regras próprias, atingindo o artista enquanto uma “energia potencial” desconhecida que seria reativada e descarregada pela sua criação artística e transformando o historiador da arte no explorador dialético de um “*inconsciente* da história e das imagens”. Daí a necessidade epistêmica para a “ciência sem nome”, citada anteriormente, “em não apreender a imagem”, mas “em deixar-se antes ser apreendido por ela” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 23).

O “*contratempo*” e o “*contramovimento*” seriam, na “conceituação freudiana da interrupção sintomática”, a dinâmica contrária à absoluta positividade da matéria psíquica da consciência. Essa tensão ocorreria pela tentativa de manifestação no *consciente* do “*conteúdo censurado*” no *inconsciente*. Em termos psicanalíticos, podemos afirmar que esse conflito seria causado pela investida emancipatória da substância libidinosa recalçada contra a repressão do aparelho psíquico e o *sintoma* resultaria da formação de um compromisso conciliatório entre essas duas forças – a libido insatisfeita, que representaria o recalçado, e a força repressora, que compartilharia de sua origem.

Conforme Freud (2019, p. 612), o mecanismo de recalque expulsaria da consciência os pensamentos motivadores de desprazer: “esse afastamento regular do que foi penoso [para o aparelho psíquico] nos fornece o modelo da repressão psíquica”. Entretanto, de acordo com seu caráter latente, esse “*conteúdo censurado*” se empenharia em ludibriar o recalçamento

com condensações e deslocamentos. Em outro texto *Os caminhos da formação dos sintomas* [*Hemmung, Symptom und Angst*] (1917), Freud identificou nas fantasias – entre elas, os sonhos e os pesadelos – o caminho psíquico para a execução desse embuste.

Todos os objetos e tendências que a libido abandonou ainda não foram abandonados em todos os sentidos. Tais objetos e tendências, ou seus derivados, ainda são mantidos, com alguma intensidade, nas fantasias. Assim, a libido necessita apenas retirar-se para as fantasias, a fim de encontrar aberto o caminho que conduz a todas as fixações recalçadas (FREUD, 1980, pp. 435 e 436).

Essa dissimulação interviria, desse modo, nas características do “*contratempo*” e do “*contramovimento*”. Como proposto por Didi-Huberman, se entendermos a *Pathosformel* como “uma metapsicologia do gesto”, seu atributo de “*contramovimento*” estaria atrelado psicanaliticamente à propriedade de condensação da substância psíquica. Para Freud, esse mecanismo seria encontrado, por exemplo, nos sonhos que se constituiriam “concisos, pobres e lacônicos”. Nesse contexto, a condensação iludiria a repressão pelo disfarce frugal de uma subsistência complexa da matéria *inconsciente*.

Com a condensação, uma representação única funciona como ponto comum a diversas cadeias associativas de representações, indicando que cada elemento do conteúdo manifesto depende de várias causas latentes, e que, num sonho, um *significante* pode significar várias coisas (FREUD, 2019, p. 303).

Diante disso, podemos entender que a *aparição* de Zéfiro e Flora em *A Primavera* com a “intensidade do movimento externo” formularia a sobrevivência da Antiguidade através de “uma representação única” que funcionaria “como ponto comum a diversas cadeias associativas de representações”. Logo, as “partes acessórias – como o traje e os cabelos – cujo movimento é aparente” seriam um “*contramovimento*” figurativo baseado na complexidade dos detalhes expressivos de uma aglutinação patológica – “cada elemento do conteúdo manifesto depende de várias causas latentes”. E o surgimento perturbador do estilo “*all’antica*” em meio ao dominante estilo “*alla francese*” no *Quattrocento* italiano estabeleceria, pelo “ato estético da empatia”, a expressão de “um *significante*” que “pode significar várias coisas”.

Essas “diversas cadeias associativas de representações” causariam o desprendimento das *Pathosformeln* de sua natureza restrita a um “deus momentâneo”. Na forma psíquica de condensações, as “fórmulas de *pathos*” distenderiam sua substância *inconsciente* pelo tempo,

se emaranhando ao *saber* construído pela consciência. Ernst Cassirer descreveu esses símbolos como uma resposta de segunda geração à instabilidade do convívio entre os homens e seus deuses.

Acima destes demônios momentâneos que vêm e vão, aparecendo e desaparecendo como as próprias emoções subjetivas que os originam, ergue-se uma nova série de divindades, cujas fontes não residem no sentimento momentâneo, mas no atuar ordenado e duradouro do homem. À medida que avança o desenvolvimento espiritual e cultural, tanto mais a atitude passiva do homem diante do mundo externo transforma-se em ativa. O homem deixa de ser simples joguete de impressões externas e intervém com querer próprio no acontecer, a fim de regulamentá-lo com suas necessidades e desejos (CASSIRER, 2006, p. 35).

Por essa perspectiva na qual “a atitude passiva do homem diante do mundo externo transforma-se em ativa”, as *Pathosformeln* expressariam no processo histórico a intervenção humana “com [seu] querer próprio no acontecer, a fim de regulamentá-lo com suas necessidades e desejos”, os mitos ascenderiam como parte intrínseca à existência e o *modelo fantasmal* warburguiano assumiria, portanto, uma dimensão antropológica. Na introdução da conferência sobre os índios *pueblos*, Warburg registrou os contornos contraditórios desse arranjo conciliador – estabelecido por condensações – entre o *entendimento* – o “atuar ordenado e duradouro do homem” – e a *imaginação* – o “desenvolvimento espiritual e cultural”.

O que me interessou como historiador da cultura foi que, bem no meio de uma terra que converteu a cultura técnica em uma admirável arma de precisão na mão do homem intelectual, tenha podido se conservar em um enclave da humanidade pagã primitiva, que – embora se mantenha inteira e objetivamente ocupada com a luta pela existência – se dedica com uma firmeza inabalável, para fins agrícolas e de caça, a práticas mágicas as quais só estamos acostumados a avaliar como sintomas de uma humanidade em tudo ultrapassada. Mas, nesse caso, a assim chamada superstição caminha de mãos dadas com a atividade vital. Ela consiste em uma veneração religiosa aos fenômenos naturais, aos animais e às plantas, aos quais os índios atribuem almas ativas e que creem poder influenciar sobretudo por meio de suas danças mascaradas. Para nós, tal justaposição da magia fantástica com o agir objetivo referido a finalidades parece sintoma da cisão, mas para os índios não é algo “esquizoide”, ao contrário: é uma vivência libertadora e patente da ilimitada possibilidade de relação entre o homem e o mundo ao redor (WARBURG, 2015, p. 201).

A teoria warburguiana, por um viés antropológico aplicado à concepção de uma “cultura total”, colocaria a condensação psíquica como a “justaposição da magia fantástica com o agir objetivo referido a finalidades”, inoculando no íntimo do *saber* cultural o *não saber* de uma “superstição”. Esse *sintoma* “esquizoide” conciliaria, então, “o homem e o

mundo ao redor” e tornaria as *Pathosformeln* no indício material dessa relação – “uma veneração religiosa aos fenômenos naturais, aos animais e às plantas, aos quais os índios atribuem almas ativas e que creem poder influenciar sobretudo por meio de suas danças mascaradas”.

Com relação à *Nachleben* enquanto “uma metapsicologia do tempo”, seu “*contratempo*” estaria associado ao deslocamento da matéria psíquica censurada e exilada no *inconsciente*. Segundo Freud, esse recurso também estaria presente nos sonhos: “aquilo que nos pensamentos oníricos é evidentemente o conteúdo essencial não precisa estar representado no sonho. O sonho é como que *centrado diversamente* dos pensamentos oníricos, seu conteúdo é ordenado em torno de outros elementos como centro”. Essa movimentação ludibriaria a repressão psíquica pela transfiguração do “*conteúdo censurado*”.

O deslocamento seria, desse modo, o processo pelo qual uma carga afetiva ou uma representação é transferida do objeto originário para um segundo objeto, que passa a funcionar como uma alusão ao objeto originário, por meio de deslizamento de uma energia de investimento ao longo de uma via associativa, encadeando diversas representações (FREUD, 2019, p. 326).

A “ninfá francesa”, percebida por Warburg em *Le Déjeuner sur l’herbe*, corresponderia, assim, ao “deslizamento de uma energia de investimento ao longo de uma via associativa”. Nesse caso, ela seria “um segundo objeto” para o qual “uma carga afetiva ou uma representação” se transferiria a partir de um “objeto originário”. Essa transmissão encadearia “diversas representações”, tornando a substância psíquica relacionada à ninfá numa sobrevivência desorganizadora da “ordem do tempo”. Daí a impermanência da “vida póstuma” das imagens – “não são inertes e inanimadas”. Daí também a sua situação de portar um “*contratempo*” assentado no atrito entre a existência e suas memórias recalçadas – o “limbo ainda mal definido de uma *memória coletiva*”.

Cassirer, ao abordar o vínculo entre o desenvolvimento histórico-linguístico e as transformações da consciência mítico-religiosa, discorreu intuitivamente sobre o surgimento nominal dos deuses como uma manifestação de deslocamentos psíquicos normalizados como “memória histórica”.

A reflexão procura retroceder até o ponto em que ambos – o deus e o seu nome – brotaram primeiramente na consciência. No entanto, este “brotar” não é pensado como algo puramente temporal, não é tomado como um irrepetível processo histórico que se desenrolou em um determinado momento empiricamente indicável,

mas tenta-se compreendê-los partir da estrutura fundamental da consciência linguística e mítica, a partir de uma lei geral da formação de conceitos na religião e na linguagem. Aqui, não nos achamos no terreno da história, mas no da fenomenologia do espírito. “Somente através do mais compreensivo mergulho nos vestígios espirituais do passado, de tempos desvanecidos – já acentua Usener no prefácio de sua obra – isto é, através da investigação filológica, conseguimos exercitar-nos na arte de sentir com outrem (*Nachempfinden*); podem, então, gradualmente, vibrar e cantar em nós certas cordas afins e descobrimos em nossa própria consciência os fios que unem o antigo e o moderno. Uma observação mais fecunda leva-nos ainda mais longe e permite que nos elevemos do caso particular à lei geral” (WARBURG, 2006, p. 37).

O “deus e o seu nome” apareceriam repentinamente na consciência. Isso significa dizer que sua *aparição* não seria imaginada como “algo puramente temporal” ou apreendida enquanto “um irrepetível processo histórico”. Eles seriam o resultado de uma intervenção da “fenomenologia do espírito” – o “vibrar e cantar em nós certas cordas afins”. Por isso, podemos considerar que sua *gênese* estaria numa “carga afetiva” e sua perpetuação dependeria do “deslizamento de uma energia de investimento” – em outras palavras, a concepção mítico-religiosa decorreria do deslocamento da matéria *inconsciente*. Essa conformação psíquica possibilitaria, portanto, a ductilidade do mito.

Nessas circunstâncias, o deslocamento da narrativa mitológica de Eros e Psiqué desde a Grécia Antiga, passando pelo afresco de Herculano, até o talhe setecentista de Canova representaria o percurso anímico de um *pathos* ligado a um “objeto originário” ausente pelo qual a intimidade de recalcamientos particulares alcançaria uma condição de *sobrevivência* cultural. Essa situação desenharia o “problema” warburgiano em sua essência e “*permite que nos elevemos do caso particular à lei geral*”, criando o espaço na história para inquietações originadas em algo familiar.

No texto *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero*, Warburg identificou na astrologia as evidências de uma *sobrevivência* baseada em deslocamentos psíquicos que, no mecanismo de transferência “do objeto originário para um segundo objeto”, desarranjaria o *saber* – a organização do conhecimento pela consciência – e, por conseguinte, instituiria um regime de “tempo perdido”.

Os astrólogos do tempo da Reforma percorreram de uma ponta a outra justamente essa antípoda (que se mostra irreconciliável para a ciência natural hodierna) entre a abstração matemática e o vínculo do culto de veneração, como ponto de reversão de uma constituição anímica unitária, primordial e de amplo espectro. A lógica, que cria o espaço reflexivo (entre o ser humano e o objeto) por meio da designação conceitualmente especificadora, e a magia, que de novo destrói esse mesmo espaço reflexivo entre o ser humano e o objeto por meio do vínculo (ideal ou prático) supersticiosamente agregador – observamos ambas no pensamento profético da

astrologia, formando ainda um aparato unitariamente primitivo, com o qual o astrólogo pode de uma só vez medir e conjurar magia. A época em que a lógica e a magia, como o tropo e a metáfora, “florescem enxertadas num mesmo tronco” (nas palavras de Jean Paul) é propriamente atemporal, e na representação dessa polaridade pela ciência da cultura há valores cognitivos ainda em estado bruto para guarnecer uma crítica positiva e aprofundada de uma historiografia cuja teoria do desenvolvimento seja condicionada por conceitos puramente temporais (WARBURG, 2015, p. 133).

