

# ATLAS DA SUBMISSÃO DO FEMININO: O CORPO-CARIÁTIDE

Débora Balzan Fleck

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## RESUMO

Trata de pesquisa com figuras femininas que sustentam pesos na cabeça e que concebe a imagem do corpo para além da dimensão estético-formalista. Ao buscar uma episteme para o que nomeou de “corpo-cariátide”, a pesquisa realiza uma montagem imagética ao modo do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg e da sua visada transdisciplinar. Com o auxílio dos estudos de Didi-Huberman sobre as experiências significativas da emoção provocadas pelas obras de arte,

aborda os conceitos warburguanos de *nachleben* e *pathosformel* e afirma as dimensões poéticas e político-pedagógicas na história das imagens. Associada a perspectivas da Filosofia da Diferença, pensa a imagem enquanto presença, que move sentidos e ensina modos de ser, existir e viver, revela argumentos interimagéticos na sobrevivência das imagens e evidencia a constituição de saberes transversais nas intersecções entre a Filosofia, a História e o ensino das Artes Visuais.

**Palavras-chave:** Arte. Imagem do corpo. Figuras femininas. Atlas imagético. Cariátides.

presente artigo trata de estudo desenvolvido em pesquisa imagética<sup>1</sup>, alinhado aos conceitos filosóficos criados por Deleuze e Guattari a respeito da arte, em especial aos conceitos de *afectos* e *perceptos*<sup>2</sup>, para pensar as sensações, as emoções e as perturbações provocadas pelas imagens, e referenciado proceduralmente na visada transdisciplinar de Aby Warburg sobre as imagens.

Figuras de corpos femininos sobrecarregados foram investigadas a partir da montagem de imagens, ao modo do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, a fim de evitar o “disciplinamento” do olhar que reproduz clichês ou reduz as produções artísticas a catalogações ou filiações estilísticas. Associada a perspectivas arqueológicas foucaultianas, em que o pensamento é analisado a partir de imagens produzidas pela arte, evidenciados os conflitos estruturais e epistemológicos colocados em relação ao problema da representação, e de seus deslocamentos no campo da sensação, a pesquisa aproximou-se do pensamento de Nietzsche, das relações paradoxais de reconhecimento de uma vontade de potência que habita o saber presente nas imagens e não apenas nos seus conteúdos ou formas simbólicas.

No terreno fecundo das pesquisas imagéticas e suas amplas abordagens, os filósofos sabem que é possível entender as imagens no campo das entrelinhas e dos espaços em abismos, onde caem em si mesmas e encontram meios próprios para mostrar que a ciência, junto com a arte, também é pautada por subjetividades e micropolíticas. Deleuze, por exemplo, evidencia como a pintura, enquanto obra de arte, se propõe a destacar a presença da representação para além da representação (1981, p. 27):

É a dupla definição da pintura: subjetivamente ela investe nosso olho que deixa de ser orgânico para se tornar órgão polivalente e transiente; objetivamente ela desvenda diante de nós a realidade do corpo, linhas e cores livres da representação orgânica. E um se faz pelo outro: a pura presença do corpo será visível ao mesmo tempo em que o olho será o órgão destinado desta presença (Ibidem, p. 28).

Nessa analogia, ao relacionar a ação do artista pintor ao do pensador artista, Deleuze revela como uma obra – artística ou filosófica – cria uma vida e um estilo de vida por meio daquilo que se constituiu, do que se individualizou por experimentações

---

<sup>1</sup> Dissertação “Educada a Suportar: um atlas ao corpo-cariátide”, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFRGS, na Linha de Pesquisa Filosofias da Diferença e Educação, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paola Zordan. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/203852/001109325.pdf>>.

<sup>2</sup> Deleuze e Guattari referem a arte como criação de forças no campo da sensação. Para os autores, a arte não reproduz ou inventa formas, mas lida com captura de forças. A expressão das sensações não são percepções que remetem a objetos ou significantes: o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o *percepto* das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o *afecto* das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 217). São os blocos de sensações que criam agenciamentos entre as forças que compõem a obra de arte, pois os seres da sensação precisam de imagens para serem sentidos. O artista é um mostrador de *afectos*, inventor de *afectos*, criador de *afectos*, em relação aos *perceptos* ou às visões que oferece (Ibidem, p. 227-228).

e acontecimentos, do que escapou ao modelo dogmático da representação e do senso comum que constrói representações universalizantes e clichês<sup>3</sup>.

Ao propor um pensamento sobre a arte que se afasta da transcendência e da representação, Deleuze rompe com o clichê das formas estagnadas, presas a critérios identitários ou de veracidade. A imagem, sob o paradigma da representação, deixa de dar conta de outros modos de existência. Assim, impõem-se atravessamentos às fronteiras do visível para que os saberes contidos nas imagens não se tornem reféns de uma época, cultura e lugar únicos ou ditos fixos.

No campo da Educação, o ensino das Artes Visuais também requer experiências de afirmação da presença, pois é justamente com a presença que se aprende, e não com transferências de conteúdos em uma pretensão de ensinar. É um encontro de muitas coisas, como fala Deleuze (2006, p. 237):

Nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender – que amores tornam alguém bom em latim, por meio de que encontros se é filósofo, em que dicionários se aprende a pensar. Os limites das faculdades se encaixam uns nos outros sob a forma partida daquilo que traz e transmite a diferença. Não há métodos para encontrar tesouros nem para aprender, mas um violento adestramento, uma cultura ou paideia que percorre inteiramente todo o indivíduo (um albino em que nasce o ato de sentir na sensibilidade, um afásico em que nasce a fala na linguagem, um acéfalo em que nasce pensar no pensamento).

