

A SERPENTE COMO SÍMBOLO DO TEMPO DA ARTE LATINO-AMERICANA

Marcela Botelho Tavares

Instituto Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

Esse texto faz parte dos primeiros rascunhos da tese de doutorado *Em busca de serpentes: uma investigação sobre a temporalidade da História da Arte a partir de Aby Warburg*. E, como todo rascunho, apresenta lacunas, obscuridades, imprecisões, equívocos, etc. Aberto à discussão, o texto também parte de notas – abertas, fragmentárias, enigmáticas – encontradas nas anotações do primeiro rascunho do texto *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer* (Imagens do território dos índios Pueblo). Este texto foi redigido e apresentado no dia 21 de abril de 1923, no formato de uma conferência e serviu também como um atestado de sanidade mental para Aby Warburg. Nas notas de rodapé, Warburg se pergunta: “Quais são as propriedades que fazem da serpente uma metáfora relevante na literatura e na arte?”

(2004. p. 53). Em suas anotações encontramos o tema que orienta este texto, ou seja, pensar em como a simbologia da serpente pode nos ser útil para pensar a temporalidade da história da arte. Em outras palavras, como a serpente, pensada como metáfora, nos ajuda a compreender o tempo histórico das imagens, suas migrações, aparições, desaparecimentos, suas mudanças e permanências – sobretudo as imagens produzidas na Arte Latino-Americana. O que pretendemos é demonstrar como o símbolo da serpente, presente em praticamente todas as mitologias ameríndias, poder ser um meio de compreender a Arte Latino-Americana de outro modo, e talvez nos permita repensar o próprio conceito de América Latina partindo de algo mais próprio e singular.

Palavras-chave: Serpente. Temporalidade. História da Arte. América Latina. Aby Warburg.

"Entrego-me à febre dos sonhos, mas é para tirar deles novas leis. Busco a multiplicação, a finura, a visão intelectual no delírio, não a vaticinação ocasional"

Antoin Artaud (1969, p. 193)

Este texto faz parte dos primeiros rascunhos da tese de doutorado *Em busca de serpentes: uma investigação sobre a temporalidade da História da Arte a partir de Aby Warburg*. E, como todo rascunho, apresenta lacunas, obscuridades, imprecisões, equívocos, etc. Aberto à discussão, o texto também parte de notas – abertas, fragmentárias, enigmáticas – encontradas nas anotações do primeiro rascunho do texto *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer* (Imagens do território dos índios Pueblo). Este texto foi redigido e apresentado no dia 21 de abril de 1923, no formato de uma conferência, para um público de pacientes, médicos e funcionários da luxuosa clínica psiquiátrica do doutor Ludwig Binswanger em Kreuzlingen, na Suíça, e serviu também como um atestado de sanidade mental para Aby Warburg.

Muitos são os autores, Philippe-Alain Michaud e Sara Angel por exemplo, que hoje colocam este texto de Warburg sobre o ritual da serpente numa posição central dentro do escopo de seu trabalho. Para Michaud, o *Ritual da Serpente* “deve ser compreendido, em seu próprio conteúdo, como a recapitulação, se não o resultado, do trabalho do historiador da arte” (2013, p.190) e para Angel, o texto está diretamente relacionado com os principais painéis do Atlas warburgiano, que foi o resultado de “seu esforço por encontrar um método revisionista para estudar arte” que superasse “as limitações de compreensão ocasionadas pela linguagem” (2011, p.267). Talvez, tenha sido o texto mais lido e comentado do autor, e as notas preparatórias talvez contenham “a formulação mais explícita de todas as ideias concebidas por Warburg”¹, de acordo com Ernest Gombrich.

Concordando com esses autores, nos deteremos especialmente em duas notas de rodapé daquele texto, que por si só já apresentam diversas questões problemáticas. A primeira delas é o problema da tradução: a primeira versão a que tive acesso, em 2014, foi a versão em espanhol (*El ritual de la serpiente*, com epílogo de Ulrich Raulff e tradução de Joaquín Etorena Homaeché, publicada pela editora mexicana Sexto Piso em 2008). Nesta edição, a nota em que Warburg explica o poder simbólico da imagem da serpente foi traduzida da seguinte maneira: “Cuáles son las propiedades que hacen de la serpiente una metáfora relevante en la literatura y en el arte?” (p. 53). No entanto, originalmente Warburg escreve “Welche Eigenschaften bringt die Schlange mit, um sich als verdrängener Vergleich in Religion und Kunst einzustellen?”, sendo que na tradução em português publicada na revista *Concinnitas*, cuja autoria é de Jason Campelo com revisão técnica de Roberto Conduru, a expressão “ein verdrängender Vergleich” é traduzida como “impostor usurpador” (2005, p. 24), por outro lado, na tradução do livro de Michaud, a mesma expressão aparece como “um elemento de comparação e recalçamento” (2013, p. 278). Seja como metáfora, como um “impostor usurpador” ou ainda como “um elemento de comparação e recalçamento”, a serpente se torna monstruosamente relevante para a arte, de acordo com Warburg.

¹ “Many of the notes and drafts Warburg wrote in those critical days inevitably hark back to his earlier speculations on the nature of primitive man. But now the aphorisms have gained a new cohesion. Though they are couched in an almost private terminology that presents insurmountable obstacles to the translator, these notes contain, in effect, the most explicit formulation of Warburg’s general ideas which he ever attempted. In what follows, a paraphrase of these ideas will precede quotations, to enable the reader to enter into Warburg’s meaning without further commentary” (Gombrich, 1970, p. 216).

Diante de tal inquietação, formulei a seguinte questão em minha mente: como a simbologia da serpente pode ser útil para pensar a temporalidade da história da arte? Ou, de outro modo, como a serpente, pensada como metáfora, nos ajuda a compreender o tempo histórico das imagens – suas migrações, aparições, desaparecimentos, suas mudanças e permanências –, sobretudo as imagens produzidas na arte da América Latina? O que busco é demonstrar como o símbolo da serpente, presente em praticamente todas as mitologias ameríndias, poder ser um meio de compreender a arte latino-americana partindo de pressupostos e visões autóctones e singulares e não mais de paradigmas eurocêntricos.