Os descaminhos do tempo, outorgante das “*heterocronias*” às formas fantasmáticas, decorreriam, dessa maneira, da tentativa de conciliação “entre a abstração matemática e o vínculo do culto de veneração”. Esse esforço psicológico do homem, por um lado, causaria a impossibilidade de uma cultura “condicionada por conceitos puramente temporais” – ou seja, configuraria um processo histórico “propriamente atemporal” e permeado de “transmissão de energia desconhecida para o mundo físico” feito pelas memórias – e, por outro lado, designaria a necessidade de um *modelo sintomal* para a interpretação dos indícios conciliatórios deixados pelo paradigma perturbador instituído entre “a lógica, que cria o espaço reflexivo (entre o ser humano e o objeto) por meio da designação conceitualmente especificadora” e “a magia, que de novo destrói esse mesmo espaço reflexivo entre o ser humano e o objeto por meio do vínculo (ideal ou prático) supersticiosamente agregador”.

Finalmente, podemos considerar que os historiadores da arte, na “ciência sem nome” de Warburg, seriam como “os astrólogos do tempo da Reforma”. Envolvidos psiquicamente no imbróglio da “cultura total”, eles poderiam “de uma só vez medir e conjurar magia” sem desprezar a interferência do *inconsciente* com suas condensações e deslocamentos. Nesse sentido, o “método formalista” de Riegl e Wölfflin falharia pela impessoalidade de sua medição matemática – a “*antítese entre a matéria e a forma*” – e o “sistema histórico winckelmanniano” sucumbiria pela dissimulação de sua forma de conjurar através de um conceito redentor de “*ideal de beleza*” – “em sua ilusão, ela ainda crê discernir na vela que se afasta a imagem do objeto amado”. A teoria warburguiana cingiria, de maneira específica, uma análise psicanalítica da arte.

O que esse constrangimento exprime não é outra coisa, sem dúvida, senão um nó íntimo, no próprio Warburg, de *familiaridade e estranheza* – o que “aproxima” – pode ser reconhecida ao primeiro olhar: tanto Warburg quanto Freud interrogaram a cultura em seus mal-estares, seus continentes negros, suas regiões de inatualidades e sobrevivências e, portanto, de recalcamientos. Foi por isso que Warburg não parou de clamar por uma “psicologia da cultura” cujos materiais privilegiados fossem estilos figurativos, crenças e símbolos. Freud, simetricamente, atribuiu uma importância capital aos prolongamentos da teoria psicopatológica no campo da “história da cultura”. Thomas Mann, já em 1929, qualificou a tentativa comum a Warburg e

Freud ao falar de uma “forma de irracionalismo moderno que resiste sem dubiedade a qualquer abuso reacionário que se faça contra ele” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 245).

O “*contratempo*” da *Nachleben* e o “*contramovimento*” das *Pathosformeln* seriam, afinal, a irrupção inevitável de um “*conteúdo censurado*” na materialidade das obras artísticas. Como vimos, essa *aparição* se constituiria de memórias preservadas em “continentes negros” que, reorganizadas numa aparência semelhante à substância onírica, se tornariam pesadelos pelo assombro de formas fantasmáticas suscitadas pela “cultura em seus mal-estares”.

Essa transmissão descontrolada de *sintomas* convulsionaria a história da arte, implicando na sua conformação em uma “*psicologia da cultura* cujos materiais privilegiados fossem estilos figurativos, crenças e símbolos”. Desse modo, podemos afirmar que o *modelo fantasmal* warburgiano se estruturaria por questões particulares – de cunho antropológico e estético – indutoras das questões gerais – de natureza mnemônica e temporal – na história da arte.

O que a temporalidade paradoxal da *Nachleben* visa não é outra coisa senão a temporalidade do sintoma. O que a corporeidade paradoxal das *Pathosformeln* visa não é outra coisa senão a corporeidade do sintoma. O que a significância paradoxal do *Símbolo* visa não é outra coisa, segundo Warburg, senão a significância do sintoma – aqui entendido no sentido freudiano, isto é, num sentido que subverteu e contradisse todas as semiologias médicas existentes (Idem, p. 244).

Nesse contexto, os próximos subcapítulos discorrerão sobre os instrumentos de constituição das formas fantasmáticas – ou, pela palavras de Didi-Huberman, dos *sintomas* –, conforme a concepção de Aby Warburg. A “corporeidade paradoxal das *Pathosformeln*” seria o resultado de um processo de incorporação dialética, mantido pela necessidade humana de desenvolvimento cultural. Qual a arquitetura antropológica para esse mecanismo? A “temporalidade paradoxal da *Nachleben*” se estabeleceria pela tensão conciliatória de vestígios mnemônicos – e, portanto, familiares – com suas reconstituições estranhas, recalçadas e inquietantes. Como ocorreria a manifestação temporal desses *fantasmas* na história da arte e quais suas implicações ao processo histórico da arte?

3.2. A finitude antropológica e as formas fantasmáticas

Em seus escritos, pelo uso de expressões como “impressões [...] um tanto embaralhadas”, “nuance de sua recriação”, “a ascensão gradual da alma compelida pela

devoção”, “o gênio é graça e ao mesmo tempo consciente capacidade de se empenhar em um recíproco dar e ter”, “uma experiência real, revivida de forma passional e inteligente no espírito e na letra da Antiguidade pagã”, podemos depreender que, para Aby Warburg, o papel de “restituir a energia e a temporalidade” das imagens demandaria do historiador com relação à arte uma dança tão intensa e dramática quanto à realizada entre Eros e Psiqué na escultura de Canova.

Essa situação seria experimentada pelo próprio Warburg em seu percurso de vida. Como relatamos anteriormente, a crise psíquica e a vivência por cinco anos em Kreuzlingen também seriam parte de um *pathos* configurador de sua produção intelectual. Em *A imagem sobrevivente*, Didi-Huberman sinalizou a tentativa de omissão dessa influência, algo considerado inoportuno sob o ponto de vista de um trabalho tão identificado com as descobertas da teoria psicanalítica.

Edgar Wind criticou severamente essa remontagem pudica, essa edulcoração que Gombrich fez: não se separa um homem de seu *pathos* – de suas empatias, suas patologias –, não se separa Nietzsche de sua loucura nem Warburg dessas *perdas de si* que o deixaram por quase cinco anos entre os muros de um hospital psiquiátrico (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 28).

As *perdas de si* seriam, então, a corporificação no historiador “de suas empatias, suas patologias” levadas à condição de descaminho – na mesma medida de um exílio desconhecido para os deuses pagãos ou de um “tempo perdido” em sua ordem. Essa circunstância patológica particular constituiria o microcosmo transbordante a uma cultura contaminada pela interferência dos *sintomas*.

Em outros termos, podemos dizer que o pensamento warburguiano sobre uma “cultura total” não só envolveria a “imaginação pictórica” numa dependência íntima com “outras funções da cultura (religião e poesia, mito e ciência, sociedade e Estado)”, mas também acolheria a tragicidade surgida de uma tensão psíquica genuína do ser humano. Nesse sentido, Warburg se aproximaria, mais uma vez, de Friedrich Nietzsche.

Não é no plano dos resultados históricos que convém situar sua comunhão de pensamento, mas no campo das questões fundamentais concernentes à arte, à história e à cultura em geral. [...] A primeira delas poderia ser assim enunciada: a arte está no nó, *a arte está no centro do redemoinho da civilização*, o que já exige um deslocamento radical do saber sobre a arte e, por conseguinte, do próprio erudito; Warburg prolongou a aposta nietzscheniana de uma filologia capaz não apenas de examinar a arte na óptica da ciência, mas também de “examinar a ciência na óptica do artista”, ou “a arte na óptica da vida” (Idem, p. 129).

A “*arte está no centro do redemoinho da civilização*”. Esse seria o viés antropológico do “problema” warburgiano que, de acordo com Didi-Huberman, estaria ligado à “aposta nietzschiana de uma filologia capaz não apenas de examinar a arte na óptica da ciência”. Sob esse aspecto, o *modelo fantasmal* colocaria o humano – e as *perdas de si* – no âmago de sua problematização teórica – “*examinar a ciência na óptica do artista*” ou “*a arte na óptica da vida*”. Dessa forma, o sofrimento patológico de Orfeu junto à ciranda demoníaca e mortal das ménades no desenho à mão de Dürer simbolizaria, como uma figuração emblemática, a tragédia do homem e sua luta com a imposição natural de “estar vivo” – inventariada em suas derrotas e vitórias sob o nome de “cultura”.

O homem viveria, assim, entre o *saber* e o *não saber*. No entanto, essa experiência não ocorreria pela conquista serena e contínua do *pathos* pelo *logos*. A construção do conhecimento também registraria, no formato de imbróglio, seus reveses. Como citado anteriormente, no entendimento de Warburg (2015, p. 133), a cultura seria concebida pelo conflito da “lógica, que cria o espaço reflexivo (entre o ser humano e o objeto) por meio da designação conceitualmente especificadora” com a “magia, que de novo destrói esse mesmo espaço reflexivo entre o ser humano e o objeto por meio do vínculo (ideal ou prático) supersticiosamente agregador”. Esse regime pendular influenciado pela visão de Nietzsche, segundo Didi-Huberman, determinaria um caráter de tragédia para a cultura warburgiana.

Nietzsche inverteria essa perspectiva: a infância trágica sobrevive em nós, e *essa sobrevivência* a cada instante nos gera, inventa nosso presente, ou até nosso futuro. Por quê? Porque a tragédia repete o nascimento da arte, a geração da arte pela dor. [...] O *nascimento da tragédia*, como se sabe, seria inteiramente construído em torno desta afirmação: o gozo trágico não é outro senão um gozo soldado em sua dor originária. E é por isso que evolui no elemento da tensão, da polaridade – Apolo e Dionísio –, da contradição não aplacada (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 129).

A cultura – ou, como pretendeu Warburg, a “cultura total” – seria, conforme Nietzsche, o território da “contradição não aplacada” de uma “infância trágica” da humanidade. Nessa interpretação, o “*nascimento da tragédia*” teceria “nosso presente, ou até nosso futuro”, propondo uma estruturação cultural do homem estabelecida pela sobrevivência de “sua dor originária”. Ou seja, o “imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados” que permearia os objetos artísticos se originaria na “geração da arte pela dor”. A profundidade de sua perturbação na *Anunciação* de Fra Angelico ou em *A*

Primavera de Sandro Botticelli carregaria, desse modo, a tensão de um “gozo trágico” que tocaria uma origem – o espaço da “polaridade” entre “Apolo e Dionísio”. Mas qual a natureza dessa tragédia?

Na conferência *De Arsenal a Laboratório*, Warburg tentou responder essa pergunta, distendendo a “aposta nietzscheniana”, a partir de uma concepção antropológica. Por isso, a “corporeidade paradoxal das *Pathosformeln*” oscilaria entre os polos antagônicos das forças vitais apolíneas e dionisiacas, entrelaçando a “obra de arte” com a própria “dinâmica da vida”.

Somente nos anos 1895-1896, nos altiplanos no Novo México, diante das danças com máscaras dos índios hopi (cuja particular civilização teve oportunidade de estudar por vários meses), intuí que a obra de arte constitui o instrumento de uma cultura mágico-primitiva. Convenci-me de que o homem primitivo, em qualquer parte da Terra, geralmente transfere sua norma interior ao que, na chamada alta cultura, usa-se representar como um procedimento aparentemente estético (WARBURG, 2018, pp. 42 e 43).

A resposta de Warburg à proposição de uma tragédia fundadora da cultura em Nietzsche corresponderia ao movimento antropológico, observado por ele “nos altiplanos do Novo México”, do “homem primitivo” que “geralmente transfere sua norma interior a [...] um procedimento aparentemente estético”. Nesse caso, a “dor originária” surgiria da impossibilidade de completude da transmissão indutiva que partiria da unidade psíquica e atingiria o conjunto da edificação cultural.

Sigmund Freud, tomando a questão da tentativa de apreensão do mundo externo pelas regras interiores do homem como de ordem psicanalítica, particularizou, instintivamente, a tragédia da cultura enquanto o resultado da *aparição*, no princípio da humanidade, de um sentimento narcisista de autossuficiência.

A análise de casos [...] nos remeteu à antiga concepção *animista* do mundo, que se caracterizava pelo preenchimento do mundo com espíritos humanos, pela supervalorização narcísica dos próprios processos anímicos, pela onipotência de pensamentos e pela técnica de magia construída a partir disso, pela distribuição das forças mágicas cuidadosamente escalonadas entre pessoas e coisas (*mana*), bem como por todas essas criações com as quais o ilimitado narcisismo desse período do desenvolvimento se defende da objeção imposta pela realidade (FREUD, 2019, pp. 84 e 85).

