

Prólogo

Philippe-Alain Michaud, 2010

Desde o lançamento deste livro, em 1998, multiplicaram-se os estudos sobre a obra de Aby Warburg. Tornou-se um pouco mais caduca a visão restrita proposta por Ernst Gombrich na monografia que continua a ser a pedra angular da exegese warburguiana. A teoria do conhecimento e a história das ciências do fim do século XIX são apenas fontes do pensamento de Warburg, e de modo nenhum, como sugeriu Gombrich, seu horizonte de inteligibilidade. Basta mencionar o informadíssimo livro de Thomas Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde – Aby Warburgs Graphien*,¹ que mostrou que a história warburguiana da arte inscreve-se no contexto moderno das técnicas da reprodutibilidade, ou os trabalhos de Georges Didi-Huberman, que, desde sua grande monografia, *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*,² publicada em 2002, até o texto do catálogo que acompanhou a exposição “Atlas”, realizada em 2011 no museu Rainha Sofia, em Madri,³ reinscreveu magistralmente o pensamento de Warburg nas correntes intelectuais do século XX, fazendo-o surgir como contemporâneo de Freud, Benjamin e Eisenstein. Simultaneamente, o conhecimento do texto warburguiano aumentou durante a última década, com a publicação de importantes escritos inéditos, em especial o atlas *Mnemosyne*⁴ e o *Journal* da Biblioteca Warburg,⁵ assim como os trabalhos de numerosos pesquisadores, entre eles Claudia Wedepohl, Sigrid Weigel, Davide Stimilli e Maurizio Ghelardi, que contribuíram para relançar a questão warburguiana: longe de se limitar a seu objeto específico – o Renascimento italiano –, o pensamento de Warburg, tal como aparece à luz dessa nova exegese, constitui uma interrogação reflexiva sobre os mecanismos de conhecimento e de pensamento das imagens. Tal interrogação inaugura um método e um estilo inteiramente novos. Esses avanços corroboram a intuição sobre a qual repousou este livro: em sua obra enigmática e densa, da qual só uma parte emergiu até hoje, Warburg aperfeiçoou uma verdadeira metodologia do “filme” na história da arte, desde que entendamos por filme não o dispositivo técnico convencional de gravação e projeção, mas um conjunto de propriedades ou operações das quais o cinema constitui tão somente a aplicação material e a configuração

espetacular. Desde seus primeiros textos publicados, no início da década de 1890, Warburg, centrando a atenção na representação de figuras em movimento, fez do desfile das imagens um instrumento de análise. Com *Mnemosyne*, suas últimas pesquisas, durante a década de 1920, seriam consagradas à elaboração de uma metodologia da montagem que não levou esse nome. Entre esses dois limites, o episódio ameríndio, no qual Ernst Gombrich só quis ver um “parêntese”, deve ter sido, para Warburg, o verdadeiro revelador dessa irrupção do “filme” na questão das imagens. Desde a análise inaugural da sequência das figuras até as últimas experiências sobre a dinamização dos quadros e do plano, ele impulsionou o trabalho do historiador da arte. A viagem ameríndia não teve nem pretendeu ter, como às vezes propuseram alguns, uma significação etnográfica: foi um dispositivo projetivo através do qual Warburg se empenhou, literalmente, em fazer ressurgir o Renascimento florentino. Com esse gesto inédito, cujas consequências ele não cansou de extrair ao longo de sua obra, Warburg instalou a alteridade no cerne da identidade: ao credenciar na história da arte o conceito de ficção teórica, ele alterou a própria ideia de *representação*, que deve ser entendida, a partir daí, não como forma de pensar, mas como comparecimento. Já não se trata apenas de compreender, mas de produzir efeitos. A história da arte não mais é vista como um discurso, e sim como uma ciência, que Warburg se dedicaria a construir no espaço de sua biblioteca, ela própria concebida como o lugar de *Mnemosyne*, que persiste como o estado final – o mais experimental e mais perturbador para a história da arte tradicional – do pensamento warburguiano. Nenhuma imagem da viagem aparece em *Mnemosyne*, talvez porque ela constitui a estrutura secreta desse atlas, como uma imagem no tapete: os efeitos de deslocamentos e superposições imaginários, experimentados por Warburg no Novo México e no Arizona, permanecem como o princípio ativo das fragmentações e das polarizações que agem sobre as pranchas do Atlas, no qual se elabora uma ideia das imagens que se baseia no movimento e na ação, não na imobilidade e na contemplação. Na origem desse deslocamento reconhecemos, é claro, a influência do pensamento de Nietzsche, com o qual Warburg lidou mais que qualquer outro historiador da arte no âmbito estrito de sua disciplina, cujas leis, aliás, ele pulveriza por dentro, introduzindo na análise das obras a questão do devir e do fluxo, da qual o “filme” se afigura, retrospectivamente, o vetor inespecífico.

À edição corrigida de 1998 foram acrescentados dois textos, dedicados a uma leitura de *Mnemosyne* pelo prisma do “filme”; apesar de terem surgido depois, eles são a conclusão lógica deste livro. A Véronique Yersin, que super-

visionou esta nova edição, dirijo todos os meus agradecimentos, e a Jean Clay, graças a quem este livro veio à luz, eu gostaria de expressar mais uma vez a minha gratidão.

Notas

1. Thomas Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde – Aby Warburgs Graphien*. Berlin: Akademie Verlag, 2011.
2. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002 [A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013].
3. Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, trad. M. D. Aguilera / *Atlas: How to Carry the World on One's Back?*, trad. S. B. Lillis, catálogo de exposição. Madri, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
4. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne, Gesammelte Schriften, II-1*, org. Martin Warnke e Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag, 2000 (2ª ed. rev., 2003).
5. Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Gesammelte Schriften, VII-7*, org. Charlotte Schoell-Glass e Karen Michels. Berlin: Akademie Verlag, 2001.



