

# ATRAVESSAMENTOS SUBTERRÂNEOS DA SERPENTE E DA NINFA ENTRE ABY WARBURG E CAROLEE SCHNEEMANN<sup>1</sup>

Vera Pugliese

Universidade de Brasília

## RESUMO

Este artigo propõe retornar a conceitos operatórios cunhados por Aby Warburg, para explorar sua potência heurística na historiografia da arte contemporânea, mediante a problematização da expansão do gesto pictórico de Carolee Schneemann em performances inaugurais dos anos 1960. A abertura da obra de Schneemann mediante preceitos teórico-metodológicos warburguanos, revela-se como montagem de tempos heterogêneos, no que concerne às noções de *ninfa* como objeto teórico e de representação, entre os

poderes miméticos propiciatórios e o conceito clássico de *mimesis*. Para tal, são discutidos elementos dos retornos a Warburg por Hubert Damisch e Georges Didi-Huberman. O diálogo proposto permite refletir sobre a utilização de regimes de temporalidade e de visualidade, agenciados em função de problemas que emergem dos deslocamentos epistêmicos de seus atravessamentos subterrâneos, em especial acerca do estatuto poético e teórico da fotografia nas obras de Warburg e Schneemann.

**Palavras-chave:** Representação e *Mimesis*. Montagem. Fotografia. Historiografia da Arte. Teoria da Arte.

<sup>1</sup> Este texto é resultado de pesquisa com Fomento do CNPq (2017-2021) e de pesquisa de pós-doutorado com bolsa da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF) realizada entre 2021-2020 na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris. Outros dois recortes desta pesquisa foram publicados nos Anais do 38º Colóquio do CBHA, em 2018 (Pugliese, 2019) e na Revista Brasileira de Estudos da Presença (Pugliese, 2021).

Carolee Schneemann (1939-2019) participou de *Site* (Fig. 1) de Robert Morris, posando como a *Olympia* (1863) de Édouard Manet. Enquanto ele deslocava os planos cênicos da pintura, propondo outro *lugar* para ela, Schneemann questionava o *lugar* da mulher nessa sociedade, no papel da modelo e da imagem do *nu reclinado* feminino na pintura ocidental, numa citação crítica. A ruptura de Manet fora celebrada por Aby Warburg, em 1929, no ensaio sobre o *Déjeuner sur l'herbe* (1863), ao revelar “um novo horizonte pictórico, aberto por um escândalo” (Pinotti, 2013, p. 1) vinculado à ostentação da nudez em uma pintura que citava a mesma tradição.

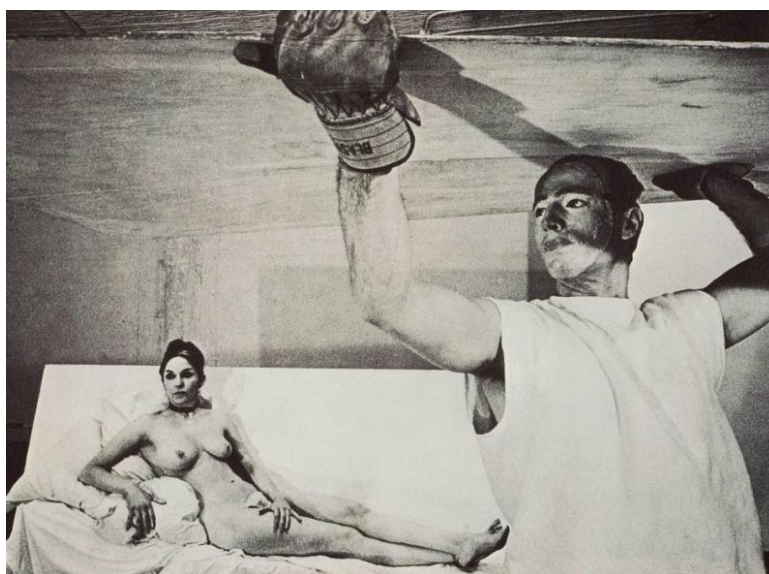


Fig. 1. MORRIS, Robert e SCHNEEMANN, Carolee, *Site*, 1964, performance

Apesar de escassas menções na fortuna crítica do experimentalismo dos anos 1960 e 1970, Schneemann foi associada à questão da representação do corpo feminino na história da arte face a tabus socioculturais. Para ela, suas performances eram pinturas<sup>2</sup> que desafiam os limites desta categoria artística, incorporando seu gesto formador em sua força expressiva. Diante da rigidez de sua fortuna<sup>3</sup> que a identifica ao proto-feminismo e pioneirismo da performance, Robert Morgan (1997, p. 97) afirma que ela “define e subsume” tendências do New Dada, Happenings e Fluxus.

Considera-se aqui o uso de seu corpo – e de outros corpos –, nos retornos à tradição da pintura renascentista, a qual inaugurou, segundo Pierre Francastel (1990, p. 27-29, 107-177) uma nova ordem visual na era moderna no Ocidente, com inversões estilísticas, em especial no século XVII, e que foi abalada desde o Romantismo e sobretudo pelos impressionistas e pós-impressionistas. Ao lado de críticas baseadas em teorias feministas a esse retorno, o qual endossaria o lugar o feminino na cultura patriarcal e a identificação do feminino à natureza, interessa investigar como ela

<sup>2</sup> “Eu sou uma pintora, serei sempre uma pintora e morrerei uma pintora. Tudo o que tenho desenvolvido tem a ver com a ampliação dos princípios visuais para além da tela.” (Schneemann, 2003, p. 43).

<sup>3</sup> Sua recepção começou a se renovar com a retrospectiva *Up to and including her limits*, em 1996, em Nova York, e sobretudo com a *Kinetic Painting*, no Museum der Moderne em Salzburg, em 2015, sob curadoria de Sabine Breitwieser em Salzburg, que comissariou a mostra homônima, de outubro de 2017 a março de 2018, no MoMA PS1, Long Island.

assumiu o discurso sobre o corpo feminino e problematizou sua *representação* na história da arte ocidental. Ao remeter-se a tal tradição, Schneemann permitiu a emersão de conteúdos reprimidos que impõem examinar como seu uso da imagem do corpo nu feminino redobra e complexifica seus sentidos, tornando-o um *corpus* privilegiado para a encarnação do belo, do erótico e do desejo.

Ela expôs seu corpo como mote da liberação de convenções sociais e artísticas opressivas, em um *pathos* excessivo em relação com matérias, suportes, imagens e *mídias* que reportam a essa tradição, constituindo um discurso tátil e teórico que questiona modelos de tempo unívocos da história da arte. Mas se esse retorno se dá na arte contemporânea, cabe depreender de seu jogo com essa disciplina o quadro de referências que ela opera, vinculado à incorporação de códigos gestuais de diferentes passados.

Retorna-se, portanto, aos conceitos warburguanos de *Nachleben der Antike* (pós-vida do antigo) e *Pathosformel* (fórmula de *pathos*) a fim de explorar sua potência heurística na historiografia da arte contemporânea, acerca da expansão do gesto pictórico de Schneemann em performances inaugurais dos anos 1960. Daí a proposta de investigar a formação de tramas iconográficas e conceituais introduzidas por Aby Warburg (1866-1929) na reflexão sobre a serpente e as Mênades, em “Imagens da Região dos índios Pueblos na América do Norte” (1923), além de “*O Déjeuner sur l’herbe* de Manet” (1929), que se desdobrou, em especial, em Hubert Damisch e Georges Didi-Huberman.

A abertura da obra de Schneemann por meio dos conceitos warburguanos, revela-se como montagem de tempos heterogêneos, sobretudo no que concerne às noções de *ninfa* como objeto teórico e de representação, entre os poderes miméticos propiciatórios e o conceito clássico de *mimesis*. O diálogo proposto permite refletir sobre preceitos teórico-metodológicos da utilização de regimes de temporalidade e visualidade agenciados em função de problemas que emergem dos deslocamentos epistêmicos de seus atravessamentos subterrâneos.

## I. A expansão do gesto pictórico

Proveniente de Fox Chase, Philadelphia, Schneemann estudou artes no Bard College e pintura nas Universidades de Illinois e Columbia, no final dos anos 1950, quando suas telas se aproximavam do Expressionismo Abstrato. Ela já esboçava um diálogo com a história da arte, como na *Three Figures After Pontormo* (1957) em que cita dois desenhos de Jacopo da Pontormo<sup>4</sup>. Breitwieser (2015, p. 17) salienta a ênfase na pose *serpentinata* e as interferências de Schneemann na pintura, ligadas à sua investigação da fisicalidade para além da superfície<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Trata-se de *Nu masculino em pé visto de trás e dois nus sentados* e, no verso, *Figura caminhando com braços levantados* (c.1520).

<sup>5</sup> No Catálogo da mostra de 2015, Breitwieser registrou inúmeras observações que Schneemann lhe ofereceu durante o processo curatorial. Mas, se constituem um rico material, impõe-se indagar sobre a possibilidade de que muitas de suas *lembranças* sobre os *factos* ocorridos adviriam de elaborações posteriores da artista, ainda que inconscientes, assim como ocorreu em várias publicações junto a curadores e críticos, desde os anos 1970. É imperativo, de todo modo, no processo de historicização da arte contemporânea, levar em consideração criticamente o contexto de contribuições teóricas ou factuais oferecidas pelos artistas.

Ela citou o ato de posar e a relação artista/modelo, a composição e as poses convencionais da referida tradição, mas situou a pintura numa zona entre figuração e abstração, evocando as *Women* de Wilhelm de Kooning (1950-53). A artista colocou no mesmo plano, convulsiva e pateticamente, *recto* e *verso* da folha de Pontormo com um gesto incontido na bidimensão da tela, enquanto escavava por baixo da pintura. A pincelada do Expressionismo Abstrato reverberou em *The Secret Garden* (1956), *Personae: JT and 3 Kitch's* (1957), *Mill Forms* (1958) e *Summer I* e *Early Landscape*, de 1959, entre outras, mas a *action painting* ofereceria um recurso para transbordar a tela e, depois, para sua *kinetic painting*, como em *Up and including her limits*<sup>6</sup> (1973-77).

Tento se fixado em Nova York em 1961, ela ingressou na vanguarda experimental, protagonizada por Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jasper Johns e Robert Rauschenberg, tributários da *action painting*, que descartavam a noção de tela como suporte de representação e “a conceberam como uma arena, a cena de um evento” (Breitwieser, 2015, p. 15). Sua obra encarnaria a preocupação de Clement Greenberg (2012, p. 10), sobre o que seria impróprio em uma pintura, depreciando as experimentações de artistas que tridimensionalizavam a tela. Era a sua “pincelada dinâmica” que lhe exigia ir além dos limites da tela, *pathos* de seu gesto, diferenciando-se da *action painting*, entendida como um “ato criado em si mesmo” (Breitwieser, 2015, p. 19-21). A exploração pictórica de Schneemann ultrapassava, ainda, do conceito de *flatbed*<sup>7</sup>, ao demandar, além de outras linguagens, seu próprio corpo e sua postura como criadora de imagens, num meio hegemonicamente masculino:

Não apenas eu sou uma *image-maker*, mas eu exploro os valores da imagem do corpo, como material eu escolho trabalhar com ele. O corpo pode permanecer erótico, sexual, desejado, desejante, e ainda estar votivo – marcado e sobrescrito em um texto de golpe e gesto descoberto por meu desejo criativo feminino. (Schneemann, 2003, p. 55)

*Quarry Transposed* (1960), *Colorado House* (1962), *Maximus at Gloucester* e *Vermont Window* (1963), são grandes construções pictóricas que estendem a superfície da pintura para além da bidimensão. Mas, se elas *agregam* materiais do mundo da vida como matéria pictórica, o fazem sob o princípio da montagem. Malgrado elas possuam referências sociopolíticas e culturais, não tão ligadas à indústria cultural como em Rauschenberg, Schneemann começava a se afastar das *combine paintings* em prol de remissões biográficas. Ela partiu da operação conceptual fundante do *readymade*, mas se interessava pela carga semântica e expressiva desses materiais. Ao indagar se contemplaria um gênero artístico já estabelecido, ela se inseriu na crise interpretativa da arte contemporânea e da crise das categorias classificatórias da história da arte na contemporaneidade, explorando o diálogo com

---

<sup>6</sup> Marco P. de Andrade (2017) elenca esta performance entre obras emblemáticas dos anos 1960 e 1970, em uma homologia com o papel dos tratados renascentistas quanto à instauração de procedimentos e códigos que se consagraram nos decênios seguintes. Daí a presente adoção de um sentido ampliado de arte contemporânea.

<sup>7</sup> Leo Steinberg (2008, p. 116) diferencia a tela como superfície receptora de elementos tridimensionais ou não da concepção do quadro “como representação de um mundo” ou em “alusão a atos de visão implícitos”, do Pré-Renascimento ao Expressionismo Abstrato.

diferentes temporalidades, como em *Sir Henry Francis Taylor* (1961) e *Notes to Lou Andreas Salome* (1965), nas quais introduziu questões de gênero.

