

A “CIÊNCIA SEM NOME” DE ABY WARBURG AINDA INTERESSA À (RE)ESCRITURA HISTORIOGRÁFICA DA ARTE?

Afonso Medeiros

Universidade Federal do Pará

RESUMO

O presente artigo aborda a recente difusão da *ciência sem nome* de Aby Warburg, particularmente no contexto latino-americano. Para tanto, faz-se uma revisão da tardia tradução do pensamento warburguiano (principalmente em línguas neolatinas) na segunda metade do século XX, fenômeno este que foi agudizado nas primeiras duas décadas do século XXI, encontrando ecos notórios em autores

contemporâneos como Belting, Agamben e Didi-Huberman. De permeio, discute-se algumas das causas da longa invisibilidade do pensamento de Warburg para, enfim, delinear possíveis respostas para a seguinte questão: tal pensamento ainda interessa à intensa (re)escritura historiográfica da arte ora acontecendo no contexto acadêmico brasileiro?

Palavras-chave: Imagem. Historiografia. Antropografia. Antropofagia.

No momento em que a História da Arte e a Estética encontravam-se no paredão de fuzilamento montado pelos artistas conceituais, Ernst Gombrich publicou *Aby Warburg: An intellectual biography* (1970), que foi seguida da versão alemã em 1981, da italiana em 1983 e da francesa bem mais tarde (2015)¹. A trajetória dessa biografia escrita por um dos mais populares historiadores da arte do século XX talvez assinala o ponto de partida para o interesse renovado pelo pensamento warburgiano que ora presenciamos e que até aquele momento era uma personalidade (um tanto quanto obscura) citada por poucos, mas importantes pensadores da arte e da cultura.

Naquela virada crucial (anos 1960/70) para a teoria da arte promovida primeiro pelos artistas conceituais que finalmente reencarnaram o ideal de Leonardo (“arte é coisa mental”), ninguém poderia imaginar que o tardio tributo de Gombrich a Warburg se configuraria como o início do (literalmente) renascimento do autor alemão e que este teria sido objeto de escutas atentas (para dizer o mínimo) do próprio Gombrich, de Panofsky, de Benjamin, de Adorno e mais recentemente de Didi-Huberman e de Agamben. Àquela altura, os quatro primeiros autores acima citados já vinham promovendo, cada um à sua maneira, a reescritura da história, da estética e da teoria da arte, mas estes campos de conhecimento também se encontravam na mira das metralhadoras iconoclastas dos artistas então identificados com a arte conceitual.

Sem ouvir que a versão italiana de *Die Erneuerung der heidnischen Antike* (Leipzig-Berlim, 1932, editado por Gertrude Bing) apareceu em 1966, mas considerando que a versão inglesa² só apareceu quase vinte anos depois da biografia intelectual escrita por Gombrich, deve-se assinalar que as duas primeiras décadas do século XXI foram auspiciosas para a difusão do legado de Aby Warburg (1866 – 1929) em países de línguas neolatinas. Robert Kopp (2016) e Lenin Bicudo Bárbara (2016) saúdam entusiasticamente a tradução de obras seminais de e sobre Warburg, respectivamente para o francês e o português. Kopp relembra que as traduções/compilações francesas³ têm quase um século de atraso em relação às primeiras publicações em alemão (anteriores à edição de Bing), mas foram acompanhadas por estudos importantes sobre a obra de Warburg, tais como os de Georges Didi-Huberman e Marie-Anne Lescouret⁴. O artigo de Bárbara se refere às traduções de *Die Erneuerung der heidnischen Antike* (1932), de *L’image survivante* (Georges Didi-Huberman, 2002) e de *Aby Warburg et l’image en mouvement* (Philippe-Alain Michaud, 2002), todas pela editora Contraponto, em 2013. Essa enxurrada de textos de/sobre Warburg publicados no Brasil foi seguida de *Histórias de fantasma para*

¹ A biografia escrita por Gombrich teve recepções adversas entre os interlocutores de Warburg. Edgar Wind (1997; 2018), por exemplo, não poupa críticas à maneira casmurra e algo diletante do retrato de Warburg que Gombrich concebeu – ao que parece, a contragosto.

² Warburg, Aby. *The renewal of pagan antiquity: contribution to the cultural history of the european Renaissance* (Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999; introd. de Kurt W. Forster; trad. de David Britt).

³ Warburg, Aby. *Essais florentins* (Paris: Klincksieck, 1990, reeditado pela Hazan 2015). Gombrich, Hans Ernst. *Aby Warburg: une biographie intellectuelle*, seguido de um estudo sobre a história da biblioteca de Warburg por Fritz Saxl (Paris: Klincksieck, 2015; apres. e trad. de Lucien d’Azay). Warburg, Aby. *l’Atlas mnémotyne* (Paris: L’Écarquillé-Institut national d’histoire de l’art, 2012; com texto de Roland Recht).