Para tal, nesse momento, além do texto das notas de Warburg², também me utilizo de três outros teóricos: George Kubler, que em seu livro *A forma do tempo* (1962) reavalia o princípio temporal linear kantiano do ponto de vista da história dos objetos e, particularmente, da história dos objetos artísticos; o livro *Estratos do tempo* (2003), de Reinhart Koselleck, que também investiga a complexidade do tempo histórico e utiliza uma metáfora espacial para designar os diversos planos do tempo histórico; o livro de Jeremy Narby *A serpente cósmica* (1999), que investiga a relação entre os mitos da serpente cósmica, principalmente das visões dos povos Ashaninka da Amazônia Peruana, e as pesquisas atuais sobre o DNA, e, finalmente, a antropóloga Els Lagrou, que em seu livro *A fluidez da forma* (2007), resultado de 15 anos de pesquisa com os Kaxinawa do Alto Rio Purus, nos apresenta a visão fascinante desses indivíduos sobre o poder das imagens, das palavras e dos objetos.

Um projeto como este implica em um mergulho na “febre dos sonhos”, nas palavras de Artaud, pois abordar questões contemporâneas a partir de conhecimentos do passado, por mais distantes ou exóticos que eles possam parecer – para um olhar eurocêntrico –, na tentativa de descobrir e desenvolver novas abordagens do trabalho da história da arte, é causar uma dobra nas concepções das instituições tradicionais, que dificilmente se abrem para outras formas de conhecimento, é portanto um trabalho arriscado, “de uma certa imprecisão metódica e de uma equivocidade intencional”³, como diria o antropólogo Eduardo Viveiro de Castro (2015, p. 23). Desafio posto, decidi – não sem uma medida de sofrimento – me arriscar nessa aventura do pensamento.

A serpente

Em 2007, quando eu tinha 21 anos, fui picada por uma jararaca (*Bothrops jararaca*). Esse fato marcou minha vida, pois, naquele momento, eu estava prestes a abandonar a graduação em filosofia, que na época me parecia produzir um pensamento descolado da vida. Além disso, o corpo docente do meu curso não contemplava meu maior interesse de estudo, que naquele momento já era claro: a linha da estética e da

² Utilizo principalmente a tradução de Michaud, por apresentar as notas preparatórias completas – as outras traduções não apresentam as notas na íntegra – e porque me parece ser a tradução mais fiel do texto de Warburg.

³ “Equivocidade” é um conceito formulado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que, de acordo com ele: “trata-se do procedimento implicado na tradução dos conceitos práticos e discursivos do ‘observado’ nos termos do dispositivo conceitual do ‘observador’; isto é, falo daquela comparação, o mais das vezes subentendida, implícita ou automática – sua explicitação ou topicalização é um momento essencial do método –, que inclui necessariamente o discurso do antropólogo como um de seus termos, e que começa a se processar a partir do primeiro minuto de trabalho de campo ou da leitura de uma monografia etnográfica” (2015, p. 52).

filosofia da arte. Descontente e vendo meus amigos mais próximos evadirem do curso, resolvi deixar os estudos para tentar construir uma vida na zona rural, mais próxima da terra e da natureza. No entanto, em um passeio pelas cachoeiras do povoado de Arraial do Sana, tive um encontro com esse animal tão temido e reverenciado, que me deixou uma marca indelével: fui picada por uma serpente, que na verdade não vi. Tal marca impulsionou minha sede por conhecimento, pois, durante minha estadia no hospital de Macaé, apenas tive a companhia de um livro de Wassily Kandinsky (1990): *Do espiritual na arte*. Foi a partir da leitura deste texto, que comecei a pesquisar, a partir de uma “necessidade interior”, as possíveis relações entre o visível – a arte e suas obras – e o invisível – o espiritual para Kandinsky, a temporalidade para mim⁴.

Voltei para o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais decidida a estudar a relação entre o tempo e a arte. Meu primeiro texto foi sobre os diversos conceitos de tempo presentes na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges (2009). Nessa primeira pesquisa, descobri que só era possível pensar o tempo através de formas, através de imagens, através de metáforas – labirintos no caso de Borges. Depois, no Mestrado que teve sua conclusão em 2012, investiguei as diversas temporalidades das imagens discutidas na obra do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, e os conceitos de anacronismo e sobrevivência me levaram ao encontro do trabalho de Aby Warburg.

Foi então que, em 2017, dez anos depois após meu encontro com a serpente, comecei uma investigação sobre esse animal mítico, que está presente nas diversas mitologias e cosmologias das culturas antigas pelo mundo. No entanto, meu interesse sempre esteve voltado para pensar tanto a arte quanto as culturas dos países da América Latina, o que me possibilitou definir um certo recorte. A serpente enquanto ser mitológico está presente em quase todas as sociedades ameríndias, como entidade dos principais mitos fundacionais e seus significados são diversos. Por exemplo, os Desana e os Tukano “dizem que no início dos tempos os seus antepassados chegaram em canoas com a forma de enormes serpentes” (Reichel-Dolmatof apud Narby, 2018, p. 64). Para os Huni Kuin (Kaxinawás), a jibóia é o xamã primordial, já que ensina ao primeiro homem a utilizar a ayahuasca, que é a fonte de poder, conhecimento e ciência de grande parte das comunidades da Amazônia. Também encontramos o mito da Cobra Grande, que é difundido em todo o norte amazônico – “sendo sua presença recorrente na etnologia sul-americana e em todo o Brasil indígena, além de ser encontrada também no folclore nordestino e amazônico, na literatura e nas artes plásticas” (VIDAL, 2007, p. 40). Dentre os animais que habitam a Terra sem Mal dos