Considerada essa compreensão e tendo em mente que uma imagem pode carregar muitos sentidos, sem que isso a faça perder sua força de produzir indícios e conhecimentos ao mesmo tempo (Didi-Huberman, 2013, p. 31-32), buscou-se uma proposta de novos desdobramentos ao ensino da Arte e da sua História a partir do resgate da obra warburgiana. Com a ajuda dos estudos de Didi-Huberman sobre Warburg, outras perspectivas foram trilhadas, na pesquisa, para buscar novos modos de abordar pedagogicamente as imagens e que transpusessem o tradicional e usual estudo iconológico/iconográfico.

### **Warburg: investigação em movimento**

Warburg foi pioneiro no estudo de imagens a partir de perspectivas multidisciplinares, transpondo aspectos baseados em composição formal ou de dimensão estético-simbólica. Por causa da criação de novos modos de operar com as imagens, foi chamado de “arqueólogo das imagens” e denominado como o pai de uma “ciência cultural inominada” por Giorgio Agamben (2015, p. 111). Por ter criado uma disciplina “que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome”, Warburg passou a ser estudado também pelos seus modos de investigar.

---

<sup>3</sup> Deleuze coloca que a atual civilização não é da imagem, mas do clichê. A redução da imagem ao clichê confirma assujeitamentos e dificulta a criação de interpretações: *Civilização da imagem? Na verdade, uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem* (Deleuze, 2005, p. 32).

Por navegar interdisciplinarmente em outros planos e contextos, o pensamento de Warburg tem promovido o trânsito de registros culturais e proporcionado a experiência de uma concepção educacional aberta a referenciais não ocidentalizados, não clássicos, não enciclopédicos e, portanto, não canônicos.

Para Didi-Huberman (2013, p. 25), a obra warburgiana propôs um deslocamento e uma decomposição dos modelos epistemológicos da História da Arte, visto que substituiu o modelo ideal dos “renascimentos”, das “boas imitações”, das “serenas belezas” antigas por um “modelo fantasmal” da história, em que os tempos não cavariam uma transmissão acadêmica, mas se expressariam por obsessões, “sobrevivências”, reminiscências, reaparições das formas. A obra de Warburg foi denominada por Didi-Huberman como uma busca por sintomas, pois ele criava, por meio desses, outras perspectivas para pensar a Arte e a sua História.

O próprio conceito de *nachleben*, considerado um dos mais importantes de Warburg, é explicado por Didi-Huberman no sentido de uma pós-vida atribuída às imagens, uma capacidade das formas de não morrer ou desaparecer completamente e de ressurgir quando menos se espera (Didi-Huberman, 2008, p. 62). Marcadas por interrupções ou continuidades, por temporalidades, que contêm e transportam algo do passado, as sobrevivências estão colocadas em um tempo próprio em relação às imagens, um tempo amalgamado em sobreposições e multiplicidades de movimentos históricos únicos. Essa articulação temporal também possui uma articulação formal. Nesse sentido, Didi-Huberman afirma que há formas de uma sobrevida de tensões já mortas nas imagens sobreviventes, disponíveis para assombrar as periodizações e causalidades definidas pela história. Por isso, Warburg chamou sua história das imagens de *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. Ele viu nelas o surgimento de conflitos que nunca cessavam, que mesmo depois de enterrados continuavam a assombrar (Didi-Huberman, 2013, p. 71-72).

Além do conceito de *nachleben*, de sobrevivência ou vida póstuma da imagem, Warburg criou outras formulações para dar conta da sua visada transdisciplinar. Com a intenção de construir uma espécie de compêndio iconográfico de fórmulas patéticas da cultura ocidental, criou o conceito de *pathosformel* para tratar dos gestos emotivos mais imemoriais transmitidos pelas imagens. As formulações warburgianas revelaram procedimentos complexos e sugeriram que a produção de saberes não se dá em contextos e razões lineares, mas em processos de montagem. Tratam, na realidade, de outras maneiras de estudar as imagens, o que pressupõe um modo singular de arranjar, agenciar e dispor dos elementos em análise.

A vida póstuma das imagens surgiu como uma noção transversal que Warburg fundou em toda e qualquer divisão cronológica possível, uma descrição de outro tempo, desorientando, complicando, abrindo e anacronizando. A obra de Warburg é basilar para a compreensão de que novas narrativas trazem elementos de antigas narrativas e que, ainda assim, permanecem significantes para as leituras da contemporaneidade, pois sempre há anacronismos nas imagens que insistem em chamar a atenção – os fantasmas que ensinam – ainda que tais ensinamentos sejam aparentemente ou aprioristicamente indecifráveis.

Com Warburg, também podem ser pensadas as composições constelares, não como aceção de coleção de imagens, mas sim como exercício de deslocamento do olhar para a prática do pensamento. Tal movimento implica um percurso sensível, que requer outras movimentações para transpor não apenas o que foi catalogado pela História da Arte, mas também as relações existentes entre ela e os escritos, a poesia, a literatura, as composições musicais, o cinema, os materiais publicitários, midiáticos e do cotidiano. Didi-Huberman (2016, p. 23) chama o plano desses movimentos de campo de batalha<sup>4</sup>, um lugar necessário ao uso de questionamentos por abarcar as transversalidades que são proporcionadas pelas ciências humanas, por gerar emoção e, deste modo, perceber os muitos “fósseis em movimento” que aqui habitam. Essa percepção se relaciona com o desejo e a emoção arranjados na forma como se olha para a História, para os seus rastros, do mesmo modo em que as constelações celestes ensinaram a humanidade a pensar, a indagar, a sentir e a movimentar o pensamento a partir do que os olhos conseguiam ver.

Nessa perspectiva, Warburg auxilia a repensar a história das imagens a partir de aspectos mais amplos e densos, com outras camadas e fluxos de imaginação. Em um espaço analítico de transgressão entre as fronteiras do saber e do ver, o modo investigativo warburguiano vem em auxílio da constituição visual e poética de novas probabilidades e abordagens de conhecimentos imagéticos, libertando-os de modelos classificadores e ordenadores de obras de arte, frequentemente aplicados na História dessas.