É importante considerar o sentido desses materiais, como na série *Controlled Burning*, na qual ela integrou o fogo em sua poética, após um incêndio no ateliê de Illinois, em 1960. Essas obras (Fig. 2) envolviam fotografias e pedaços de vidro e espelho com resina sintética, palha e terebentina em caixas de madeira pintadas, às quais Schneemann ateava o fogo que as consumia desigualmente. Breitwieser (2015, p. 17-18) aproxima seus princípios randômico e do *collage* às composições musicais de John Cage, mas caberia cogitar um ritual de criação de imagem, incorporando o fogo em sua poética.

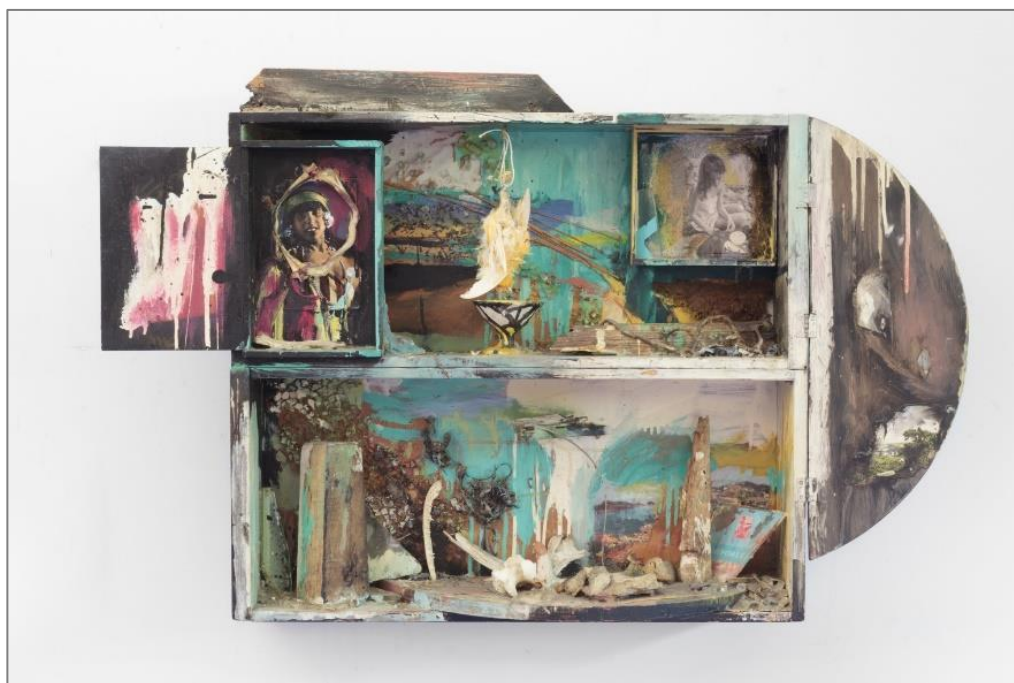


Fig. 2. SCHNEEMANN, Carolee, *Native Beauties*, 1962-64, caixa de madeira, tinta a óleo, fotografias, xícara de Limoges, ossos, pássaro morto, vidro, galho, papel

Para compreender a expansão de seu gesto que citava e deslocava, e potencializava conteúdos eróticos da tradição pictórica, examinemos *Four Fur Cutting Boards* (1962-1963), com cerca de 7,5 m<sup>2</sup> e 1,5m de profundidade. Ela o realizou num *loft*, onde antes era uma fábrica que revestia objetos com peles, cujos retalhos e outros materiais a artista apropriaria em obras como *Fur Wheel* (1962). Ela chamuscou os cantos e pintou quatro painéis de madeira da oficina, com ritmadas pinceladas coloridas para interligá-los (Schneemann, 1997, p. 52), e lhes afixou vidro quebrado, espelhos, fotografias de outras obras, luzes coloridas, guarda-chuvas móveis, uma calota, motores e tecidos. Em 1963, essa pintura cinética se converteu no ambiente de *Eye Body: 36 Transformative Actions* (Fig. 3), incorporando a própria artista e outros “materiais tácteis” como manequins, peles e lonas plásticas.



Fig. 3. SCHNEEMANN, Carolee, *Eye Body #2* da *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, 1963, impressão em gelatina de prata

Schneemann (1997, p. 52) quis ser acolhida pelo ambiente e que seu ritual poderia colocá-la “em um estado de transe”. Para Rebecca Schneider (1997, p. 35), em cada uma das 36 “ações transformadoras para a câmera”, ela “combinou” seu corpo com a construção pictórica, donde “uma visão incorporada, olho corporal” (...) – os olhos da artista –, não apenas naquele que vê, mas no corpo daquilo que é visto”. Sua imersão em sua obra, como agente observadora e como material, atenuou “a fronteira entre a criadora da imagem e a própria imagem, vendo e sendo visto”, “olho e corpo”, o que depois constituiria seu teatro cinético (Reilly, 2016, p. 5). A seu convite, o artista Erró a fotografou enquanto ela estendia a pintura com seu corpo, tornando seu ateliê um *accessório*, entre os demais materiais, sendo cada ação um quadro de um filme. Para tal, ela se cobriu com graxa, giz, cordas e plástico, além das duas serpentes de jardim que se moviam sobre seu corpo, em “uma espécie de ritual xamânico” (*apud* Schneider, 2002, p. 33). Essa expansão da pintura como categoria histórica pode ser reconhecida a partir do conceito de escultura em campo ampliado, no sentido de Rosalind Krauss (1984).

Quando ela mostrou as fotografias a galerias e museus, eles as rejeitaram como um “exibicionismo puramente narcisista” (Morgan, 1997, p. 98). Não obstante, ela teria interpretado a “suíte” (Fig. 4) como um meio de empoderamento e de recuperação de sua sexualidade, dando início a novas explorações também no que tange usos específicos de fotografias e de filmagens em *Meat Joy* e *Fuses* (1967).



Fig. 4. SCHNEEMANN, Carolee, Prova de contato da *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, 1963, impressão em gelatina de prata

Em 1964, Schneemann realizou *Meat Joy* em Paris, Londres e Nova York, com a Judson Dance Theater. Ela começava com oito *performers* com roupas íntimas, quatro mulheres (incluindo Schneemann) e quatro homens, cujo roteiro se abria progressivamente à improvisação, num bizarro jantar, que era desconstruído, ao ritmo da composição experimental elaborada por James Tenney como uma colagem sonora, com músicas *pop*, sons urbanos e leitura de textos. Quando a nona *performer* chegava como copeira, despejando sobre eles frangos, peixes crus e linguças, passavam a brincar eroticamente com as carnes e para elas não tocarem o chão, num ritual extático de “inspiração dionisíaca”. No crescente frenesi, pintavam-se com tintas coloridas e rolavam sobre montes de papel, uniam-se e moviam-se formando esculturas vivas (Fig. 5).

É irresistível comparar *Meat Joy* e as *Anthropométries* (1959-1960) de Yves Klein – e as respectivas recepções – nas quais ele entintava modelos e as utilizava como pincéis sobre tecidos estendidos. É forçoso reconhecer sua problematização da relação artista/modelo, dos limites da pintura como categoria e de sua conceptualização, mas não sem questionar seu endosso do uso do corpo feminino e sua imagem pelo artista<sup>8</sup>. Em *Meat Joy*, os corpos assumiam, expressivamente, a função de telas e pincéis, espacializando superfície e matéria pictóricas.

<sup>8</sup> Contudo, citações como “(...) minhas modelos queriam fazer algo por mim... Elas se lançaram na cor e, com os seus corpos, pintaram os meus monocromos. Tornaram-se pincéis vivos!” (Klein, 1960) devem ser compreendidas em contexto (Palumbo-Mosca, 2006).



Fig. 5. SCHNEEMANN, Carolee, *Meat Joy*, 1964, fotografias da performance

Dentre outras censuras a *Meat Joy*, encontra-se o banimento de Schneemann do Fluxus por George Maciunas. A nota oficial da “excomunhão”, publicada na *Fluxnewsletter*, se deveu às “tendências expressionistas” confusas dessa “mulher aterrorizante” (Schneider, 2002, p. 188-189). Além da descrição adequada a uma Mênade, era “culpada de tendências barrocas, sexualidade explícita e excesso teatral” (O’Dell, 1997, p. 47). Schneider avalia que apesar das marcações políticas do Fluxus e dos Happenings, eles adotariam os critérios socioculturais do apropriado e do não-apropriado para uma artista, como na Minimal Art e na Pop Art, rejeitando a questão de gênero e seus códigos.

*Meat Joy* também marca a tomada de consciência da artista sobre a extensa documentação imagética como uma parte integrante da obra, o que já era implícito em *Eye Body*. As filmagens e as fotografias foram intensificadas e tomadas a curta distância, apreendendo a intimidade dos gestos e expressões dos *performers*. As películas, editadas ou não, oferecem o que não era visível pelo público durante seu ato, e passou a mediatizar sua recepção, suscitando novas questões sobre a circulação de imagens em sua obra. Anna Dezeuze (2002), que conhecia *Meat Joy* por meio dessas imagens até sua realização<sup>9</sup> em 2002, discute a relação entre a presenciabilidade de sua apresentação, a reperformance e o registro foto-filmográfico. Depreende-se daí as questões da relação entre a documentação e o acervamento de performances e da entrada do regime visual desse trânsito de imagens na história da arte.

<sup>9</sup> No projeto *A Short History of Performance* de reconstituição de performances históricas, na Whitechapel Art Gallery, Londres.



Schneider (2002, p. 33) entende que *Meat Joy* representou uma virada política em suas escolhas e exigências poéticas, que seriam exaltadas em *Interior Scroll* (1975/1977). Morgan (1997, p. 98) vê em *Eye Body* e *Meat Joy* “uma manifestação física, uma expulsão carregada de energia libidinal”, enquanto *Interior Scroll* inscreveu seu feminismo no contexto Pós-Minimal e Pós-conceitual dos anos 1970, contrastando o corpo com a “proteção insular do cérebro masculino”.

Sobre uma mesa, um “pequeno palco elizabetano”, Schneemann (1997, p. 238-239) delineou ritualmente seu corpo com lama e fez “poses de ação” como em aulas de desenho em academias de ontem e hoje, e leu trechos de seu livro *Cézanne, She Was a Great Painter*. Depois, desenrolou lentamente um pequeno pergaminho de papel introduzido em sua vagina (Fig. 6), enquanto lia seus textos de “Kitch’s Last Meal” (1973-1977), evidenciando “que o que está escrito em seu corpo sexual é um discurso inseparável de seu corpo” (Morgan, 1997, p. 98). Foi a primeira na performance contemporânea a “integrar o corpo da artista como terreno visual e visceral primário” (Schneider, 2002, p. 34).

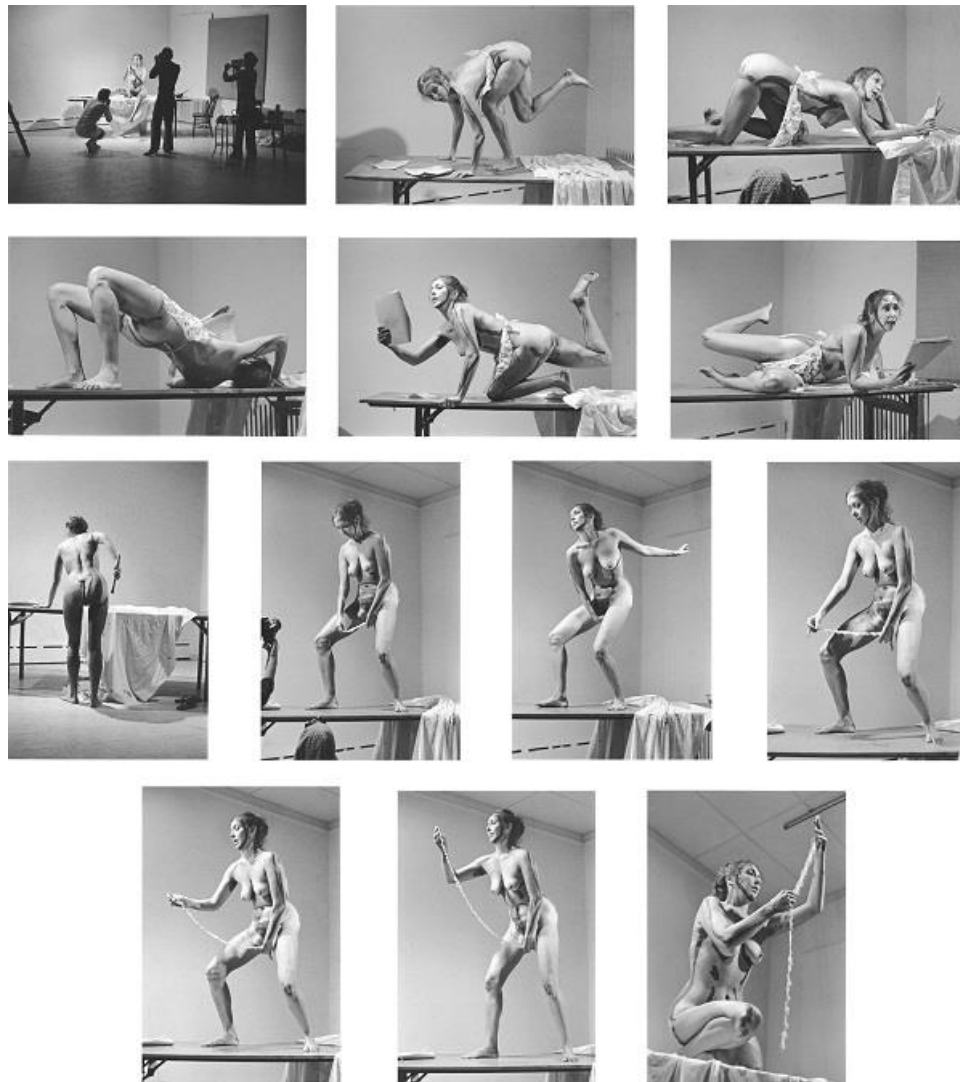


Fig. 6. SCHNEEMANN, Carolee, *Interior Scroll*, 1975, fotografia da performance

Morgan (1997, p. 98-100) compara esta performance, na qual “coloca a fonte do poder e intelecto no órgão sexual feminino, opondo o intuitivo ao conceito racional da criatividade artística” a *Eye Body*, na qual fixou dois cornos na testa, reminiscentes dos raios de luz (Ex 34: 29-35) da prece do *Moisés* (c.1513-1515) de Michelangelo Buonarroti (PUGLIESE, 2021, p. 13). É, portanto, simplista acusar a exposição de seu corpo nu como uma auto-objetificação, assim como seria mecânico acusar a questão da *ninfa* em Warburg como redução sexista<sup>10</sup>. A tensão entre esses polos se manifesta na emergência da serpente em *Interior Scroll*:

Eu penso na vagina de muitos modos – fisicamente, conceitualmente; como uma forma escultórica, um referente arquitetônico, a fonte do conhecimento sagrado, êxtase, passagem do nascimento, transformação. Eu vejo a vagina como uma câmara translúcida da qual a serpente foi um modelo exterior: animada por sua passagem do visível ao invisível, uma espiralada bobina anelada com a forma do desejo e dos mistérios geradores, atributo dos poderes sexuais tanto femininos quanto masculinos (Schneemann, 1997, p. 234).

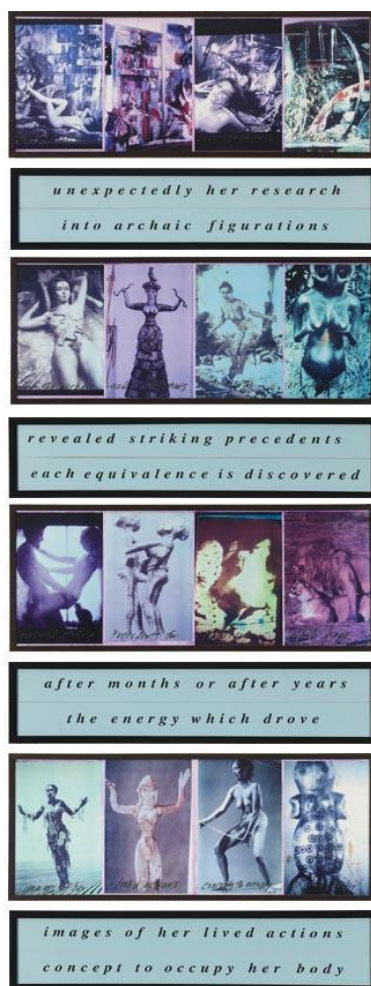


Fig. 7. SCHNEEMANN, Carolee, *Unexpectedly Research*, 1992, impressões em cromo, corante e texto

<sup>10</sup> Luana Wedekin (2017, p. 1940-1943) demonstra o equívoco da leitura enviesada e reducionista desse *topos* warburgiano mediante esquemas que ignoram seus fundamentos, seu papel em sua obra e sua potência na historiografia da arte contemporânea.

Diferente de *Native Beauties*, em que utilizou fotografias do corpo feminino sob o olhar masculino, o uso de seu corpo como extensão da pintura em *Eye Body* e *Interior Scroll*, os corpos de *Meat Joy* envolvem seu *retorno* à Antiguidade e ao culto em “louvor à Deusa” (Morgan, 1997, p. 100), que vem à tona em montagens fotográficas de obras antigas como *Unexpectedly Research* (Fig. 7) ou performances críticas como *Ask to Goddess* (1993-97). Essa *imagerie* se voltava para o que Schneemann (1997, p. 234) entendeu como o “espaço vúlvido”, oriundo da transmutação da serpente através das culturas antigas, embora criticasse a moderna “separação mente/corpo” (Morgan, 1997, p. 100), colocava-a em uma desconfortável dualidade:

O essencialismo de Schneemann foi mais óbvio em sua *imagery* da Deusa – cobras colocadas sobre seu corpo em *Eye Body* eram alusões à Deusa. Mas esse essencialismo foi matizado com declarações de sua própria agência – seu *status* como construtora, artista, criadora ativa. Ela incomodou feministas de ambos os lados da cisão essencialista/materialista. (Schneider, 2002, p. 36-37)

Sua busca pela ancestralidade feminina estava contaminada pelo primitivismo modernista, indissociável de elementos de nostalgia e idealização, mas também do confronto de valores civilizacionais no uso do corpo ligado ao prazer livre e selvagem (Schneider, 2002, p. 4-5). Sua colocação no lugar da *ninfa* e incorporação de qualidades dionisíacas, que fenomenizam a corporeidade, explicam, em parte, a recusa de sua obra por críticos, *marchands* e espaços museais, além de vertentes da crítica feminista, censurando *Eye Body* e *Meat Joy* devido ao que seria uma *descarga de energia libidinal* ou um *abandono dionisíaco*. Sem supervalorizar a presença das serpentes na primeira ou a visceralidade da segunda, propõe-se examinar esses e outros indícios *impuros* do gesto pictórico de Schneemann, a fim de compreender escolhas que parecem se infiltrar em acessórios e a estranha intimidade entre a pintura, as artes do corpo e o trânsito de suas imagens foto-filmográficas.

A atenção a questões formais no *Meat Joy*, desde o projeto, dá acesso a seu processo de significação. Schneemann (1997, p. 63) relata preocupações sobre luz/sombra, acentuação vertical/horizontal, diagonais para dinamizar a cena, ritmo, andamento, contrastes formais, construção do espaço, que apelam para a composição pictórica ligada à presença de papel e tinta no clímax da pintura cinética. Além das artes do corpo e da construção cênica, que estão no âmago da pintura renascentista, há que se perceber a solidariedade entre fotografia e pintura em sua obra, a partir da intimidade entre fotografia e pintura na história da arte, como objeto e elemento constituinte de sua episteme, o que nos conduz a Warburg.

A fim de identificar a reemergência da serpente na obra de Schneemann, associada à busca pela *imagerie* antiga, faz-se necessário escrutinar elementos da Conferência de Warburg de 1923 sobre o ritual da serpente, que foi articulada com uma projeção de suas fotografias, tomadas no Novo México, onde ele testemunhara a manifestação da cultura pagã *primitiva* da humanidade que, na Europa, seria acessível apenas mediante vestígios arqueológicos e suas sobrevivências, em imagens provenientes de diferentes culturas (Warburg, 2015b, p. 258-260; Pugliese, 2019, 186).

## II. A serpente e a Mênade, *mimesis* e representação

A reflexão de Warburg (2015a) sobre o ritual da serpente tornou-se um marco de seu percurso intelectual. Este texto<sup>11</sup> se refere à conferência proferida em 21 de abril de 1923, no Bellevue Sanatorium em Kreuzlingen, Suíça, onde era tratado de um distúrbio mental desde 1921<sup>12</sup> por Ludwig Binswanger. Nesse sentido, interessa mencionar o nexo<sup>13</sup> entre sua afecção, seus diagnósticos e processos de cura, quanto ao papel da imagem desde a escolha de seus objetos até a problematização epistemológica da história da arte a partir de seus pressupostos teórico-metodológicos. A virada do tratamento de Warburg começou quando de um novo diagnóstico oferecido por Emil Kraepelin<sup>14</sup> em 5 de fevereiro de 1923, a partir do qual foi acordado com Binswanger que a realização dessa conferência teria o papel de provar a viabilidade da alta Warburg.

Tendo viajado para Nova York para o casamento do irmão Paul em 1895, procurou Franz Boas e se dirigiu ao Peabody Museum em Harvard, e ao Bureau of American Ethnology na Smithsonian Institution, Washington. Lá encontrou etnólogos e pesquisou obras de Frederick W. Hodge, Frank H. Cushing e James Mooney, além de *Ruínas das habitações dos penhascos de Mesa Verde, Sudoeste do Colorado* (1893), de Gustaf Nordenskiöld.

Em 1927, Warburg (2016, p. 187) afirmaria que essa viagem trouxe a intuição de que “a obra de arte constitui o instrumento de uma cultura mágico-primitiva”. Daí Warburg (2015a, p. 209-210; 2015b, p. 260) entender que os desenhos acerca da saga da serpente, de autoria de Cleo Jurino, sacerdote da *Kiva* – templo subterrâneo – em Cochiti e seu filho, revelavam “concepções auxiliares à fantasia ordenadora surpreendentemente idênticas” àquelas da “Antiguidade pagã da Europa e da Ásia”.

Para Warburg (2015a, p. 200-201), “a arte plástica dos pueblos (hopis e zunis), com sua ornamentação simbólica e sua dança mascarada”, deveria ajudar a responder a questão da viabilidade da observação dos “traços característicos essenciais da humanidade pagã primitiva?”<sup>15</sup>. Revela-se aí uma especificidade das imagens fotográficas dos hopis e zunis, que conviviam com práticas ancestrais e uma cultura técnica identificável da arquitetura à pintura cerâmica. Ele adotou um modelo de tempo complexo capaz de abraçar a produção imagética dos hopis e zunis, englobando suas danças rituais, pautado por sobreposições culturais ao seu “substrato americano” pela evangelização católica desde o domínio espanhol nos séculos XVI a XVIII e a

---

<sup>11</sup> Versão estabelecida por Fritz Saxl e Gertrude Bing, a partir dos manuscritos, publicada no *Journal of the Warburg Institute*, em 1939.

<sup>12</sup> Antes disso, foi tratado desde 1918 em Hamburgo, e depois em Jena.

<sup>13</sup> Embora fosse aventada na biografia por Carl G. Heise *Memórias pessoais de Aby Warburg* (1947) e sua omissão por Ernst Gombrich (1970, p. 8-10) tenha sido criticada em 1971 por Edgar Wind (1992, p. 161-173), a publicação dos documentos de seu caso clínico (Binswanger, 2005) ofereceu novas bases para sua discussão.

<sup>14</sup> O diagnóstico de esquizofrenia foi substituído pelo diagnóstico de um “estado misto maniaco-depressivo” (Stimilli, 2005, p. 14).

<sup>15</sup> Sigrid Weigel (2012) propõe que não se trata de uma “história da evolução simbólica”, mas da legibilidade de uma cultura estrangeira, sob uma abordagem da antropologia cultural, a partir de fundamentos filológicos.

presença recente da cultura estadunidense, da implantação de escolas à chegada do trem<sup>16</sup> (Warburg, 2015a, p. 201, 222).

Embora imponha-se compreender como ele rastreou a infiltração da serpente e de seu culto especialmente nas considerações finais dessa Conferência, é necessário mencionar elementos de sua investigação sobre o culto da serpente. Warburg (2015b, p. 259) evidenciou seu interesse etnográfico em observações sobre práticas e saberes articuladas em suas anotações e fotografias, além daquelas que ele coletou em sua viagem. Irredutíveis a meras reproduções, ele entendeu que essas imagens apreenderiam testemunhos vivos daquela cultura.

Warburg (2015a, p. 201) se concentrou no que era, para o homem a ele contemporâneo, um sintoma “esquizoide” entre a crença participativa nos poderes influenciadores de seus ritos e o intelecto prático, referindo-se ao preconceito do europeu moderno de ver suas sobrevivências na própria cultura. Essa noção de cisão da sociedade moderna (Warburg, 2015a, p. 202) seria um conceito conhecido por dentro por Warburg, relacionando elementos da antropologia e da psicologia para examinar o problema nuclear da conferência: o vínculo da sobrevivência da “visão de mundo pagã”, da expressão singular do “paganismo primitivo” entre os hopis e zunis e do “paganismo clássico”, avesso a qualquer essencialismo, arquetipismo ou difusionismo (Didi-Huberman, 2002b, p. 53, 63).

Para Warburg (2015a, p. 202), a escassez de água na região entre Arizona, Colorado, Utah e Novo México fora fundamental para o surgimento de práticas mágicas nos *pueblos*, voltadas para o plantio e para a caça. Daí os desenhos de Jurino evidenciarem que a “serpente, como símbolo do relâmpago, é o ponto central” do culto, desde seu desenho no altar das *kivas*, em que parte ritual é realizada (*Idibem*, 2015a, p. 209-210).