⁴ Neste artigo, me permiti esboçar algo como uma pequena “autoetnografia”. A saber: “A autoetnografia consiste em um método de pesquisa relacionado ao gênero autobiográfico de escrita que procura descrever e analisar de forma sistemática determinada experiência pessoal no sentido de compreendê-la culturalmente (Ellis; Bochner, 2000. Ellis, 2004. Holman Jones, 2005. Ellis; Adams; Bochner, 2011. Riordan, 2014). É também vista como uma forma reflexiva de etnografia, com ênfase na interação entre pesquisador e objeto de estudo (Davies, 2008), que envolve a descrição e análise de experiências pessoais (Adams; Jones; Ellis, 2015) com base no self do próprio autor como exemplar etnográfico (Riordan, 2014). Em *Autoethnography. Understanding Qualitative Research*, Tony E. Adams, Stacy H. Jones e Carolyn Ellis definem a autoetnografia como sendo um método de pesquisa que: (1) utiliza a experiência pessoal do pesquisador para descrever e criticar crenças culturais, práticas, e experiências; (2) reconhece e valoriza as relações do pesquisador com os outros; (3) utiliza uma profunda e cuidadosa autorreflexão – habitualmente referida como “reflexividade” – para nomear e interrogar as intersecções entre o eu e a sociedade, o particular e o geral, o pessoal e o político; (4) mostra “pessoas no processo de descoberta sobre o que fazer, como viver, e o significado de suas lutas”; (5) equilibra o rigor intelectual e metodológico, emoção, e criatividade; [e] (6) busca por justiça social e por uma vida melhor 12 (Adams; Jones; Ellis, 2015: 1-2, tradução do autor)” (Beneti, 2017, p. 150).

Apapocúvas-guaranis, a serpente não-venenosa caninana, a Nacatiná, na estação mais fria do ano, “sobe ao topo de uma árvore (...) ali se estirando, acaba por subir ao céu” (LEVY; ACHADO, 1999, p. 121). Mais ao norte, no México, há a história da célebre serpente emplumada dos Aztecas, Quetzalcoatl, que é símbolo da “energia vital sagrada”, e seu irmão gêmeo Tezcatlipoca, ambos filhos da serpente cósmica Coatlicue (NARBY, 2018, p. 69). Entre os Pueblo, povo composto por várias tribos nativas da América do Norte, a serpente está ligada ao trovão e aos ciclos da chuva que possibilitam a vida, de acordo com as observações de Warburg.

Não podemos pôr em dúvida a importância deste animal nas diversas sociedades ameríndias, bem como no imaginário popular dos países da América Latina. No entanto, também não podemos fazer uma leitura unívoca desse poderoso símbolo, já que ele exhibe, em momentos históricos e culturais diversos, significados contrapostos, como vida e morte, antídoto e veneno, possibilidade da cultura e destruição da mesma. Porém, esse caráter duplo, polarizado, “ambivalente”, parece ser justamente a característica principal desse animal mítico, que, de acordo com Warburg, o torna relevante para a arte.

Num livro muito interessante, Jeremy Narby discute como o conhecimento xamânico pode complementar o conhecimento científico. O antropólogo investigou dentro de uma comunidade Ashaninka na Amazônia peruana as relações entre o conhecimento botânico e fitoterápico adquirido através do uso de plantas alucinógenas, como a ayahuasca e o tabaco, e os mais recentes estudos da biologia molecular sobre o DNA. O antropólogo desenvolveu uma hipótese que relaciona as serpentes dos mitos originais com o DNA presente em toda forma de vida. Narby conclui que, no xamanismo ameríndio, tanto em seus mitos quanto em seus ritos, há um conhecimento que pode, e deve, ser conjugado com o conhecimento ocidental e científico. O que me faz lembrar de uma frase de Augusto de Campos: “Há quem afirme ser a serpente, desde a Antiguidade, um símbolo da sabedoria, como o indicaria o nome grego *ophis* (serpente), um quase anagrama de *sophia* (sabedoria)” (1984, p. 11).

Além de um símbolo de conhecimento (mesmo no Velho Testamento a serpente aparece como aquela que guarda a árvore da sabedoria), a serpente também é um animal mítico que aparece em diversas cosmologias sobre a origem do tempo, do mundo e dos homens. Além de ser anagrama da palavra grega *sophia*, em português a palavra *serpente* é um anagrama perfeito da palavra *presente*.

A serpente e o tempo

Antes do meu encontro com a jararaca, vivi quase dois meses em uma região rural próxima à Reserva Biológica de Poço das Antas (a primeira reserva biológica do país), que trata de proteger um dos animais mais representativos da fauna brasileira e que há muitos anos está ameaçado de extinção: o mico-leão-dourado. Na cidade de Aldeia Velha, vivi em uma casa humilde, sem sistema de esgoto e com um uso limitado de energia elétrica. Durante esse tempo, estudei sobre culturas hindus (yoga, pranayamas – técnicas respiratórias) e sobre a cultura maia (o “Calendário Maia”), já que, junto com o livro do Kandinsky, eram as únicas leituras a que tive acesso nessa casa.

Durante esses dois meses, cozinhei em fogão a lenha, pratiquei uma alimentação vegana, tomei banho no rio e fazia minhas necessidades em buracos cavados longe das margens do rio e tapados com cinza do fogão e terra. Uma vida, em que pesem todas as diferenças em relação à vida no Rio de Janeiro, me parecia mais de acordo com meus anseios e necessidades. Também tive a oportunidade de trabalhar em uma plantação de inhame e conversar com os moradores e trabalhadores rurais da região, com eles aprendi técnicas de plantio, receitas, outros modos de vida. Apesar de novos

para mim, sempre senti que de alguma maneira não eram tão novos aqueles conhecimentos. Nesse momento, percebi que esses conhecimentos de origem ancestral de alguma forma já faziam parte de mim.