### **Pesquisa em montagem**

Colocada a questão referencial, tem-se, com Warburg, a descentralização do pensamento para outras perspectivadas desenvolvidas na pesquisa. À maneira do seu *Atlas Mnemosyne*, foi realizada uma montagem imagética, denominada de Atlas dos Corpos-Cariátides, que mostrou um espaço de saber e de encontro da História e da Ciência com a Arte e a Filosofia.

No processo de montagem do atlas, as figuras de corpos femininos sobrecarregados não se constituíram como objeto único da pesquisa. A experiência do modo investigativo warburguiano foi crucial para empreendê-la: às imagens foram atribuídas análises de processos sintomatológicos das suas sobrevivências, rastros e indícios de apagamentos, do que foi dito e não foi dito, de forças que se tornam paradigmas indiciários a essas figuras. O modo de Warburg pensar o seu *Atlas Mnemosyne* reivindica uma filologia poética a esses corpos na Arte e um lugar de

---

<sup>4</sup> É possível relacionar a expressão “campo de batalha” com os territórios lisos da “máquina de guerra”, conceito caro a Deleuze e Guattari, a partir do qual os questionamentos são abarcados por transversalidades do campo de estudo das ciências humanas nas fronteiras, sempre imprecisas, com o campo da Arte. A “máquina de guerra” não é apresentada como uma metáfora conceitual para o citado “campo de batalha”. Ela refere-se a um agenciamento do desejo que põe em movimento toda uma maquinaria. Nesse sentido, a guerra não é um objeto e o que está em jogo é a relação entre a guerra e o desejo. Entretanto, ela também não se esgota na suposta descrição de um estado clínico, mas confere um teor problemático à crítica do Estado como forma ou modelo, se relaciona com um agenciamento social, com o nomadismo, que deriva de um “devir-revolucionário” não inscrito na história (Deleuze; Guattari, 2007, p. 106).

encontro ao conhecimento e à criação, onde uma “gaia ciência da cultura”<sup>5</sup> é capaz de revolucionar a História e libertá-la de representações universais ou da hegemonia de interpretações formalistas.

Com a montagem do Atlas do Corpo-Cariátide, não se pretendeu formar uma coleção de obras-primas ou constituir atributos discursivos legitimadores ou reivindicadores de relações de hierarquia e poder em seu conjunto, mas um jogo em montagem, um exercício de experimentação e desierarquização.

Esse espaço sem hierarquias se constituiu como um lugar para exercer a política de coexistência das diferenças, de criação de pensamentos e conexões disparadoras de outros, de experiências que foram transportadas ao conjunto de imagens das quais se apropriou. Didi-Huberman alerta que toda a montagem é um ensaio que tenta expor outras maneiras de fazer, sempre com a possibilidade de um novo recomeçar. Trata-se de uma experiência ensaística, um modo de construir justaposições sem subordinações e sem temer a descontinuidade do pensamento, um espaço de investigação de rastros, registros, que ficaram em determinados tempos para serem tocados, mas que se manifestam em outros tempos. Vê, a partir da montagem, uma dialética<sup>6</sup> aberta nas imagens, algo em aberto entre um *pathos*, uma emoção impotente, um impoder, e uma reivindicação política, um modo filosófico de pensar a História da Arte.

O trabalho da montagem evidencia sintomas, aquilo que se mostra e que introduz movimentos, que ajuda a pensar e experimentar modos de trabalho em operação contínua e infinita. Há de se considerar nela também o componente intuitivo, que faz aflorar argumentos entre as imagens e as próprias intuições. É neste sentido que a montagem propõe o que vai além do processo curatorial, pois é, preliminarmente, o lugar das grandes experimentações, dos jogos com possibilidades e significados, dos contrastes da História com seus vínculos iconográficos.

## Mulheres que carregam e suportam

Cariátide é um termo que designa, na Arquitetura, uma figura feminina que sustenta na cabeça uma cornija ou uma arquitrave. Sem dúvida, as cariátides do Erectéion são as mais célebres e as mais copiadas colunas antropomórficas da Antiguidade Grega. A palavra vem do grego, *karyatides*, que a etimologia relaciona às

---

<sup>5</sup> A expressão remete ao oportuno pensamento de Nietzsche, cuja obra “Gaia Ciência” faz referência aos trovadores medievais, aos poetas inventivos e livres de espírito que, no domínio de uma nova ciência, deram origem à poesia moderna europeia. A partir dessa relação conceitual, o filósofo construiu uma aproximação entre a Ciência e a Arte. Ao mesmo tempo em que se critica a ciência que opera na busca de verdades absolutas, é oportuno o resgate do pensamento de Nietzsche, de defesa de um conhecimento aliado à vida e que não opera como excludente de suas realidades.

<sup>6</sup> A imagem dialética, ou imagem crítica, é um conceito que Didi-Huberman traz a partir de Walter Benjamin, que é a imagem para além do dilema entre falso e verdadeiro, o que significa não ver a imagem como representação, substituição de uma ausência ou de algo que existe antes da própria imagem. A ele interessa pensar a imagem nas tensões e oscilações entre presença e ausência: “um jogo dialético para o visual”. (Didi-Huberman, 2014, p. 143).

moças de Cária (*Karya*), cidade da Lacônia, região espartana do Peloponeso, onde jovens foram escravizadas devido a um pacto de guerra com o povo persa. O termo teria sido mencionado pela primeira vez no Tratado de Arquitetura do arquiteto Marco Vitruvius (2007, p. 64-65), que, ao se referir à importância do conhecimento histórico que os arquitetos devem possuir, conta a história das cariátides:

Por exemplo, se alguém em determinada obra erguer, em lugar de colunas, estátuas marmóreas femininas com sobrevestes, que se chamam Cariátides, e em cima dispuser mútulos e cornijas, assim dará a explicação àqueles que o interrogarem: Cária, cidade do Peloponeso, tomou o partido dos inimigos persas contra a Grécia. Mais tarde, os gregos, libertados gloriosamente da guerra através da vitória, por comum conselho declararam guerra aos cariates. E assim, conquistado o ópido, mortos os homens, destruída a cidade, levaram as suas matronas para a escravidão. Não lhes permitindo depor nem as sobrevestes nem os seus adornos de mulheres casadas, de modo que, assim, não apenas seriam conduzidas em conjunto, no cortejo triunfal, como também se manteriam como eterno exemplo de servidão, oprimidas por grave humilhação, pareceriam suportar as penas pela sua cidade. Por essa razão, arquitetos que então viveram desenharam para edifícios públicos as imagens delas colocadas a suportar peso, a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos o erro e o castigo dos cariates, e assim fosse transmitido à memória futura.