Após examinar o culto animista na dança mascarada do antílope, em Santo Idelfonso, e o culto arbóreo Humiskachina, em Oraibi, dedicadas à propiciação da caça e do milho, ele teve contato indireto com o ritual com serpentes em Walpi. Warburg (*Idibem*, p. 218) tomou as danças mascaradas como “medidas sociais para garantir, pela via da prática mágica, alimento”, antes de serem “epifenômenos festivos”. Tais medidas seriam “esquizoides”, pois fazem colidir “a magia e o *logos*, e seu instrumento (com o qual se orientam) é o símbolo”.

Philippe-Alain Michaud (2013, p. 150-151) associa essa investigação à de “Os figurinos teatrais para os entreatos de 1589”, publicada em 1895, antes de sua viagem, no qual Warburg (2013b) pesquisou os seis *Intermezzi* teatrais das festividades das núpcias de Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena em Florença, que assumiram a dimensão de “um espetáculo cosmológico que associava música, dança e encenação de atores, misturando registros do profano e do sagrado, do aristocrático e do popular” (Fig. 8). Para Michaud, ele encontrou nesta pesquisa “um modelo experimental que lhe permitiria revelar e analisar os mecanismos cuja presença havia detectado no interior da

---

<sup>16</sup> À época, havia crescente interesse da arqueologia, etnologia e linguística face à acelerada desaparecimento das *First Nations*, sob a dita *pacificação* dos povos indígenas forçada pelo avanço da cultura técnica moderna e interesses econômicos, mediante a *colonização* de extensos territórios, a qualquer custo. Daí ele procurar manifestações culturais nos povoados mais afastados e de difícil acesso.

pintura” – a qual cunhou a tradição aludida por Schneemann. Warburg se concentrou nos desenhos de Bernardo Buontalenti, interessado na “fórmula cenográfica da transformação do mundo em representação que iria submeter à prova da pintura” na pesquisa desenvolvida quando do retorno à Europa: “A arte do retrato e a burguesia Florentina” (1902). A coextensão entre as tradições pictórica e cênica se sustentam nos seus objetos de investigação e em sua percepção de seus atravessamentos, de teor artístico e antropológico, o que esclarece os liames de seu interesse pelas danças hopis (Fig. 9) com “personagens fantasiados fazendo o papel de intermediários entre os homens e as forças da natureza, procurando conjurar ou domesticar as forças em ação no mundo por meio da representação mimética” (Michaud, 2013, p. 37) e do renascimento cultural florentino, que tomava da Antiguidade grecorromana elementos das representações de forças sobrenaturais.



Figs. 8 e 9. BUONTALENTI, Bernardo (concepção), CARRACCI, Agostino (incisão), *cena do Terceiro Intermezzo*, 1590, água-forte e buril s/ papel; George W. James, *Ritual hopi da serpente em Oraibi*, 1898, Fotografia

Para Warburg (2015b, p. 258), “a arte dos índios apontava para duas áreas distintas, que (...) eram uma atividade única: a dança e as artes plásticas”, interessado na expressão gestual inerente aos rituais. Propõe-se aqui aproximar esse sentido das artes visuais e corporais a um senso expandido da arte na contemporaneidade, em relação às fronteiras entre essas categorias históricas. Warburg (*Idibem*, p. 260) ressaltou que o elo entre as “expressões” artísticas que se encontram separadas no Ocidente se basearia em “um tronco comum de duas representações religiosas, que vêm à tona como práticas mágicas de visão cosmológica de mundo profundamente elaborada e grandiosa”. Isso permitiria, portanto, indagar em que termos se pode pensar que essa coextensão sobreviveria, ainda que criticamente, na obra de Schneemann. Nesse caso, sua pintura performática estaria reagindo aos constrangimentos das “categorias de linguagem estabelecidas pela tradição plástica e pela historiografia da arte moderna” (Pugliese, 2021, p. 17), em seu gesto excessivo?

Warburg insistiu em um conceito que envolve as noções de participação mística (Lévy-Bruhl, 2008, p. 437-443) e de *mimesis*, relacionada à noção de totemismo, na *solidariedade* da dança e das artes plásticas, nos cultos do antílope, na Humiskachina e da serpente, em diferentes expressões: “misteriosa metamorfose mimética”; infiltração “por imitação”; “magia mimética”; “empatia mimética”; “mímica influenciadora” (Warburg, 2015a, p. 218, 222, 234, 236); “apropriação mimética”; “mímica imagética”, além da afirmação de que “o processo artístico está entre a mímica e a ciência” (Warburg, 2015b, p. 263, 276, 282).

Situada entre a “imitação e o sacrifício sanguíneo”, a dança da serpente envolve a infiltração de elementos que as vinculam à chuva mediante procedimentos mágicos do culto. Interditada-se, assim, a mera identificação de *mimesis* à representação no sentido de mimetização como processo de incorporação participativa (Warburg, 2015a, p. 234-235).

Após caçar cerca de cem cascavéis e recolhê-las em uma *kiva* na qual foram pintadas as serpentes-trovão com areia colorida sobre o piso, os sacerdotes as lançavam magicamente sobre essa imagem. Ao desfazer a pintura misturando-se à areia, elas passariam a atuar como “causadoras e mediadoras da chuva. São de uma só vez a chuva, a serpente e o santo (primitivo) vivendo em forma animal”.

Após 16 dias de rituais, elas eram presas a um arbusto e iniciava-se a dança na qual o sacerdote entregava cada serpente a um dos pares de indígenas, pintados e portando peles. Um deles dançava com a serpente na boca enquanto o outro segurava um *paho* (varinha emplumada) para impedir que ela escapasse, ao som de matracas e chocalhos. Ao final, elas eram devolvidas à planície para disseminar a magia e trazer os raios e a chuva (*Ibidem*, p. 208, 235-236).

Warburg (*Ibidem*, p. 236-237) estabeleceu, no epílogo da Conferência, uma relação entre o culto das serpentes que remonta às sagas cosmológicas anasazis e sua origem europeia na dança extática sacrificial dos mistérios dionisíacos, o que retorna à máxima anacrônica “de Atenas a Oraibi”, que reporta ao *Fausto II* (1832) de Johann W. Goethe (Weigel, 2012, p. 11-12), no prelúdio de sua apresentação. Warburg (2015a, p. 238-239) indica uma “sublimação da religião” através de sobrevivências do culto à

serpente como representações propiciatórias, advindas de visões cosmológicas, desde a “serpente primordial Tiamat” da Babilônia, no Antigo Testamento, até a Grécia, onde as Mênades com suas serpentes vivas eram dilaceradas no êxtase do culto orgiástico (Fig. 10), cujos vestígios se infiltrariam subterraneamente na cultura europeia.



Figs. 10 e 11. Mênade, Desenho a partir de relevo grego, neo-ático, do Louvre; Anônimo, Esculápio com Serpente, Serpentarius, e Escorpião, Manuscrito de Leiden Aratea, c.816

Cultuada como “divindade meteorológica” (Warburg, 2015a, p. 209-210, 239) nos *pueblos*, a serpente é, na Hélade, a “impiedosa devoradora do mundo inferior”, junto às Erínias, para vingar os crimes dos homens. No *Laocoonte* (c.40-30 a.C.), ela se torna um “símbolo da paixão antiga”. A partir de imagens esculpidas ou pintadas, Warburg (*Ibidem*, p. 239-240) contrastou essa visão pessimista e trágica com a divindade serpente como “gênio amigo do homem, clássico e glorificado”: com o deus Esculápio, antes “venerado como a serpente”, esta surgia “enrolada em seu bastão terapêutico”, mas lembrava que sua troca de pele revela que “ela é capaz de mergulhar terra adentro e dela reemergir”. Em miniaturas medievais, ela influencia o signo de Escorpião, em sobrevivências que Erwin Panofsky entenderia como transposições iconográficas de Esculápio (Fig. 11). Warburg associou esses “atos de culto (...) às abordagens mágicas e drásticas dos índios diante das serpentes”, como “a incubação no templo, a serpente” e sua veneração como “divindade manancial”, apesar de poderem sobreviver apenas formalmente diante da crescente perda de seu referente (*Ibidem*, p. 241-242).

Warburg (*Ibidem*, p. 243-244) comentou um estranho<sup>17</sup> “exemplo da indestrutibilidade elementar dessa memória” cultural na Ölbergkapell, em Kreuzlingen. Essa pintura, de 1761, é um “oxímoro visual” (Despoix, 2014), aludindo “o complexo sacrificial e da sobrevivência da serpente da idolatria” no Antigo Testamento (Nm 21:4-9; II Rs 18: 4; Jo 3: 14-5)

<sup>17</sup> Warburg identificou (equivocadamente em uma igreja alemã) o martírio de Laocoonte aos pés da cruz, na qual a serpente de bronze de Moisés se enrolaria a partir de um bastão de Esculápio, com o destaque da cruz, como em outros forros de Franz L. Herrmann. Não obstante, sua iconografia pode estar ligada a elementos do tema desde Agnolo Bronzino (1540-45) em Florença, passando pelas telas de Charles de Brun (1649 e 1650) e sua transposição para gravura por Louis Audran e para tapeçaria, reaparecendo em Charles Frontier, em Lyon (1743), e sobretudo nas gravuras bíblicas de Gerard Hoet (1648-1733) e outros, publicadas por P. de Hondt, em Haia, em 1728, que circulavam na Alemanha, relações que demandam uma pesquisa específica.



reprimido pelos profetas reformadores (Warburg, 2015a, p. 244-245). Assim, a memória do culto à serpente se infiltraria na teologia como alvo privilegiado da luta contra a idolatria judaico-cristã até o Novo Testamento, “como símbolo da morte sacrificial de Cristo” (Saxl, 1998, p. 15) e na cultura popular do Renascimento, testemunhando como a “hostil” serpente da árvore do Paraíso, portadora do mal que desencadeou a Queda da humanidade (Warburg, 2015a, p. 243-244), fora inócua diante de Paulo<sup>18</sup> (At 28: 3-6).

O tema da indestrutibilidade da serpente por meio de sua infiltração no curso dos séculos como problema histórico, toca uma questão nuclear do *Nachleben*<sup>19</sup> der *Antike*, implicando a noção da “continuidade da herança pagã”, o que Saxl (1998, p. 11) enfatizou para esclarecer a ligação da viagem aos *pueblos* com o interesse warburgiano na pintura do final do Quattrocento, cujo retorno a certas questões da Antiguidade clássica se conectava ao paganismo.

Essa transformação (Warburg 2015a, p. 119-220) lastreia latências da sobrevivência pagã das serpentes nos *debaixos* da cultura e da história da arte e pavimenta a possibilidade de suas reemergências, oferecendo o suporte para sua indestrutibilidade. Após ser apanhada com as mãos e pela boca, de ser processada simbólica e conceitualmente, a serpente, como causadora do mal, ressurge na “Bíblia como um símbolo pagão indestrutível e como divindade terapêutica” (*Ibidem*, 2015a, p. 247-248). Mas Warburg (*Ibidem*, p. 253) questionou a viabilidade de sua sobrevivência na cultura técnica moderna, sob a égide do *logos*, que domestica a força da serpente em fios elétricos.

Saxl (1998, p. 11-13) comentou sobre o processo de cristianização da Mênade e observou uma ligação antropológica com a história da arte warburgiana, que instauraria um vínculo de ordem metodológica mais profundo nessa disciplina devido à sua dualidade. Daí Michaud (2013, p. 191) constatar que seu “modelo experimental de formação histórica” se referia não só à analogia “entre duas culturas postas sob uma única luz, mas entre o estudioso e o próprio objeto de seu saber”, criando outra relação entre sujeito e objeto em investigações futuras, em especial no *Bilderatlas Mnemosyne*. Para Didi-Huberman (2013, p. 19), a expedição ao Novo México seria uma “pesquisa histórica em deslocamento geográfico e etnológico” até encontrar o ritual da serpente, no qual Warburg reencontrou “as contorções marmóreas do antigo *Laocoonte*”. Não é sem motivo que este grupo escultórico fora objeto de reflexão desde Johann J. Winckelmann até Georg F. Hegel, entre a representação da serenidade clássica e dinâmica expressão do *pathos*, em Warburg (2018).

---

<sup>18</sup> Warburg (2015a, p. 245-246) comenta sua longevidade: “até o século XVI, nas festividades e feiras italianas, ainda apareciam charlatões com as serpentes enroladas à sua volta, que se identificavam como gente da casa de São Paulo e vendiam a terra de Malta como antídoto”, como retratou Giulio Romano (c.1530).

<sup>19</sup> Apesar da tradução literal de *Nachleben* ser *pós-vida*, defendida em especial por estudiosos anglo-saxões em detrimento de vida póstuma, utilizada por Giorgio Agamben (1998, p. 55) e outros, adota-se aqui *sobrevivência*, devido à sua amplitude filológica e epistemológica, que guarda uma relação com o conceito de *survival* em Edward Tylor (Didi-Huberman, 2002b, p. 33, 52-58).