Dessa maneira, a transferência anímica percebida por Warburg comportaria, na descrição de Freud, um componente patológico. A tragédia adviria, então, da *imaginação* humana que o tornaria a medida de todas as coisas. Esse processo contaminaria a produção do

saber e anularia o *não saber* “pelo preenchimento do mundo com espíritos humanos”, “pela supervalorização narcísica dos próprios processos anímicos”, “pela onipotência de pensamentos e pela técnica de magia construída a partir disso” e “pela distribuição das forças mágicas cuidadosamente escalonadas entre pessoas estranhas e coisa (mana)”. A invenção psíquica da “falha” da similitude estaria associada ao “ilimitado narcisismo desse período do desenvolvimento” como proteção à “objeção imposta pela realidade”.

A posição do homem entre o *saber* e o *não saber* seria, portanto, um movimento dialético. Se, por um lado, a “concepção *animista* do mundo” faria o *não saber* ser preenchido pelo reflexo narcisista do homem, constituindo um *saber* soberano controlado pelo *consciente*; por outro lado, a intransigência angustiante da realidade exterior alimentaria o *inconsciente* humano, expandindo no indivíduo o domínio do *não saber*. Isso significa dizer que, no âmbito psíquico, a expansão do *entendimento* no homem também provocaria o aumento de seu domínio patológico. Daí o surgimento do jogo semiológico no qual todo o ganho se daria por uma dinâmica inevitável de prejuízo. Daí também as *perdas de si* – uma ocorrência particular do sujeito – concernirem à tragédia da cultura – um registro desafortunado sobre a insuficiência coletiva compartilhada pela humanidade – e serem um fator de dimensionamento no processo histórico warburgiano.

Esse nó do deslocamento de um *pathos* à cultura incidiria, primitivamente, nos gestos e expressões humanas. Warburg entendeu a importância da gesticulação a partir da leitura de *The Expression of the emotion in man and animals* (1872), de Charles Darwin. Ele revelou a extensão dessa influência em *De Arsenal a Laboratório*.

Conceber a expressão humana na obra figurativa como efígie da vida prática em movimento (tratando-se de um culto religioso ou do drama da cultura através da festividade cortesã ou do teatro) era uma convicção a que eu tinha chegado havia tempos, principalmente graças a dois livros que em 1888 tinha lido em Florença, independentemente um do outro, sem, no entanto, jamais esperar que eles pudessem confluir em minhas experiências de historiador da arte: *The Expression of the emotion in man and animals*, de Charles Darwin, e *Mimik und Physiognomik*, de Theodor Piderit. O fato de que a expressão geral da face seja uma manifestação repetida por reflexo, e que ela reaja a estímulos puramente mentais como recordação de um estímulo perceptível, constitui o tema principal do livro de Darwin. Assim, por exemplo, quando não gostamos de alguém, fazemos um movimento com a boca, como se mastigássemos algo relevantemente azedo. Essa simplicíssima máxima da ciência das expressões (recordação de estímulos com base na lei do maior esforço nos movimentos expressivos faciais) conduziu-me, no curso das décadas, a uma inesperada ampliação da pesquisa, a dilatar o *campo de observação* tanto no sentido geográfico, quanto no nacional. A teoria darwiniana da recordação de um estímulo devia ser claramente compreendida não como uma simples reação dinâmica, mas como uma contrarreação a uma carga que no início eu interpretava como uma espécie de “influência estranha” que se apresentava na arte italiana. A oposição entre

o Quattrocento florentino e o Norte (a arte dos tapetes de Borgonha e a pintura flamenga profana e religiosa) devia por isso ser de novo discutida (WARBURG, 2018, pp. 43 e 44).

A *aparição* de Zéfiro e Flora e seu movimento intensificado em Botticelli ou da ninfa demoníaca no afresco de Ghirlandaio na igreja Santa Maria Novella deixaria de ser “uma espécie de *influência estranha*” no “Quattrocento florentino” e passaria a ser uma “contrarreação” gestual “a estímulos puramente mentais como recordação de um estímulo perceptível”. Por esse motivo, as *Pathosformeln* seriam um “*contramovimento*”. Como descreveu Maurizio Ghelardi, apoiado na concepção darwiniana dos gestos, para Warburg, a “mímica pateticamente acentuada” ganharia sua *gênese* antropológica.

[...] o homem primitivo reagira às impressões elementares com expressões que em seguida tinham se tornado designações de coisas ou imagens visuais, e que a evolução envolvera um distanciamento das ações em relação a seu impulso imediato, vale dizer às emoções, de modo que as nossas expressões faciais, os nossos gestos não eram senão um resíduo simbólico daquilo que na origem tinha sido biologicamente útil (GHELARDI apud FERNANDES, 2018, pp. 22 e 22).

A “objeção imposta pela realidade” ocasionaria, assim, “expressões que em seguida tinham se tornado designações de coisas ou imagens visuais”. A representação – ou melhor, o símbolo – pulsaria, vestigialmente, a “linfa vital” de “expressões faciais” que “na origem tinham sido biologicamente úteis”. Por essa razão, o “movimento expressivo humano maximizado” percebido por Warburg seria “um resíduo simbólico” e, conseqüentemente, se conformaria como uma “fórmula de *pathos*”. Daí a “ciência sem nome” de Warburg se conceber como uma arqueologia das imagens. Dessa situação antropológica também decorreriam as principais características das *Pathosformeln*: a manifestação nos detalhes e a intervenção como um “ato estético da *empatia*”.

No primeiro caso, a contração em detalhes resultaria do “distanciamento das ações em relação a seu impulso imediato”. Esse percurso condensaria as emoções, dissimularia suas patologias e permitiria a *aparição* recorrente do gestual primitivo em outras épocas da cultura. Nesses termos, a “ninha francesa” de Manet incorporaria, “no jogo dos gestos e da fisionomia”, o *pathos* “característico da comoção momentânea”. Em outras palavras, sua disposição corporal e expressão facial recuperariam, de acordo com a definição de Warburg (2015, p. 354), uma cadeia de *saber* visual relacionada à contemplação do “prodígio da ascensão”.

O abraço dramático de Eros e Psiqué na escultura de Canova também retomaria, como vimos anteriormente, o gestual de uma pintura romana encontrada na cidade de Herculano. O detalhe da posição dos corpos e do arranjo das mãos propagaria, desse modo, um “*momento energético*” primitivo associado à posse sexual. Esse “resíduo simbólico” de uma emoção ancestral, conforme o *modelo fantasmal* warburgiano, contaminaria a interpretação de Canova e traria à obra uma camada implícita vinculada aos gestos e expressões faciais. Em suma, o “*contramovimento*” das *Pathosformeln* perpetuaria o mal-estar na cultura – a “contradição não aplacada” – pela mímica inquietante manifestada nos detalhes da imagem.

No que diz respeito à intervenção das *Pathosformeln* como um “ato estético da empatia”, a resposta à “objeção imposta pela realidade” criaria um “espaço reflexivo” condicionado por uma técnica “conceitualmente especificadora”. Entretanto, o processo de discriminação baseado na busca por semelhanças e diferenças teria como referência, segundo Warburg, uma “norma interior” que seria estabelecida, como observado no “homem primitivo” dos “altiplanos no Novo México”, pelas adversidades ambientais.

Estudando mais de perto a religiosidade pagã dos pueblos, é possível identificar (ao menos) na escassez de água da região um fator para a formação religiosa que é objetivo, de origem peculiar, e está unicamente referido à própria região. Pois enquanto as ferrovias não chegam, a seca e a sede seguem levando às práticas mágicas que visam subjugar as tenazes forças da natureza – tais como as que aparecem por todo o mundo em culturas primitivas, pagãs e carentes da técnica. A seca ensina a fazer magia e rezar (WARBURG, 2015, p. 201).

Ou seja, a “*empatia*” – compreendida enquanto a habilidade emocional do sujeito de se ligar ao objeto –, em sua origem primitiva, estaria afetada pelas “tenazes forças da natureza”. Nesse sentido, Warburg evocaria o conceito de *lei de participação* [*loi de participation*], concebido por Lucien Lévy-Bruhl⁵⁵. No livro *A mentalidade primitiva* [*La mentalité primitive*] (1922), Lévy-Bruhl, devido a “falta de uma fórmula satisfatória”, apresentou uma “aproximação” dessa ideia.

Eu diria que, nas representações coletivas de mentalidade primitiva, objetos, seres, fenômenos podem ser, de um modo incompreensível para nós, a um só tempo eles

⁵⁵ “Depois do positivismo de [Tito] Vignoli e antes da abordagem psicanalítica, Warburg encontrou outro utensílio conceitual capaz de ajudá-lo no difícil esclarecimento das relações entre símbolo e empatia: foi a *lei de participação*, formulada por Lévy-Bruhl para explicar práticas sobre as quais, em outro contexto, Warburg também se interrogava: a efigie, o culto dos mortos e a crença na *sobrevida* deles, as genealogias míticas, as atitudes perante a doença, a adivinhação, o manejo simbólico dos números, a interpretação mágica dos órgãos do corpo humano” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 364).

próprios e outra coisa. De uma maneira não menos incompreensível, eles emitem e recebem forças, virtudes, qualidades, ações místicas, que se fazem sentir fora deles, sem deixar de ser o que eles são. Em outras palavras, para essa mentalidade, a oposição entre um e o múltiplo, entre o mesmo e o outro etc., não impõe a necessidade de afirmar um dos termos se ele nega o outro, ou vice-versa. Ela não tem mais que um interesse subsidiário. Às vezes, ela é percebida; muitas vezes, não o é. Ela muitas vezes se apaga face a uma comunidade mística de substância entre seres que, no entanto, para o nosso pensamento, não seriam confundidos sem disparate (LÉVY-BRUHL, 2008, p. 52).

A “participação” seria, dessa forma, um vínculo real e metonímico. Para Lévy-Bruhl, “nas representações coletivas de mentalidade primitiva”, os “objetos, seres, fenômenos” seriam “a um só tempo eles próprios e outra coisa”. Sendo assim, “a oposição entre um e o múltiplo, entre o mesmo e o outro etc., não impõe a necessidade de afirmar um dos termos se ele nega o outro, ou vice-versa”. Com essa outra perspectiva antropológica, a “cultura total” imaginada por Warburg ganharia mais um fator de complexidade: o “homem primitivo” – aquele que “intervém com querer próprio no acontecer” – se entenderia como parte indivisível de um organismo maior composto por todas as particularidades de seu ambiente. Por isso, no caso dos índios, “a seca e a sede” constituiriam sua essência e se tornariam o paradigma de suas relações sociais – “a seca ensina a fazer magia e rezar”.

No entanto, esse instrumento antropológico de dominação do mundo externo “a fim de regulamentá-lo com suas necessidades e desejos” seria, de acordo com Warburg, o berço do caráter “esquizoide” na cultura humana. A transferência da “norma interior” por meio do “ato estético da *empatia*” falharia em seu propósito subjugador dos objetos ao apelar a um “vínculo (ideal ou prático) supersticiosamente agregador”.

Em síntese, podemos concluir que a “corporeidade paradoxal das *Pathosformeln*” se estabeleceria a partir de uma fantasia humana controladora e inatingível – o “ilimitado narcisismo” criador da “concepção *animista* do mundo”. Nas “representações coletivas”, a “fórmula de *pathos*” seria, portanto, o registro gestual da “contrarreação” às “tenazes forças da natureza”. E seu regime contraditório de “*empatia*” estaria estruturado em um movimento dialético e cíclico de criação e destruição – “a lógica, que cria o espaço reflexivo (entre o ser humano e o objeto) [...], e a magia, que de novo destrói esse mesmo espaço reflexivo entre o ser humano e o objeto”.

Se recuperarmos a “corrente patética” sobre a morte de Orfeu, identificada por Warburg (2015, p. 90) como a cadeia de *saber* visual de origem mitológica ocasionadora do desenho à mão de Dürer, podemos dizer que sua condição simbólica seria perturbada, então,

por uma “corporeidade paradoxal” instituída na circunstância antropológica primitiva “em que a lógica e a magia, como o tropo e a metáfora, *florescem enxertadas num mesmo tronco*”. Essa conjuntura “esquizoide” implicaria na constituição da matéria dúctil do mito que, assim, teria sua “participação” na “cultura total” executada como parcela da “distribuição das forças mágicas cuidadosamente escalonadas entre pessoas e coisas (*mana*)”.