⁴ Didi-Huberman, Georges. *L’image survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Minuit, 2002). Lescouret, Marie-Anne. *Aby Warburg ou la tentation du regard* (Paris: Hazan, 2014).

gente grande (Warburg, Cia. das Letras, 2015, tradução do próprio Bárbara) e de *A presença do antigo: escritos inéditos, vol. 1* (Ed. Unicamp, 2019, com organização, tradução e introdução de Cássio Fernandes). Até onde sei, estas publicações foram precedidas por estudos pontuais sobre a importância da teoria warburguiana: Omar Calabrese (1987), Carlo Ginzburg (1989) e Edgar Wind (1997) anunciaram em capítulos específicos a importância de seu legado e, já no século XXI, publicou-se *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte* (2005)⁵ e *Mnemosyne* (2009)⁶ em periódicos de universidades públicas brasileiras.

Entretanto, nem só de português e francês vive a sobrevivência algo fantasmática de Warburg: Maurizio Ghelardi – ora Prof. Visitante na Universidade Federal de São Paulo – fez a curadoria (2002-2013) da coleção de escritos de Warburg para a editora Aragno de Turim. Na Espanha e em Portugal, também se publicou os principais escritos de Warburg nas duas primeiras décadas deste século. E não se pode esquecer o protagonismo latino-americano do argentino José Emilio Burucúa⁷ na difusão das ideias do mestre alemão.

Interlocutores (mesmo que póstumos) de Warburg tais como Erwin Panofsky (1892 – 1968), Ernst Gombrich (1909 – 2001) e Edgar Wind (1900 – 1091), em cujas obras⁸ direta ou indiretamente deixa-se entrever a influência do colega de Hamburgo, vieram à lume em português antes da tradução entre nós dos escritos de Warburg. Até mesmo obras seminais de Jacob Burckhardt (1818 – 1897) e Ernst Cassirer (1874 – 1945)⁹, autores influentes no pensamento warburguiano, foram publicadas antes. Assim, tivemos um fenômeno curioso: primeiro conhecemos os influentes e os influenciados, para só depois conhecer o mais importante elo (Warburg) nessa teia de influências. No momento em que escrevo este artigo, três publicações (duas no Brasil e uma no México) de coletâneas com o aporte de pesquisadores latino-americanos sobre Warburg estão no prelo, todas motivadas direta ou indiretamente pelo Simpósio Warburg 2019¹⁰.

A que se deve essa relativa ausência de Warburg na bibliografia da arte disponível no Brasil até bem recentemente? Sem dúvida, ao fato de que o mercado editorial de história da arte no Brasil tradicionalmente prefere escritores e obras publicadas em línguas francesa, inglesa e italiana e, nestas, como vimos, o renascimento de Warburg foi tardio. Isso explica também por que as primeiras referências que nos chegaram sobre Warburg tenham chegado através de autores que publicaram nessas línguas, como exposto anteriormente. Por um outro lado, a familiaridade dos pesquisadores brasileiros do campo da história da arte com a língua alemã ainda é

⁵ Aby Warburg, 2005, “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte”, em: *Concinnitas*, ano 6, v. 1: Rio de Janeiro, pp. 9-29.

⁶ Aby Warburg, 2009, “Mnemosyne”, em: *Arte Ensaio*, v. 19: Rio de Janeiro, pp. 125-131.

⁷ BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003; BURUCÚA, José Emilio. *La imagen y la risa: las pathosformeln de lo comico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Cáceres: Periférica, 2007.

⁸ *Arte e ilusão* (Gombrich, 1960), *O significado nas artes visuais* (Panofsky, 1989) e *A eloquência dos símbolos* (Wind, 1997).

⁹ *Linguagem e mito* (Cassirer, 1972, com sucessivas reedições) e *A cultura do renascimento na Itália* (Burckhardt, 1991).

¹⁰ Realizado pela Biblioteca Nacional Mariano Moreno e pelo Museu Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, de 8 a 13 de abril de 2019.

muito tímida. Seguindo a trajetória do ensino de arte no Brasil (cf. Barbosa, 1978), nota-se uma preferência por modelos acadêmicos primeiro franco-italianos e depois anglo-americanos, deixando um rastro de preferências por autores que publicaram nas línguas concernentes a esses modelos. E foi assim (via inglês e francês, sobretudo) que o contato com os autores alemães se deu até bem recentemente – a tradução direta do alemão (de Warburg e Belting, por exemplo) é fenômeno editorial do século XXI. Resumindo: por mais de um motivo, a suposta “germanização” das academias brasileiras de artes está sendo desenhada sobre um palimpsesto com inegáveis traços francófonos, italo-fonos e anglófonos e, nesse contexto, a comunidade de autores lusófonos e hispanófonos ainda parece um ponto fora da curva no universo artístico-estético das academias brasileiras.