Impõe-se, ainda, mencionar a presença das duas serpentes<sup>20</sup>, inofensivas que fossem (SZALAY, 2014), deslizando sobre o corpo nu de Schneemann em *Eye Body*, entre o mero atributo iconográfico e a função demoníaca. A artista se aproximou de sua “simbologia” pela via de Donald A. Mackenzie (1926), cuja teoria difusionista, que desenhava a expansão de certos símbolos, entre eles a serpente, da Índia à América, é categoricamente divergente de Warburg e no mínimo controversa, sobretudo a se considerar seu contexto político. Contudo, a atração de Schneemann pela obra do folclorista escocês, pode se dever ao postulado essencialista da ascendência do matriarcado sobre o patriarcado.

Schneemann revelou que quando começou a pesquisar sobre o simbolismo da serpente em 1960, desconhecia sua relação com o masculino em várias culturas. Após iniciar sua pesquisa em 1962, lançou mão de sua licença poética e vontade política para reinterpretar mitos históricos, afirmando noção de “espaço vulvico” associada à serpente, interessando-se por suas infiltrações na história da arte:

Da minha identificação com a simbologia do corpo feminino, assumi que entalhes e esculturas da forma de serpente eram atributos da Deusa e teriam sido feitas por mulheres adoradoras (artistas) como análogas ao seu próprio conhecimento físico, sexual (Schneemann, 1997, p. 234).

Não cabe aqui evidenciar as diferenças entre as teorias de Mackenzie ou as afirmações de Schneemann e o epílogo da Conferência warburguiana de 1923. Diferentemente, seguindo a abertura heurística da obra de Warburg, lastreada sobretudo pelos conceitos de *Pathosformel* e *Nachleben*, interessa compreender implicações da incorporação de figurações do feminino nas montagens de Schneemann. Trata-se não apenas do uso de reproduções fotográficas, mas principalmente do princípio associativo em *Eye Body* e *Meat Joy*, em que convoca diferentes modelos de tempo, como *image maker*. Em suas representações do feminino, desde imagens pré-históricas, que a artista estrategicamente reinterpretou como tendo sido “produzidas por mulheres, até evocações do feminino como *ninfa*, *Mênade* ou *Deusa*, mais do que constituir um inventário iconográfico, ela coloca a imagem em *trabalho*” (Pugliese, 2021, p. 19).

Contudo, não se pode perder de vista o oxímoro de Teresa de Lauretis (1987, p. 20) sobre o feminino: “a mulher é irrepresentável, exceto como representação”, que envolve não apenas a questão da figuração, mas da representabilidade do feminino em uma imagem (Pugliese, 2021, p. 20). Na história da arte, essa questão complexifica o nó que Warburg evidencia entre dois conceitos. Um deles é o de *mimesis*, no sentido clássico, cujo *nascimento* mítico (Plínio, 2004, p. 86) provém do delineamento, pela filha do oleiro Butades de Sícion, de seu objeto da paixão, a partir de sua sombra projetada sobre um suporte. Seu *nascimento* histórico se encontraria na formação do espaço pictórico para a representação convincente de uma cena na “revolução grega” (Gombrich, 1995, p. 137). O outro é um conceito que porta o sentido oriundo do ato de mimetizar, a incorporação de uma alteridade, envolvendo uma apropriação participativa de qualidades daquilo que é mimetizado. Mas resta a questão do olhar.

---

<sup>20</sup> Schneemann (1991, p. 28-29) admitiu que a inserção inconsciente das serpentes em *Eye Body*, como símbolos de um “erotismo arcaico”, precedeu o conhecimento da célebre estatueta minoica tipificada como *Deusa das Serpentes*, de c.1600 a.C.

### III. A pintura e a imagem da *ninfa*

Após deixar Kleuzlingen em agosto de 1924, Warburg se dedicou às pesquisas do projeto do *Bilderatlas* desde, pelo menos, 1927 até sua morte, em outubro de 1929, após publicar “*O Déjeuner sur l’herbe* de Manet”. Roland Recht (2012, p. 53) entende que, para ele, o problema do antigo no seio do moderno reporta ao ingresso de elementos exógenos à busca consciente do antigo apolíneo pelo Renascimento, fazendo irromper qualidades dionisíacas em suas obras inconscientemente, como a imagem da “ninfa antiga” (Pugliese, 2021, p. 20). É o caso da figura à direita do *Nascimento de S. João Batista* (1485-1490) de Domenico Ghirlandaio, que Recht (2012, p. 54-55), entre outros, relaciona à busca de Norbert Hanolf por Gradiva<sup>21</sup>. Daí Warburg entender a *Pathosformel* como “uma forma *superlativa* da linguagem dos gestos, que traduz a necessidade dos florentinos de resolver, pela imagem, conflitos psíquicos”. Recht associou também entende que a estrutura do *Bilderatlas* é moderna (*Ibidem*, p. 57-59), associando-a ao *collage* como princípio plástico e à noção de *Montage* no *Passagenwerk* de Benjamin<sup>22</sup>.

Warburg reconheceu no *Déjeuner* de Manet uma manifestação *tardia* de *Pathosformel*, o que ilumina o conceito do *Manétisme*, o qual Andrea Pinotti (2013, p. 1-4) reúne desde Charles Baudelaire, Émile Zola e Stéphane Mallarmé, passando por Greenberg, Michael Fried e Michel Foucault, reivindicando sua posição de ruptura, até Krauss e Yve-Alain Bois que tomam Manet para uma leitura desconstrutiva da oposição forma/conteúdo, remetendo-se a Georges Bataille.

Para Bataille (1979, p. 143), os “empréstimos” de Manet à arte do passado eram “indicações” dos esquemas composicionais da obra, como no *Déjeuner*, que reportava ao *Julgamento de Páris* de Raffaello Sanzio, ou na *Olympia*, a partir da *Vênus de Urbino* (1538), de Tiziano Vecellio. Além de uma “metamorfose”, suas citações eram uma “passagem de um mundo a outro”, sem abandonar sua “majestade poética”, o que diferia dos empréstimos dos outros pintores, sob um caráter moderno. Apesar de citar o *Concerto Campestre*<sup>23</sup> (1510), pensando colocar-se sob o “benefício da fábula grega”, Manet, segundo Zola, em 1867, teria tirado dela apenas o tema (Pinotti, 2013, p. 2-3). Mas seu “esquema formal” porta algo da carga semântica da calcogravura de Marcantonio Raimondi, a partir do desenho perdido de Raffaello, e o seu “dado esquemático” (Bataille, 1979, p. 143) já traria outras marcações além da meramente formal.

Warburg (2015c, p. 349) afirmou que essa pintura evidencia a codeterminação dos “nexos formais e objetivos” e da tradição pictórica. Para ele, parte da modernidade da obra se deve a Manet ter mostrado que o surgimento “de um estilo gerador de novos valores expressivos” ocorreu com “a participação no pleno patrimônio espiritual”, e concluiu que o pintor extrai sua eficácia “da nuance de recriação”. Isso permite pensar tal nexos para além das complexas relações transtextuais<sup>24</sup>, como uma *participação*,

<sup>21</sup> Protagonista do romance epônimo (1903) de Jensen, discutido em *Delírios e Sonhos em “Gradiva” de Wilhelm Jensen* por Sigmund Freud (1907).

<sup>22</sup> Tal aproximação, assim como em relação às vanguardas dos anos 1920 e à montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein foi aprofundada por Didi-Huberman (1995, p. 196-197, 379-383; 2000, p. 92ss).

<sup>23</sup> Antes atribuída a Giorgione, a autoria de Tiziano é hoje mais aceita.

<sup>24</sup> Como é o caso do arquitexto, além do intertexto. Cf. tipologia em Gérard Genette (1982).

uma imersão no âmago da cultura europeia e seus antecedentes pagãos, cujas propriedades compartilharia, próximo a um sentido totêmico. Mas enquanto esta *participação* oferece legibilidade à obra no nível do modelo, o deslocamento epistêmico provocado pela citação de Manet, problematiza a própria tradição da qual se apropria, valorizando elementos latentes escondidos em seus modelos e suas qualidades *reminiscentes*, mesmo que invertendo seus valores.

Warburg (2015c, p. 350) reconhece, em sua *mesa de montagem*<sup>25</sup>, mais do que uma cadeia iconográfica, a ascendência de Raffaello sobre Raimondi, e deste sobre Manet, conforme Theodore G. Pauli em *Rafael e Manet* (1908), segundo o qual, o desenho se baseava no relevo de um sarcófago romano da segunda metade do século III d.C., encrustado na fachada da Villa Medici, em Roma. Relacionando as três obras, Warburg (2015c, p. 351) entendeu que o grupo de três figuras no canto inferior direito do relevo, presente na gravura, é isolado na pintura de Manet, na qual o movimento provocado pelo “jogo dos gestos e da fisionomia consuma-se em uma transformação energética da humanidade representada” até chegar à “configuração de uma humanidade livre”. Esses semideuses assistem ao julgamento homérico (*Ilíada*, 24, 25-30) concernente à beleza das deusas Hera, Atena e Afrodite, que prelude a Guerra de Tróia.

Para além da descrição fontes<sup>26</sup>, Warburg (2015c, p. 354) começou a tecer sua trama (**Fig. 12**), indicando que a corporeidade dos semideuses na gravura interditará sua entrada no mundo celeste, que podem apenas observar, e cuja “gravidade esteticamente terrena à força cunhadora do *phobos* cultural” passa a se dissipar na modernidade. Ao compará-los às figuras do *Déjeuner*, ele constatou que a ligação entre elas reside na “cabeça da ninfa da fonte, que está voltada para o espectador” na terra e não mais no céu, consciência do observador que é ostensiva em Manet.



**Fig. 12.** WARBURG, Aby, Terceiro Painel de imagens para preparação de “Manet e Antiguidade italiana” (WIA.III.105.2), 1929

<sup>25</sup> Em menção a Didi-Huberman (2011, p. 25-27, 49-53).

<sup>26</sup> Warburg (2015c, p. 351-353) citou ainda o relevo do sarcófago no Casino da Villa Doria Pamphili, que difere daquele da Villa Medici no “manejo da saga”, a gravura de Giulio Bonasone (c.1565) e a pintura de Nicolaes Berchem (c.1650), baseada em Raimondi.

Raffaello, assim, inaugurou o “transporte arqueologizante dos deuses para o reino da beleza de aparência escultural” na tradição pictórica ocidental, que repercutiu em “nossa visão científica da cultura”, e cujo corolário foi a transformação dos antigos deuses do destino em “superstições já ultrapassadas” (*Ibidem*, p. 355). A identificação de Raffaello como ponto de inflexão da sobrevivência do antigo e suas qualidades dionisíacas nas *Pathosformeln* deve considerar seu papel quanto ao patrimônio antigo, após descobertas como a do *Laocoonte* em 1506, como mostrara Jacob Burckhardt (1991, p. 113).

Warburg (2015c, p. 355-357) entendeu que no espaço intersticial do *Déjeuner*, dos dois sarcófagos e da gravura de Raimondi há um *coup de force* na “teoria da causalidade” antes regida pelos deuses que foram “arqueologicamente esterilizados”, retirando-se-lhes o conteúdo caótico. Ressalte-se a problematização do nexos forma/conteúdo<sup>27</sup> concentrada na noção de *Pathosformel*, que “designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (Agamben, 1998, p. 52). Daí Maurizio Ghelardi afirmar que

... para Warburg, o estilo está conectado ao conceito de conhecimento, já que o processo que vai da simples imitação à “maneira”, quando determinadas características são repetidas ou intensificadas até o ponto de parecerem afetadas, implica a mesma função intelectual e lógica de quando se descreve a passagem do ver ao representar que (...) deve ser relacionado aos “protótipos da paixão” e à sua função religiosa e social. (Ghelardi, 2017, p. 18)

A exemplaridade do tema do julgamento de Páris vincula a questão da beleza e do desejo à imagem da *ninfa*, indissociável da mesma tradição a que Schneemann retorna e problematiza a respeito da representação da mulher e de seu corpo na história da arte. Damisch (1992, p. 7-8, 12) se debruçou sobre tal vínculo não como uma idealidade do Belo, mas como um construto ligado à elaboração humana de prazeres substitutivos do gozo que, segundo a psicanálise, servem à edificação dos fundamentos de uma civilização, em termos da economia libidinal.

Em *Le jugement de Pâris*, Damisch (1992, p. 150) criticou o positivismo da iconologia de Panofsky, e propôs um deslocamento epistêmico do sujeito diante da imagem, a partir da *figurabilidade* (Lyotard, 1979, p. 88) do *trabalho do sonho* de Freud (2001, p. 276), mas com preocupações artísticas. Damisch une à trama iconológica de Warburg os *Julgamentos de Páris* (1597-1638) de Pieter P. Rubens e de Antoine Watteau (c.1720) chegando aos *Déjeuner sur l’herbe* de Pablo Picasso, passando pelo *Déjeuner* de Manet, além de obras como a *Origem do Mundo* de Gustave Courbet (1866) e *A evidência eterna* (1930) de René Magritte, envolvendo o mito, o belo, a arte e o inconsciente.