Na conferência sobre os índios *pueblos*, realizada em Kreuzlingen, Warburg falou sobre a dança humiskachina que, na tribo Oraibi, funcionaria enquanto um instrumento mágico para promover o crescimento do milho. Esse culto animista vincularia a força da natureza e o ser humano, tornando o símbolo um termo mediador da tragédia entre a ideia de “supervalorização narcísica” do homem e a impossibilidade de sua concretização devido à “objeção imposta pela realidade”. A subversão do símbolo – uma das propostas de Warburg descrita anteriormente – decorreria, pois, da incorporação dessa contingência trágica.

Surgiram seis figuras, três delas besuntadas de argila amarela; eram homens quase completamente nus, com os cabelos amarrados em forma de chifre. Estavam vestidos apenas com uma tanga. Além disso, havia três homens com trajes femininos. E, enquanto o coro, com seus sacerdotes, seguia realizando seus movimentos de dança tranquila e numa devoção imperturbável, as seis figuras encenaram uma paródia bem vulgar de seus movimentos, da qual, porém, ninguém ria; essa paródia vulgar não era sentida como um deboche cômico, mas como uma espécie de auxílio vindo dos histriões na tentativa de conquistar um ano frutífero na colheita do milho.

Qualquer um que entenda alguma coisa da tragédia da Antiguidade vê aqui a duplicidade do coro trágico e da peça satírica “*enxertados num mesmo tronco*”. O devir e o desaparecer da natureza são contemplados no símbolo antropomórfico – não em forma gráfica, mas na dança mágica revivida real e dramaticamente (WARBURG, 2015, p. 232).

Nessa perspectiva, a “tentativa de conquistar um ano frutífero na colheita do milho” envolveria “a duplicidade do coro trágico e da peça satírica *enxertados num mesmo tronco*”. O esforço figurativo conjurador para “o devir e o desaparecer da natureza” partiria, dessa maneira, de uma “dança mágica revivida real e dramaticamente” na qual o “símbolo antropomórfico” encarnaria a conciliação entre as forças adversas: o humano – “o coro, com seus sacerdotes, [...] realizando seus movimentos de dança tranquila e numa devoção imperturbável” – e o mundo externo – “as seis figuras encenaram uma paródia bem vulgar de seus movimentos, da qual, porém, ninguém ria”.

A dança humiskachina teria, conseqüentemente, um duplo valor. Como um “ato estético”, ela representaria o “espaço reflexivo” no qual o “ilimitado narcisismo” se

sobreporia à “objeção imposta pela realidade”. Como um ato de “*empatia*”, simbolizaria a ligação “mágica” – na visão de Warburg, precária e autodestrutiva – entre o sujeito e o seu objeto de desejo. O coro de sacerdotes e as “seis figuras” seriam, nesse caso, as formas fantasmáticas que encarnariam “na própria tensão interna [da dança] a medida e a memória” do drama Oraibi relacionado à prosperidade das colheitas de milho – um jogo antropológico no qual o ganho de uma safra próspera implicaria na perda imposta por um sacrifício coletivo.

Para Didi-Huberman, o *modelo fantasmal* explicaria o ritual dos índios *pueblos* contra as mazelas da seca imposta pelos “altiplanos do Novo México” por uma alienação da *lei de participação* de Lévy-Bruhl.

O homem é um “animal que manipula as coisas”, diz Warburg, à guisa de proposição inicial: ele toca, usa, transforma a inorganicidade dos objetos, tendo em vista sua própria subsistência vital. Aproxima o inorgânico de seu próprio organismo, até incorporá-lo a este. Portanto, o problema passa a ser formulado em termos de “*empatia*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 337).

A construção do “espaço reflexivo”, por meio do “ato estético da *empatia*”, passaria, segundo Warburg, pela noção de que o “homem é um *animal que manipula as coisas*”, aproximando “o inorgânico de seu próprio organismo, até incorporá-lo a este”. Em outras palavras, a propriedade, descrita por Lévy-Bruhl, de “objetos, seres, fenômenos” serem “a um só tempo eles próprios e outra coisa” ganharia, em Warburg, um significado de incorporação do objeto pelo sujeito através de um mecanismo de “*empatia*”, transformando o esforço humano de dominação do mundo exterior – o processo de concepção do *saber* – numa situação relacionada à impossibilidade de realização de um desejo e, por isso, estabelecida como trauma – a origem do *não saber*.

De onde vêm todas essas perguntas e esses enigmas da empatia diante da natureza inanimada? É que, para o homem, existe de fato um estado que pode uni-lo a algo – justamente ao carregar ou manipular alguma coisa – que corresponde a ele, porém não corre em suas veias. [...] O ponto de partida é o seguinte: considero o homem como um animal que manipula as coisas, cuja atividade consiste em estabelecer ligações e separações. Isso o faz perder seu sentimento orgânico do eu, pois, com efeito, a mão lhe permite apoderar-se de objetos concretos, que não têm sistema nervoso, pois são inorgânicos, mas que, mesmo assim, expandem seu eu inorganicamente. Aí está a tragédia do ser humano, que, ao manipular as coisas, estende-se além de seu limite orgânico. [...] A humanidade inteira é esquizofrênica, eternamente e desde sempre (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, pp. 337 e 338).

Desse modo, podemos entender que as *perdas de si* do homem – a “humanidade inteira é esquizofrênica, eternamente e desde sempre” – adviriam de uma prática “em estabelecer ligações e separações” – ou melhor, de buscar a similitude entre as *coisas*. Logo, a criação dos símbolos artísticos carregaria a “tragédia do ser humano, que, ao manipular as coisas, estende-se além de seu limite orgânico” e, assim, colocaria a arte “*no centro do redemoinho da civilização*” por meio de uma ruptura no instrumento antropológico de empatia “que pode uni-lo [o ser humano] a algo”. Nesses termos, a “falha” da similitude também seria uma abertura antropológica.

A expansão do “eu inorganicamente” estaria representada, portanto, nas narrativas mitológicas. O texto de Apuleio, por exemplo, simbolizaria as circunstâncias desse infortúnio. Após olhar o rosto do amado e vê-lo desaparecer na escuridão, Psiqué – uma metonímia da humanidade – vagou pelo mundo à procura de Eros e, em desespero, apelou à Afrodite – uma metáfora das “tenazes forças da natureza” – que, para permitir o encontro dos dois, lhe atribuiu “os quatro trabalhos” – o elemento arbitrário incorporador do caráter “esquizoide” na trama.

A primeira tarefa consistia em separar de um monte enorme de cereais as sementes e grãos de trigo, cevada, milho, grãos-de-bico, papoula, lentilha e fava... Tudo por espécie e numa só jornada noturna. A deusa [Afrodite], ferida e “ameaçada” no mais fundo de seu ser, julga simplesmente que o primeiro trabalho é impossível de se realizar (BRANDÃO, 2015, p. 248).

Numa interpretação antropológica, Psiqué se aproximaria do coro de sacerdotes do ritual Oraibi que, com “uma devoção imperturbável”, encarnaria o princípio ordenador humano – “separar de um monte enorme de cereais” – frente ao caos da natureza simbolizado por Afrodite – e, na dança humiskachina, personificado pelas “seis figuras”: os “homens quase completamente nus, com os cabelos amarrados em forma de chifre”. O “primeiro trabalho” corresponderia, dessa forma, a “apoderar-se de objetos concretos, que não têm sistema nervoso, pois são inorgânicos” – “as sementes e grãos de trigo, cevada, milho, grãos-de-bico, papoula, lentilha e fava” –, mas que, embora manipuláveis, nunca correriam “em suas veias”. Daí a condição “esquizoide” de Psiqué e sua missão organizadora.

Além disso, se considerarmos Afrodite como a divindade representante das forças da fertilidade e do amor no mundo, essa tarefa estaria associada à promiscuidade sexual entre os homens, já que as sementes e grãos misturados simbolizariam a diversidade do

comportamento lascivo humano. Por esse ângulo, Psiqué também encarnaria a resposta repressiva do *consciente* às pulsões libidinosas do *inconsciente*. Esse “momento *energético*” alusivo a uma censura sexual primordial estaria presente no talhe da escultura de Canova pela “fórmula de *pathos*” do afresco de Herculano. Nesse sentido, a imagem materializaria o atributo “esquizoide” estabelecido entre a *aparição* dos desejos e o seu processo psíquico de repressão.

Finalmente, podemos compreender que o “*contramovimento*” das *Pathosformeln* nas obras artísticas – quer seja na dança humiskachina da tribo Oraibi, quer seja na dança trágica dos personagens mitológicos esculpida por Canova – procederia, primitivamente, de um reflexo gestual às “tenazes forças da natureza”. Essa “contrarreação” baseada na “recordação de um estímulo” proveniente do mundo exterior estaria ligada, de acordo com as ideias de Nietzsche, à uma “contradição não aplacada” que ocasionaria as *perdas de si* do sujeito e colocaria a cultura numa situação de tragédia.

A “corporeidade paradoxal” das “fórmulas de *pathos*” surgiria, então, de uma “concepção *animista*” pela qual o “preenchimento do mundo com espíritos humanos” sofreria as limitações da “objeção imposta pela realidade”. Nesse caso, o pensamento nietzschiniano sobre uma “dor originária” – uma espécie de *pathos* fundamental acomodado no cerne da construção da humanidade – seria a consequência de uma insuficiência antropológica e, por conseguinte, psicológica.

Por um lado, o homem tentaria amenizar essa contingência “ao manipular as coisas”. Para Warburg, ele “toca, usa, transforma a inorganicidade dos objetos, tendo em vista sua própria subsistência vital”. Dessa maneira, a representação das mênades – criaturas mitológicas relacionadas aos bosques e às florestas – ou de Zéfiro e Flora – divindades míticas associadas aos fenômenos da natureza – seria um esforço humano pela distensão “além de seu limite orgânico” relacionada a um desvio da *lei de participação* por outro regime de “empatia”. A criação do “símbolo antropomórfico” – seus gestos e expressões – refletiria, enfim, a tragicidade de um nó semiológico determinado entre o próprio espaço da corporalidade – o perímetro material do *saber* – e a invenção de seu espraiamento pelo mundo ao redor – a imensidão intangível do *não saber*.

Por outro, ao “estabelecer ligações e separações”, o homem conceberia a imagem a partir de um arranjo de desejos e repressões “*enxertados num mesmo tronco*” sob o nome de

similitude. Conforme o *modelo fantasmal* warburgiano, a transmissão de uma “norma interior” a “um procedimento aparentemente estético” resultaria na incorporação de “processos anímicos” conflitantes – “a duplicidade do coro trágico e da peça satírica” – à materialidade das formas nas obras de arte. O impulso organizador de uma cadeia de *saber* visual estaria, pois, comprometida pelas *perdas de si* do sujeito. Diante disso, podemos perceber que o gesto artístico se aproximaria da “primeira tarefa” de Psiqué. Embora a personagem mitológica consiga delimitar os grãos de cereais entre si e instituir uma ordem, sua “jornada noturna” estaria sujeita à imprevisibilidade do eu e sua condição esquizofrênica basilar.

Afinal, as formas fantasmáticas em Aby Warburg constituiriam sua “corporeidade paradoxal” a partir de um dispositivo primitivo de subjugação animista da natureza. Nesse processo histórico, as *Pathosformeln* mediarão a subsistência desses “restos vitais” – os “fósseis vivos” –, apelando à “empatia” em sua dimensão antropológica – “um estado que pode uni-lo a algo” – e psicológica – o “sentimento orgânico do eu”. A “dor originária”, suscitada, em última análise, pelo trauma da finitude humana e seu embate com o *inconsciente*, desorientaria os símbolos e, assim, perturbaria qualquer “ordem do tempo” na cultura. No próximo subcapítulo, iremos discutir “a temporalidade paradoxal” da manifestação desse desarranjo segundo o *modelo fantasmal* warburgiano.

3.3. Os vestígios mnemônicos e os poderes do *monstro*

Como vimos anteriormente, numa das cartas a seu irmão Theo (VAN GOGH MUSEUM, 2020a), Van Gogh descreveu, no contexto da elaboração de *A noite estrelada*, a Estrela D’Alva associada a um sentimento familiar – “toda a intimidade e a grande paz e majestade que ela tem”. Nessa época, também como já dissemos, Van Gogh esteve em tratamento psiquiátrico no monastério de Saint-Rémy-de-Provence. Ou seja, suas *perdas de si* – o histórico depressivo e os episódios psicóticos – fariam parte de uma conjuntura que, como ele revelou em outra carta ao irmão (VAN GOGH MUSEUM, 2020b), originaria “longos e sinuosos traços” que “não eram o que deveriam ser”.