Mas será que o mundo ocidental está disposto a assumir um verdadeiro diálogo com o conhecimento da ancestralidade? Será que o pensamento racional e científico consegue superar seu racismo epistemológico em relação ao conhecimento produzido pelas culturas não-ocidentais?

Acabo de ler, que, no Brasil, foi fundado o primeiro Centro de Medicina Indígena da Amazônia. Com o nome de Barseikowí'i, o projeto foi idealizado por João Paulo Barreto, doutorando em antropologia da etnia Tukano. Parece que este é só um exemplo de como todos temos muito a aprender com o conhecimento dos povos originários, e existe um longo caminho pela frente na desconstrução dos pressupostos ocidentais.

Este 2019 também é Ano Internacional das Línguas Indígenas (*International Year of Indigenous Languages – IYIL2019*) e será comemorado pela UNESCO e seus parceiros. Algo me diz que estamos vivendo numa época em que o Ocidente, finalmente, reconhece que estes saberes, que foram quase exterminados por um ímpeto destruidor dos colonizadores europeus, são saberes complexos e necessários para os dias atuais.

Para nosso estudo, passamos agora a investigar como a serpente pode ser um “símbolo do ritmo do tempo”, como afirmou Warburg, e um dos caminhos possíveis é o caminho da metáfora. Tanto o historiador quanto o xamã se utilizam de metáforas para pensar o tempo e produzir conhecimento. De acordo com Koselleck:

Precisamos usar metáforas ao falar sobre o tempo, pois só podemos representá-lo por meio do movimento em unidades espaciais. O caminho que é percorrido daqui até lá, a progressão, assim como o progresso ou o desenvolvimento contém imagens que nos propiciam conhecimentos temporais. O historiador precisa servir-se dessas metáforas retiradas da noção espacial se quiser tratar adequadamente as perguntas sobre diferentes tempos. A história sempre tem a ver com o tempo, com tempos que permanecem vinculados a uma condição espacial, não só metafórica, mas também empiricamente (2014, p. 9).

Se por um lado o historiador deve usar metáforas para pensar e representar o tempo, por outro é através da metáfora que o xamã constrói o conhecimento. Segundo Narby:

(...) [As] tradições xamânicas que afirmam invariavelmente que as imagens, as metáforas e as histórias constituem o melhor meio de transmitir o saber – os mitos são precisamente espécies de “relatos científicos” ou de histórias a propósito do saber (a palavra “ciência” vem do latim *scire*, saber) (2018, p. 118).

Para Warburg, a metáfora da serpente nos permite compreender a temporalidade das imagens que estão feitas de tempos distintos, de valores e de forças, nas suas palavras de “polaridades”. Dentre essas diversas polaridades formadoras das imagens, está a oposição cunhada por Nietzsche entre o dionisíaco e o apolíneo, que, no entanto, Warburg nomeou de maneira distinta: olímpico (*olympisch*) e demoníaco (*dämonisch*). Compreender as polaridades que formam as imagens nos possibilita reconhecer as influências e transmissões não apenas de uma época em outra, mas também nos oferece a possibilidade de rastrear os deslocamentos geográficos das imagens ao longo da história da arte.

Se existe um animal mítico que mais encarna a noção de polaridade, esse animal é a serpente rastejante, que povoa o continente americano de norte a sul. Nas mesmas notas da conferência sobre o ritual da serpente dos índios Pueblo, o historiador

apresenta algumas possibilidades para a compreensão dessa relação estabelecida entre o animal e a temporalidade da arte.

De acordo com ele, algumas características desses animais ofídicos podem conter as principais razões que justifiquem seu uso como metáfora temporal. Nesta nota, ele enumera cinco características:

- (1) Ela percorre durante todo o ano todo o ciclo biológico, desde o mais profundo sono de morte até a vida mais intensa.
- (2) Ela muda, mas permanece idêntica.
- (3) Ela não tem patas que lhe permitam correr, mas se projeta para adiante com extrema rapidez, aliada à arma absolutamente mortal de suas presas venenosas.
- (4) Ao mesmo tempo, ela é pouco visível a olho nu, sobretudo quando sua cor se adapta ao deserto, conforme a lei do mimetismo, ou quando brota do buraco onde se mantém escondida.
- (5) Falo (Warburg *apud* Michaud, 2013, p. 278).

A serpente é um símbolo da metamorfose, nas palavras de Warburg, e a própria história é composta de mudanças, acontecimentos súbitos e singulares, bem como de durações mais largas e lentas. As serpentes, podem representar as diversas velocidades do tempo, suas aparições e desaparecimentos, seu rastejar. Com a teoria dos estratos do tempo de Koselleck, podemos fazer um paralelo da serpente com a temporalidade:

Aqui surge um fenômeno que torna tão interessante a história: não só acontecimentos súbitos e singulares produzem mudanças; as estruturas de maior duração – que possibilitam as mudanças – parecem estáticas, mas também mudam. O proveito de uma teoria dos estratos do tempo consiste em sua capacidade de medir diferentes velocidades, acelerações ou atrasos, tornando visíveis os diferentes modos de mudança, que exibem grande complexidade temporal (2014, p. 22).

De acordo com Koselleck, nem a concepção de uma forma linear do tempo, como “uma flecha, quer teleologicamente, quer como um futuro indefinido”, nem a concepção de uma forma circular, a ideia de retomo do tempo, que “é frequentemente atribuído aos gregos; em contraposição, judeus e cristãos que teriam desenvolvido o modelo linear”, nenhuma dessas formas dão conta da plasticidade do tempo histórico, “pois toda sequência histórica contém elementos lineares e elementos recorrentes” (2014, p. 19). A serpente encarna perfeitamente essas duas formas, seja como flecha, ou raio (Hopis), seja como linha que se enrola sob si mesma formando um círculo completo (Ouroboros, a serpente que morde o próprio rabo).