Esse tardio “renascimento warburgiano” em terras brasileiras encontrou um cenário decididamente tomado por tendências acadêmicas que podem exaurir esse movimento já em seu nascedouro. Além daquela revisão teórica e historiográfica da arte propugnada pela crítica e derivada da produção artística dos anos 1960/70, acrescenta-se que todas as teorias no campo da cultura que se pretendem “universais”, mas calcadas em visões etnocêntricas, estão sendo postas em xeque. As teorias feministas, de gênero, pós-coloniais/decoloniais, dos estudos culturais, dos estudos afro-brasileiros e indígenas, das epistemologias do sul etc., têm um ponto em comum: revisar criticamente as teorias globais hegemônicas e excludentes, e ora encontram-se em pleno florescimento no campo acadêmico brasileiro. Ao mesmo tempo em que o “revival Warburg” acontecia, o presumido caráter universal das teorias historiográficas da arte e da cultura nunca foi tão questionado por estudiosos não-europeus, bastando citar (como exemplo) Estela Ocampo (1985), Adolfo Colombres (2004), Inaga Shigemi (2011), Achille Mbembe (2014) e Hamid Dabashi (2017), dentre muitos outros.

Diante de um cenário acadêmico claramente inóspito a “mais uma” historiografia focada na Renascença europeia, seja por causa da suposta superação da modernidade pela pós-modernidade ou pelos enfrentamentos das epistemologias hegemônicas que o chamado pós-colonialismo vem promovendo, a visão de Warburg seria mais uma dessas teorias da história da arte dificilmente palatáveis para a desconstrução dos eurocentrismos disfarçados de universalismos?

A pergunta é: a (re)descoberta de Warburg e sua decisiva influência sobre autores canonizados (já citados), não teria encontrado um terreno hostil numa historiografia que começa a ser revista pelas lentes das teorias pós-coloniais e decoloniais? Ou seja, todos esses esforços de *aggiornamento* editorial em torno de Warburg despendidos nos países de línguas neolatinas já não se encontram revertidos de um *déjà-vu*, principalmente no Brasil? Dizendo de outra maneira, a partir de uma metáfora que ele gostava de usar: Warburg já não estaria maduro demais para ser colhido em terras tropicais? Questões desse tipo (sobre a recepção de Warburg) não incomodam exclusivamente pesquisadores brasileiros e latino-americanos. Quando da publicação de *Aby Warburg: The Renewal of Pagan Antiquity* (1999) nos Estados Unidos, Michael Ann Holly começa sua resenha perguntando: “Por que Warburg agora?”, mas também “De qual Warburg se trata, afinal?”. Respondendo à questão, Holly afirma que os historiadores norte-americanos e europeus passaram décadas praticando uma história da arte “pseudocientífica, positivista, tradicional e racional” e que (citando Kurt Forster no prefácio daquela edição) “A razão pela qual ele permaneceu por tanto tempo distante da corrente principal da pesquisa acadêmica também é a razão pela qual ele parece estar tão próximo dos problemas atuais” (Forster *apud* Holly, 2000).

Georges Didi-Huberman, em sua incontornável análise sobre a influência de Warburg, começa com a própria constituição da disciplina (ocorrida entre Vasari e Winckelmann), admitindo que a partir deste último “não há história da arte sem uma filosofia da história – ainda que espontânea, impensada – e sem uma escolha de *modelos temporais*; não há história da arte sem uma filosofia da arte e sem uma escolha de *modelos estéticos*” (Didi-Huberman, 2013, p. 16). A modelagem temporal e estética, ainda que inconsciente, passa a ser a tarefa-mor do historiador da arte que

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 *sucesso*. Foi assim que a história da arte se constituiu como ‘corpo’, como saber metódico e como uma verdadeira ‘análise dos tempos’ (*idem*, p. 15).

Didi-Huberman não deixa explícito, mas essa interação entre modelos estéticos e modelos temporais como escopo do trabalho do historiador da arte ecoa largamente na estética de Hegel (que leu Winckelmann), estética esta que embala tanto teorias modernas da história da arte (cf. Gombrich, 2012, p. 369ss) quanto teorias contemporâneas do fim da arte e de sua história (cf. Belting, 2006; Danto, 2006), nas quais se afirma que nem a arte e nem a sua história morreram, mas tão somente determinada concepção de arte e de história calcada nas grandes narrativas cunhadas pela modernidade.

Wind também assevera que Warburg adotou uma terceira via – não tanto pela história da arte e nem tanto pela história da cultura – que pretende validar categorias epistêmicas na intersecção entre filosofia e história, afirmando que

Ao estudarmos esse objeto concreto [a obra de arte] como condicionado pela natureza das técnicas empregadas para produzi-lo, *podemos expor e verificar a validade de categorias que podem então ser úteis à estética e à filosofia da história* (Wind, 1997, p. 77, grifos meus).

Tendo esse desenho disciplinar como horizonte, isto é, a necessária interlocução da história com a filosofia, Didi-Huberman acrescenta que o mestre de Hamburgo revolucionou não só os métodos como também as fronteiras da disciplina:

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 calcados 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. 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 (*ibidem*, p. 25).