Nesses termos, podemos dizer que a recorrência da “dor originária”, relatada por Nietzsche, incidiria em *A noite estrelada* de duas maneiras diferentes. Esteticamente, a tragédia da incorporação simbólica daquele céu de “antes do amanhecer” geraria “um estilo

de desenho que busca expressar um emaranhamento do todo”. Temporalmente, ela criaria um dispositivo patológico de retorno ao intervalo daquela memória – “uma sensação de partir o coração, muito pessoal”. O ato artístico de Van Gogh transitaria, então, entre a familiaridade de suas memórias íntimas e a estranheza de seu gestual descontrolado causador de uma representação inquietante.

A paisagem de *A noite estrelada* poderia ser definida, assim, de forma psicanalítica, como um elemento *infamiliar*⁵⁶. A respeito desse conceito, Sigmund Freud escreveu, em 1919, um texto específico sobre o assunto. Nesse ensaio – de cunho filosófico e, principalmente, estético⁵⁷ –, Freud propôs uma reflexão sobre “como respondemos àquilo que algo desconhecido nos aporta, especialmente quando ele é absurdamente familiar e doméstico, mas claramente exótico e ameaçador, pelo menos da perspectiva de nossa suposta integridade identitária, que resiste a assimilar o desconhecido” (FREUD, 2019, p. 15).

Isso significa afirmar que, de acordo com a concepção freudiana, a tragédia da incorporação também atingiria a “suposta integridade identitária” dos homens. Nesse caso, a apropriação psíquica da paisagem de Saint-Rémy-de-Provence por Van Gogh modificaria o “sentimento orgânico do eu”, provocando a *aparição*, na materialidade da sua representação, de “algo desconhecido [...] absurdamente familiar e doméstico, mas claramente exótico e ameaçador” – uma espécie de *pathos* contrastante expresso na frase de Van Gogh ao irmão Theo: “essas emoções eu não detesto”.

Conforme o *modelo fantasmal* warburguiano, esse processo circular e paradoxal entre o sujeito – o artista –, o objeto – a paisagem – e o símbolo – a pintura – seria viabilizado pelas memórias. No texto de introdução à última versão de *Atlas Mnemosyne*, Warburg vincularia a

⁵⁶ Nessa dissertação, adotamos a tradução *infamiliar* para o termo freudiano *das Unheimliche*. Segundo Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares (2019, pp. 10 e 11) para justificar a escolha pela palavra *infamiliar* na versão do texto em português, embora “entre as traduções mais conhecidas para *unheimlich*, a comunidade psicanalítica costuma oscilar entre palavras como *estranho* ou *inquietante*, ou por locuções como *estranho-familiar*”, no original em alemão, “o *unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador”. E, dessa maneira, “a palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser *infamiliar*: do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos”.

⁵⁷ “Em uma carta a Ferenczi, datada de 12 de junho de 1919, Freud anuncia não apenas ter concluído um rascunho de *Além do princípio de prazer*, cuja cópia ele anexa à carta, mas ainda ter retomado mais uma vez o breve escrito *Das Unheimliche*, além de estar perseguindo obstinadamente o fundamento psicanalítico da psicologia de massas. Isso mostra por si só, como estão imbricados no pensamento de Freud a reformulação clínica e metapsicológica da teoria das pulsões, a reflexão estético-literária e a vertente político-social da psicanálise. [...] Trata-se não apenas de contribuição maior para a estética e a crítica literária, sendo provavelmente o escrito de Freud mais comentado em departamentos de artes e literatura, mas também da proposição de um conceito-chave que atravessou campos os mais diversos, demarcando ainda um ponto de virada no pensamento de Freud” (Idem, p. 16).

criação do “espaço reflexivo” – a tentativa humana de “assimilar o desconhecido” – à influência dos vestígios mnemônicos.

A criação consciente da distância entre o Eu e o mundo exterior é o que podemos designar como o ato fundamental da civilização humana.

Se o espaço intermediário entre o Eu e o mundo exterior torna-se o substrato da criação artística, então são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode se tornar uma função social durável que, através da alternância de ritmo da identificação com o objeto e do retorno à sofrósina, indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos.

Trata-se de um andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana. O artista, que oscila entre uma concepção de mundo religiosa e outra matemática, é então auxiliado de modo totalmente particular pela memória tanto coletiva quanto individual (WARBURG, 2018, pp. 217 e 218).

Sob essa perspectiva, o “espaço intermediário entre o Eu e o mundo exterior” – como descrevemos previamente, o território entre o *saber* e o *não saber* – estaria contaminado “de modo totalmente particular pela memória tanto coletiva quanto individual”. Essa intervenção mnemônica seria, portanto, a responsável por polarizar, no artista, as “forças vitais” – a oscilação entre “uma concepção de mundo religiosa e outra matemática” –, alterando o “seu eu inorganicamente” e gerando o surgimento do *infamiliar* – a “alternância de ritmo da identificação com o objeto e do retorno à sofrósina” – no “destino da cultura humana”.

A memória não só cria espaço ao pensamento, mas reforça os dois polos limítrofes do comportamento psíquico: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Por outro lado, ela utiliza a herança indestrutível das expressões fóbicas de modo mnêmico. De tal maneira, a memória não busca uma orientação protetora, mas tenta, ao contrário, acolher a força plena da personalidade passional fóbica, sobressaltada pelos mistérios religiosos, a fim de criar um estilo artístico (Idem, p. 218).

Essa posição contraditória no intervalo entre “os dois polos limítrofes do comportamento psíquico” concederia a uma parte da memória o atributo de substância psíquica do *inconsciente* – a “herança indestrutível das expressões fóbicas” transmitida “de modo mnêmico”. Sendo assim, as recordações perturbadoras de cunho warburgiano – “a memória não busca uma orientação protetora, mas tenta, ao contrário, acolher a força plena da personalidade passional fóbica” – assumiriam a qualidade psicanalítica de um “conteúdo

censurado” que, involuntariamente, retornaria para expressar um *desejo*⁵⁸ reprimido e mantido como *pulsão*⁵⁹. Nesse ponto, a convergência entre o pensamento de Warburg e as ideias de Freud encontraria abrigo na caracterização da memória feita por Marcel Proust no livro *Em busca do tempo perdido*.

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de *madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (porque nesse dia eu não saía antes da hora da missa), quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília. A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado; talvez porque, tendo-o visto desde então, sem comer, nas prateleiras das confeitarias, sua imagem havia deixado aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, dessas lembranças abandonadas há tanto fora da memória, nada sobrevivesse, tudo se houvesse desagregado; as formas – e também a da pequena conchinha de confeitaria, tão gordamente sensual sob as suas estrias severas e devotas – tinham sido abolidas, ou adormecidas, haviam perdido a força de expansão que lhes teria permitido alcançar a consciência. Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações (PROUST, 2016, p. 65).

A *aparição* – “de súbito a lembrança me apareceu” – de alguma coisa familiar – o “pedacinho de *madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray” – despertaria, paradoxalmente, uma sensação *infamiliar* – “como almas, chamando-se, ouvindo, esperando sobre as ruínas de tudo o mais”. Diante disso, podemos concluir que a memória provocaria “um conjunto de processos tensivos” – “dessas lembranças abandonadas há tanto fora da memória, nada sobrevivesse, tudo se houvesse

⁵⁸ Nessa dissertação, adotamos a definição psicanalítica para *desejo*. Em *A Interpretação dos sonhos*, Freud (2019, pp. 610 e 611) asseverou sobre esse conceito: “Nós nos aprofundamos na ficção de um aparelho psíquico primitivo, cujo trabalho é regulado pelo esforço de evitar acúmulos de excitação e manter-se livre de excitações o máximo possível. Por isso ele foi construído segundo o esquema de um aparelho reflexo; a motilidade, primeiramente um meio para a mudança interna do corpo, era a via de descarga de que dispunha. Depois abordamos as consequências psíquicas de uma experiência de satisfação, e nisso já podíamos introduzir a segunda hipótese, a de que o acúmulo de excitação – conforme certas modalidades que não nos interessam – é sentido como desprazer e põe o aparelho em atividade para novamente produzir o resultado de satisfação, em que a diminuição da excitação é sentida como prazer. **Chamamos desejo essa corrente que no aparelho, partindo do desprazer, visa ao prazer**; dissemos que nada senão um desejo é capaz de pôr o aparelho em movimento, e que nele o curso da excitação é regulado automaticamente pelas percepções de prazer e desprazer. O primeiro desejo deve ter sido um investimento alucinatório da lembrança de satisfação. Mas essa alucinação, se não devia ser mantida até o esgotamento, revelou-se incapaz de produzir a cessação da necessidade, ou seja, o prazer ligado à satisfação” (Idem, pp. 610-611) [grifo nosso]. Assim, podemos concluir que, no *inconsciente*, o *desejo* buscaria sempre sua expressão substitutiva – um símbolo – para escapar à censura do aparelho repressor psíquico.

⁵⁹ “A *pulsão* [...] é o resultado da apreensão da ocorrência universal de uma sexualidade que se manifesta sob uma aparência errática e súbita a uma lógica diferente daquela que rege os instintos animais” (Idem, p. 589). Dessa maneira, a acepção psicanalítica de *pulsão* que adotamos nessa dissertação corresponderia a um impulso irracional que advém de um estímulo endógeno do *inconsciente* e seus *desejos* reprimidos.

desagregado” – pelo qual uma *pulsão* do *inconsciente* – “o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo” – perturbaria o *consciente* a fim de manifestar um *desejo* reprimido – no caso do narrador proustiano, a volta à infância em Combray.

A “*madeleine*” seria, então, uma forma fantasmática e, por isso, carregaria um “tempo perdido” – “quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis”. Desse modo, a infamiliaridade de seu retorno repentino desconstruiria a “ordem do tempo” – “talvez porque, tendo-o visto desde então, sem comer, nas prateleiras das confeitarias, sua imagem havia deixado aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes” –, provocando, por sua natureza de “*conteúdo* censurado” – “as formas [...] tinham sido abolidas, ou adormentadas, haviam perdido a força de expansão que lhes teria permitido alcançar a consciência” –, a instauração de um “*contratempo*”.

Se, de uma maneira, o tempo desde as visitas ao quarto da tia Léonie antes da missa de domingo haveria transcorrido de forma linear até a experiência adulta com o sabor do “pequeno biscoito”; de outra, o mesmo tempo, entre as repressões e retrocessos do *inconsciente*, haveria decorrido de forma irregular, criando um contrassentido para a subsistência da “*madeleine*” no “imenso edifício das recordações”. Esse contrafluxo intrínseco ao mecanismo mnemônico estabeleceria, por conseguinte, uma “temporalidade paradoxal” possibilitadora da sobrevivência transformada do objeto – “a vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado”. Nesse sentido, podemos depreender que a ideia de *Nachleben* em Warburg – a *sobrevivência* das imagens –, mediada e transmitida por vestígios mnemônicos como a da “*madeleine*” de Proust, seria afetada pelo conceito de *infamiliar* em Freud.

Parece que todos nós, em fase correspondente a esse animismo dos primitivos e que não nos afastamos dela sem que ela nos legue restos e rastros capazes de expressão, de tal modo que tudo o que hoje nos parece como *infamiliar* é a condição para que esses restos da atividade psíquica animista ainda nos toquem e estimulem sua expressão (FREUD, 2019, p. 85).

Ou seja, os “restos e rastros capazes de expressão” – em outras palavras, as “fórmulas de *pathos*”, como explicamos anteriormente, modeladas pelo *inconsciente* – configurariam “*heterocronias*” que, temporalmente, condicionariam “tudo o que hoje nos parece como *infamiliar*” e, assim, conformariam, por exemplo, o “tempo perdido” da “*madeleine*” em

Proust – ou, como descrito por Warburg, o tempo de retorno da “herança indestrutível das expressões fóbicas” como memória. No *modelo fantasmal*, os objetos artísticos sofreriam, conseqüentemente, de uma *infamiliaridade* psíquica. Em suma, as espessas estrelas de Van Gogh ou as palavras de Proust sobre a recordação do “pequeno biscoito” manifestariam um “*contratempo*” estabelecido por um “ritmo” de caráter mnemônico contraditório – “absurdamente familiar e doméstico, mas claramente exótico e ameaçador”.