Embora a arte não pertença ao domínio do inconsciente, ele interfere na formação da imagem, participando do ato de mimetizar na representação, como um *trabalho da imagem* (Damisch, 1992, p. 13, 52), relacionando o belo artístico ao princípio de prazer como uma narcose diante da condição humana (Freud, 1997, p. 23). Ele parte da hipótese

---

<sup>27</sup> Embora Carlo Ginzburg (1991, p. 65) tenha atribuído a problematização desse nexos a Panofsky e Saxl, e não a Warburg, que oporia seus termos, entende-se aqui que foi Warburg quem os problematizou. Agamben (1998, p. 51-52) identifica a recusa de Warburg à análise puramente formal não como rejeição à forma, mas como um “deslocamento do ponto focal da investigação da história dos estilos e da valorização estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte tais como resultam do estudo de fontes literárias e do exame da tradição cultural”, ligada à formação da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg – KBW.

de Freud (1997, p. 53-54) de que quando os humanos se tornaram bípedes, a exibição dos órgãos sexuais forçou a compensação do aumento de excitação sexual pelo deslocamento da atração para o rosto e outros atributos corporais (Damisch, 1992, p. 28-30) e, pode-se acrescentar, os “acessórios em movimento”, que Warburg associou à *ninfa*.

Em seu doutorado, Warburg (2013a, p. 20) deslocou seu interesse das imagens mitológicas centrais para os detalhes e identificou temas secundários que representavam o movimento: os “acessórios” das *ninfas*, como cabeleiras e tecidos esvoaçantes a partir de um “vento sem causa”. Ele valorizou a representação do movimento relativo a temas hierarquicamente superiores à época da consagração dos cânones da pintura de cavalete e da fixação dos cânones classificatórios, ao menos desde o *De Pictura* (1435) de Leon Battista Alberti, ligados à retórica do retorno à Antiguidade clássica, que no século XVI ingressaria na história da arte de Giorgio Vasari.

A partir de uma discussão envolvendo o aporte de Immanuel Kant, Damisch (1992, p. 52) entendeu que o uso da iconografia do julgamento de Páris era privilegiado para abordar a construção da noção de beleza vinculada à questão da figurabilidade na arte nessa tradição. A escolha que o mortal teve que fazer diante das três deusas nuas, partia da diferença sexual e da provocação do desejo, do olhar sobre o sexo das deusas e do necessário deslocamento escópico para seus atributos físicos e seus acessórios, colocando a beleza como um desconfortável problema, além de levar a humanidade à guerra e ao sofrimento. Esse tema incorporaria a relação entre o julgamento estético e o desejo sexual na dimensão da *psique*, que conduz a humanidade a uma *schize*, uma disjunção do olho e do olhar, envolvendo a pulsão e o campo escópicos (*Idibem*, 1992, p. 28).

A inscrição de Manet na longa duração da história da arte se dá, duplamente, por ter exibido essa cisão sob a forma de uma beleza vulgar no *Déjeuner*, e na *Olympia*, e por se consignar à tradição, como “o elo perdido entre a maçã olímpica e o desjejum secular francês” (Warburg, 2015c, p. 360). Damisch (1992, p. 53-54) examinou a depreciação do *Déjeuner* como “indecente” pela crítica, o público e o Imperador. Daí indagar: o que o *Déjeuner* “dava a ver que não deveria ser visto (...) sem que o sorriso da modelo não engendrasses no espectador, paradoxalmente, esse mesmo sentimento de *inquietante estranheza*?” (*Idibem*, p. 55-56), essa equívoca familiaridade, que suscitou o riso no mesmo público que não riu dos nus de *O nascimento de Vênus* (1863) de Alexandre Cabanel e *A pérola e a onda* (1862) Paul Baudry, no Salon oficial de 1863. Damisch (*Idibem*, p. 57-59) constatou que a “cegueira endêmica na crítica”, revelava uma resistência, até psíquica, à “exacerbação do fato da diferença” na tela.

Ele identificou uma fuga de elementos constituintes da beleza pela crítica, escamoteada pela percepção da “técnica de montagem” manifesta pela composição inorgânica (*Idibem*, p. 60-62). Parte desse “efeito de colagem”, que concorre para a pujança do “trabalho da pintura”, deve-se à citação da gravura italiana, “bem conhecida nos ateliês dos artistas daquela época”, como notou Ernest Chesneau, em 1864. Outros críticos, como os irmãos Goncourt, não entenderam as citações “críticas que demandam interpretação”, e depreciaram suas paródias como “*farsa* ou *blague d’atelier*”, provando sua “assombrosa falta de imaginação”, além de sua inabilidade com a *composição* “no sentido clássico do termo” (*Idibem*, 1992, p. 63).

Diante disso, impõe-se estender a questão das figurações do feminino, em especial de seu corpo nu, convencionadas em poses desde o aprendizado do desenho com modelos vivos, que reverberam seu *uso* em grandes composições e foram naturalizadas na história da arte. Não obstante, sua evidência resta desconfortável desde *O banho turco*<sup>28</sup> de Jean-Dominique Ingres, que é quase um inventário dessas poses, até *Interior Scroll* de Schneemann.

Damisch (*Ibidem*, p. 61-62) esmiuçou a relação levantada por Wayne Anderson, em 1973, do julgamento de Páris com o julgamento público de Paris, referindo-se à exposição de 1200 obras no Salon des Refuses, em 1863, de cerca de 3000 obras rejeitadas pelo júri da Academia, entre as quais o *Déjeuner sur l'herbe*. Finalmente, Damisch afirmou que o escândalo desta tela se referia à sua inscrição histórica e mitológica, vinculando-se ao julgamento do mortal diante da beleza, que “é sempre, em alguma parte, necessariamente indecente” (*Ibidem*, p. 64).

Contudo, Schneemann não dialoga diretamente com as obras de Warburg, nem com Damisch ou Didi-Huberman, mas com a tradição constituída sob o olhar masculino na pintura instaurada pelo Renascimento, envolvendo seu retorno à Antiguidade grecorromana. Destarte, ela também parece em sua trama não-linear, ter investigado *prefigurações das divindades pagãs*, operacionalizada pela poética da montagem. Assim, ela porta uma dupla entrada na questão, uma vez que ela também *perseguiu a ninfa*, ainda que por outra via, nas figurações das antigas deidades, fossem do culto ao plantio ou as ctonianas, como as Erínias, mas sem se desconectar da tradição pictórica que fixou culturalmente a imagem do corpo feminino na era moderna, tampouco do gesto ritual do corpo, como no êxtase menádico.

Pode-se cogitar, portanto, que ao evocar a pujança do gesto formador da pintura, ainda que criticando elementos dessa tradição, a artista tenha convocado o teor arcaizante da imagem feminina, vinculado a qualidades dionisíacas da *formação* da imagem e de sua memória cultural. Seriam essas as qualidades que, ao retornar a princípios apolíneos da Antiguidade clássica, os renascentistas teriam suscitado a emergência de conteúdos reprimidos latentes, que passaram a se infiltrar nos detalhes, cabeleiras, panejamentos, cujo movimento Warburg assinalou não possuírem uma “causa” lógica.

#### IV. A *ninfa* e seus acessórios

Didi-Huberman investiga a questão do dobramento da *ninfa* por seus panos em *Ninfa moderna* (2000), que integra um *corpus* mais extenso sobre a beleza, o desejo, o *pathos* e o anacronismo, em diferentes dimensões<sup>29</sup>. Ele a vê como figura erótica e perturbadora,

---

<sup>28</sup> Pintada entre 1852 e 1859, Ingres retomou figuras de suas obras orientalistas, baseando-se nas cartas de Lady Montague, em sua viagem do início do século XVIII a Istambul. A tela foi encomendada por Luís Napoleão em c.1848, mas quando foi apresentada em 1859, diante do choque da Imperatriz, o artista modificou a obra, terminando-a no mesmo ano do escândalo do *Déjeuner*, mas a redatou de 1862, talvez por este motivo. Sendo considerada *obscena*, ela só foi exposta ao público em sua retrospectiva de 1905, gerando grande interesse nos jovens artistas, entre eles Picasso, que retornaria a ela em 1968.

<sup>29</sup> Destacando-se *Ouvrir Vénus: Nudité, Rêve, Cruauté* (1999), *Ninfa fluida: Essai sur le drapé désir* (2015), *Ninfa profunda: Essai sur le drapé tourmente* (2017) e *Ninfa dolorosa: Essai sur la mémoire d'un geste* (2019).

na virada para o XX. Mesmo como divindade menor, é perigosa por inquietar a alma, vinculando-se ao “desejo, ao tempo e à memória” (*Ibidem*, 2002a, p. 7).

Didi-Huberman a reconhece como protagonista em romances de Théophile Gautier, Stéphane Mallarmé e André Breton, entre outros, ou nas pacientes de Jean-Martin Charcot que Freud veria em 1885, e em suas próprias pacientes, Anna, Emma e Dora, ou ainda na Gradiva (*Ibidem*, p. 7-10). Warburg a reconheceu em sua *poursuite érotique*<sup>30</sup>: em seus “acessórios em movimento”<sup>31</sup>.

Didi-Huberman (2002a, p. 10-11) entende que a “Ninfa atravessa os objetos da história da arte warburguiana como um verdadeiro organismo enigmático”, sendo sua imagem inapreensível e “tenaz como um fóssil”. Em sua “inquietante estranheza”, em sua indestrutível *aparição* na longa duração, ela coloca a questão crítica, historiográfica e antropológica, de saber “até onde é capaz de se (...) esconder, de se transformar”, pois surge em diversos tipos iconográficos na arte ocidental. Mas ele se interessa sobretudo pelos tipos em que ela faz um movimento deliberado em direção ao solo (*Ibidem*, p. 11-12) e a persegue em diferentes figurações da Antiguidade e do Renascimento, evidenciando que Warburg não ignorou o “destino moderno” das “representações erotizadas (...) da queda dos corpos”, evocando-as em Heinrich Füssli, Ingres, Francisco de Goya, Courbet e Edgar Degas.

Associada à aura, Didi-Huberman entende que ela “declina com os tempos modernos”, no sentido benjaminiano da declinação temporal de suas aparições, e passa a considerar a “dinamografia” dessa queda progressiva (*Ibidem*, p. 12-13). Warburg entendeu que a imagem tem no símbolo a função que o engrama teria no sistema nervoso central para Richard Semon (Gombrich, 1970, p. 42), de modo aos símbolos coagularem uma carga residual de “uma experiência emotiva que sobrevive como herança transmitida pela memória social”, que reemerge em “contato com a *vontade seletiva* de certa época”, não derivando apenas da escolha consciente dos artistas (Agamben, 1998, p. 57). O modelo teórico de Warburg parte da noção de dinamograma e adota a polaridade apolíneo/dionisíaco estabelecida por Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (1872), relacionando os renascentistas à Antiguidade clássica, sob a atuação dessas forças que revelam o conflito humano entre os *astra* e os *monstra*.

Ao retornar a essa tradição pictórica, sobredeterminada culturalmente por seu retorno à Antiguidade clássica e pela moralização cristã, Schneemann mergulhou sua obra, como artista e imagem, nesse conflito também sobredeterminado por seu retorno a uma imagem arcaica da Grande Mãe, bem como por modelos críticos e inversões tipificados no modernismo e na arte contemporânea.

Didi-Huberman (2002a, p. 12-14) entende que em sua queda, as *ninfas* expõem seu “*clinamen* sempre recomeçado”. De uma parte, ele se refere ao “eixo fenomenológico da queda” no sonho, analisado por Binswanger, do movimento da *ninfa* inclinada às forças do desejo. De outra, o termo lucreciano denota o desvio do movimento em sua

<sup>30</sup> Warburg (2012, p. 5) se referiu à *ninfa* que lhe escapava como “a donzela de pés ligeiros”, futuro atributo identificatório da Gradiva.

<sup>31</sup> “Ela não seria apenas uma fórmula iconográfica, mas uma fórmula de intensidade, o poder de fazer visível numa imagem o movimento da vida.” (Campos, 2018, p. 64).



teoria da criação da matéria, entendendo esse desvio como figurabilidade, um *trabalho* “de condensações e deslocamentos” (*Ibidem*, p. 14-16). Ele, então, retorna ao “acessório em movimento” da *ninfa* como elemento patético que atravessa a obra de Warburg: “a *bifurcação sintomatal* na representação”. Como num filme, Didi-Huberman imagina sua queda como uma “lentíssima dissociação da nudez em relação ao tecido que a vestia” e exhibe sua nudez, enquanto se transmuta no lençol que a acolherá no leito (Pugliese, 2021, p. 26).

Esse *pano* assume uma “autonomia figural” num movimento que se intensifica no Renascimento, no qual “as superfícies têxteis (as dobras) tendem a bifurcar superfícies corporais (as carnes)”. Daí Didi-Huberman (2002a, p. 16-17) perseguir iconografias em cujos mantos caídos a partir de *Vênus e Marte* (c.1483) de Botticelli, passando pelas *ninfas* de Piero di Cosimo, Giovanni Bellini e Tiziano, até chegar à *Vênus de Urbino*, a *ninfa* reclinada epitômica da referida tradição, cuja citação na *Olympia* de Manet causaria novo escândalo em 1865.