Para ele, a melhor maneira de pensar a forma do tempo é pensá-lo composto por três estratos, ou camadas. Resumidamente, os estratos seriam: (1) o tempo das singularidades; (2) o tempo da repetição; (3) o tempo da longa duração, uma temporalidade “transcendente”, mas transcendente “não no sentido de um além, mas no sentido de que se estendem por várias gerações” (Koselleck, 2014, p. 25). Esses estratos, também podem ser entendidos através da serpente enquanto símbolo, ou metáfora, ou forma. Ao tempo da singularidade, podemos relacionar a característica apontada por Warburg do aparecimento repentino das serpentes, que, devido à sua camuflagem, confundem o olhar humano. O tempo da repetição, podemos pensar a partir da característica cíclica tanto da sua mudança de pele, que ocorre ciclicamente, quanto do seu próprio ciclo de vitalidade e letargia. Já o tempo transcendente, que Koselleck formula, podemos associar ao próprio caráter transcendente dos mitos que permanecem através da cultura oral dos povos ameríndios.

Do nosso ponto de vista, o pensamento simbólico pode ser uma ferramenta para pensar a temporalidade, que escapa às concepções europeias cartesianas do tempo mecanicamente determinado:

Eles claramente não são mais primitivos dependentes de seus sentidos, para os quais não pode existir ação dirigida ao futuro; mas também não são europeus tecnologicamente seguros, esperando que os eventos futuros sejam orgânica ou mecanicamente determinados. Situam-se em um meio-termo, entre a magia e o logos, e seu instrumento de orientação é o símbolo. Entre a cultura do toque e a do pensamento há a cultura da conexão simbólica. E, no que diz respeito a esse estágio de pensamento e conduta simbólica, as danças dos Pueblo são exemplares (Warburg, 2005, p. 16).

Nossa proposta é compreender como a serpente, enquanto símbolo/metáfora, nos proporciona ferramentas para pensar a temporalidade da história da arte e conseqüentemente altera seu *modus operandi* clássico, baseado em concepções e pressupostos oriundos do pensamento racional e cientificista europeu.

A serpente e o tempo da história da arte

Se a arte é uma linguagem simbólica, como defendeu Cassirer, por que não podemos pensar a sua temporalidade a partir de uma forma simbólica? Como podemos nos guiar pelas propostas de Warburg para pensar o problema da história da arte hoje, numa perspectiva mais contemporânea e menos eurocêntrica? Se consideramos a História da Arte como uma forma de interpretação, antes que uma ciência, nosso objetivo é construir um modo de interpretação a partir da serpente enquanto um símbolo da temporalidade da História da Arte.

Partindo da premissa desenvolvida por George Kubler, entendemos que “a contribuição particular do historiador consiste na descoberta das múltiplas formas do tempo” (p. 26). Nesse intento de retratar o tempo a partir da descrição de sua forma, encontramos no modelo da serpente uma forma de entender as propriedades temporais da arte e da história que fazemos dela. Partindo das notas de Warburg, pretendemos investigar “quais são as qualidades específicas da serpente, para que ela funcione na religião e na arte como um elemento de comparação e recalçamento?”, em outras palavras, o que torna a serpente, esse ser mítico, uma metáfora para compreender a temporalidade da arte e a história que fazemos dela?

Como o presente trabalho ainda se trata de um rascunho, uma tentativa cambaleante de desenvolver uma tese, começarei por analisar cada uma das cinco características descritas por Warburg em suas notas, para buscar compreender se as características desse animal, realmente podem servir de modelo para pensar a temporalidade complexa da arte.

1 – A serpente percorre durante todo o ano todo o ciclo biológico, desde o mais profundo sono de morte até a vida mais intensa

Apesar de existirem mais de 3.000 espécies de ofídios, ou cobras, espalhadas pelo mundo e entre elas existirem muitas diferenças em relação a comportamento, habitat (existem cobras aquáticas, terrestres e que vivem em ambos), formas de reprodução (as serpentes endêmicas de climas quentes são ovíparas; enquanto que algumas espécies de climas temperados são vivíparas e ainda existem alguma que são ovovivíparas, pois levam os ovos de seus filhotes dentro do corpo até o nascimento, quando eclodem dentro do corpo da mãe, saindo formados de dentro dela),

periculosidade (algumas são peçonhentas e outra não), todas são carnívoras, pois se alimentam de roedores, lagartos, anfíbios, mamíferos, peixes, além de outras cobras.

No seu ciclo de alimentação, ela caça e descansa para efetuar a digestão, me parece que esse seria o ciclo de vida e morte a que se referiu Warburg. Esse momento em que as cobras descansam para digerir, o que seria o “sono da morte”, seria um interlúdio entre suas caçadas. Transpondo metaforicamente para o âmbito da História da Arte, o “sono da morte”, essa digestão paralisadora, interpretamos como sendo os momentos da história em que a arte se estagna, como num estado de espera. Espera que uma nova experiência, no sentido que Koselleck utiliza, uma nova singularidade surja, impondo novos rumos à história da arte.

2 – A serpente muda, mas permanece idêntica

Warburg neste ponto se refere à mudança de pele característica dos ofídios, o processo, chamado tecnicamente de *ecdise*, ocorre para o réptil poder expandir seu corpo e crescer. Esse processo ocorre diversas vezes ao longo da vida do animal, mas mesmo com essa troca, suas cores e grafismos permanecem os mesmos:

É sua condição de errante, claramente observada na mudança de pele que ocorre no animal, que sintetiza nela uma metáfora muito forte sobre o corpo que muda a cada lugar e a cada tempo. Perspectiva. Além disso, os índios sabem que, quanto mais a jiboia vive, mais ela cresce. É um animal que nunca para de crescer, a não ser quando, com a morte, transforma-se em “animal yuxin” e aí vive para sempre, transformada em... mito! (Fonseca, 2013, p. 29-30).