“A procura de serpentes”, fotografia de Charles H. Carpenter, em George A. Dorsey e Henri R. Voth, *The Mishongnovi Ceremonies of the Snake and Antelope Fraternities*. Chicago: Field Columbian Museum, 1902.



1. Aby Warburg, retrato, c. 1893, Florença.



2. Aby Warburg, retrato, inverno de 1895-1896, Novo México.
Londres, Arquivo do Instituto Warburg.

Cronologia

- 1866 > Aby Warburg nasce em Hamburgo, numa poderosa família de banqueiros estabelecida na capital da Liga Hanseática desde o século XVII. Aby foi o primogênito de sete filhos.
- 1879 > Segundo a lenda familiar, Aby cede seu direito de primogenitura a um irmão mais novo, Max, em troca da promessa de que este lhe compraria, durante toda a vida, todos os livros que ele quisesse.
- 1886 > Estudos de história, história da arte e psicologia em Bonn, com Carl Justi, Hermann Usener e Karl Lamprecht.
- 1888 > Temporada de estudos em Florença, onde August Schmarsow o inicia na análise de figuras em movimento.
- 1889 > Warburg frequenta as aulas de Hubert Janitschek e entra em contato com a escola vienense de história da arte.
- 1891 > Breves estudos de medicina em Berlim.
- 1892 > Serviço militar na cavalaria em Karlsruhe.
- 1893 > Publicação de “*O nascimento de Vênus e A Primavera* de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano”.
- 1893-1895 > Temporada em Florença, publicação de “Os figurinos teatrais para os *intermezzi* de 1589. Os desenhos de Bernardo Buontalenti e o livro de contabilidade de Emilio de’ Cavalieri” (em italiano).
- 1895-1896 > Viagem aos Estados Unidos. Warburg vai ao Arizona e ao Novo México, onde estuda os rituais dos índios hopis.
- 1897 > Casamento com Mary Hertz, pintora e escultora proveniente da alta burguesia protestante de Hamburgo.
- 1897-1899 > Temporadas de estudos em Londres e em Paris.
- 1898 > Mudança para Florença.

- 1902 › Publicação de “A arte do retrato e a burguesia florentina” e de “A arte flamenga e o início do Renascimento florentino”.
- 1902 › Regresso a Hamburgo.
- 1908 › Estudos de história da astronomia e da astrologia na Biblioteca do Vaticano, em Roma.
- 1909 › Warburg instala-se no número 114 da Heilwigstrasse, em Hamburgo, onde permaneceria até o fim da vida. Sua biblioteca já reúne 9 mil volumes.
- 1908-1909 › Pesquisas sobre a história da astronomia grega e árabe, sob a influência de Franz Boll.
- 1911 › A biblioteca já tem 15 mil volumes.
- 1912 › Conferência sobre “A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara”, por ocasião do Congresso Internacional de História da Arte, em Roma.
- 1913 › Fritz Saxl torna-se assistente de Warburg.
- 1914-1918 › Durante toda a Primeira Guerra Mundial, Warburg abandona as pesquisas históricas e se volta para a atualidade. Procura reunir em sua biblioteca todas as informações relativas ao avanço do conflito. Trabalha no ensaio “A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero”.
- 1918-1924 › Sofrendo de vários distúrbios psíquicos, Warburg passa temporadas em diversas clínicas, até ser internado em Kreuzlingen, na Suíça, onde é tratado por Ludwig Binswanger.
- 1919 › Por solicitação da família de Warburg, Fritz Saxl assume a direção da biblioteca, transformando-a em instituto de pesquisas.
- 1920 › Saxl inaugura a publicação das *Vorträge der Bibliothek Warburg* (nove volumes publicados entre 1921 e 1931) e dos *Studien der Bibliotheken Warburg* (21 volumes publicados entre 1922 e 1932), com contribuições de Ernst Cassirer (filosofia), Gustav Pauli e Erwin Panofsky (história da arte), Karl Reinhardt (filologia clássica), Richard Salomon (bizantinologia) e Helmut Richter (línguas orientais). A biblioteca já tem 20 mil volumes.
- 1921 › Primeiro seminário de Panofsky na Biblioteca Warburg.

- 1923 > Conferência de Kreuzlingen sobre o ritual da serpente [*Schlangenritual*], na qual Warburg recapitula sua viagem ao Novo México, realizada 27 anos antes, para fazer dela um motivo fundamental de seu procedimento como historiador da arte.
- 1924 > Retorno de Warburg a Hamburgo.
- 1925 > O arquiteto Gerhard Langmaack, com base num projeto de Fritz Schumacher, constrói uma nova biblioteca contígua à residência da família, no número 116 da Heilwigstrasse. A biblioteca já possui mais de 45 mil volumes.
- 1925-1929 > Warburg conduz o seminário de história da arte da Universidade de Hamburgo no novo prédio da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW).
- 1926 > Seminário sobre Jacob Burckhardt.
- 1928-1929 > Viagem à Itália. Em Roma, na Biblioteca Hertziana, apresentação de um projeto de história da arte sem texto: um atlas de imagens a que Warburg dá o nome de *Mnemosyne* (*Bilderatlas Mnemosyne*).
- 1929 > Um ataque cardíaco mata Warburg em Hamburgo.
- 1932 > Publicação dos dois primeiros volumes dos *Gesammelte Schriften* pela editora Teubner, em Berlim, editados por Fritz Saxl e Gertrud Bing.
- 1933 > A Biblioteca Warburg é transferida para Londres com 60 mil volumes.