Entretanto, as descrições vitruvianas foram colocadas em dúvida por divergências diante de outras acepções encontradas para o termo *Karya*, bem como de duras críticas à prática racionalista de explicar o gosto pelos mitos, que possivelmente teria apagado ambiguidades para o termo. Segundo outras interpretações, as cariátides lembrariam as sacerdotisas da deusa Diana e as longas vestes usadas por essas. Os escritos de Vitruvius, quanto à sobrevivência das cariátides<sup>7</sup> como seres exemplares de servidão eterna e de opressão por humilhação, pouco têm sido referenciados após a menção por Hegel. Em “A Arquitetura”, as cariátides estão descritas como uma obra de arquitetura autônoma, em que os gregos apresentaram um serviço de sustentação com o emprego indevido da forma humana (Hegel, 2008, p. 128-135):

O mais severo serviço de deixar o peso repousar sobre si, mas que apenas podem ser empregadas em escala reduzida. Além disso, deve ser visto como um uso indevido da forma humana, comprimida sob tal fardo, e assim, as Cariátides possuem também esse caráter do oprimido, e o seu costume faz alusão à escravidão, para a qual é um fardo carregar semelhantes cargas.

---

<sup>7</sup> Na pesquisa, foram propostas indagações sobre a presença imagética de corpos servis femininos em composições artísticas sem buscar assertivas relacionadas ao disciplinamento dos corpos. Apontou-se para uma esfera existencial, em que esse corpo servil produz modos de existência, mesmo que sem visibilidade ou existência social, um sujeito ou um corpo que figura em um plano de composição artístico.

Ainda que as imagens do conjunto das cariátides do *Erectéion*<sup>8</sup> evidenciassem formas de mulheres serenas e de porte altivo, há de se ressaltar que essas figuras antropomórficas femininas representadas em pé, com função de colunas, pensadas e projetadas para suportar o peso das arquitraves do templo, seguiram sendo empregadas durante séculos para fins arquitetônicos ornamentais e decorativos. As cariátides aparecem na História da Arquitetura com grandes variações, cortes, dispostas em pares em fachadas de prédios de estilo eclético, às vezes ao lado de um elemento masculino, simétrico quanto as suas formas: o atlante. Frequentemente referenciadas como “belos modelos” dos templos gregos e integrantes do “Pórtico das Donzelas” (Fig. 1) no templo de Erectéion.



**Figura 1.** Cariátides no templo de Erectéion, ruínas da Acrópole, Atenas.

Fonte: Ron Gatepain, Encyclopaedia Britannica, Inc. <[www.britannica.com/technology/caryatid](http://www.britannica.com/technology/caryatid)>

Das moças de Cária, e também de outras figuras femininas que as antecederam, surgiram inúmeras ninfas e figuras guerreiras, que passaram a constar em vocabulários decorativos maneiristas, desenhos, gravações, ilustrações barrocas, dispostas em objetos, como candelabros e tocheiros, remodeladas em diversos tamanhos, números e formatos por artistas e arquitetos neoclássicos. Também são visíveis em produções da indústria do entretenimento, ainda que deslocadas da fidedignidade das suas

---

<sup>8</sup> O templo de *Erechtheion* é um dos mais conhecidos templos da ordem jônica. A ordem jônica é uma ordem arquitetônicas clássica que surgiu, no séc. V, na região ocupada pelos jônios e, a partir de 1.700 a.C., na região de Atenas. O estilo jônico apresenta colunas mais altas que as dóricas, com fuste em caneluras, de aparência fluida e leve em relação a outros estilos, e foi o mais empregado em templos dedicados a divindades femininas. Atualmente, as cariátides que estão expostas nas ruínas Acrópole são cópias. Cinco das peças originais encontram-se no Museu da Acrópole de Atenas (disponível em: <<https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/erechtheion>>), e uma delas, removida do conjunto em 1801, no British Museum, em Londres.

origens, formas, funções arquitetônicas ou de sua historicidade. Essas figuras do corpo feminino, bastante presentes na estatuária de padrões escultóricos helênicos, têm sido analisadas a partir de aspectos representacionais, especialmente as que as colocam as cariátides em um lugar de comparação com musas do Olimpo e as relacionam com idealidades de perfeição, beleza, virtudes, formas joviais, vestes flutuantes típicas das divindades, ar de mulheres etéreas, sábias, sedutoras, persuasivas, amorosas, eloquentes, enfim, desdobramentos de encantamentos que expressaram e ainda hoje remetem a características subjetivadas ao corpo feminino.

Apesar das muitas variações com que esses corpos monumentais esculpidos se mostraram, há presente neles uma função de sustentação, possível de perceber inclusive em obras artístico-arquitetônicas de origens culturais muito diferentes e distantes das produções ocidentais. As mesmas formas antropomórficas que suportam pesos em suas cabeças podem ser encontradas, por exemplo, em adornos de vasos de cerâmicas indígenas da região do Tapajós, denominada de cultura Santarém, na América do Sul, anteriormente à chegada do colonizador europeu, ou percebidas em outras manifestações étnicas, como a arte do povo Luba, na região da República do Congo, na África, em que essas figuras esteiam o corpo de tamboretas esculpidas em madeira. Bastante comercializadas em mercados de arte, tais peças foram denominadas cariátides devido a suas formas antropomórficas e às funcionalidades a elas atribuídas a partir de uma concepção de suporte ou sustentação.