É como modelo cultural e fantasmal da história, sobretudo através de sua defesa do caráter anacrônico das imagens, que Warburg confronta o modelo idealista, pulverizando a camisa de força diacrônica e sincrônica (lineares) imposta à história da arte. O tempo das imagens é um tempo fluido, contornável, recortado,

híbrido, estratificado, fantasmático, elíptico e nunca simbolicamente hierarquizado. Por um outro lado, sua defesa do caráter psíquico e antropológico das imagens detona a concepção de “autonomia” da história da arte, centrando-a decididamente num *vis-à-vis* com outras áreas do conhecimento (ciência da religião, psicologia, antropologia, biologia etc.), isto é, numa concepção de história atravessada por outros saberes, pela cultura *lato senso*, bem antes que a Escola dos Anais francesa seguisse pelo mesmo caminho. Uma tal reconfiguração das fronteiras da história da arte não a transformaria numa história da cultura visual? Mais do que inaugurar a atual querela entre historiadores da arte e estudiosos da cultura visual (que incide sobre a definição de arte), creio que Warburg, refutando o caráter idealista e essencialista da história, é dos primeiros a implodir o *sfumato* ao qual a narrativa histórica “autônoma e ideal” relegou objetos, processos, estéticas e localidades artísticas “impuras”.

Além disso, é preciso confrontar aquela sensação de *déjà-vu* eurocêntrico com o fato de que o contato de Warburg com a cultura hopi do Novo México forneceu-lhe *insights* que incidiram notavelmente em seu método: “Ellos me abrieron los ojos, y me hicieron comprender la importancia universal de la América pré-histórica y “selvaje”, de manera que decidí inspeccionar tanto los aspectos modernos, como los cimientos hispano-indígenas del oeste americano” (Warburg *apud* Raulff, 2008, p. 72). Essa escolha metodológica feita a partir do contato com alguns dos pioneiros da pesquisa sobre os “pueblos” (Adler, Hodge, Cushing, Mooney e Boas) teria feito com que Warburg tenha composto as fileiras da vanguarda na utilização de aportes antropológicos na história da arte. Por isso mesmo, Warburg não deixa de expressar seu incômodo com os pares:

Además, había desarrollado un verdadero asco al esteticismo de la historia del arte. La consideración formal de la imagen – incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte – [...] me parecía no producir más que un estéril conjunto de palabras... (Warburg *apud* Raulff, *idem*, p. 73).

Convenhamos que “asco ao esteticismo da história da arte” é uma afirmação deliciosamente apimentada, mas importa perceber que Warburg deixa entrever nesses trechos citados o seu programa: entender que necessidades biológicas (psíquicas) são produtos de intermediações entre arte e religião e que, por isso, percebe que a cosmogonia ameríndia tem um apelo universal que, posteriormente, ele vai aplicar em seus estudos sobre o renascimento do paganismo na cultura europeia. De fato, numa nota redigida à época de sua estadia nos Estados Unidos, Warburg assinalou suas primeiras percepções sobre aquilo que viria a ser considerado o “seu método”:

A ‘corporalização’ das impressões sensoriais: I. Incorporação (magia medicinal); II. Introspecção corporal (animal, imitação); III. Anexação corporal (simbolismo dos instrumentos); IV. Adjunção corporal (cerâmica decorativa) (na verdade se enquadra no ponto III). Acredito que finalmente encontrei a lei psicológica que procurava desde 1888 (Warburg *apud* Gombrich, 2015, p. 101).

Para que possamos aquilatar o frescor dessa percepção, basta confrontá-la com a seguinte afirmação de Hans Belting (atento leitor de Warburg) em seu *Antropologia da imagem*:

A imagem só poderá legitimar um conceito antropológico num enquadramento intercultural em que seja possível enunciar o conflito entre o seu conceito genérico e as convenções culturais, das quais vive a formação de conceitos. [...] Por último, é necessário tomar em conta as vicissitudes da história cultural do corpo, por exemplo, no processo de abstração que afetou, na modernidade, tanto os corpos como as imagens (Belting, 2014, p. 66).

O fato é que um método então peculiar¹¹ que nasce nos termos acima expostos extrapolou as fronteiras da história da arte pelo menos na forma em que esta foi praticada até meados do século XX e cujas estruturas, ainda que capengas, são sustentadas até hoje. De passagem, é preciso assinalar que isso também explica o ostracismo de Warburg no campo historiográfico da arte, dado que, como afirma Didi-Huberman (2013), Gombrich e Panofsky “limparam” o legado warburguiano de seus pressupostos antropológicos. Essa invisibilidade da diatribe multifacetada de Warburg via seus colaboradores e interlocutores mais notórios é também atestada por Agamben que, numa nota de rodapé de seu *Aby Warburg e a ciência sem nome* esclarece que nem E. Panofsky, F. Saxl, G. Bing, E. Wind ou E. Gombrich “jamais pretenderam ser considerados sucessores de Warburg [...]. Cada um deles aprofundou, muitas vezes de modo genial, a herança de Warburg nos limites da história da arte, mas sem ultrapassá-los tematicamente em uma aproximação global dos fatos da cultura” (Agamben, 2015, p. 127).