Prefácio

Georges Didi-Huberman, 1998

O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)

O pensamento de Warburg nunca parou de pôr a história da arte em *movimento*. Em movimentos, deveríamos escrever, a tal ponto esse pensamento abriu e multiplicou objetos de análise, vias de interpretação, exigências de método, desafios filosóficos. Pôr em movimento, abrir e multiplicar: o pensamento de Warburg não simplifica a vida dos historiadores da arte. Cria nela, se o quisermos escutar bem, uma tensão – uma tensão fecunda, é claro, que ilustra a retomada, principalmente na Alemanha, das discussões em torno dessa obra e das lições que ela traz.¹

A situação francesa é menos favorável, deixando de lado o contexto linguístico. Por um lado, os discípulos de Focillon manifestaram uma alergia infalível ao aspecto fundamentalmente problemático e, numa palavra, filosófico do pensamento warburguiano.² O próprio Focillon conseguiu escrever um livro inteiro, cujo título trazia a palavra “sobrevivência”, sem jamais reconhecer – sem saber? – que tal conceito, no tocante à história da arte, foi inicialmente elaborado, trabalhado e aprimorado por Warburg, numa obra inteiramente dedicada à “sobrevivência”³ – *Nachleben* – da Antiguidade. Depois de Focillon, André Chastel descreveu os movimentos báquicos da arte florentina e as ninfas de Botticelli⁴ sem jamais evocar esse outro conceito, tão fundamental em Warburg, que é a *Pathosformel*, a “fórmula de *páthos*” com que o erudito alemão – como leremos ao longo de todo este livro – repensou inteiramente, a partir de Botticelli, das ninfas e do dionisiaco, a questão do gesto e do movimento na arte do Renascimento.⁵

Por outro lado, o interesse pelos problemas teóricos, manifestado no movimento estruturalista, polarizou-se em torno do pensamento mais sistemático – e, portanto, à primeira vista, mais operante – de Erwin Panofsky. Warburg é o verdadeiro fundador da disciplina iconológica,⁶ mas ela foi habitualmente associada ao nome de Panofsky. Nessa história em que o fundador já não é um pai legítimo – e, portanto, tende a resvalar para o esquecimento, se não para o recalçado –, também o questionamento teórico promovido pelas “discipli-

nas-piloto” da sociologia e da semiologia corre o risco de não levar em conta a posição fundadora de Warburg em relação aos problemas que, no entanto, elas reconhecem como centrais. Pierre Francastel descreveu e analisou longamente a “realidade figurativa” das relações entre a pintura e espetáculos ao vivo no Renascimento,⁷ sem saber que essa análise já fora introduzida em 1893 por Warburg, a propósito de Botticelli, e desenvolvida, sobretudo em 1895, no estudo *princeps* – publicado em italiano – sobre os trajes teatrais dos *intermezzi* florentinos de 1589.⁸

Herdamos uma situação paradoxal em relação a essa obra. Warburg pôs a história da arte “em movimento” num sentido que ninguém pensa em contestar: foi o moderno fundador de uma disciplina essencial, a “iconologia”. Mas o fato de essa obra ainda não ter sido sequer traduzida para a língua em que hoje se produz a maior parte dos trabalhos que se apoiam nessa disciplina – o inglês – é algo que dá o que pensar. Faz suspeitar que a palavra “iconologia” já não quer dizer, a partir de Panofsky, num contexto anglo-saxão de “história social da arte”, o que queria dizer em Warburg, num contexto germânico de *Kulturwissenschaft*. O nome de Warburg inspira em todo historiador da arte o respeito devido aos fundadores de disciplinas. Mas o respeito, a “referência-reverência”, não basta para desenhar um assentimento. Às vezes, até acaba por imobilizar, deter o movimento – ou serve para isso. Trata-se de um modo de o indivíduo se distanciar: ou ele usa as ideias de *Nachleben* e *Pathosformel* como lugares-comuns, fórmulas vazias, generalidades sem substância teórica, ou avalia que, na era do pós-modernismo, essas expressões estão velhas, ultrapassadas, inatuais. Em ambos os casos, ele evita problematizar a invenção warburguiana como tal – uma invenção que deve ser repensada, “retrabalhada” em seu próprio movimento.⁹

Este é o primeiro livro dedicado a Warburg em língua francesa. Seu autor, significativamente, não é famoso como historiador da arte.¹⁰ Seus centros de interesse – se é que a ideia de “centro” é admissível em tal problemática do deslocamento – vão da querela bizantina das imagens ao cinema experimental contemporâneo. O que os historiadores costumam considerar tranquilizador em Warburg, ou seja, os dados positivos de erudição, as fontes textuais, os arquivos, a prosopografia etc., prende menos a atenção dele do que o *movimento* – o movimento pensado simultaneamente como objeto e como método, como sintagma e como paradigma, como característica das obras de arte e como o próprio desafio do saber que pretende dizer algo sobre elas. Não é que a pesquisa erudita, tão típica de Warburg, seja ignorada neste livro. Mas ela é colocada em perspectiva; mais exatamente, é narrada como uma viagem. Via-

gem estranha, é verdade, cuja lógica menos se assemelha a uma narrativa linear do que a uma “montagem de atrações”, para retomar uma expressão que é cara a Eisenstein.¹¹

Trata-se, primeiramente, de uma viagem para a *imagem do movimento*, quando Warburg, em 1893, publica seu primeiro texto, sobre “*O nascimento de Vênus e A Primavera* de Sandro Botticelli”, apresentando a hipótese da “sobrevivência” das expressões gestuais antigas. Depois, há uma viagem para a *imagem-movimento* – uso de propósito essa expressão de Gilles Deleuze,¹² que me parece aflorar, aqui e ali, no livro de Philippe-Alain Michaud –, quando, em 1895, Warburg subitamente converte sua pesquisa histórica em deslocamento geográfico e etnológico pelas serras do Novo México, até o apogeu do “ritual da serpente”, no qual imagino que se agitasse para Warburg, que *se animassem*, enfim, as contorções marmóreas do antigo *Laocoonte*. Uma terceira viagem nos indica em que a história da arte poderia transformar-se – em Hamburgo, onde o estudioso havia instalado seu famoso instituto – depois disso: num *saber-movimento* das imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis. A concepção orgânica que Warburg fazia da biblioteca, do arquivo iconográfico – visível nas extraordinárias montagens de seu atlas *Mnemosyne* (fig. 3)¹³ –, basta para nos mostrar até que ponto a *movimentação* constituiu uma parte essencial de seu referido “método”.