Na arte, essa metáfora pode ser entendida como a característica da sua perpétua mutação ao longo da história, novos temas, novas técnicas, novas linguagens, que, por mais díspares e contrapostas que possam parecer, não deixam de perder seu status de arte. A mudança e a permanência são características intrínsecas à arte e por mais que esta se transforme, sempre se trata de arte. De acordo com Koselleck, “aqui surge um fenômeno que torna tão interessante a história: não só acontecimentos súbitos e singulares produzem mudanças; as estruturas de maior duração – que possibilitam as mudanças – parecem estáticas, mas também mudam.”

O que vemos na História da Arte é a permanência da variação, pois o tempo das obras de arte é intermitente e variável. De acordo com Kubler:

Uma característica notória do nosso tempo é uma ambivalência em tudo o que tenha a ver com mudança. Toda a nossa tradição cultural favorece os valores da permanência; contudo, as condições da existência presente exigem uma aceitação da mudança contínua. Cultivamos o vanguardismo e, ao mesmo tempo, as reações conservadoras que a inovação radical provoca (Kubler, 1991, p. 92).

3 – A serpente não tem patas que lhe permitam correr, mas se projeta para adiante com extrema rapidez, aliada à arma absolutamente mortal de suas presas venenosas

As cobras são parentes dos lagartos, que possuem quatro patas, no entanto, essas patas desapareceram ao longo da evolução desses animais, restando apenas um corpo longilíneo, que executa seus movimentos através de um rastejar sinuoso.

A história da arte também apresenta um ritmo de acelerações e desacelerações (o bote como parada brusca e o sono da digestão). Ainda de acordo com Koselleck, que estabeleceu uma teoria dos estratos do tempo, é necessário estabelecer uma teoria

que tenha a “capacidade de medir diferentes velocidades, acelerações ou atrasos, tornando visíveis os diferentes modos de mudança, que exibem grande complexidade temporal” (2014, p. 22). Se pensarmos no movimento da serpente e em sua sinuosidade, também temos uma metáfora excelente para demonstrar as variações de velocidade da História da Arte:

Por contar com um corpo maleável, entre outras qualidades, a Cobra é vista por alguns povos indígenas e ribeirinhos da Floresta Amazônica como a própria imagem de um ser perfeito. Tome-se, à guisa de um simples exemplo, a sua capacidade de pertencer ao mundo aquático, de transitar com uma desenvoltura invejável pela terra e conseguir atingir os galhos mais altos das imensas árvores da floresta. Por isso, não é descabido concluir que ela frequenta todos os reinos da natureza, o da água, o da terra, o do ar. Não se pode esquecer também o do fogo, uma vez que aquele animal, por possuir um elemento anatômico – a língua – que se movimenta em forma de chama, tem, além disso, a capacidade de injetar, por meio daquele órgão, um elemento ardente – o veneno –, que, literalmente, queima o corpo de quem tem a infelicidade de ser alvo da sua investida, às vezes, fatal (Fonseca, 2013, p. 24-25).

4 – Ao mesmo tempo, a serpente é pouco visível a olho nu, sobretudo quando sua cor se adapta ao deserto, conforme a lei do mimetismo, ou quando brota do buraco onde se mantém escondida

O mimetismo das serpentes é amplamente conhecido, a variedade dos padrões de suas peles é impressionante. Não é à toa que entre os kaxinawa o mito da serpente é o mito de todos os grafismos possíveis (ver Els Lagrou, 2007), já que para eles o desenho tem um papel central no estabelecimento da relação entre o visível e o invisível. Essa capacidade de adaptação através das características da cor e dos padrões ao ambiente, é uma das razões que faz com que as pessoas as considerem animais traiçoeiros, que se disfarçam para atacar, no entanto, não funciona apenas como uma ferramenta de ataque, mas também de defesa contra certos predadores (pássaros, principalmente).

Sua qualidade mimética dificulta tanto a sua identificação nos ambientes em que ela se mistura, como a sua própria captura. Como o trabalho da História da Arte se configura como uma tentativa de captar as formas que aparecem no tempo, vemos uma analogia com a realidade das serpentes em relação à dificuldade desse intento. É necessário pensar em outras formas de “captura”. De acordo com Kubler:

As formas do tempo são a presa que queremos capturar. O tempo da história é demasiado grosseiro e breve para poder equiparar-se ao tempo regularmente granuloso que, segundo os físicos, será o tempo natural; o tempo histórico é mais com um mar ocupado por inúmeras formas de um número finito de tipos. Precisamos de uma rede com uma outra malha, diferente de todas as que agora usamos (Kubler, 1991, p. 53).

Para capturar essas formas, é necessário pensar numa estratégia ofídica. O tempo da serpente é um tempo complexo.

5 – Falo

Essa última característica listada por Warburg, apenas demonstra que se trata de um teórico homem, cissexual e europeu, pensando o simbolismo desse animal. Na verdade, as serpentes, porque se reproduzem todos os anos, são sempre associadas

aos mitos de fertilidade. No entanto, nem sempre são associadas apenas ao falo, pois em muitas mitologias elas se relacionam com os ciclos lunares (a lua vista como um ovo de serpente) e, neste sentido, por seu caráter cíclico, muitas vezes estão associadas aos ciclos de menstruação ou mesmo às trompas de Falópio.

De acordo com Narby, “a serpente cósmica, não é masculino nem feminino – mesmo que as suas criaturas sejam um, outro ou ambos” (2018, p. 73). Sua natureza é andrógina e dupla, por isso o antropólogo consegue desenvolver sua tese que relaciona a serpente cósmica ao DNA, que por si só é duplo e é o paradigma do princípio vital. Esse seu caráter andrógino é simbolizado na imagem do Ouroboros, a serpente-dragão que “encarna a união sexual permanentemente autofecundadora, como a sua cauda enfiada na boca indica” (*Id.*, p. 89). Também, de acordo com a antropóloga Els Lagrou, “todo ser que é dual, é feito de luz e água, de substâncias femininas e masculinas, (...) é por causa da constante interação entre estes dois elementos que o ser é vivo estando em movimento” (2007, p. 270). E é por isso que a Jiboia é “mestra das artes e xamã primordial” entre os Huni Kuin (Kaxinawá):

Embora caminhe pelo mundo no qual os humanos caminham, ela vai muito, muito além dos caminhos conhecidos, percorre o mundo do invisível e, por isso, é a mediadora, por excelência, aquela que detém os maiores poderes xamânicos. Els Lagrou conta que, várias vezes, ouviu os kaxinawa usarem a expressão “Yube é pajé” (Fonseca, 2013, p. 27-28).