O já citado Kopp, Grüner (2017), Belting e o próprio Agamben (2015), dentre outros, o consideram em chave antropológica. Eduardo Grüner, referindo-se “ao gesto disruptivo de Aby Warburg en la historia del arte” (Grüner, 2017, p. 7), abre seu belo ensaio nos seguintes termos:

Porque esa historia académica, convencional, conservadora, se resiste a dejarse contaminar por lo que, parafraseando a Carlo Severi, llamaríamos una *antropología conflictiva de las imágenes*, que pone en cuestión el sometimiento de la historia del arte a una concepción lineal, serena y desproblematizada tanto del arte como de la historia (Grüner, *ídem*, grifos do autor).

A perspectiva warburguiana – que Grüner trata em seu ensaio como “proto-warburguiana” para esclarecer que seu escrito não é sobre Warburg, mas para ir ao “fundo da questão” – implode, justamente, as fronteiras acadêmicas e conservadoras da história da arte que (não podemos esquecer) foram delineadas e blindadas por intelectuais europeus ou europeizados. É, por assim dizer, um soco no estômago dos historiadores-síndicos, zelosos da “autonomia” da disciplina.

Citando Robert Klein – para quem Warburg teria criado uma disciplina “que, ao contrário de outras, existe, mas não tem nome”¹² –, Agamben aponta para o que deveria ser (ou está sendo, ainda que vagarosamente) essa “ciência sem nome” criada por Warburg:

¹¹ Gombrich (2015, p. 101) não deixa de registrar em nota de rodapé que “A comparação entre os ameríndios e os gregos antigos têm uma longa história que remonta a Winckelmann e a outros autores do século XVIII”.

¹² O trecho completo referido por Agamben (2015, p. 111): “Esse historiador criou uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome e se baseia essencialmente no estudo das crenças científicas, paracientíficas e religiosas observadas do ângulo da tradição de suas expressões simbólicas e artísticas” (Klein, 1998, p. 207).

Talvez o modo menos infiel de caracterizar sua ‘ciência sem nome’ seja inseri-la no projeto de uma futura ‘antropologia da cultura ocidental’, em que filologia, etnologia, história e biologia convergem com uma ‘iconologia do intervalo’, do *Zwischenraum*¹³, no qual se cumpre o incessante labor simbólico da memória social (Agamben, 2015, p. 127; grifo do autor).

Considerando que Warburg não advogou a personalidade do artista ou mesmo sua visão de mundo como o conteúdo mais profundo de uma imagem, Agamben afirma que ele encarava os símbolos “como esfera intermediária entre a consciência e a identificação primitiva” e

Não sendo propriamente nem conscientes nem inconscientes, [os símbolos] ofereciam o espaço ideal para uma abordagem unitária da cultura que superasse a oposição entre *história* como estudo das ‘expressões conscientes’ e *antropologia* como estudo das ‘condições inconscientes’ em que mais de 20 anos depois Lévi-Strauss veria o nó central das relações entre essas duas disciplinas (Agamben, *idem*; grifos do autor).

Portanto, a “ciência sem nome” de Warburg segundo Agamben seria, em primeiro lugar, uma história atravessada pela antropologia ou viceversa, uma história etnologizada, diria – que propósito desafiador para apimentar a contenda entre historiadores e antropólogos pelo espólio da cultura artística dos indígenas! Em segundo lugar, tal “ciência” faria com que história, etnologia, filologia e biologia convergissem com uma “iconologia do intervalo, da lacuna” na qual, por sua vez, é onde se cumpriria a necessária tarefa simbólica da memória social. Encarar os veios interdisciplinares e o caráter de ciências cartográficas que Warburg emprestou tanto à história quanto à antropologia, é tarefa árdua nestes nossos tempos de especializações agudas e de saberes ciosamente resguardados de “invasões alienígenas” nos quais patinam as universidades brasileiras.

Partindo de perceptos e afectos peculiares fornecidos pela arte, chegar-se-ia à generalidade do conceito com validade filosófica e uma dessas operações que vão do particular ao geral propostas por Warburg diz respeito à noção (ou conceito) de *memória*, particularmente através de seu Atlas Mnemosyne. Agamben esclarece: “Nessa perspectiva, em que a cultura é sempre vista como um processo de *Nachleben*, isto é, de transmissão, recepção e polarização, torna-se também compreensível por que Warburg teria fatalmente de concentrar sua atenção no problema dos símbolos e de sua vida na memória social” (Agamben, 2015, p. 118).

A memória social na perspectiva warburguiana, além de coletiva, é intermitente porque opera também no nível da inconsciência, do recalque e, assim, a memória abarcaria a fantasmagoria da imagem, seu anacronismo, seus processos ou mecanismos de(sobre)vivências póstumas, durabilidades, (re)existências (*nachleben*¹⁴) e, não menos importante, a indissociabilidade entre carga emotiva e fórmula iconográfica (*pathosformel*¹⁵), todos operando na constituição de uma consciência simbólica, ainda que difusa.

¹³ Literalmente, “lacuna” (em alemão).

¹⁴ “O termo alemão *Nachleben*, usado por Warburg, não significa propriamente ‘renascimento’, como por vezes foi traduzido, nem ‘sobrevivência’. Ele implica a ideia da continuidade da herança pagã, que para Warburg era essencial” (Agamben, 2015, p. 117).