Parte essencial – mas também parte maldita.¹⁴ Philippe-Alain Michaud, do lugar de onde escreve, não precisa salvar nenhum móvel do opulento salão do academicismo. Seu livro atravessa essa “parte maldita” com a despreocupação de crianças brincando: gesto nietzschiano. Mas do que se trata? De algo que, segundo creio, explica em grande parte a ambiguidade com que Warburg continua a ser “respeitado” e mantido a distância como fundador da disciplina iconológica. Nesse aspecto, Warburg realmente “pôs a história da arte em movimento”. Mas fez muito mais, muito pior que isso. Primeiro, ele a “pôs em movimento” para *exceder* de antemão o quadro disciplinar do saber que contribuiu para fundar: não me refiro apenas à considerável extensão ligada ao projeto de uma *Kulturwissenschaft*;¹⁵ não me refiro apenas a uma dimensão filosófica da qual a história acadêmica da arte hoje se livra, criando a entidade separada dos “teóricos da arte”; refiro-me, precisamente, ao caráter de “montagem de atrações” que seu pensamento usa em todos os níveis. A originalidade do ponto de vista proposto por Philippe-Alain Michaud – uma história da arte voltada para o cinema como maneira mais pertinente de compreender a temporalidade das imagens, seus movimentos, suas “sobrevivências”, sua ca-



3. Aby Warburg, Atlas de imagens *Mnemosyne*, prancha 5, 1927-1929.
Londres, Arquivo do Instituto Warburg.

pacidade de animação – não é, portanto, desprovida de fundamentos epistemológicos e históricos. Muitas vezes se observou a que ponto a disposição fotográfica – dois diapositivos projetados lado a lado, para permitir a “montagem” mínima que surge da possibilidade de comparação – pôde instrumentalizar, se não fundar, as célebres polaridades estilísticas de Wölfflin.¹⁶ Doravante, a partir do ponto de vista enunciado no livro de Philippe-Alain Michaud, convirá pensarmos no que pode vir a ser, com Warburg, uma história da arte na era de sua reprodutibilidade *em movimento*.

Mas não é só isso. Para pôr em movimento a história da arte, o pensamento de Warburg teve de fazer *nele mesmo* a experiência ou o teste dessa mobilização. *Exceder* o quadro epistemológico da disciplina tradicional era *aceder* a um mundo aberto de relações múltiplas, inéditas e até perigosas de se experimentar: a ninfa com a serpente (feminilidade, animalidade), a pintura com a dança (movimento representado, movimento executado), a Florença dos Medici com o Novo México indígena (passado histórico, origem no presente) etc. Há no *excesso*, não menos que no *acesso*, algo da ordem do perigo, algo da ordem do *sintoma*. Perigo para a própria história, para sua prática e seus modelos de temporalidade, pois o sintoma difrata a história, *desmonta-a*, em certo sentido, sendo, ele mesmo, uma conjunção, uma colisão de temporalidades heterogêneas (tempo da estrutura e tempo da ferida causada na estrutura).¹⁷

Inventar um *saber-montagem*, em se tratando da história da arte, era renunciar de uma vez aos esquemas evolutivos – e teleológicos – em vigor desde Vasari. Por mais que Warburg tenha sabido “montar”, de maneira decisiva, Giotto com Ghirlandaio, ele nunca tentou propor o romance das “influências” e do “progresso” artístico de um para o outro.¹⁸ Inventar um *saber-montagem* era renunciar a matrizes de inteligibilidade, quebrar proteções seculares. Era criar, com esse movimento, com essa nova “aparência” do saber, uma possibilidade de vertigem. Ainda hoje, basta percorrer as estantes da Biblioteca Warburg para sentir – de forma atenuada, é claro, já que temos somente o resultado factual de um processo virtualmente infundável – a espécie de vertigem que Fritz Saxl soube tão bem prolongar: a imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo turbilhonante e centrífugo. Talvez nem sequer seja um “campo de saber” como outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo.

Portanto, o excesso warburgiano – a exigência muito forte, muito fundamentada, de uma antropologia do visual – traria em si a possibilidade vertiginosa da “montagem de atrações”, uma possibilidade tão perigosa quanto fecunda. O horizonte do cinema, aqui, não se daria sem um horizonte da *perda*

de si: a perda do quanto-a-mim acadêmico, o risco filosófico, o *páthos* do pensamento, em suma, a doença da alma. Aí está, também, o que hoje mantém distantes a história da arte “positiva” e esse momento fundador: nas obras que enfrentava, Warburg não se contentou em descobrir o retorno do *páthos* movimentado; ele próprio se entregou ao *páthos* do movimento que inventou. Dele, com certeza, podemos guardar – com razão – o arquivo. Mas que fazer com a *vertigem* do arquivo? Em meio à “miscelânea de erudição” – como Warburg qualificou, em seu percurso, sua própria literatura¹⁹ –, como encontrar um caminho, como descobrir os “timbres de voz” [*Klangfarben*] inaudíveis por tanto tempo?²⁰ Como, nessa busca, não nos perdermos?