O *Bacanal* (1518-19) de Tiziano provocou uma virada nessa progressão, quando a Mênade deixa seu pano cair, oferecendo seu corpo nu, enquanto, ao fundo, os tecidos convulsionam em dança (*Ibidem*, p. 18-20). Os panos que antes acolhiam o corpo da *ninfa* em seu *pathos* e o mimetizavam, tornam-se seus “receptáculos” patéticos. Pensando nos sentidos de *tela*, como superfície receptora, seja da tinta em um quadro, da imagem em movimento em um filme ou como os próprios panos da *ninfa*, ele afirma que “a *tela (toile)* dos quadros em geral exerce a função de tela (*écran*) ... para uma autêntica enciclopédia do fantasma *all’antica*” (*Ibidem*, p. 19-21). Assim, o panejamento integra a representação erótica como nas *Danae* de Tiziano e Antonio da Correggio, e retorna à sua noção warburguiana de “ferramenta patética”, como as “superfícies sensíveis”, os “*campos dinâmoforos*”, abraçando as inversões energéticas. Didi-Huberman ainda observa outra virada desse processo nos “panos obsidionais” figurados nas bases das telas, cujo abandono nos remete ao *Déjeuner* de Manet (*Ibidem*, p. 24).

Sob a ideia de Heinrich Heine da fuga dos deuses pagãos diante da ascensão do Deus cristão, abrigando-se em travestimentos, Didi-Huberman (*Ibidem*, p. 25) procura a *ninfa* num desses recônditos: as santas marmóreas dos séculos XVII e XVIII, deitadas em lajes de igrejas, acolhidas por panejamentos que mimetizam seu *pathos*. Após reencontrá-la em romances oitocentistas, ele vê seu último traje no manto de Arria Marcella deitado ao chão, em Gautier, e chega ao que Warburg identificou como um esvaziamento secular do referente: a perda da transcendência (*Ibidem*, p. 40-46).

Em seus deslizamentos pela história da arte, Didi-Huberman evoca a “Paris, capital do século XIX” (1939) de Benjamin, e propõe uma arqueologia das ruas das metrópoles europeias (*Ibidem*, p. 48-49). Assim, encontra os trapos provenientes de antigas vestes nos descartes das ruas junto aos monumentos parisienses. Esse elemento de inatualidade permite-lhe indagar sobre o valor anacrônico no espaço moderno, e oferece, como um paradigmático detalhe, um pano caído junto a uma calçada numa fotografia de Eugène Atget, tomada em 1911 (*Ibidem*, p. 64).

Mas a montagem didi-hubermaniana da queda da *ninfa* é também uma operação dionisíaca, uma mesa de trabalho que trata de deslizamentos na história da arte. Esse movimento faz vibrar as harmônicas das exigências teóricas de Warburg de seu “incessante trabalho simbólico da memória social (...) que pode permitir ao homem ocidental, saído dos limites do próprio etnocentrismo colocar sobre si mesmo a consciência libertadora de um “diagnóstico do humano” que pôde curá-lo de sua trágica esquizofrenia” (Agamben, 1998, p. 63-64). Daí a reivindicação de Warburg (2013c, p. 475) de “uma ampliação metodológica das fronteiras temáticas e geográficas” da história da arte na Conferência de 1912, em Roma.

Se as questões suscitadas por Damisch e Didi-Huberman evocam o olhar Warburg sobre o “paganismo antigo” e sobre o moderno, qual seria o lugar da presente reflexão diante *Eye Body*, *Site* ou *Meat Joy*? Se a *ninfa* entendida como objeto teórico, atravessa fantasmática e subterraneamente a história da arte, de que ordem seria sua infiltração na obra de Schneemann?

Sua posição como artista e como imagem, seu corpo nu em relação com diferentes matérias e *mídias*, incluindo seus *panos*, ou seja, os acessórios remissivos da pintura, permitiram a Schneemann problematizar convenções estéticas da tradição pictórica, mesmo sem libertar-se delas. Essas são também condições para o exame da presença da *ninfa* – ou da Mênade – em sua obra. Michaud (2013, p. 32-33) considera que “à luz da análise de Warburg, a divindade serena que servia de modelo ao belo ideal transforma-se, interpretada pelos artistas modernos, em mênade de gestos convulsivos e de violentos arrebatamentos”. Se isso lembra a força menádica da artista que se replica na extática *Meat Joy*, diante da reação fóbica de Maciunas, também nos abre para uma questão sobre o lugar da imagem fotográfica e filmográfica em sua pintura cinética.

## V. Montagens de tempos e imagens impuros

Schneemann elegeu figurações do feminino que evocam a *ninfa* como imagem da beleza, objeto inquietante e objetificação da mulher na mencionada tradição, dirigindo-se à raiz da diferença sexual, erótica, indecente, obscena, e também excessiva, patética, transbordante. Tal operação atraiu a censura de linhagens críticas que reverberam a “cegueira” funcional da recepção do *Déjeuner*. Seu uso de corpos, de seu próprio corpo nu, replicava convenções estéticas para criticá-las em expansões da pintura, mas sua obra tocou o reino pouco manejável do psíquico, em especial em *Eye Body* e *Meat Joy*, e suscitou sobrevivências do antigo dionisíaco em *Pathosformeln*, comportando inversões energéticas.

A complexidade dessas relações se revela em sua agência como criadora de imagens, de encarnar a si mesma como imagem a partir de modelos propostos, manipulados e sustentados por homens ao longo de séculos, assumindo a posição de olho e imagem. Isto não significa que ela tivesse plena consciência ou controle de seus usos, como provam as ambiguidades<sup>32</sup> de sua obra.

<sup>32</sup> Quando Schneemann se colocou na pose de Olympia em *Site*, pretendia assumir a agência de seu corpo, mesmo implicando contradições sobre a exclusão da mulher negra com o buquê e o gato, que exacerbam a tipologia da representação da cortesã, desde a *Vênus de Urbino*. Mas sua co-incidência com o campo

Mas é nas pinturas cinéticas que tal complexidade se revela em diferentes modelos de tempo e no uso de fotografias e filmes, permitindo uma aproximação do uso de imagens fotográficas no pensamento de Warburg. Em *Eye Body*, ela pensou a performance como um filme laminado em 36 quadros<sup>33</sup>. Michaud (2013, p. 10) especifica a irrupção, na Conferência de 1923, das questões do *filme* e das *imagens* para Warburg, “desde a análise inaugural da sequência das figuras até as últimas experiências sobre a dinamização dos quadros e do plano”, que Despoix (2014) aprofunda sobre a prevalência da sequência das imagens em detrimento do texto.

No *Eye Body*, Schneemann se reporta à *herança* do espaço pictórico renascentista, cujo pivô era a perspectiva. Assim, a fotografia se conecta à pintura e ao espaço cênico em um retorno ao palco quatrocentista como unidade do teatro e da pintura moderna. O espaço perspéctico simulado a partir da *objetiva*, porém, multiplica os pontos de vista e os mergulha num mundo fragmentário. O *frame* do corpo oferecido à vista é sempre mediado: um jogo obsessivo do olhar, do corpo feminino e dos enquadramentos.

Para Agamben (1998, p. 60-61), os temas “da *ninfa* e o do *revival* astrológico renascentista” eram centrais para Warburg. Desse modo, a aparição da *ninfa* “se torna o signo do profundo conflito espiritual na cultura renascentista, na qual o reencontro das *Pathosformeln* clássicas com carga orgiástica devia ser acrobaticamente conciliado ao cristianismo em um tenso equilíbrio”. Desse modo, ela seria confrontada à “figura jacente (...) de um deus fluvial, que se torna a marca da polaridade perene da cultura ocidental, cindida pela trágica esquizofrenia” (*Ibidem*).

No ensaio sobre o *Déjeuner*, Warburg (2015c, p. 360-361) explicitou que a investigação acerca do *Nachleben* das pré-cunhagens na expressão gestual buscava primeiro pelo “valor expressivo da intensificação mimética”, verificado na sobrevivência de *Pathosformeln* gregas, e posteriormente, pela “postura do homem mergulhado em si”. Ele compreendeu que “cumpria tirar da pose individual da escultura heroica o privilégio da forma ideal para a criação pictórica”, constatando o fim de uma longa trajetória de superação da escultura em prol da pintura na modernidade (*Ibidem*).

Já a viagem aos *pueblos* oferecera a Warburg (2015b, p. 258; 2016, p. 187) o “nexo orgânico entre arte e religião dos povos *primitivos*”, passando a entendê-lo como órgão da cultura renascentista. Assim, a tentativa dos hopis e mokis da apropriação mimética do raio no ritual da serpente se diferencia da captura do raio na “cultura moderna, pela atração magnética (...) que o conduz terra adentro, anulando-o”. Daí a diferença das condutas face ao mundo do homem “primitivo”, mediante o vínculo com a imagem mimética, e do “homem moderno”, mediante o ato de representar, como um “procedimento aparentemente estético”. Para Didi-Huberman (2013, p. 21), Warburg teve que experimentar “*nele mesmo*” o transbordamento do “quadro epistemológico da [história da arte] tradicional”, colocando em trabalho

---

escópico e ponto de fuga, como objeto e sujeito, diferentemente de Victorine Meurent em 1863, perturbaria a lógica da representação culturalmente marcada pelo olhar masculino, ainda que seu projeto sucumbisse ao de Morris (Schneider, 2002, p. 29).

<sup>33</sup> Cf. Michaud (2013, p. 40) observa que a primeira alusão sobre o cinema por Warburg, em 1905, concerne à “concepção hieroglífica do fotograma, segundo a qual o valor documentário das imagens não é comprometido por sua segmentação indefinida”.

temporalidades heterogêneas. Esse *excesso* lhe possibilitou *aceder* a relações abertas pela ordem do sintoma, como “a *ninfa* com a serpente (...), a pintura com a dança (...), a Florença dos Medici com o Novo México”.

De um lado, a relação da pintura com a dança pode ser aprofundada, a se pensar na conexão entre a dança hopi e o ensaio dos *Intermezzi* (Forster, 1996), em especial na luta entre Apolo e Píton no *Terceiro Entreato* (Warburg, 2013b, p. 361-375). De outro, buscou-se entender o uso de gestos e movimentos por Schneemann, em performances que remetem à matriz europeia da pintura. Seu gesto pictórico foi considerado na dimensão conceitual da montagem espaço-temporal do *Eye Body*, com seu corpo, a potência compartilhada das serpentes, os painéis, as peles e plásticos que o dobravam, citando as telas e os *panos* da pintura, além do uso específico da fotografia, que fora, de certo modo, inaugurado no *Bilderatlas*. Analogamente, a celebração extática da *Meat Joy* foi estendida pela fotografia e o filme como meios de integração e fragmentação em sua mesa de montagem.

Talvez a remissão de Schneemann às pré-cunhagens ou suas formulações tardias as quais Warburg (2009, p. 126) agencia no *Bilderatlas* refiram-se à intenção crítica de se apropriar dessa história visceralmente, de incorporar movimentos das *ninfas*. Tal hipótese ganha força sob sua intenção de Warburg de “ilustrar esse processo que poderia ser definido como a tentativa de incorporar interiormente valores expressivos que existiam antes da finalidade de representar a vida em movimento” (*Ibidem*). Tal escopo parece evocar seu testemunho das danças hopis e mokis, “experimentado ao vivo a profundidade da troca realizada entre a representação e seu objeto” (Michaud, 2013, p. 38).

O questionamento de Schneemann acerca da figuração da mulher e seu corpo na história da arte foi potencializado pela imersão em antigas tradições, apropriando-se dos *acessórios em movimento*, não as cabeleiras e panejamentos, mas a extensão corporal das matérias. Assim, ela jogou com o suporte da pintura em suas superfícies plásticas, *ampliando* o espaço pictórico da tela renascentista, como *toile* e *écran*. Evoca-se aqui a associação de Michaud da “projeção de imagem na tela [que] reproduzia o fenômeno da passagem do corpo à representação, bem como, na análise de Warburg, a inscrição das figuras no plano parece, de início, traduzir os métodos de transformação dos corpos em espécies pictóricas” (*Ididem*, p.106).

Em sua obra, Schneemann deslizava por poses, convenções, marcos da história da arte, enquanto os acusava, saltava por eras mais ou menos remotas e mudava papéis do feminino na arte, embaralhando categorias históricas com mídias contemporâneas, à época em que as mesmas mídias exibiam desde as corridas espacial e armamentista até a Guerra do Vietnã.