¹⁵ Para Agamben (2015, pp. 112-13), no conceito de *Pathosformel* “não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica”.

Foi esta a pretensão de Warburg com seu Atlas Mnemosyne. A história da arte e da cultura visual experimentada na última fase da sua vida não se atém exclusivamente a uma evolução linear incontestada de técnicas e estilos e nem acende uma única vela para o esquema hegeliano que Alois Riegl¹⁶ desenvolveu no campo da história da arte. Não é uma história da arte ancorada exclusivamente nas obras primas dos mestres, focada num suposto auge de dada cultura que, por sua vez, assinalaria um ápice dessa cultura num contexto maior de relações com outras culturas e temporalidades. Nesse momento, Warburg definitivamente não está interessado no movimento da gangorra que oscilava entre renascimentos e barrocos, entre altos e baixos, entre estáticos e dinâmicos, entre naturalismos e realismos ou entre emocionalismos e racionalismos. Ao contrário, o exercício historiográfico de Warburg foca em relações imagéticas atemporais, retornos, sobrevivências... A própria maneira de construção do atlas, valendo-se quase exclusivamente das (inter)textualidades proporcionadas pela imagem em si mesmas e nas relações entre elas, aponta para uma maneira até então inédita para contornar aquele “aborrecido jogo de palavras” no qual a história da arte havia se tornado.

Seu atlas mnemônico encontra-se marcado pelo eterno inacabamento e refazimento imagético/textual, respeitando os intervalos e as lacunas, como numa espécie de cartografia da memória social, por uma memória em perene estado de (re)construção e (re)significação, pelas múltiplas possibilidades de associações iconográficas, sem categorizações entre baixa e alta cultura, entre arte e artesanato, entre aura e reprodutibilidade. Referindo-se ao Atlas Mnemosyne, Grüner diz que

Warburg yuxtapone [...] iconografías extraídas de las más diversas fuentes de la historia. [...] Des-jerarquizando y des-estabilizando, pues (como lo hace en su propia y famosa biblioteca), toda posible grilla *ordenadora* – sea por temas, por género, por estilo, por escuela histórica, etcétera – de las imágenes. No significa, por supuesto, que no *haya* un “orden”. Pero se parece más bien al de la mente de Hamlet: ciertamente, hay método en su locura (Grüner, 2017, p. 18; grifos do autor).

Como diz Agamben em sua percepção do esforço dispendido por Warburg nessa obra inacabada, há que se considerar o atlas na perspectiva da “imagem como órgão da memória social e *engrammadas* tensões espirituais de uma cultura” que “continuavam a animar a memória da Europa, tomando corpo em seus ‘fantasmas’” (Agamben, 2015, p. 121; grifos do autor).

Foi por causa desse “método em sua loucura” (Grüner) e/ou por causa da “memória tomando corpo em seus ‘fantasmas’” (Agamben) que o “método warburgiano” (plasmado em seu atlas e em sua biblioteca) colocou em xeque a “autonomia da obra de arte” coreografada pelas tendências formalistas (antes dele) e estruturalistas (depois dele). Por isso, Warburg não fez vista grossa para os saberes (religiões, mitologias, xamanismos, animismos, esoterismos) que as sociedades europeias ocidentais cristianizadas recalçaram – desde o Humanismo, passando pelo Iluminismo e chegando ao Positivismo – não só em suas próprias fronteiras, como nas sociedades por elas colonizadas. A atenção a esses “não-saberes, inconscientes do tempo, [...] modelo fantasmal” (como alude Didi-Huberman, 2013, p. 25) que habitam o subsolo do humano – em outras palavras, essa psique latente, recalçada e trágica da humanidade – exigem uma postura de “historiador sismógrafo” (como o próprio Warburg se definiu) no trato das memórias sociais e coletivas e que só poderiam desembocar numa “decomposição

¹⁶ Segundo Gombrich, “Como Hegel, ele [Riegl] via a evolução das artes como um processo dialético e autônomo e também como as rodas que giravam dentro da roda maior de sucessivas ‘visões de mundo’” (Gombrich, 2012, p. 382).

teórica” (Didi-Huberman, *idem*) sustentada pela atenção aos sintomas de ancestralidade presentes em toda e qualquer contemporaneidade. Mais uma vez podemos recorrer a Agamben, outro refinado leitor de Warburg:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (Agamben, 2009, p. 65).

Segundo Agamben, somos contemporâneos não porque aderimos perfeitamente à nossa época, mas – justamente ao contrário –, dela nos distanciamos criticamente para precisar o foco e, assim, perceber na contemporaneidade as marcas do ancestral. É por isso que o ser contemporâneo é raro.