Assim, antes de Panofsky nos tranquilizar com o estatuto da “história da arte como disciplina humanista” – estatuto ilustrado pela figura de um Kant capaz de transcender pelo *éthos* sua própria decrepitude física²¹ –, Warburg entregou-se ao risco de uma completa perda de si, à imagem de Nietzsche atirando-se no pescoço de um cavalo...²² A questão, como vemos, é mesmo uma questão de *páthos* e até, ousamos dizer, de *patologia*: será que a história da arte é capaz de reconhecer até o fim a posição *fundadora* de alguém que passou quase cinco anos num asilo psiquiátrico, entre “inibições de medo” e “agitação psicomotora”? De alguém que “falava com borboletas” durante horas e cujo médico – que não era outro senão Ludwig Binswanger – pareceu perder qualquer esperança de cura?²³

Sendo assim, caberá falarmos da história da arte warburguiana como uma “disciplina patológica”? Admitimos que Warburg produziu, de início, a parte maldita, a parte nietzschiana e sintomal dessa “disciplina humanista” que contribuiu para fundar, deixando a seu discípulo Panofsky a tarefa mais recomendável, em certo sentido mais eficaz, de produzir sua parte triunfal, positiva, neokantiana, fornecedora de respostas (e talvez, nesse aspecto, esquecida, de passagem, de algumas questões de princípio)...²⁴ Quanto a Warburg, ele nunca deixou de recolocar as questões. Isso o fez repensar inúmeras vezes o conjunto de seu saber, reorganizá-lo, abri-lo a novos campos, o que os positivistas, os amantes do *corpus* fechado, chamam, desdenhosamente, de “borboletear”. Poderíamos dizer que Warburg jamais conseguiu – jamais quis – curar-se das imagens. Acaso “falar com borboletas” durante horas não era, decididamente, interrogar a imagem como tal, a imagem viva, a *imagem-pulsção* que a afixação praticada por um naturalista só faria necrosar? Não era encontrar, através da sobrevivência de um antigo simbolismo de Psique,²⁵ o nó *psíquico* da Ninfa, de sua dança, sua fuga, seu desejo, sua *aura*? Como não reconhecer, nessa fascinação por borboletas, a convivência do inseto metamórfico com a própria ideia de imagem?²⁶

Seria a história da arte warburguiana uma “disciplina patológica”? Não nos detenhamos no lado provocador da formulação. Tentemos, antes, compreender as lições contidas na própria palavra *patologia*, além de sua acepção corrente, clínica e médica, desdenhosa ou condoída. Em *patologia* há, para começar, a palavra *páthos*. Warburg entrou na história da arte pela porta do “Renascimento – ou sobrevivência – da Antiguidade”, assim como Nietzsche entrou na filosofia pela porta do “Nascimento – ou sobrevivência – da tragédia”: em ambos os casos, encontramos Dioniso diante de Apolo e o *páthos* diante do *éthos*. Nesse aspecto, a história da arte warburguiana foi, desde os primeiros trabalhos sobre Botticelli, uma *patologia*, entendida como *ciência arqueológica do páthos antigo* e de seus destinos no Renascimento italiano ou nórdico.²⁷

Por isso a ideia de *Pathosformel* – a “fórmula do patético” – se torna tão crucial nessa história da arte em processo de refundação. Por um lado, a *Pathosformel* devolveu ao Renascimento do século XV sua *violência* patética inicial (pensemos nas “mênades” cristãs de Donatello, por exemplo)²⁸ e também seu caráter essencialmente *híbrido* (novamente Donatello, depois Mantegna, Pollaiuolo...), de modo que as ideias cronológicas e quase “degenerativas” de maneirismo ou de barroco tiveram de ser seriamente reconsideradas,²⁹ e de modo que, simetricamente, a ideia de classicismo viu-se privada da “altivez ideal” que, desde Winckelmann, tranquilizava tantos estetas.³⁰ Foi justamente como *impura* que a “fórmula do patético”, em ação em Dürer, veio a ser qualificada de *clássica* por Warburg, isto é, “arqueologicamente fiel” à Antiguidade.³¹

Por outro lado, a *Pathosformel* fazia a história da arte aceder a uma dimensão antropológica fundamental – a dimensão do *sintoma*. Aqui, o sintoma deve ser entendido como *movimento nos corpos*, um movimento que fascinava Warburg, não apenas por ele o ver “agitado pelas paixões”, mas também porque o julgava “desprovido de vontade”.³² Gertrud Bing transmitiu perfeitamente o sentido da busca warburguiana ao dizer que as *Pathosformeln* devem ser consideradas as expressões visíveis de estados *psíquicos* que as imagens teriam, por assim dizer, fossilizado.³³ Aqui, é possível pensar na iconografia da histeria, tal como Charcot pôde constituir-la seguindo as próprias linhas de uma história de estilos.³⁴ Mas Warburg logo ultrapassou a ideia “iconográfica” de sintoma que caracterizava a clínica dos alienistas do século XIX: ele havia compreendido que os sintomas não são “sinais” (os *sêmeia* da medicina clássica) e que suas temporalidades, seus nós de instantes e durações,³⁵ suas misteriosas “sobrevivências”, pressupõem uma espécie de *memória inconsciente*.

Portanto – além de von Hartmann e sua *Philosophie des Unbewussten* [Filosofia do inconsciente], publicada em 1869, ou de Samuel Butler e sua *Unconscious Memory* [Memória inconsciente], publicada em 1880 –, é para Freud que devemos voltar-nos a fim de compreender quais fundamentos metapsicológicos seria possível dar à “psico-história” reivindicada por Warburg. É provável que a concepção freudiana do sintoma como *fóssil em movimento*³⁶ explique, melhor do que qualquer outra, a “fórmula do patético” warburguiana e sua temporalidade muito particular de esquecimentos e retornos, turbilhões e anacronismos. Creio que a Ninfa de Warburg soube transpor a distância que vai da simples “atitude passional”, à moda de Charcot, à densidade arqueológica transportada em suas pregas, com tanta leveza, pela túnica de Gradiva (fig. 4).

Em *Imagem em movimento*, que Philippe-Alain Michaud propõe aqui como uma via real para compreendermos – através de Marey e Dickson³⁷ – as *Pathosformeln* de Warburg, é evidente que o “movimento” não é uma simples translação ou narração de um ponto a outro. Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria



4. Edmund Engelman, o consultório de Freud em Viena, detalhe de uma fotografia (1938), extraído de *La Maison de Freud, Berggasse 19, Vienne*. Paris: Seuil, 1979. À direita, um molde em gesso da Gradiva, baixo-relevo grego ou romano.

sintoma na continuidade dos acontecimentos. O pensamento warburgiano abala a história da arte porque o movimento que abre nela constitui-se de coisas que são, *ao mesmo tempo*, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências).