Fica, de tal modo, evidenciado que o termo “cariátide” tornou-se uma ordem formal na Arquitetura para classificar todo e qualquer ornamento ou obras de arte que apresentam as mesmas características antropomórficas. Um termo que desconsidera as particularidades e as origens e favorece o aspecto funcional em detrimento de outras visualidades possíveis. Além da denominação generalista, prevaleceu, em sua nomenclatura, uma versão histórica e de cunho enciclopédico, a qual legitimou os padrões clássicos do cânone, levou a nomear tudo o que se vê, que tornou a Arte um campo de expressão de suposta superioridade de valores humanistas e universais.

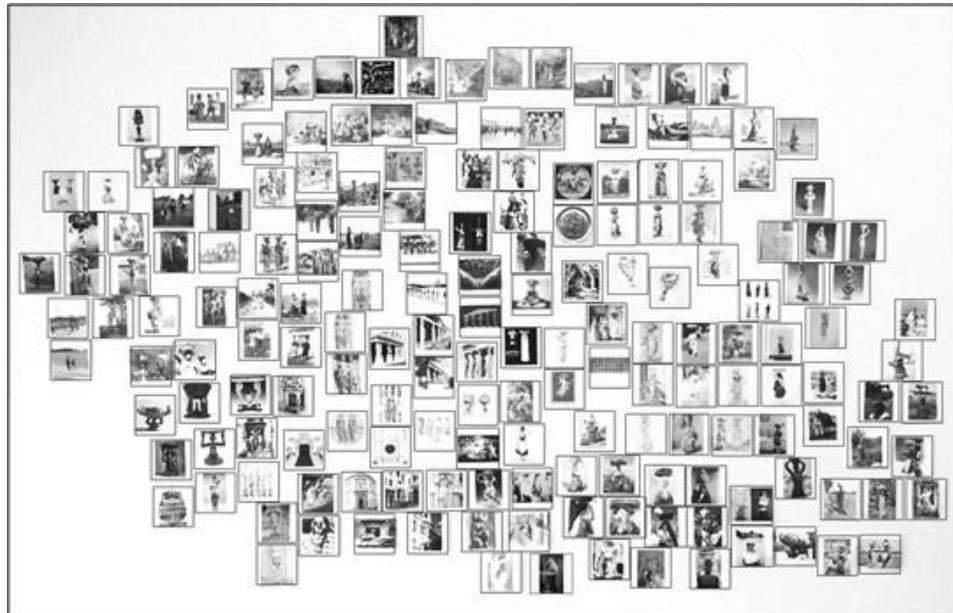
## **O Atlas do Corpo-Cariátide**

Concebido como um devir do ver e do saber do arquivo, Didi-Huberman (2018, p. 298) ressalta que o atlas é uma “máquina de leitura” – ou de releitura – de conhecimentos transversais, onde se dá a compilação visual de uma memória inquieta é transformada pelo saber, seja no espaço do pensamento histórico, da atividade artística ou no âmbito público e político (Ibidem, p. 302). O atlas imagético é um espaço analítico que permite lidar com operações desdobráveis ao invés de lidar com estudos de arquivos fechados para as imagens, com conhecimento enciclopédico ou arquivístico. Torna-se um lugar de desenvolvimento de indagações, argumentações, amostras de atuações das imagens, desde as mais profundas camadas em que habitam os mais complexos sintomas de suas sobrevivências. Como uma prática, o atlas resgata pensamentos e percebe movimentos. Didi-Huberman frisa que o deslocamento do mundo é assunto da Arte e, apoiado em Deleuze e Guattari, aponta a potência filosófica do projeto warburgiano (2018, p. 187):

“Trata-se sempre de vencer o caos por um plano secante que o atravessa”, escrevem Deleuze e Guattari, explicitando que “é como se lançássemos uma rede, mas o pescador sempre corre o risco de ser levado e de se encontrar em alto mar”. Um modo de redizer a *potência* e o *sofrimento* inerentes ao mesmo gosto de Warburg: sua vocação aos *astra* (os conceitos) sempre aproximados dos *monstra* (o caos). Atravessadas nesses dois planos, encontrar-se-iam então essas “pranchas de corte” operatórias que nos oferece a coleção de *Mnemosyne*.

Para Didi-Huberman, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg não é um arquivo em que se reúnem itens separados de modo espacial ou temporal, ainda que tenha sido definido pelo próprio autor como uma tentativa de teorizar a função da memória humana por meio de imagens. Não se trata de um inventário, mas de um espaço de investigação que viabiliza percursos, reminiscências da memória, um ponto de partida de trajetos, infinitos e indefinidos, sem função anafórica precisa.

Sem a pretensão de compor uma historiografia para as cariátides, o Atlas do Corpo-Cariátide (**Fig. 2**), evidenciou por si mesmo como uma longa discussão sobre a nomenclatura do termo pode perder a sua força diante das possibilidades visuais trazidas pela sobrevivência imagética de corpos femininos ali mostrados. Ainda que a denominação limitasse tais figuras ao domínio da representação ou da imitação de suas características antropomórficas formalistas, depara-se sempre com a dificuldade de se pensar em uma visualidade viva. Nominar as imagens não é mais suficiente para dar conta daquilo que elas são: *evidência tanto quanto enigma* (Didi-Huberman, 2011, p. 28).