Nesse ponto, consideramos ser inevitável outra digressão. Para Jacques Lacan (1975, p. 21), Freud entendia que “a arte é o testemunho do inconsciente”⁶⁰. Partindo da ambigüidade do vocábulo “testemunho” – no original em francês, *témoignage*⁶¹ –, podemos dizer que, para Freud, por um lado, a arte seria uma das evidências que comprovaria a existência do *inconsciente* e, por outro, seria um dos instrumentos de sua expressão. Em um sentido, o *inconsciente* abrangeria a arte e, ao estar sujeita a uma instância psíquica “que age à revelia, algo a partir do qual os homens agem sem saber que o fazem” (FREUD, 2019, p. 92), o seu processo histórico estaria implicado num imbróglio de desejos, repressões e pulsões. Em outro, a arte manifestaria o *inconsciente*, significando que a genuína substância artística compreenderia as dissimulações do “*conteúdo censurado*” – como as condensações e os deslocamentos descritos previamente –, e a sua organização corresponderia ao arranjo conciliatório de um *sintoma*. Daí o *modelo fantasmal* ser considerado por Didi-Huberman (2013a, p. 26) como um “*modelo sintomal*”.

A descoberta de Freud [o *inconsciente*] é a do campo das incidências, na natureza do homem, de suas relações com a ordem simbólica, e do remontar de seu sentido às instâncias mais radicais da simbolização no ser. Desconhecer isso é condenar a descoberta ao esquecimento, a experiência à ruína (LACAN, 1998, p. 276).

Isso quer dizer que, também para Freud, “*a arte está no centro do redemoinho da civilização*”. Entretanto, de forma diversa à Nietzsche, ao investigar “*a arte na óptica da vida*”, Freud partiria das “instâncias mais radicais da simbolização no ser”, propondo que o objeto artístico seria produto de “algo a partir do qual os homens agem sem saber que o

⁶⁰ Lacan fez essa afirmação durante um de seus seminários nos Estados Unidos que foi compilado no livro *Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines* (1975). Esta é a citação original em francês: “*Freud essaye de s’engager dans quelque chose d’autre et de voir dans l’art une sorte de témoignage de l’inconscient*”.

⁶¹ No dicionário da língua francesa de Paul Robert (2006, P. 321), *témoignage* pode ser a “*déclaration de ce qu’on a vu, entendu, servant à l’établissement de la vérité, preuve*” (declaração do que vimos, ouvimos, servindo para estabelecer a verdade, evidência) ou “*le fait de donner des marques extérieures; ces marques (paroles ou actes)*” (o fato de exteriorizar em palavras ou atos).

fazem”. Esse paradoxo entre um *saber* e um *não saber* – encontrado, como vimos, em *A noite estrelada* ou *Em busca do tempo perdido* – seria estabelecido pela incidência do *inconsciente* na arte, o que provocaria o surgimento de “restos da atividade psíquica” responsáveis pelo “conjunto de processos tensivos” ocasionador do “devir das formas”.

Segundo a concepção warburgiana, essa “contradição não aplacada” em Freud estaria instalada no “ato fundamental da civilização humana” – a “criação consciente da distância entre o Eu e o mundo exterior”. Por isso, para Warburg (2018, p. 218), “a ciência descritiva [a história da arte] conserva e transmite as estruturas rítmicas nas quais os *monstra* da imaginação tornam-se os condutores de vida decisivos para o futuro”. Em outras palavras, os “fósseis vivos” de *desejos* recalcados no *inconsciente* – os “*monstra* da imaginação” – seriam transmitidos pelas memórias a partir de sua conciliação psíquica na forma de *sintoma*. Esse seria, inclusive, o princípio da dispersão do *infamiliar* na cultura humana e, conseqüentemente, de outra instância de intervenção das *perdas de si* na arte.

Toda a humanidade é eternamente esquizofrênica. Porém, de um ponto de vista ontogenético, é possível talvez descrever um tipo de reação às imagens da memória como primitivo e anterior, ainda que ele continue a viver marginalmente. Em uma fase mais tardia, a memória não provoca mais um movimento reflexo imediato e prático, ainda que seja de natureza combativa e religiosa, mas as imagens da memória são agora conscientemente depositadas em imagens e signos. Entre essas duas fases se situa uma relação com as impressões que pode ser definida como a forma simbólica do pensamento (WARBURG apud AGAMBEN, 2017, p. 120).

A “forma simbólica do pensamento”⁶², dessa maneira, estaria entre “um movimento reflexo imediato e prático” e a conservação das memórias “conscientemente depositadas em imagens e signos”. Esse processo tensivo também subverteria – dessa vez, psicanaliticamente – a *lei de participação* de Lévy-Bruhl. A incorporação seria, nesse caso, um regime dialético instituído pela presença de “um tipo de reação às imagens da memória como primitivo e anterior” relacionado ao *inconsciente* e suas implicações. De acordo com Didi-Huberman, a “participação”, sob um caráter psíquico, assumiria em Warburg contornos de “imbróglío”.

⁶² Com relação a esse conceito, julgamos necessário recuperar um comentário de Giorgio Agamben (2017, p. 120) no texto *Aby Warburg e a ciência sem nome*: “A concepção warburgiana dos símbolos e de sua vida na memória social pode fazer lembrar a ideia junguiana de arquétipo. O nome de Jung não surge, porém, nas notas de Warburg. É preciso não esquecer, por outro lado, que as imagens são para Warburg realidades históricas, inseridas em um processo de transmissão da cultura, e não entidades a-históricas, como em Jung”. Ou seja, a *sobrevivência* das imagens em Warburg estaria vinculada às circunstâncias culturais das diferentes épocas, transformando sua condição semiológica ao longo do tempo.

A incorporação, aos olhos de Warburg, realmente se afigura uma espécie de *fato psíquico total*, um processo tão poderoso que, por *apropriação* da coisa, é capaz de construir a identidade, esse *sentimento do eu* [*Ich-Gefühl*], mas também de destruí-la, fazendo *o sujeito se perder no objeto* [*Verlust des Subjekt an das Objekt*]. Aqui, portanto, o encontrar-se não impede o perder-se. Construção rima com loucura; conhecimento, com tragédia; *logos*, com *pathos*; sensatez, com esquizofrenia. Nunca se sai do amontoado de cobras nem da *dialética do monstro*. Quando muito, a pessoa pode às vezes orientar-se, encaminhar-se para um referencial. Mas a *intricação* reina soberana nesse modelo antropológico e metapsicológico, nesse modelo não kantiano das relações entre sujeito e objeto (DIDI-HUBERMAN, 2013a, pp. 338 e 339).

Podemos concluir, então, que a restituição da paisagem noturna por Van Gogh ou a lembrança de um momento da infância por Proust estariam intimamente associadas às suas próprias “relações com a ordem simbólica” e à existência de uma “*dialética do monstro*”. Esses “testemunhos” mnemônicos seriam caracterizados por uma “*intricação*” no qual “*elos perdidos*” sobreviveriam pela condição do “*sujeito se perder no objeto*”, portando, assim, um “tempo perdido” entre a força do *desejo* e o seu recalçamento em *pulsão*. Por isso, o “deslizamento de uma energia de investimento ao longo de uma via associativa” daria sobrevida aos “longos e sinuosos traços” que “não eram o que deveriam ser”, contraindo desse ato “que age à revelia” a sua duração contraditória – “o encontrar-se não impede o perder-se. Construção rima com loucura; conhecimento, com tragédia; *logos*, com *pathos*; sensatez, com esquizofrenia” – ou a “temporalidade paradoxal da *Nachleben*”.

É o eterno conflito, portanto, com uma temível, soberana e inominável *coisa*. [...] Aos olhos de Warburg, é essa a fundamental e *inquietante dualidade* [*unheimliche Doppelheit*] de todos os fatos culturais: a lógica que eles fazem surgir também deixa transbordar o caos que eles combatem; a beleza que inventam também deixa despontar o horror que recalçam; a liberdade que promovem deixa viva as coerções pulsionais que tentam romper. Warburg gostava de repetir o adágio *Per monstra ad Astra*⁶³, da qual a célebre frase freudiana *Wo Es war, soll Ich werden*⁶⁴ parece oferecer uma variação. Mas como entendê-lo, a não ser no sentido de que, de qualquer modo, é preciso passar pelos poderes do monstro? (Idem, pp. 254 e 255).

Nesse sentido, a “*inquietante dualidade* [...] de todos os fatos culturais” fundaria a complexidade da dimensão temporal na arte. A *sobrevivência* das imagens estaria associada ao “eterno conflito, portanto, com uma temível, soberana e inominável *coisa*” e os “seus tempos” evoluiriam “um *em relação ao outro*” sob o paradigma psíquico de que “a liberdade

⁶³ Em tradução livre do latim, podemos dizer que a expressão usada por Warburg significaria “para se chegar às estrelas, deve se passar pelo monstro”.

⁶⁴ Em tradução livre do alemão, podemos afirmar que a expressão usada por Freud significaria: “Lá onde isso era, eu devo advir”.

que promovem deixa viva as coerções pulsionais que tentam romper”. Em resumo, ao se aproximar da teoria psicanalítica freudiana, o pensamento warburguiano vincularia a *Nachleben* a um regime de mal-estar na arte também por um viés mnemônico perturbador da “ordem do tempo” – “a beleza que inventam também deixa despontar o horror que recalcam”.

Na luta contra a desordem temporal originada pela incidência do *inconsciente*, Warburg acreditava que o gesto artístico carregaria o *infamiliar* dos *sintomas* originados pelos *desejos* e sua contínua repressão. Por essa razão, como revelado nas cartas a seu irmão Theo, Van Gogh, para chegar à representação passional das estrelas naquela madrugada patológica em Saint-Rémy-de-Provence, deveria “passar pelos poderes do monstro” – ou melhor, deveria registrar mais um capítulo da contínua luta entre o *saber* e o *não saber*.

Tal ambivalência é exatamente o que cria mal-estar ao homem espiritual, um mal-estar que deveria constituir o objeto principal da ciência da cultura, ou seja, de uma história psicológica por imagens que seja capaz de ilustrar a distância existente entre o impulso e a ação (WARBURG, 2018, p. 219).

A “distância existente entre o impulso e a ação” seria, desse modo, o espaço no qual o tempo da cultura humana se perderia, como vimos previamente, por seu avanço inexorável ao futuro, mas também pelo seu processo de extravio inevitável – “a lógica que eles fazem surgir também deixa transbordar o caos que eles combatem”. A “falha” da similitude, em sua perspectiva psíquica, também estaria atrelada a esse interregno. Nesse caso, a particularidade energética da *Nachleben* e sua transmissão decorreriam de um “instrumento espiritual de orientação” – os símbolos, suas comparações e diferenciações – em abertura.

Logo, o “*contratempo*” da “ninfá francesa” de *Le Déjeuner sur l’herbe*, por exemplo, estaria no descaminho temporal entre os “demônios da natureza, que, no relevo antigo, temem o trovão” e “a configuração de uma humanidade livre, que se sente segura de si sob as luzes”. Como afirmamos anteriormente, Warburg conceberia o *Atlas Mnemosyne* também para investigar a ilegibilidade desse “tempo perdido”. Conforme Agamben, a teoria warburguiana concretizaria no atlas a possibilidade de revelação de alguns percursos das formas fantasmáticas e da irregularidade psíquica de “seus tempos” mnemônicos.

Mas *Mnemosyne* é algo mais do que uma orquestração, mais ou menos orgânica, dos motivos que tinham guiado a investigação de Warburg ao longo dos anos. Ele a definiu uma vez, um tanto enigmaticamente, como uma *história de fantasmas para adultos*. Considerando a função que ele atribuía à imagem como órgão da memória social e *engramma* das tensões espirituais de uma cultura, compreende-se o que ele

queria dizer: seu *atlas* era uma espécie de gigantesco condensador em que se reuniam todas as correntes energéticas que tinham animado e ainda continuavam a animar a memória da Europa, tomando corpo em seus *fantasmas* (AGAMBEN, 2017, p. 121).

Retomando o painel 46 do *Atlas*, podemos concluir que, para Warburg, a representação da ninfa – a forma fantasmática de sua obsessão e “amorosa embriaguez platônica” – manifestaria as “tensões espirituais de uma cultura”. Nesses termos, “seguí-la, como a uma ideia alada, através de todas as esferas” – de acordo com a proposta relatada na carta a André Jolles (WARBURG, 2018, p. 72) – corresponderia a domesticar os diversos tempos de “correntes energéticas” tensionadas. E narrar seu processo histórico seria como contar “*uma história de fantasmas para adultos*”.

Diante disso, o *desejo* e a *pulsão* conformadores da inquietação na ninfa de Ghirlandaio – uma das imagens constantes no painel – também deformariam o tempo de sua *aparição* – “Essa estranha e delicada planta tem mesmo suas raízes na austera terra florentina?”. Com isso, a complexidade de sua manifestação temporal como “*medium dúctil*” da “cultura total”, segundo o *Atlas*, passaria pela força semiológica expressa em um baixo-relevo da Sibila Eritreia datada do século XIII, um desenho de mulher em movimento feito por Giuliano da Sangalo no século XVI e uma fotografia da camponesa italiana de Settignano realizada pelo próprio Warburg no início do século XX.