Esse *anacronismo* fundamental também é o que nos leva a refletir sobre Warburg hoje. Philippe-Alain Michaud tem razão ao colocar no mesmo plano epistemológico a montagem “afásica” e anacrônica de *Mnemosyne* – onde selos postais são contíguos a baixos-relevos antigos – e o deslocamento iniciático de Warburg no Novo México: em ambos os casos, trata-se não apenas de *encarnar as sobrevivências*, mas também de criar uma espécie de reciprocidade “viva” entre o ato de saber e o objeto do saber. Philippe-Alain Michaud cita o texto inédito que Warburg dedicou à relação entre “espectador” e “movimento”.³⁸ Nele se compreende que o historiador da arte não chega ao término de seu trabalho quando se contenta em descrever e até em explicar os fatos. Produzir novos documentos, copiando os arquivos de Florença, não basta para “resgatar o timbre das vozes inaudíveis” emitidas a partir das imagens.³⁹ Para isso, é preciso que o próprio estudioso entre em movimento, desloque seu corpo e seu ponto de vista, proceda a uma espécie de transferência pela qual o “timbre das vozes inaudíveis” – poderíamos dizer, parafraseando Benjamin, *o inconsciente da visão* – transpareça de repente.

Por isso, talvez, Warburg “falava com borboletas”. Nesse sentido, talvez, *as escutava*. A história da arte como “disciplina patológica” não seria outra coisa senão uma história da arte capaz de assumir o inquietante paradoxo que se apossa do sujeito do saber diante dos fenômenos decorrentes do sintoma: não se *conhece* o sintoma – o *páthos* antigo, o gesto inconsciente da Nínia – sem *compreendê-lo*. Compreender? Lidar com ele. Henri Maldiney, seguindo Freud e Binswanger, refere esse conhecimento ao *pathei mathos*, a “dimensão páthica” do conhecer, outrora cantada pelos autores de tragédias gregas.⁴⁰ Não haveria uma dimensão trágica, ou, pelo menos, uma dimensão de testagem – *pathei mathos*: ensimesmar-se na experiência e extrair dela um conhecimento fundamentado – no “parêntese” que a viagem de Warburg ao Novo México parece haver constituído? Convém lembrar que, além dos prazeres do exotismo, tais “parênteses”, ou experiências de alteridade, formaram e reformularam práticas modernas no século XX. Parece-me significativo que Antonin Artaud tenha podido escrever, nesse mesmo México indígena, uma frase que Warburg certamente não teria renegado em 1895: “No caos início uma primeira designação de todas as possibilidades latentes que um dia formaram a cultura.”⁴¹

Notas

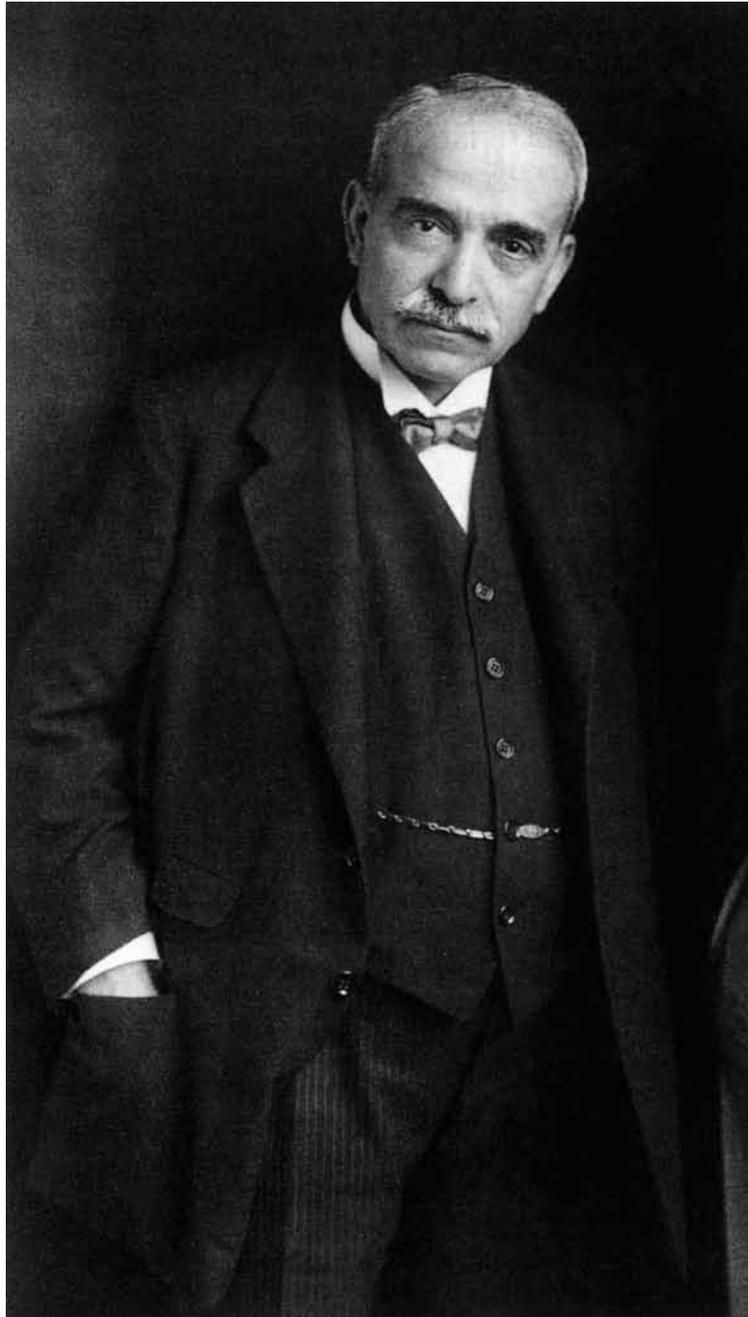
- ¹ Ver, em particular, Dieter Wuttke, “Aby M. Warburg-Bibliographie. Schriften, Würdigungen, Archivmaterial”, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, org. D. Wuttke. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1980, p. 517-576. W. Hofmann, G. Syamken e M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1980. H. Bredekamp, M. Diers e C. Schoell-Glass, *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*. Weinheim: VCH-Acta Humaniora, 1991. Ver também a coleção das *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, republicada pela Akademie Verlag, em Berlim.
- ² Quanto a este aspecto, ver D. Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*. Göttingen: Gratia-Verlag, 1977 (3ª ed., 1979).
- ³ Henri Focillon, *Moyen Âge: survivances et réveils. Études d'art et d'histoire*. Montreal: Valiquette, 1945.
- ⁴ André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*. Paris: PUF, 1959, p. 308-313. Ver, do mesmo autor, *Fables, formes, figures* (Paris: Flammarion, 1978), cujo índice onomástico ignora o nome de Warburg.
- ⁵ A referência warburgiana às *Pathosformeln* está igualmente ausente do artigo de A. Chastel, “L'art du geste à la Renaissance”, *Revue de l'art*, n° 75, p. 9-16.
- ⁶ Ver William S. Heckscher, “The Genesis of Iconology” [1967], *Art and Literature. Studies in Relationship*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1985, p. 253-280. Serge Trottein, “La naissance de l'iconologie”, *Symboles de la Renaissance*, II. Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1982, p. 53-57.
- ⁷ Pierre Francastel, *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*. Paris: Denoël-Gonthier, 1965, p. 201-281. Uma referência é feita (nota 100, p. 396) a George R. Kernodle (*From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1944) e, antes dele, a Émile Mâle (*L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Armand Colin, 1908), considerado o iniciador da problemática: “A questão das relações entre a arte e o teatro na Idade Média foi tratada pela primeira vez pelo sr. Émile Mâle” (ibid.). Ver, do mesmo autor, *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento* (Paris: Gallimard, 1967, p. 265-312), onde Warburg é ignorado.
- ⁸ A. Warburg, “I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri” [1895], *Gesammelte Schriften*, org. G. Bing. Leipzig-Berlin: Teubner, 1932, I, p. 259-300.
- ⁹ Ver G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Éditions de Minuit, 1990, p. 263-264. Id., “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne”, *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996, p. 145-163. O resultado de tal situação é que coexistem, sem se comunicarem, trabalhos monográficos sobre Warburg, amiúde de alta qualidade (ver a bibliografia organizada por D. Wuttke, “Aby M. Warburg-Bibliographie”, artigo citado, p. 517-576), e um notável *não valor de uso* dos conceitos warburgianos.