É disso que se trata quando falamos, por exemplo, que a história da arte passou por duas grandes revoluções, ambas por causa da aguda percepção dos artistas que fixaram seus olhares nessa “luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”: os renascentistas que redescobriram a ancestralidade greco-latina e os modernistas que se apropriaram da ancestralidade africana. Warburg focou na primeira revolução, mas teria se debruçado sobre a segunda se tivesse tido tempo suficiente para distanciar-se de sua própria contemporaneidade artística? São variados os espaços e os tempos da história da arte e da cultura que ainda podem ser palmilhados através (ou a partir) da diatribe warburguiana.

Claro está que todas as teorias, objetos e métodos warburguianos relativos à imagem estão largamente assentados na figuratividade e isso excluiria, a princípio, as aplicações de seus métodos à análise iconológica das imagens abstratas, tão presente em muitas culturas de ontem e de hoje – nesse sentido, encarar a imagem abstrata em termos iconológicos ainda se configura como um desafio. Entretanto, é necessário transpor a ideia de figurativo como um caráter meramente realista e/ou naturalista de determinadas imagens. O figurativo é um espectro muito amplo de representação que vai do hiper-realismo aos esquemas sucintos, quase abstratos de representação. Além do mais, “nem sempre se pode estabelecer uma correspondência unívoca entre uma obra figurativa e ‘seu assunto’” (Klein, 1998, p. 343). A figuratividade opera, antes de mais nada, por semelhança com a coisa representada, mas não necessariamente mimetiza *ipsis litteris* essa coisa (seu objeto, concreto ou mental), tal como no conceito de ícone de Charles Peirce. Aliás, há um outro conceito da semiótica fenomenológica de Peirce que o aproxima das ideias warburguianas de retornos, sobrevivências, impurezas, reminiscências e metamorfoses das imagens: o de “semiose infinita”. Refutando as oposições ingênuas entre forma e conteúdo ou entre história da arte e história da cultura, o próprio Warburg encarou os hibridismos teóricos para inocular na história da arte os vírus hoje responsáveis por sua reformulação. Resta saber se a história da arte praticada no tempo de Warburg ainda mantém seu poderoso sistema imunológico intacto.

Por fim, não podemos esquecer que Aby Warburg é homem, branco e europeu. A perspectiva crítica decolonial nos pede que nunca abstraiamos os contextos e perspectivas que conformam as teorias – no caso de Warburg, judaicas, europeias, ameríndias e mediterrâneas, nessa ordem – para que elas não sejam aplicadas irrefletidamente em contextos e temporalidades outras. Mas o fato de que Warburg implodiu as fronteiras canônicas da história da arte advogando justamente as

superposições e dobras de temporalidades e contextos, o transforma num – digamos – aperitivo para a descolonização do pensamento historiográfico.

Nos manuscritos para *Recordações de uma viagem à terra dos pueblos*, publicado em 1927 a partir de anotações que remontam a antes e depois da conferência sobre o assunto em 21 de abril 1923 (em Kreuzlingen), o próprio Aby Warburg reforça seu lugar de fala:

No presente, porém, em 1923, em março, em Kreuzlingen, [...] em que tenho a impressão de ser um sismógrafo fabricado com pedaços de madeira provenientes de uma planta transplantada do Oriente para a planície nutriz da Alemanha setentrional, e na qual foi enxertado um galho proveniente da Itália, deixo saírem de mim os sinais que recebi, pois, nesta época de naufrágio caótico, cada um, por mais fraco que seja, tem o dever de reforçar a vontade organizadora cósmica (Warburg, 2013, p. 263).

Neste trecho, Warburg reforça a visão que tem de si próprio: como um *instrumento*¹⁷ que capta os movimentos de camadas profundas do solo da cultura, mas fabricado de modo rudimentar (“com pedaços de madeira”) e cuja matéria-prima é híbrida (uma planta do Oriente transplantada/aclimatada em solo alemão com um enxerto italiano). Nessa metáfora, vê-se como um produto da natureza que “tem o dever de reforçar a vontade organizadora cósmica” e, portanto, membro de uma comunidade (a humana) perpassada por essa “vontade organizadora” latente tanto na ancestral cultura hopi quanto na moderna cultura europeia. Se seu principal objeto de pesquisa é europeu, sua hipótese e seu método foram fornecidos pelos “pueblos” ditos “primitivos” – o próprio Warburg coloca o termo “primitivo” entre aspas. É a partir dessa autoconsciência de ser um híbrido cultural (judeu-alemão-italiano) atento às “vontades organizadoras” do espírito humano tanto nas culturas nas quais foi nutrido quanto nas culturas que não lhe são familiares, que devemos observar o espírito intercultural de Warburg e sua capacidade – ou mera vontade frustrante? – de transcender fronteiras epistemológicas, sem negligenciar o caráter científico de suas pesquisas. De fato, o próprio Warburg afirma numa conferência de 1929: “La herencia espiritual de la cuenca mediterránea no es sólo un asunto europeo, sino también euroasiático: habría que hacer sitio incluso al cercano Oriente (hasta Persia), se se quiere tener um método científico sólido” (Warburg, 2010, p. 181). No mínimo, cercou-se de instrumentos para transcender o renitente orientalismo da cultura europeia; no máximo, reiterou que o etnocentrismo fornece ferramentas metodológicas pouco ou nada científicas.