**Figura 2.** Montagem inicial do Atlas do Corpo-Cariátide  
Fonte: acervo da autora, 2019

A pesquisa procedeu à investigação do corpo-cariátide como investigação de uma imagem-enigma, constituída a partir de suas figuras, atenta a conflitos porventura existentes entre o visível e o visual. Ao romper com a racionalidade adotada por historiadores, nominadores e classificadores de formas artísticas, tratou de lidar com a presença e o encontro das imagens, um acontecimento que incita a investigar

efeitos que nunca cabem em uma interpretação exata. Didi-Huberman (2014, p. 29) diz que do encontro emergem conflitos, um não-saber a ser enfrentado: o saber histórico a partir de um não-saber, do seu sintoma, que interrompe um curso normal das coisas segundo uma lei, algo que resiste à observação banal.

O trabalho da montagem, abordado na pesquisa do Atlas do Corpo-Cariátide como um trabalho de “mesa de artista” (Didi-Huberman, 2018, p. 24-25), foi elaborado para evidenciar sintomas imagéticos, mostrar e introduzir movimentos, pensar a montagem como modo de operar continuamente em um espaço de experimentação e de aflorar argumentos entre imagens e intuições. Por meio da prática da montagem, há inquietações que pinçam amostragens do caos, que tornam visíveis a exposição das diferenças, das estranhezas e da ação de pensar. Seja pelo plano do atlas ou das suas pranchas em séries, novas relações surgem o tempo todo nesse espaço de procedimentos imagéticos desdobrado em operações mentais.

Analisar imagens a partir de sintomas interrompe um curso normal de representação, revela desejos da representação, de um encontro vivido e sentido enquanto subjetivação. Assim, afetados por visões diferentes do corpo-cariátide e do peso de sua condição existencial, esquece-se da classificação enciclopédica para imaginar a partir de um passado que afeta e que se abre diante de um não-saber caótico e perturbador.

Ao inquietar-se com esses não-saberes carregados pelos corpos-cariátides, com essas imagens que suportam pesos e carregam sintomas disparadores de emoções, surge um campo de problematizações ao pensamento a respeito das submissões desses corpos que modifica e abre outras possibilidades ao que se vê. Sob a ótica dos artistas criadores dessas imagens, é possibilitada a obtenção de críticas filosóficas ao mundo e à sociedade, sem que se coloque a Arte e a Ciência em oposição e nem as reduza a antíteses ou sínteses polarizadas.

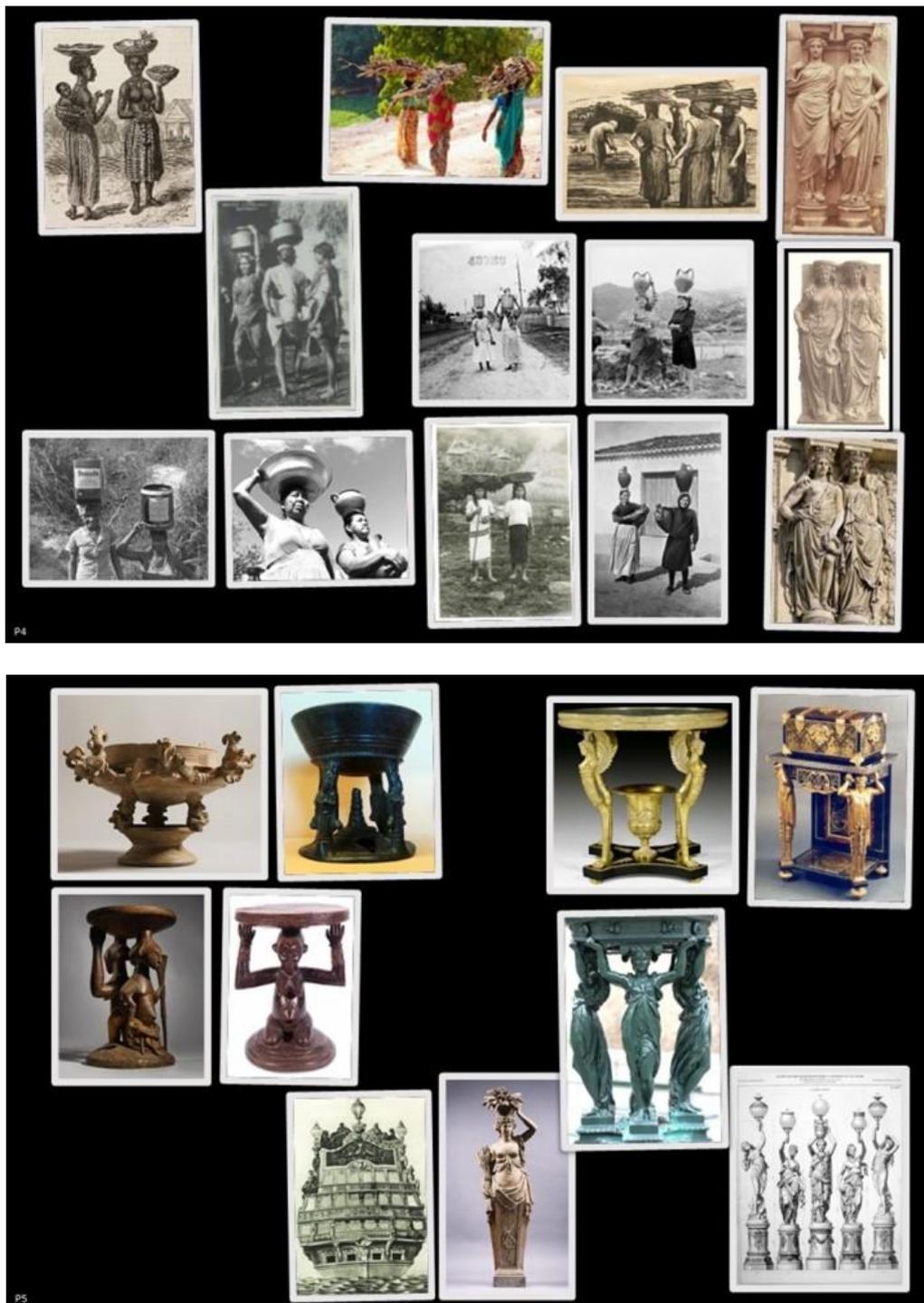
### **Cariátides em um mundo em desmontagem**

A experiência da montagem imagética lida com a presença de cada uma das figuras que ali estão expostas. Ao deixar de lado os simbolismos, a abordagem iconológica, a semiologia e outras perspectivas proponentes de análises lineares, propõe-se o apontamento ao que é visível e que *afecta* o campo das sensações. Assim, são propostos outros modos de pensar com as imagens, de relacionamentos, de devolução daquilo que foi operado em pensamentos, memórias, realidades perdidas ou que, como num campo arqueológico, se apresentam como possibilidades a novas descobertas e indagações.