Figura 20 – Detalhes do painel 46 do *Atlas Mnemosyne*



Fonte: Instituto Warburg, Londres, 2021.

Esses “cristais de memória” – as “*fantasmas*” ou, como nomeamos desde o início, as formas fantasmáticas –, testemunhas da luta com os “poderes do monstro” da subsistência exterior e interior da humanidade, seriam os “restos e rastros capazes de expressão”, como descreveu anteriormente Agamben (2012, p. 29), “em torno dos quais o tempo escreve sua

coreografia”. Essa dança dos tempos envolveria “estados paradoxais” dos símbolos “em que se combinam fases heterogêneas de desenvolvimento” devido às diferentes instâncias de seus processos tensivos. Por isso, podemos entender que a ninfa, segundo a concepção warburguiana, seria o *sintoma* visual – conciliador e precário – de diferentes “*heterocronias*” culturais que “que “tinham animado e ainda continuavam a animar a memória da Europa”.

Uma outra vez mais, se recuperarmos a narrativa mitológica de Apuleio, no quarto e derradeiro trabalho para reaver Eros, Psiqué, munida de uma caixinha, deveria solicitar à Perséfone⁶⁵, que enviasse um pouco de beleza imortal à Afrodite. Entretanto, em nenhuma hipótese, ela deveria olhar para o seu conteúdo.

A catábase de Psiqué ao reino de Plutão foi uma viagem heróica e o mais difícil de todos os seus trabalhos, porque exigiu a luta com a própria morte em seu *habitat*. Mas, surda à advertência da Torre, Psiqué abriu a caixinha e caiu em sono profundo. Mais uma vez, ela fracassou. Caindo no sono estígio, ela retornou à Perséfone, como Eurídice, cujo marido, ainda nas trevas, olhou para trás (BRANDÃO, 2015, p. 259).

Como no mito de Orfeu, o sucesso de Psiqué – uma espécie de ninfa como descrevemos previamente – ao cumprir as tarefas designadas por Perséfone sucumbiria ao fracasso de uma indiscrição relacionada a um “*conteúdo* censurado”. Metaforicamente, a descida dos personagens mitológicos ao mundo inferior equivaleria ao mergulho no *inconsciente* humano do qual só poderiam recolher vestígios de suas *pulsões* – para Psiqué, a beleza e a paixão de Eros; e, para Orfeu, a presença e o amor de Eurídice. A sanção divina, enfim, seria o “sono estígio”. Ou seja, uma condição na qual a continuidade da morte seria perturbada pela instabilidade das coisas subterrâneas.

Após tentar “restituir a energia e a temporalidade” de seus *desejos*, Psiqué se perderia, então, na “ordem do tempo” da eternidade apolínea – conforme Nietzsche (2012, p. 254), “a morte iguala a todos os homens” – e na desestruturação das trevas dionisíacas – também em Nietzsche (2012, p. 301), “a vida desigualaria a todos”. A oscilação de “forças vitais” encontraria, portanto, seu princípio psicanalítico na intervenção do “monstro” – na narrativa mitológica, a deusa Afrodite simbolizaria o *inconsciente*.

⁶⁵ “Περσεφόνη (Persephónē) apresenta-se na realidade, em grego, com várias outras formas gráficas. [...] Filha de Zeus e de Deméter, Core ou Perséfone crescia feliz entre as ninfas em companhia de Ártemis e de Atená, quando um dia seu tio Hades (Plutão) que a desejava, a raptou com o beneplácito e auxílio de Zeus. [...] A partir de então, ela passou a ser a rainha do mundo inferior” (BRANDÃO, 2020, pp. 503 e 504).

Nessa situação, as polarizações – a presença e a ausência, o humano e o divino, a paixão e a dor, a vida e a morte – da narrativa mitológica de Eros e Psiqué criariam o paradoxo temporal responsável por sua “vida póstuma”. Assim, podemos dizer que a dança trágica esculpida por Canova conciliaria um “conjunto de processos tensivos” que, transmitido pelas memórias, instalaria a “temporalidade paradoxal da *Nachleben*” no âmago de sua representação. Por esse motivo, *Psiqué reanimada pelo beijo Eros* seria um sintoma com seu “*contramovimento*” e “*contratempo*”.

Finalmente, ao se propor a demonstrar “a distância existente entre o impulso e a ação”, o *Atlas Mnemosyne* se dedicaria a instituir a relação intrincada entre os gestos, as formas, as tensões e os tempos como inventora do “estilo artístico”. De acordo com Warburg (2018, p. 219), “o *Atlas Mnemosyne*, com os seus materiais visuais, pretende ilustrar esse processo. Ele poderia ser definido como a tentativa de incorporar interiormente valores preexistentes com a finalidade de representar a vida em movimento”.

O *modelo fantasmal* – do qual o *Atlas* seria uma realização concreta – investigaria, dessa maneira, uma temporalidade perdida – a *Nachleben* – e uma corporeidade trágica – a *Pathosformel* – que somente poderiam ser estabelecidas pelo contraditório da *sobrevivência* nas imagens. No caso da escultura de Canova, o *desejo* sexual do fauno pela bacante se tornaria a *pulsão* pelo retorno do objeto de uma paixão perdida. No caso das representações da ninfa no painel 46, o *desejo* amoroso se converteria na *pulsão* de um “gesto intensificado”. Em ambos, essas formas fantasmáticas anunciariam a tragédia de uma contingência antropológica e psíquica reconstituída pelo *infamiliar* dos tempos. Para Aby Warburg, elas seriam, enfim, “a vida em movimento”.

Considerações finais

De maneira geral, podemos dizer que o ato artístico transcenderia a materialidade de suas formas resultantes. Assim, o desdobramento de um processo histórico na arte estaria incompleto se não assumisse o surgimento de fenômenos imprevisíveis e inconscientes nas obras de arte. Como vimos, essa situação seria confessada por Van Gogh numa carta ao irmão Theo. A constelação de *A noite estrelada* envolveria “longos e sinuosos traços” que “não eram o que deveriam ser”.

Nesse ponto, se retornarmos a menção ao curta-metragem *A plataforma* de Chris Marker, podemos considerar que a condição do artista – e também do historiador da arte – se aproximaria à situação do protagonista no filme. Sobrevivente em um mundo material arrasado, ele aferraria sua esperança à perseguição de algo que não pode controlar: “uma imagem”. Acompanhando e tentando entender a obra de Aby Warburg, podemos dizer que esse também seria o esforço teórico dessa dissertação.

Inicialmente, observamos que a busca de Warburg pela transcendência nas imagens partiria do contexto restritivo da história da arte em sua época. O “método formalista” de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin afastaria a incidência dessas distorções pela “*antítese entre a matéria e a forma*” e, conseqüentemente, pelo fechamento das possibilidades semiológicas em um modelo matemático – “uma função estilística geral que pode ser variadamente atualizada, de acordo com a necessidade de expressão, que ora conduz a Bernini, ora leva a Terboch”.

De outro modo, a tradição vasariana e o “método histórico” de Johann Joachim Winckelmann inventaria a história da arte a partir de um modelo de semelhanças e diferenças baseado no *ideal de beleza* clássico, um estabilizador místico para a substância artística – “acompanhar o destino das obras da Antiguidade até onde minha vista pôde alcançar”.

Ou seja, Warburg refutaria para a história da arte o tipo de cientista descrito no filme de Marker: “um homem sem paixão que lhe explicou a condenação da raça humana”. Com isso, ele criticaria os dois modelos. Em sua tese de doutorado *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*, a descoberta da intensidade gestual dos personagens mitológicos Zéfiro e Flora – figurados no estilo “*all’antica*” em meio à serenidade dominante no *Quattrocento* do estilo “*alla francese*” – desconstruiria, por um lado, a esterilidade das formas de Riegl e Wölfflin através do achado de uma “cultura total”; por outro, as “teorias sobre o gênio” de Winckelmann pelo reconhecimento de *formas fantasmáticas* sobreviventes.

Assim, mais do que imagens, podemos considerar que Warburg – tal qual o protagonista de *A plataforma* assolado pelo rosto de uma mulher desconhecida – perseguiria fantasmas. A concepção warburguiana ganharia, então, o status de uma *aparição* para a história da arte. Ao identificar nas formas “um movimento intensificado como função hereditária da cultura”, Warburg (2015, p. 349) vincularia o objeto artístico à “dinâmica da vida” ou ao “*pathos* transposto à imagem como elemento de estilo”, rompendo a possibilidade da construção linear de um *saber* para o fazer artístico. Ao indicar para o tempo “o movimento expressivo humano em um estado de repouso como função hereditária mnêmica”, perturbaria o transcorrer da história sob a intervenção de um *não saber*, vislumbrando o intervalo necessário para a *sobrevivência* das imagens.

Diante dessas circunstâncias, essa dissertação conclui que, de acordo com a teoria warburguiana, o elemento transcendental comum às obras de arte surgiria como uma *aparição*, implicando na impossibilidade de modelos fechados para a história da arte, já que seu objeto de estudo estaria “em abertura” semiológica. Nesses termos, a proposta de Warburg se aproximaria da obsessão do protagonista de Marker pela imagem de sua infância, criando, a partir de uma revelação, novos fluxos de sentido para a realidade.

Tendo em vista alcançar a dimensão dessa incidência transcendente na arte, Warburg concebeu, como descrito por Giorgio Agamben (2017, p. 111), “uma disciplina que, ao contrário de todas as outras, existe mas não tem nome”. Dessa maneira, podemos considerar que a sua “ciência sem nome” estabeleceria seu *entendimento* no território intermediário entre o *saber* – a herança da história da arte e seus materiais históricos tradicionais – e o *não saber* – a manifestação de formas fantasmáticas divergentes.

Em suma, podemos dizer que um “imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados” atinente às imagens constituiria a essência do “problema” warburguiano. Nesse caso, a questão sobre o *saber* e o *não saber* nas representações artísticas funcionaria, para a “ciência sem nome”, como um nó fundamental a ser desembaraçado, já que permitiria o acesso ao inóspito terreno semiológico das formas fantasmáticas. Logo, esse seria o espaço intelectual a ser percorrido por Aby Warburg.

O modelo histórico warburguiano desmontaria, além disso, a dissimulação da *episteme clássica* definida por Michel Foucault (2016, p. 52), tornando evidente a “falha” da similitude que o discurso científico dos séculos XVII e XVIII desejaria esconder. Podemos afirmar,

então, que Warburg, inclusive, iria mais adiante, colocando, de maneira indireta, a “falha” da similitude no centro de seus questionamentos sobre a história da arte.

Em *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*, Warburg (2015, p. 127) afirmou que as rígidas separações epistemológicas – “um exagerado respeito em relação aos limites” – impediram a disciplina de “pôr seu material à disposição da *psicologia histórica da expressão humana*”. Ao trazer à tona um caráter psicológico para o ato artístico, podemos concluir também que Warburg faria emergir o imbróglio psíquico das representações – o permanente entrecruzamento entre as *palavras*, as *coisas* e as *imagens* –, desmanchando a materialidade do objeto artístico a partir da revelação de uma *sobrevivência* baseada na “moldura indispensável” da similitude.

Dessa maneira, a primeira parte do texto conclui que a “ciência sem nome” investigaria a movimentação e a conservação desse imbróglio semiológico no tempo – “a Antiguidade, a Idade Média e a Idade Moderna como uma época conexa” –, ou melhor, a transmissão das formas fantasmáticas pela “falha” da similitude. Mas indaga como sondar algo que, por sua dimensão obscura, seria, em parte, ilegível?

Como em *A plataforma* quando o protagonista mergulha no passado para entender o objeto de sua obsessão, o segundo capítulo tentou explorar esse espaço diante das possibilidades de sua intangibilidade. Primeiramente, podemos dizer que essa zona de conflito semiológico seria o território no qual o *saber* estaria sitiado por tensões e, como resultado, existiria também na forma de sua contínua negação, ou melhor, na circunstância patológica de sua ilegibilidade enquanto substância originária de um *não saber*. Com isso, para Warburg (Idem, p. 128), “importava menos a elegante solução do que a elucidação de um novo problema”.

O método warburgiano arriscaria, assim, construir seu conhecimento sobre a trama articulada entre as *palavras*, as *coisas* e as *imagens* na “abordagem conjunta de antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia”, associando a obra de arte a “todo tipo de documento” dentro do contexto de uma “cultura total”. Nesse sentido, podemos perceber que a abordagem de Warburg para o “problema” das formas fantasmáticas percorreria o lapso semiológico produzido pela indefinição dos limites entre os diferentes *saberes*.