Ainda naqueles mesmos manuscritos para a conferência de Kreuzlingen, Warburg nos oferece uma síntese exemplar e retrospectiva de seu projeto de pesquisa:

Além disso, eu estava sinceramente farto da história estetizante da arte. Parecia-me que a contemplação formal da imagem – que não a considera um produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte (o que só compreendi mais tarde) – dava margem a falatórios estéreis que, depois da minha viagem a Berlim, no verão de 1896, procurei me dedicar à medicina. Eu ainda não desconfiava de que, depois de minha viagem à América, a relação orgânica entre arte e religião nos povos “primitivos” me apareceria com tamanha clareza, que eu veria com muita nitidez a identidade, ou melhor, a indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo em todas as épocas. Eu poderia demonstrar que ele tanto era um órgão da cultura do Renascimento florentino quanto, mais tarde, da Reforma alemã (Warburg, 2013, p. 259).

¹⁷ Interessante notar que os sismógrafos específicos para engenharia só foram criados em 1927 por Edward Rockwell, cinco anos depois do manuscrito de Warburg (cf. VARELLA NETO, 2017, p. 21).

A partir de Warburg, já não é mais desejável (por exemplo) perscrutar a herança artístico-cultural indígena somente por causa de exigências curatoriais, acadêmicas e históricas – todas estetizantes, eu diria –, mas porque também essa herança artístico-cultural pode nos fornecer algumas fórmulas de *pathos* que iluminariam, a partir do subsolo de nosso espírito miscigenado e híbrido, as marcas/sintomas do ancestral em nossa contemporaneidade que, como sabemos através de Agamben, não faz sentido sem a prospecção dessas marcas. Não se trata de sair por aí procurando as sobrevivências das ninfas, ou seja, de reduzir o pensamento warburgiano a uma panóplia iconográfica e iconológica. Como fizeram alguns dos mais atentos leitores de Warburg (vários citados neste artigo), se trata de atenção aos mecanismos dos nossos modos anacrônicos de sermos humanos através da incontornável tarefa do simbólico na constituição da memória social. É exercício de *historiografia* + *antropografia* + *antropologia* + *antropofagia*.

Aliás, talvez não seja demasiado conjecturar que a proposta antropofágica foi nossa primeira forma de decolonialismo. Sejamos, pois, antropófagos, como pedia nossa modernidade “periférica”. Assumindo nossa tropicália antropofágica, Warburg pode ser mais que um aperitivo. Justificando anacronicamente o apetite dos tamoios pelas carnes do também branco e alemão Hans Staden, diria que Warburg pode ser um banquete inteiro.

No fundo, Warburg concebeu e praticou uma *curadoria da memória sociovisual* e seu pensamento talvez seja um convite (ainda que impermeável às nomeações acadêmicas) ao desvelamento da imagem em seus espaços e tempos (co)moventes, de maneira que encontremos atalhos para exorcizar as fantasmagóricas percepções das subjetividades e alteridades (temporais e espaciais) que nos constituem, sejam elas trágicas, cômicas, grotescas ou sublimes.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó, Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987.

COLOMBRES, Adolfo. *Teoria transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Del Sol, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DABASHI, Hamid. *Os não-europeus pensam?* Amadora: Elsinore, 2017.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2006

GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg et la “luttepourlestyle”*. Paris : L’Écarquillé, 2016.

GOMBRICH, Ernst. *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg: une bigraphie intellectuelle, suivie d’une étude sur l’histoire de la bibliothèque de Warburg par F. Saxl*. Paris: Klincksieck, 2015.

GRÜNER, Eduardo. *Iconografías malditas, imágenes desencantadas: hacia una política “warburguiana” en la antropología del arte*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2017.

GUINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

HOLLY, Michael Ann (sem título). Em: CAA Review, 18/01/2000. Disponível em: <<http://www.caareviews.org/reviews/306#.XkRKHbDjmqQ>>. Acessado em: 12/02/2020.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998.

KOPP, Robert. Aby Warburg, enfin! Em: Revue des deux mondes, juillet-août 2016, pp. 171-74. Disponível em: <www.evuedeuxmondes.fr>. Acessado em: 17/01/2019.

RAULFF, Ulrich. Epílogo. Em: WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Editorial Sexto Piso, 2008.

INAGA, Shigemi. A História da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente. Em: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (orgs.). *Imagens do Japão: pesquisas, intervenções, poéticas, provocações*. São Paulo: Annablume, 2011.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

OCAMPO, Estela. *Apolo y la mascara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria Editorial, 1985.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Editorial Sexto Piso, 2008.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. *A presença do antigo: escritos inéditos – volume I*. Campinas: Editora Unicamp, 2018 (org., introd. e trad. de Cássio Fernandes).

WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997.

WIND, Edgar. Sobre uma recente biografia de Warburg. Em: FERNANDES, Cássio (org.). *Warburg, Aby: A presença do antigo: escritos inéditos – volume I*. Campinas: Editora Unicamp, 2018, pp. 281-300.