Como notou Despoix (2014), “a comparação entre o ritual da serpente, a concepção de escultura do *pathos* antigo e seu *Nachleben* na ilustração astrológica da Idade Média ou na pintura pós-Renascimento, é antecedida pelo confronto óptico das reproduções de cada documento” na Conferência de 1923, diferenciando-se da metáfora do *lugar* do historiador da arte diante do passado como ponto-de-vista da perspectiva matemática foi sustentada por Panofsky (Lyotard, 1979, p. 188), em relação a um sujeito analítico e distanciado ao qual era mostrado o mundo uno geométrica e socialmente. Esta relação em Warburg define-se a partir do movimento

crítico que atravessa a história da arte e seus diálogos transdisciplinares, que multiplica pontos-de-vista sobre a imagem e implica deslocamentos epistêmicos do sujeito diante dela, na arqueologia dinâmica da montagem.

Sobre o trânsito das fotografias na obra de Schneemann, deve-se considerar a reprodutibilidade em dois sentidos. Se ela era consciente do jogo com a imagem fotográfica, do espelhamento de sua própria imagem em *Eye Body* e dos corpos extáticos na *Meat Joy*, seus registros foto-filmográficos se multiplicam no sistema da arte. Mas há também a multiplicação das imagens desde as antigas estátuas, que serviam de modelo nas academias, os nus convencionais na história da arte, as poses de ateliê, a repetição dessas poses por ela, as reproduções de suas poses até repetição da repetição, transformando o *topos* do quadro dentro do quadro em um *mise en abîme* do retorno da *ninfa*.

Por um lado, o uso de imagens fotográficas na obra de Warburg revela uma intimidade teórico-metodológica e epistêmica com seu pensamento, seja na expedição de 1896 e sua performance na Conferência de 1923, na menção a um atlas de imagens em 1905 (Gombrich, 1970, p. 185), nas Conferências de 1912 (Warburg, 2013c, p. 475) e de 1926, sobre Rembrandt e, sobretudo, no *Bilderatlas*. Por outro, ele investigou o impacto da circulação dos “valores expressivos” entre Norte e Sul da Europa *via* transporte de imagens desde a tapeçaria flamenga, devido à reprodução de “conteúdos iconográficos”, à sua mobilidade e ao comércio, até a reprodutibilidade das gravuras e sua repercussão na formação de estilos europeus (Warburg, 2009, p. 129-130). Portanto, deve-se considerar uma epistemologia da imagem vinculada à reprodução e ao trânsito, sob uma economia da distância e da apropriação, como é o caso da gravura de Raimondi em tamanha circulação de valores expressivos, formas e códigos até o *Déjeuner* de Manet, e de Picasso.

Trata-se de uma história da arte *do intervalo*, da dupla espessura do olhar, mas também da memória de categorias de análise, balizas estilísticas, hierarquias de gênero (*genre*) e de marcações de gênero (*gender*), de conceitos e constrangimentos classificatórios, modelos teóricos e de tempo, que são questionados devido à potência da imagem e de suas associações com outras imagens, amiúde mediante reproduções fotográficas, com seu estatuto próprio. Coerente a um discurso historiográfico artístico que porta um sentido e uma *forma*, de certo modo poética: um regime epistemológico que, àquela altura, antes da emergência do que denominamos arte contemporânea, era aquele de um regime historiográfico da arte cuja ordem foi recorrentemente negada. Retornar a Warburg implica, de partida, considerar o objeto do qual surge o discurso historiográfico artístico: o fenômeno estético, a imagem e a experiência estética diante dela. Regime este que não é passivo diante de uma fórmula que permitiria relacioná-la externamente a dado meio cultural, sob o axioma de um *Zeitgeist* ou de uma *Weltanschauung*.

Talvez – e precisamente – por isso, tenhamos a singularidade do presente diálogo que surgiu do olhar sobre a obra de Schneemann, com suas inversões energéticas, que foi, no mínimo, motivado pelo regime historiográfico artístico de Warburg. Pensa-se aqui na expansão expressiva e conceitual do gesto pictórico, mas também na sobredeterminação das reproduções fotográficas e filmicas das performances da artista. Pensa-se na força expressiva de suas imagens em movimento em suas montagens

excessivas, num regime de tempos e imagens impuros. Um regime que é também do olhar, do montar, do olhar por meio de montagens, de olhar em montagem, olhar montando e, parodiando a paráfrase de Schneider (1997, p. 35) sobre o *Eye Body* de Schneemann, um corpo da imagem, olho corporal, olho-montagem, ou, como Didi-Huberman (2013, p. 21) refere a Warburg, um “saber-montagem”.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e la scienza senza nome (1975). *Rivista Aut Aut*, Milão, n.199-200, p. 51-66, (jan.-abr. 1984) reed. 1998. Disponível em: <http://autaut.ilsaggiatore.com/2011/01/199-200-1984/>. Acesso em: 25 fev. 2018.

ANDRADE, Marco P. Acconci, Oppenheim, Schneemann e Barney: uma introdução aos tratados experimentais do corpo. *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2017, v. 1, p. 686-695. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4\\_Marco%20Andrade.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_Marco%20Andrade.pdf). Acesso em: 02/08/2018.

BATAILLE, Georges. Manet (1955). *Œuvres complètes*. v. 9, Paris: Gallimard, 1979, p. 103-167.

BREITWIESER, Sabine (org.). *Carolee Schneemann: Kinetic Painting*. Catálogo. Munich: Prestel; Salzburg: Museum der Moderne Salzburg, 2015.

BINSWANGER, Ludwig. *La guarigione infinita: Istoria clinica di Aby Warburg*. Tradução de Chantal Marazia e Davide Stimilli. Vincenza: Neri Pozza, 2005.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Editora UnB, 1991.

CAMPOS, Daniela Q. Ninfa: a imagem da vida em movimento. *Concinnitas*, a. 19, n. 34, p. 55-80, dez. 2018. Disponível em <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/39886/27951>. Acesso em: 29 jan. 2019.

DAMISCH, Hubert. *Le Jugement de Pâris: Iconologie analytique I*. Paris: Flammarion, 1992.

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DESPOIX, Philippe. Conférence-projection et performance orale: Warburg et le mythe de Kreuzlingen. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 24-25, não paginado, out. 2014-primav. 2015. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2014-n24-25-im02279/1034167ar/>. Acesso em: 10 set. 2018.

DEZEUZE, Anna. Meat Joy: All good clean fun asks. *Art Monthly*, n. 257, não paginado, jun. 2002. Disponível em: <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/meat-joy-by-anna-dezeuze-2002>. Acesso em: 15 set. 2018.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant les temps: l'histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé*. Paris: Flammarion, 2002a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio. MICHAUD, P.-A. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro. Contraponto, 2013, p. 17-28.
- FORSTER, Kurt. *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents*". *October*, n. 77, p. 5-14, 1996
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- GHELARDI, Maurizio. De Arsenal a Laboratório: Fragmento de uma autobiografia. In: *Revista Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 1, p. 29-44, 2017.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- GINZSBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. *Mitos emblemas sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 41-93.
- GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg: An intellectual biography*. Londres: Warburg Institute, 1970.
- GOMBRICH, Ernst H. Reflexões sobre a "revolução grega". *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 123-155.
- GREENBERG, Clement. Vers un Laocoon plus neuf. *Appareil*, n. 17, p. 1-13, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/appareil/2288>. Acesso em: 9 dez. 2018.
- KLEIN, Yves. Extrato de 27 de novembro de 1960. *Le journal d'un seul jour*, 1960. Disponível em: [//www.yvesklein.com/fr/oeuvres/serie/1/anthropometries/?of=5](http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/serie/1/anthropometries/?of=5). Acesso em: 15 jul. 2019.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 87-93.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *A mentalidade primitiva*. São Paulo: Paulus: 2008
- LYOTARD, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gil, 1979.
- MACKENZIE, Donald Alexander. *The Migration of Symbols: and their relations to beliefs and costumes*. London; New York: Alfred A. Knopf, 1926. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.283505/page/n13>. Acesso em: 15 ago. 2018.

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

MORGAN, Robert C. Carolee Schneemann: The Politics of Eroticism. *bArt Journal*, v.56, n.4, *Performance Art*, p. 97-100, inv. 1997. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/777735?newaccount=true&readnow=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/777735?newaccount=true&readnow=1&seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso: 29/04/2018.

PALUMBO-MOSCA, Elena. Témoignage d'Elena Palumbo-Mosca. Disponível em: <http://www.yvesklein.com/fr/articles/view/8/temoignage-d-elena-palumbo-mosca/>. Acesso: 27/09/2019.

O'DELL, Kathy. Fluxus Feminus. *TDR*, Cambridge, Massachusetss, Vol. 41, n. 1, 1997 43–60, Spring 1997. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/1146571?readnow=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1146571?readnow=1&seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso: 09/12/2019.

PLÍNIO, O VELHO. História Natural (Livro 35). LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, Vol. 1, 2004, p. 73-86.

PUGLIESE, Vera. Entre corpos e serpentes na História da Arte: pathos e anacronismo em Carolee Schneemann. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: ARTE & EROTISMO, 38., 2018, Florianópolis. Anais... Florianópolis: UDESC, 16-20 out. 2019. P. 185-198. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/01%20Vera%20Pugliesi.pdf>. Acesso em: 09 nov. 2019.

PUGLIESE, Vera – Um Processo de Criação entre a Pintura e Artes do corpo: Carolee Schneemann e Aby Warburg. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 11, n. 1, 2021, p. 1-39. Disponível em: [https://www.scielo.br/pdf/rbep/v11n1/pt\\_2237-2660-rbep-11-01-e100278.pdf](https://www.scielo.br/pdf/rbep/v11n1/pt_2237-2660-rbep-11-01-e100278.pdf). Acesso em: 31/01/2021.

RECHT, Roland. A escritura da história da arte diante dos modernos. HUCHET, Stéphane. *Fragments de uma Teoria da Arte*. São Paulo, EDUSP, 2012, p. 33-60.

REILLY, Maura. Carolee Schneemann: “Em que se transformou a pintura?”. *Performatus*, Ano 4, n.16, jul. 2016, p. 1-10. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/carolee-schneemann-pintura/>. Acesso em: 25 fev. 2018.

SAXL, Fritz. La visita di Warburg nel Nuovo Messico (1957). *Rivista Aut Aut*, Milão, n.199-200, p. 10-16, (jan.-abr. 1984) reed. 1998. Disponível em: <http://autaut.ilsaggiatore.com/2011/01/199-200-1984/>. Acesso em: 25 fev. 2018.

SCHNEEMANN, Carolee, The Obscene Body/Politic. *Art Journal*, v. 50, n. 4, p. 28-35, inv. 1991. Disponível em: <https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/gillespie17/files/2017/10/Schneeman.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2018.

SCHNEEMANN, Carolee. *More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*. New York: Documentext, 1997.



SCHNEEMANN, Carolee. *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*. Massachusetts: MIT Press, 2003.

SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body In Performance*. New York: Routledge, 2002.

SZALAY, Jessie. Garter Snake Facts. *Live Science*, 11/12/2014. Disponível em: <https://www.livescience.com/44072-garter-snake.html>. Acesso em: 04 mar. 2019.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WARBURG, Aby. Ninfa fiorentina. Fragmento de um projeto sobre Ninfas. Manuscrito Warburg Institut. Arquivo III.55.2 de A. Warburg a Andre Jolles. 2012. Disponível em: <http://www.proymago.pt/Warburg-Txt-3>. Acesso em: 15/01/2018.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. *Revista Arte & ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 19, p. 131-141, 2009. p. 125-131, 2009. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_dossie\\_Cezar-Bartholomeu\\_Aby-Warburg\\_Giorgio-Agamben1.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf). Acesso em: 03 jul. 2013.

WARBURG, Aby. *O Nascimento de Vênus e A Primavera* de Sandro Botticelli (1893). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 3-87.

WARBURG, Aby. Os figurinos teatrais para os entreatos de 1589 (1895). *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b, p. 339-425.

WARBURG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara (1912). *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c, p. 453-513.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte. *Histórias de fantasmas ara gente grande – Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a, p. 199-253.

WARBURG, Aby. Memórias de viagem à região dos índios pueblos na América do Norte. *Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p. 255-287.

WARBURG, Aby. *O Déjeuner sur l'Herbe* de Manet. *Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c, p. 349-362.

WARBURG, Aby. Ghiberti e o *Laocoonte* de Lessing (1889). *Aby Warburg. A presença do antigo: Escritos inéditos*. V. 1. Tradução: Cássio Fernandes. Campinas: Unicamp, 2018, p. 53-64.

WEDEKIN, Luana M. No caminhar da ninfa: processos de potencialização e domesticação da imagem em Warburg e Panofsky. *Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* [2018]. São Paulo: ANPAP, 2019, p. 1929-1946. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontroWEDEKIN\\_Luana\\_Maribele.pdf](http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontroWEDEKIN_Luana_Maribele.pdf). Acesso em: 27 out. 2019.

WEIGEL, Sigrid. Le Rituel du Serpent d'Aby Warburg: Correspondances entre la lecture de textes culturels et de textes écrits. *Trivium*, n. 10, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/trivium/4125>. Acesso: 9 dez. 2014.

WIND, Edgar. On a recent biography of Warburg. *Eloquence of symbols*, 1992, p. 161-173.