Ao combinar a diversidade de informações da história da arte, da religião e da astrologia, esse seria o caso, por exemplo, da análise de Warburg sobre a origem dos afrescos

do Palazzo Schifanoia em Ferrara cuja representação, elaborada no século XV, remeteria a uma intrincada trajetória do *saber* astrológico iniciada pela *Grande Introdução* [*Kitab al-Mudkhal al-Kabīr*] (por volta de 886) de Abu Ma'shar. Por esse motivo, também podemos concluir na continuação do texto que o ato de desatar os nós da cultura configurados em imbróglia aproximaria a “ciência sem nome” ao regime científico de uma arqueologia do *saber* visual e, por conseguinte, tornaria as formas fantasmáticas em “fósseis vivos” da visualidade.

Ou seja, a teoria warburgiana também apostaria no estudo da abertura causada pela “falha” da similitude em seu viés figurativo, analisando a manifestação das fórmulas gestuais da Antiguidade – denominadas como *Pathosformeln* ou “fórmulas de *pathos*” – e sua *sobrevivência* – nominada como *Nachleben der Antike* ou *sobrevivência* – nas representações artísticas. Nesses termos, podemos considerar que, para Warburg, a *aparição* de Zéfiro e Flora na pintura de Sandro Botticelli, além de se caracterizar como a descoberta primordial das formas fantasmáticas, seria também uma espécie de objeto-modelo da sua “ciência sem nome”, pois manifestaria, na qualidade de “fórmula de *pathos*”, a força de “suas conexões” culturais sobreviventes em épocas distintas.

Entretanto, devido à natureza complexa de seu objeto de estudo, Warburg exploraria a existência da “falha” da similitude no processo histórico da arte não para estabilizar a realidade misticamente ou organizar o conhecimento matematicamente, mas para manter viva “a coerção do impulso expressivo”. Nesse contexto, as formas fantasmáticas cristalizariam as polarizações de energias sociais ancestrais. Em outras palavras, a *sobrevivência* estaria relacionada à perpetuação de “forças vitais” que, consoante ao ponto de vista sobre a cultura de Friedrich Nietzsche, se embateriam entre as perspectivas apolínea e dionisiaca.

Diante disso, podemos concluir no segundo capítulo que a novidade na concepção warburgiana para a imagem seria subverter suas propriedades simbólicas de mediação e transmissão. A imagem não mediar a mera reposição de uma integridade nem transmitiria esse conteúdo somente em sua positividade semiológica. Consequentemente, as “duas figuras da perseguição”, descobertas por Warburg em *A Primavera* de Sandro Botticelli, seriam um vestígio material responsável por mediar a retomada de uma conciliação figurativa de forças patológicas da Antiguidade, transmitindo essa espécie de “corrente energética” por ramificações visíveis de uma cadeia de *saber* desfiada pelo seu próprio *não saber*.

Em outro de seus textos, *Dürer e a Antiguidade italiana*, Warburg (2015, p. 90) reconheceu, no desenho à mão de Dürer, a existência de um *pathos* antigo mediado pela “gesticulação” de Orfeu e das ménades. No segundo capítulo, constatamos também que as *Pathosformeln* seriam, então, um “ato estético da *empatia*” manifestado nos detalhes da imagem. Nesse caso, a “*empatia*” seria o recurso pelo qual as imagens se vinculariam umas às outras, trazendo para as formas fantasmáticas uma dimensão antropológica que atingiria o cerne da discussão sobre a arte.

Ademais, a teoria warburguiana ainda inquietaria o processo histórico pela ideia de um movimento temporal contraditório. Na arte, não haveria a possibilidade do fechamento em uma “ordem do tempo”. No segundo capítulo, também concluímos, assim, que a *Nachleben* seria um deslocamento das imagens pelos “*tempos*” através de transcorreres diversos que “evoluem um *em relação ao outro*”. Nessas condições, as formas fantasmáticas seriam “*heterocronias*” e sua *sobrevivência* carregaria um “tempo perdido” que afetaria a história da arte por seu viés mnemônico.

Nesse momento, o aspecto anímico das ideias de Warburg se alinharia umbilicalmente à trama de Marker. Como na “história de um homem marcado por uma imagem da infância”, podemos considerar que a história da arte warburguiana, conforme abordada no terceiro capítulo dessa dissertação, se encaminharia para um modelo psíquico.

Portanto, a partir dos conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel*, observamos que o pensamento warburguiano encontraria, por um lado, questões antropológicas, e, por outro questões psicanalíticas. Ao corromper a *lei de participação* em Lucien Lévy-Bruhl, as formas fantasmáticas expressariam a “contrarreação” humana – e contingente – às “tenazes forças da natureza”. Esse regime contraditório de “*empatia*” estaria estruturado em um movimento dialético e cíclico de criação e destruição.

Ao se aproximar da noção de *inconsciente* em Sigmund Freud, a transcendência do fazer artístico ganharia uma perspectiva psicanalítica pela qual as formas fantasmáticas seriam originadas na mitigação do impulso de expansão dos *desejos* recalçados. Ou seja, sua sobrevivência representaria as condensações e os deslocamentos ocasionados pela negociação psíquica entre o “*conteúdo censurado*” e o “monstro” – a instância mais particular do drama humano.

[...] a revitalização da Antiguidade demoníaca é consumada graças a uma espécie de função polar própria à memória empática das imagens. Estamos na época de Fausto [poema trágico publicado em 1808 pelo alemão Johann Wolfgang von Goethe], na qual o cientista moderno – a meio caminho entre a prática da magia e a matemática cosmológica – busca conquistar o espaço de pensamento da reflexão entre si mesmo e o objeto. Atenas espera ser de novo, como tantas e tantas vezes, reconquistada de Alexandria (WARBURG, 2015, p. 133).

Finalmente, podemos compreender que, na teoria de Warburg, o historiador da arte – o “cientista moderno” – na tentativa de estabelecer um *saber* capaz de incorporar o *não saber* do ato artístico buscaria “conquistar o espaço de pensamento da reflexão entre si mesmo e o objeto”. Esse “balé trágico” – materializado em sua essência por *Psiqué reanimada pelo beijo de Eros* – envolveria o caráter “esquizoide” do homem perdido entre os diversos tempos de seu próprio querer.

Aqui, a sequência final do curta-metragem de Marker simbolizaria perfeitamente a concepção warburgiana para a história da arte. Em retorno à plataforma de Orly que nomeia o filme, o protagonista presencia o assassinato de um homem que, como acompanhamos no desenrolar da trama, seria ele próprio. Ou seja, a imagem de sua obsessão se trataria de sua própria tragédia particular.

Em Warburg, podemos concluir que essas *perdas de si* do sujeito, sustentadas por “uma espécie de função polar própria à memória empática das imagens”, seriam a causa íntima de uma formulação gestual patológica. A cada vez, essas fórmulas procurariam sua *sobrevivência* no “emaranhamento do todo”. Nessa condição, podemos considerar, enfim, que as formas fantasmáticas constituiriam um *sintoma*. Para Didi-Huberman (2013a, p. 244), um “complexo movimento serpeante, uma intricação não resolvida, uma não-síntese”.

Aby Warburg seria, então, o protagonista de *A plataforma* que, nos descaminhos de seu destino, encontraria salvação pelo arrebatamento de um *desejo* indócil domiciliado em sua alma. Metaforicamente, Warburg também seria reanimado pelo objeto de sua obsessão. Da descoberta dos detalhes dissonantes nas pinturas de Botticelli à sua internação na clínica Bellevue e a conferência sobre os índios do Novo México, podemos ultimar que Warburg conceberia as formas fantasmáticas para conjurar sua – e de toda humanidade como no filme de Marker – perpétua tragédia na qual “Atenas espera ser de novo, como tantas e tantas vezes, reconquistada de Alexandria”.

Lista de imagens

Figura 1. VAN GOGH, Vincent. *A noite estrelada* (1889). Óleo sobre tela: 74 x 92 cm. Nova York: The Museum of Modern Art.

Figura 2. FRA ANGELICO. *Anunciação* (c. 1437-1446). Afresco: 312,5 x 230 cm. Florença: Museu Nacional de São Marcos.

Figura 3. Detalhes da constelação perturbadora em *A noite estrelada*.

Figura 4. MANET, Édouard. *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862). Óleo sobre tela: 208 x 264,5 cm. Paris: Musée D'Orsay.

Figura 5. Detalhe da “ninfa francesa” em *Le Déjeuner sur l'herbe*.

Figura 6. BOTTICELLI, Sandro. *O Nascimento de Vênus* (1483). Óleo sobre tela: 172,5 x 278,5 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.

Figura 7. BOTTICELLI, Sandro. *A primavera* (1477). Óleo sobre tela: 203 x 314 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.

Figura 8. DÜRER, Albrecht. *Morte de Orfeu* (1494). Bico de pena sobre papel: 28,9 x 22,5 cm. Hamburgo: Kunsthalle.

Figura 9. CANOVA, Antonio. *Psiqué reanimada pelo beijo de Eros* (1787). Escultura em mármore: 1,55m x 1,68m x 1,01m. Paris. Coleção do Museu do Louvre.

Figura 10. Detalhe de Zéfiro e Flora em *A Primavera*.

Figura 11. WARBURG, Aby. *Esquema oscilatório das “instabilidades” e do “ritmo” ornamentais*. Caneta sobre papel. Londres: Arquivo do Instituto Warburg.

Figura 12. AUTOR DESCONHECIDO. *Um Fauno e uma Bacante*. Paris: Biblioteca Nacional da França.

Figura 13. Detalhe do gestual dramático em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*.

Figura 14. Detalhe do gestual dramático em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*.

Figura 15. Detalhe do gestual dramático em *Morte de Orfeu*.

Figura 16. GHIRLANDAIO, Domenico. *Nascimento de São João Batista* (c. 1486-1490). Afresco. Florença: Basilica di Santa Maria Novella.

Figura 17. Detalhe da “ninfa” em *Nascimento de São João Batista*.

Figura 18. Detalhe do gestual dramático em *Psiqué Reanimada pelo Beijo de Eros*.

Figura 19. Painel 46 do *Atlas Mnemosyne*. Londres: Arquivo do Instituto Warburg.

Figura 20. Detalhes do painel 46 do *Atlas Mnemosyne*.

Referências bibliográficas

Artigos

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Revista Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 13, n. 1, p. 26-51, Jan./Jun., 2011.

MATTOS, Claudia V. de. Winckelmann e o meio antiquário do seu tempo. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas, n. 9, p. 69-79, Jan./Jun., 2008.

SOARES, Jean D. G. As enciclopédias de Michel Foucault. *Revista Discurso*, n. 49 (2), p. 165–185, 2019.

Capítulos de livros

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: *A potência do pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHECA, Fernando. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1912-1929). In: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

FERNANDES, Cássio. Sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg. In: WARBURG, Aby. *A presença do antigo*. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

IANNINI, Gilson & TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o infamiliar. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

JOLLES, André. Carta de André Jolles a Aby Warburg , 23 de dezembro de 1900. In: WARBURG, Aby. *A presença do antigo*. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

SAXL, Fritz. A história da Biblioteca Warburg - 1866-1944. In: WARBURG, Aby. *A presença do antigo*. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

WIND, Edgar. O conceito de Kulturwissenschaft em Warburg e o seu significado para a Estética. In: WARBURG, Aby. *A presença do antigo*. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

Dicionários

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

ROBERT, Paul. *Dictionnaire de langue française*. Paris: Poche, 2006.

Filme

A PLATAFORMA. Direção: Chris Marker. Paris: 1962.

Livros

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2011.
- BÍBLIA. *Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- BRANDÃO, Junito de S. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.
- _____. *Mitologia grega*. Volume II. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- CASSIN, Barbara. *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias. Volume um: Línguas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- CICOGNARA, Leopoldo. *Biografia di Antonio Canova*. Charleston: BiblioBazaar, 2008.
- D'ALEMBERT, Jean & DIDEROT, Denis. *Enciclopédia, Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.
- DE LEEUW, Ronald (ed.). *The Letters of Vincent van Gogh*. London: Penguin Books, 1996.
- DESCARTES, René. *Princípios de Filosofia*. São Paulo: Hemus Editora, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- _____. *Obras completas (Vol. 14)*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- _____. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- _____. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin, 2011.
- _____. *Totem e tabu*. Penguin, 2013.

- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institute, 1970.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- LACAN, Jacques. *Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines*. Paris: Scilicet, 1975.
- _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *A mentalidade primitiva*. São Paulo: Paulus, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- ROVELLI, Carlos. *A ordem do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- WARBURG, Aby. *A presença do antigo*. Org. Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018.
- _____. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- _____. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WINCKELMANN, Johann J. *A História da Arte entre os Antigos*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento/URGS, 1975.