Tendo o *Atlas Mnemosyne* de Warburg como referência, o Atlas do Corpo-Cariátide foi constituído como um tecido de muitos fios, originários de muitos lugares, geografias, etnias, tempos e histórias. Ele se mostra como um tapete filosófico, tramado artisticamente em um tear de afecções e percepções para dar chão ao que se pisa quando se pensa em uma história sem nome a um corpo ainda sem inscrição na História.

A experiência de montagem do Atlas do Corpo-Cariátide agrupou quase duas centenas de imagens em dezenove pranchas constelatórias (**Fig. 3**). A fim de evidenciar os movimentos desse modo de operar, foram demarcados alguns vetores de possíveis

relações e fluxos observados, percebidos como uma espécie de caminho a ser percorrido a partir de “relações de vizinhança”. Nesse caminho de “conflitos warburgianos”, as relações imagéticas passam a definir outros modos de sentir e estar diante das imagens, já que, em uma montagem, elas podem ser realocadas livremente nas suas relações, com os elementos por essas sugeridos e com movimentos propiciados a partir dos próprios intervalos entre elas. Aqui, a montagem se mostra crucial para recolocar questões que precedem e ultrapassam campos restritos da Arte e da sua História.



**Figura 3.** Pranchas constelatórias integrantes do Atlas do Corpo-Cariátide  
Fonte: acervo da autora, 2019

Ainda que as figuras das cariátides não tenham relações diretas com a história mitológica de Atlas, exceto quando são dispostas ao lado de atlantes em fachadas arquitetônicas, os seus corpos figuram na mesma posição vertical, colocadas com a mesma tensão espacial entre a terra e o céu e com a mesma função de sustentáculo. Desprovidas de glórias, ferramentas, bênçãos divinas ou insurgências, essas escravas de guerra tiveram suas vidas lançadas à sorte. A partir de seus corpos, sem tratativas, comandos ou ferramentas que alterem suas realidades, são figuras de visibilidade secundária, nunca protagonistas ou revolucionárias. Como corpos silenciosos, estão colocadas pela Arte em mansas travessias. Seus gestos se submetem ao peso e à resignação que carregam.

Cabe salientar aqui, sem adentrar na discussão a respeito de disciplinas conferidas aos corpos ou do espaço domesticado em si, que a pesquisa lidou com os modos de operar movimentos de cada figura perante uma imagem de resignação reproduzida amplamente no campo das Artes Visuais. Os artistas raramente descrevem manobras ou efeitos relativos a essas figuras, mas produzem suas imagens, criando uma ambiência muito específica em relação ao que mostram a partir das suas criações, das relações dessas figuras com o seu meio, com a paisagem, com os seus entes, com suas funções, com o seu devir, enfim, com a sua vida.

As moças de Cárias, que não são ninfas, nem belas, recatadas ou do lar<sup>9</sup> – e sequer apresentam indícios a uma simetria aos saberes e poderes dos atlantes –, tiveram suas imagens expostas como escravas de muitas guerras, desde aquelas de Atenas até as que foram travadas para o sustento de suas próprias vidas. Portanto, não gozam da liberdade de grandes movimentos e, em seus fardos, não se vê completada uma dialética ao seu sofrimento perante uma potência<sup>10</sup> de vida. Há, nestas escravas, uma inércia mortífera e niilista. Na submissão dos seus corpos, pesos sufocam suas capacidades de pensar e desejar. A forma da submissão é uma fórmula sem vontade e uma história sem desdobramentos, que se amolda ao jargão do cristianismo: carregar a pesda cruz até o ponto em que seja possível carregá-la.

Nesse caminho de cortes no caos, intentou-se buscar, a partir do Atlas do Corpo-Cariátide, o mesmo modo com que Didi-Huberman prospectou em Warburg a capacidade de perturbar a História: por meio da intersecção de processos de

---

<sup>9</sup> No decorrer do processo de impeachment da Presidente da República do Brasil, Dilma Rousseff, a revista *Veja* publicou, em dezoito de abril de 2016, matéria sobre Marcela Temer, anunciando-a como a possível futura primeira-dama do país. A esposa do então Vice-Presidente Michel Temer foi caracterizada como uma mulher “bela, recatada e do lar”. Tal expressão tornou-se bordão nacional, adotada e popularizada com sentido irônico em incontáveis citações midiáticas que referenciaram a aparência, o comportamento e as posturas sociais consideradas aceitáveis às mulheres e suscitaram questões de gênero em discursos relacionados a papéis sociais atribuídos ao corpo feminino. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>.