Nesse momento, substituiria a característica fálica, unívoca, apontada por Warburg, por sua qualidade andrógina, ambígua, pois assim se mantém o seu caráter ambivalente. Mesmo Warburg, relaciona *pathosformel* da ninfa com a serpente (feminilidade, animalidade).

Há no excesso, não menos que no acesso, algo da ordem do perigo algo da ordem do sintoma. Perigo para a própria história, para sua prática e seus modelos de temporalidade, pois o sintoma difrata a história, desmontando-a, em certo sentido, sendo, ele mesmo, uma conjunção, uma colisão de temporalidades heterogêneas (tempo da estrutura e tempo da ferida causada na estrutura) (Michaud, 2013, p. 21).

Depois de nomear essas cinco características, Warburg segue em suas notas escrevendo: “São essas as qualidades que fazem dela um símbolo (ameaçador, relevante e indestrutível) que permite recalcar tudo aquilo que, na natureza, é “ambivalente”, morto e vivo, visível e invisível (seu ataque é imprevisível e mortalmente perigoso)” (Michaud, p. 278). As notas continuam, mas só estão disponíveis na tradução de Michaud:

Tudo o que é misterioso e rápido.
Uma mistura complexa, que alia o máximo de mobilidade à menos superfície vulnerável.
Ao mesmo tempo, periodicamente entregue a um sono semelhante à morte, e sujeira à metamorfose de sua pele. Por isso ele é o elemento recalçado de uma comparação perfeita para as realidades nas quais o ser humano sofre ou vê uma metamorfose, orgânica ou inorgânica, sem causa explicável.
Símbolo da eternidade (Zrwân). A serpente como símbolo da metamorfose.
A incorporação como ato lógico da cultura primitiva” (Michaud, 2013, p. 278 - 279).

A complexidade desse símbolo, seu caráter metamórfico, sua relação com o tempo e o conhecimento, estão presentes em todas as culturas ditas primitivas, mas que na realidade são verdadeiramente profundas e complexas e que nos podem ser

úteis para pensar o tempo da história da arte. Cremos que esse discurso presente nas mitologias dos povos ameríndios deve ser estudado não apenas no contexto das investigações antropológicas, mas pode e deve ser incorporado em outros discursos acadêmicos. O tema da história da arte na América Latina assim como o saber dos povos indígenas é muito importante para ficar apenas nas mãos de universitários especializados em história da arte ou antropologia.

Se pensamos como Michaud, a história da arte é uma “ficção teórica”, que pode ter suas bases criadas em outros pressupostos, em outro pensamento, numa outra epistemologia. Afinal, a história da arte não se trata apenas de compreender, mas de produzir efeitos” (2013, p.10):

[...] se compreende que o historiador da arte não chega ao término de seu trabalho quando se contenta em descrever e até em explicar fatos. Produzir novos documentos, copiando os arquivos de Florença, não basta para “resgatar o timbre de vozes inaudíveis” emitidas a partir das imagens. Para isso, é preciso que o próprio estudioso entre em movimento, desloque seu corpo e seu ponto de vista, proceda a uma espécie de transferência pela qual o “timbre de vozes inaudíveis” – poderíamos dizer, parafraseando Benjamin, o inconsciente da visão – transpareça de repente” (2013, p. 25).

Nosso esforço, seguindo as premissas de Michaud, é “resgatar o timbre de vozes inaudíveis” que se encontram na América Latina. Essas vozes, e não apenas a visão do outro oriunda da definição de América Latina cunhada pela Europa, são elas que unem esse tecido enigmático bordado por mãos ancestrais que formam essa América – indígena, mítica, ritualística, mágica.

Do nosso ponto de vista, para pensar uma história da arte da América Latina é necessário escutar essas vozes, ou seja, reformular a história a partir de outros pressupostos. Já que a história “é um processo sem fim, as fronteiras das suas divisões movem-se continuamente, e continuarão a mover-se enquanto os homens fazem história” (Kubler, 1991, p. 55), se faz necessário uma reavaliação dos paradigmas e conceitos dessa história particular.

A serpente e o tempo da história da arte na América Latina

O Pirralho Antropophago.

Os astrônomos europeus que vêm observar o eclipse solar desejam saber se aqui ainda há índios” (Dos Jornaes).
(Fonseca, 2007, p. 206)

Oswald de Andrade escreve esse pequeno poema, publicado na revista O Pirralho em agosto de 1912, que nos serve como uma luva para pensar no que diferencia a temporalidade da arte na América Latina, da temporalidade das artes em outros lugares. Aqui, nós temos índios! A sobrevivência do pensamento dos povos originários é sentida aqui na América Latina de maneira viva e pulsante. Esses povos, que resistem bravamente, até os dias de hoje, ao mais longo genocídio da história da humanidade, nos provam a cada dia que seus conhecimentos são fundamentais e precisam ser valorizados.

Poderíamos facilmente trocar o termo “astrônomos europeus” por “historiadores europeus”, já que de acordo com Kubler: “tal como o astrônomo, também o historiador está empenhado em retratar o tempo” (1991 p. 35). Se nossa função, enquanto historiadoras da arte latino-americana é retratar o tempo, e se o que nos diferencia é a presença resistente dos povos originários, por que não investigamos a temporalidade a partir de uma perspectiva ameríndia?