Simplemente lembramos – a propósito do problema aqui esboçado, o do gesto e do movimento – que a “sobrevivência do gesto antigo”, segundo Warburg, não aparece nos trabalhos de Moshe Barasch (*Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*. Nova York: New York University Press, 1976). Que a ninfa e a serpente warburgianas (ver *infra*, p. 75ss e 215-216) não inquietam em nada os trabalhos de David Summers (“*Maniera and Movement: the figura serpentinata*”, *The Art Quarterly*, XXXV, 1972, p. 269-301). Que a relação entre contemplação e teatralidade, proveniente da antiga política entre o *éthos* e o *páthos*, permanece ignorada por Michael Fried (*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: Uni-

versity of California Press, 1980; trad. C. Brunet, *La Place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1990). Que a *Pathosformel* não parece ser conhecida pelos semióticos do “pathema” (ver A. J. Greimas e J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*. Paris: Le Seuil, 1991, p. 85-86 [*Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*, trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993]) nem pelos historiadores da cultura (ver J.-C. Schmitt, “Introduction and General Bibliography”, *History and Anthropology*, I, 1984, n° 1, p. 1-28. J. Bremmer e H. Roodenburg [orgs.], *A Cultural History of Gesture from Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press, 1991), entre muitos outros exemplos.

- ¹⁰ Destacamos que foi por iniciativa de uma filósofa que foi lançada a tradução francesa de um primeiro conjunto de escritos de Warburg. Ver Eveline Pinto, “Présentation”, in A. Warburg, *Essais florentins*, trad. S. Muller. Paris: Klincksieck, 1990, p. 7-42. E lembremos que, trinta anos atrás, Panofsky foi traduzido por iniciativa de um filósofo (Bernard Teysnière) e de um sociólogo (Pierre Bourdieu).
- ¹¹ Já comparei o atlas warburgiano das *Pathosformeln* à prática da montagem em algumas vanguardas do fim dos anos 1920. Ver G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995, p. 296-297 e 379-383.
- ¹² Gilles Deleuze, *Cinema 1. L’image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983 [*Cinema 1: a imagem-movimento*, trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985].
- ¹³ A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne, Gesammelte Schriften, II-1 [1927-1929]*, org. M. Warnke e C. Brink. Berlin: Akademie Verlag, 2000 [2ª ed. rev., 2003].
- ¹⁴ Cf. já o texto de Giorgio Agamben, “Aby Warburg e la scienza senza nome” [1975], *Aut Aut*, n° 199-200, 1984, p. 51-66.
- ¹⁵ Ver Edgar Wind, “Warburg’s Concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics” [1930-1931], *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*. Oxford: Clarendon Press, 1983, p. 21-35.
- ¹⁶ Ver Roland Recht, “Du style aux catégories optiques”, *Relire Wölfflin*, org. M. Waschek. Paris: Musée du Louvre-École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, p. 31-59.
- ¹⁷ Ver G. Didi-Huberman e P. Lacoste, “Dialogue sur le symptôme”, *L’Inactuel*, n° 3, 1995, p. 191-226.
- ¹⁸ A. Warburg, “L’Art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinità. Les portraits de Laurent de Medicis et de son entourage” [1902], *Essais florentins*, op. cit., p. 106-108.
- ¹⁹ Id., “*La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*” [1893], *ibid.*, p. 62.
- ²⁰ Id., “L’Art du portrait”, *ibid.*, p. 106.
- ²¹ Ver Erwin Panofsky, “The History of Art as a Humanistic Discipline” [1940], *Meaning in the Visual Arts*. Nova York: Doubleday, 1955, p. 1-25, trad. B. e M. Teysnière, *L’Oeuvre d’art et ses significations. Essais sur les “arts visuels”*. Paris: Gallimard, 1969, p. 27-52. G. Didi-Huberman, *Devant l’image*, op. cit., p. 134-145.
- ²² Sobre Warburg e Nietzsche, ver, em especial, Yoshihiko Maikuma, *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*. Königstein: Hein Verlag, 1985.