<sup>10</sup> O termo é aqui empregado com a mesma conotação do conceito nietzschiano de “vontade de potência” ou “vontade de poder”, como uma força motriz presente em cada ser vivo, uma vontade que está além da compreensão pelos sentidos, mas que alimenta cada existência. O conceito surge durante a preparação para a obra *Além do Bem e do Mal*, de 1886 (2005, § 9, p. 15).

memória psíquica ou pelo alargamento de percepções para além de um espaço histórico universal e ocidentalizado. Cabe lembrar que Warburg não se deteve em estudos de símbolos e alegorias. Seus estudos interdisciplinares teceram relações amplas e diversas entre experiências individuais e sistemas simbólicos de diferentes culturas, pois viu na Arte um meio de expressão dessas tradições. Deixou em aberto muitas possibilidades para construções, continuidades e retornos à origem das obras. Reconsiderou tramas de relações que existiam entre os artistas, os mecenas, os agentes, bem como funções sociais atribuídas às obras, relações econômicas, mentalidade dos comerciantes, enfim, estabeleceu muitas conexões.

Portanto, ensinar com a Arte é também aprender com Warburg o labor da imaginação e da reimaginação, a afirmação das presenças e das multiplicidades dos modos de ver. Nesse movimento de trabalhar com memórias, em que não se tem configurada uma restauração ou uma mera devolução do passado, tem-se a possibilidade de explorar novos modos, de fazer acontecer o trabalho da imaginação, de criar, assim como os artistas e professores criam novas poéticas o tempo todo. É perceber a presença que acontece quando se está diante das imagens, os lugares onde elas ressurgem e são repensadas, o que está além do visível e que nem sempre é apreensível a nomeações.

### **Pensar a diferença para desmontar e remontar o mundo**

Olhar para as diferenças e o que causa estranhezas é o que prescinde a transformação de um gaio saber num gaio saber inquieto (Didi-Huberman, 2018, p. 299). Assim, o que se vê nem sempre é um modo de dizer, o que não implica que as fragmentações do campo epistemológico, em suas mais diferentes direções, sejam desconsideradas, como Foucault já havia alertado (2008, p. 48):

Magritte nomeia seus quadros (um pouco ao modo da mão anônima que designou o cachimbo através do enunciado “Isto não é um cachimbo”) para impor respeito à denominação. E, entretanto, nesse espaço quebrado e à deriva, estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, bruscas invasões destrutoras, quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços.

O historiador, por exemplo, produz uma narrativa que não restitui um passado e nem acontecimentos para trazê-los ao presente em um modo estático, pois a história segue em movimento e não é paralisada pela sua escrita. Esse é o problema da apreensão pela representação das palavras, que, quando deslocado às imagens, eterniza apenas o seu aspecto simbólico, já que, por óbvio, uma ilustração de um cachimbo não faz dela um cachimbo propriamente dito.

Uma das principais inquietações que Didi-Huberman traz a partir de Warburg é a de pensar sobre uma arqueologia do saber das imagens em um sentido que também é foucaultiano: obter respostas quanto à possibilidade de se constituir contribuições ao conhecimento histórico a partir das próprias imagens.

Com o auxílio da Filosofia da Diferença, foram perspectivados outros modos de estudar as imagens que compõem o Atlas do Corpo-Cariátide, privilegiando as suas potências e presenças e evitando repetir o estudo tradicional da representação, da iconografia e da iconologia, e dos conceitos culturais que estabeleceram um domínio de registros essencialistas. Evitou-se trabalhar no sentido da legitimação de hierarquias e segmentação da história das imagens na Arte. Valorizou-se o viés pedagógico na própria ontologia da imagem, pois elas são os cortes necessários operados a partir das sensações, de modo a possibilitar que sejam situadas sobre um plano de pensamento.

A pretensão de aplicar, no campo da Educação, saberes oriundos de composições imagéticas foi proposta não somente para o resgate de uma presença que ensina, mas da que é invocada a partir da liberdade ensaística que necessariamente é exigida por uma experimentação. Os experimentos que envolvem uma montagem lidam com a presença da realidade vivida e do que se aprende, visto que a pedagogia não se separa da poética enquanto operação ou invenção de novos modos para ensinar. Esses modos, certamente imbricados por relações e conexões em movimento, são transportados a outras constelações de imagens e para além das histórias individuais de cada uma delas. Há aqui um deslocamento crucial e que opera como em um jogo de citações, de remissões, em que os artistas ensinam a fazer uso das imagens sem se apossar delas, mas a partir da apropriação de algo que é um bem comum e que passa a ser generosamente restituído ao mundo (Didi-Huberman, 2015, p. 210-211).

Nesse jogo de restituições sucessivas, um atlas imagético é uma fonte infindável de perguntas, pensamentos e de experimentações que brincam com contrastes históricos e vínculos iconográficos. É o campo de batalha em que uma gaia ciência pode revolucionar as máquinas de guerra e as formas hegemônicas de contar histórias.

Por ser infinito enquanto procedimento, o Atlas do Corpo-Cariátide ainda possibilitou uma investigação sob a perspectiva de um devir dos corpos minoritários e servis, das submissões do feminino e seus movimentos. Sua montagem constituiu algo mais amplo que um constructo visual para ilustrar a História da Arte ou inventariar representações imagéticas. Ao tratar de corpos figuráveis em diferentes tempos e criações artísticas, o atlas os inscreveu de muitas maneiras, contemplou seus diferentes modos de viver e existir e, a partir de suas presenças, proporcionou aprendizados e ensinamentos múltiplos, transversais e abertos a continuidades.

Com a ciência inominada de Warburg, a pesquisa imagética do corpo-cariátide proporcionou um campo de investigação novo, amplo e complexo, com questionamentos, análises e exposições de diferenças, imagens em transformação, em que se repensou a Arte e o seu papel de saberes.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. In: AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2ª ed., 2006.

\_\_\_\_\_. Francis Bacon: lógica da sensação. Trad. Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe para *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Aux éditions de la différence, 1981. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 2007. 2. ed.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

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

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo: história del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. 2. ed.

\_\_\_\_\_. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

\_\_\_\_\_. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. 1.ed. p. 205 - 225.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2014. 2. ed.

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG* [online]. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. 5. ed.

HEGEL, G. W. F. *Arquitetura*. Tradução: Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2008. p. 128 - 135.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes: 2007.

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