- ²³ Ver Ludwig Binswanger e Sigmund Freud, *Correspondance 1908-1938*, org. G. Fichtner, trad. R. Menahem e M. Strauss. Paris: Calmann-Lévy, 1992, p. 231-232. A carta é parcialmente citada *infra*, p. 177-178. Ver igualmente Ulrich Raulff, “Zur Korrespondenz Ludwig Binswanger-Aby Warburg im Universitätsarchiv Tübingen”, *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums*, op. cit., p. 55-70. K. Königseder, “Aby Warburg im ‘Bellevue’”, *Aby M. Warburg. “Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott”. Portrait eines Gelehrten*, org. R. Galitz e B. Reimers. Hamburgo: Dölling und Galitz, 1995, p. 84.

- ²⁴ Ver G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 169-269. Id., “Pour une anthropologie des singularités formelles”, artigo citado, p. 148-149.
- ²⁵ Ver Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1942, p. 319, 346 e 409 (a borboleta, símbolo da alma).
- ²⁶ Sabemos que a palavra *imago* designa o estado definitivo dos insetos na “metamorfose completa”, como a borboleta.
- ²⁷ Ver A. Warburg, “*La Naissance de Vénus...*”, *Essais florentins*, op. cit., p. 47-100; “Albert Dürer et l’Antiquité italienne” [1906], *ibid.*, p. 159-166; “L’Entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance” [1914], *ibid.*, p. 221-243.
- ²⁸ Id., “L’Entrée du style idéal antiquisant...” [1914], *ibid.*, p. 224 e 234. Ver também F. Antal e E. Wind, “The Maenad under the Cross”, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 70-73.
- ²⁹ A. Warburg, “L’Entrée du style idéal antiquisant...” [1914], op. cit., p. 237: “Não estamos realmente habituados a buscar tais ânsias de sensações bizarras senão a partir do século XVII [...]”
- ³⁰ *Ibid.*, p. 241: “Agora tomamos a decisão de considerar essa *instabilidade clássica* meio que como uma qualidade essencial da arte e da civilização antigas.” Grifo meu.
- ³¹ Id., “Albert Dürer...” [1906], op. cit., p. 162.
- ³² Id., “*La Naissance de Vénus...*” [1893], op. cit., p. 90.
- ³³ Gertrud Bing, “Introduzione”, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, trad. E. Cantimori. Florença: La Nuova Italia, 1966, p. xxvi.
- ³⁴ Ver Sigrid Schade, “Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The ‘Pathos Formula’ as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg”, *Art History*, XVIII, 1995, p. 499-517. Sobre Charcot e sua utilização de “fórmulas patéticas” da arte clássica e barroca, ver G. Didi-Huberman, “Charcot, l’histoire et l’art”, posfácio de J.-M. Charcot e P. Richer, *Les Démoniaques dans l’art* [1887]. Paris: Macula, 1984, p. 125-211.
- ³⁵ Ver Salvatore Settis, “Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion”, *Vorträge aus dem Warburg-Haus, I*. Berlim: Akademie Verlag, 1997, p. 40: “*Pathos ist Augenblick, Formel bezeichnet Dauer*” (“O *páthos* é o instante; a *fórmula* designa a duração”).
- ³⁶ Com esta formulação, tento sintetizar tanto quanto possível um conjunto de proposições teóricas, muitas das quais se formaram num diálogo com o pensamento de Pierre Fédida (ver, em especial, *Crise et contre-transfert*. Paris: PUF, 1992, p. 227-265). No campo psicanalítico, encontraremos um eco desse pensamento nos trabalhos de Monique David-Ménard (“Symptômes et fossiles. La référence à l’archaïque en psychanalyse”, *Les Évolutions. Phylogénèse de l’individuation*, org. P. Fédida e D. Widlöcher. Paris: PUF, p. 245-254) e de Catherine Cyssau (*Au lieu du geste*. Paris: PUF, 1995).
- ³⁷ Assinalamos a referência a Marey e à imagem em movimento (inclusive no *Nu descendo uma escada*, de Marcel Duchamp) no estudo de W. S. Heckscher, “The Genesis of Iconology”, artigo citado, p. 267-272. Foi no âmbito do Instituto Warburg que Beaumont Newhall publicou seus primeiros estudos sobre a história da cronofotografia. Ver B. Newhall, “Photography and the Development of Kinetic Visualization”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VII, 1944, p. 40-45.
- ³⁸ Ver *infra*, p. 87.
- ³⁹ A. Warburg, “L’Art du portrait...”, *Essais florentins*, op. cit., p. 106.
- ⁴⁰ Ver Henri Maldiney, “Comprendre” [1961], *Regard Parole Espace*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1973, p. 70-71.
- ⁴¹ Antonin Artaud, “En marge de la ‘Culture indienne’”, *Oeuvres complètes*, XII. Paris: Gallimard, 1974, p. 245.



Aby Warburg em 1925.