Se as formas do tempo são a presa que queremos capturar, buscaremos nesse trabalho nas mitologias sobre as serpentes uma resposta simbólica à pergunta sobre a destruição, morte e sofrimento elementar do mundo. Uma investigação sobre a memória dos cultos da serpente nos povos da América Latina é uma forma de definir a temporalidade da arte aqui produzida, não dependente das noções científicas, do tempo natural, já que o tempo histórico é um tempo de outro tipo. Ou seja:

Precisamos de uma rede com uma outra malha, diferente de todas as que agora usamos. A noção de estilo tem uma malha tão adequada para o caso como o papel de embrulho ou os caixotes de papelão. A biografia corta e rasga uma substância histórica congelada. As histórias convencionais da arquitetura, da escultura, da pintura e dos ofícios aparentados, deixam escapar tanto os pequenos como os principais pormenores da atividade artística. A monografia acerca de uma única obra de arte é como uma pedra cortada e aparada pronta a ser integrada numa parede, só que a parede é construída sem qualquer objetivo ou plano (Kubler, 1991, p. 53).

De que maneira a visão mítica ameríndia – que persiste e resiste até os dias de hoje, tanto nas comunidades indígenas que vivenciam essa visão quanto nas cidades em que essas visões ainda persistem mesmo que de maneira não consciente – dá-nos material para pensar o trabalho da História da arte na contemporaneidade?

A partir da minha vivência pessoal, escolhi investigar uma metodologia que inove a maneira de estudar a temporalidade da arte e a história que fazemos dela. Diferentemente de Warburg, homem europeu do século XX, que se deslumbra com o que para ele era um pensamento exótico e diferente, buscamos compreender como a persistência e resistência das nossas culturas originárias geram imaginários afetivos e efetivos. Em outras palavras, o que buscamos é delinear uma forma do tempo que permita pensar a arte latino-americana desde dentro dos seus próprios sistemas, estruturas e crenças, que se refletem de maneira direta ou indireta na sua produção artística.

Warburg afirmou que “a serpente temida deixa de ser assustadora/inevitável quando é adotada como pai” (Michaud, 2013, p. 264), nossa proposta é adotá-la como pai e mãe, que originam a vida e, portanto, originam o tempo. E a relação entre história da arte e antropologia, proposta por Warburg, não deve ser apenas uma relação de identificação, numa tentativa de criar um “modelo experimental de uma formação histórica”, mas, de acordo com Michaud, deve também, e mais profundamente, constituir o próprio historiador, que em seu trabalho oscila constantemente entre o pragmatismo e o simbolismo. “A analogia já não é entre duas culturas postas sob uma única luz, mas entre o estudioso e o próprio objeto de seu saber” (2013, p. 191).

A América Latina situa-se entre a magia e o logos, e seu instrumento de orientação é o símbolo. Um símbolo que não é tranquilo e coerente, ou fácil de dominar através da lógica da racionalidade. Essa situação entre magia e logos está intimamente relacionada às epistemologias dos povos originários. “O maravilhoso, que fundamenta o ludismo e a arte dos índios, é o sintoma e aprova de uma tentativa desesperada de instaurar a ordem diante do caos, e não um modo sorridente e cômodo de nos deixarmos levar pelo fluxo das coisas” (Michaud, 2013, p. 263).

De acordo com Juan Acha, um grande intelectual peruano e um dos principais teóricos da arte latino-americana, a identidade latino-americana se difere em essência da identidade europeia. Por extensão, difere também a arte que aqui se produz, e deve também distinguir-se o modo como refletimos sobre ela:

[...] la diversidad es nuestra real identidad, o sea que nos caracterizamos por tener una identidad que no es identidad según el pensamiento europeo. Si aceptamos esta realidad con seguridad que cambiará nuestra perspectiva en el conocimiento de nosotros mismos y de nuestras relaciones estéticas. No sólo esto, sino que hoy es útil saber manejar las múltiples diferencias de un mundo en estrecha comunicación (Acha, 1979, p.125).

Mesmo Warburg, no final do século XIX, já havia percebido que algo acontecia na América (no caso, não apenas nos Estados Unidos), algo que diferenciava as culturas daqui, em relação às culturas na Europa. Esse algo, era a “indestrutibilidade do homem primitivo”:

Eu ainda não desconfiava de que, depois de minha viagem à América, a relação orgânica entre arte e religião nos povos “primitivos” me apareceria com tamanha clareza, que eu veria com muita nitidez a identidade, ou melhor, a indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo em todas as épocas. Eu poderia demonstrar que ele tanto era um órgão da cultura do renascimento florentino quanto, mais tarde, da Reforma alemã (Warburg *apud* Michaud, 2013, p. 259).

Apesar de existir tanto na Europa, como na América, uma presença latente do pensamento antigo em ambas as civilizações ocidentais, Warburg estava interessado em produzir pontes entre o pensamento europeu e o pensamento ameríndio. No entanto, nosso trabalho visa desenvolver um pensamento próprio latino-americano, já que nosso pensamento antigo é distinto do pensamento antigo europeu. Pretendemos repensar a história que podemos construir da arte que se produz nesse continente chamado, eurocentricamente, de América (um nome colonizado, pois sua origem se dá como homenagem ao primeiro invasor: o italiano Américo Vespúcio). Um continente habitado por milhões de pessoas e por distintos povos, que tiveram sua história interrompida no século XVI. Acreditamos que a história que fazemos da arte produzida em nosso território deve partir de outros pressupostos:

Então, nosso pensamento ocidental precisa mudar, num processo que o transforme de estático, cristalizado e monogâmico, como muitos o têm e assim o refletem em suas línguas, para dinâmico, fluido e pangâmico, um devir-pensamento, que poderá comportar uma nova língua capaz de ser e estar em/por si e no/pelo outro” (Silva, 2018. p. 184).

Mesmo sabendo que o mundo ocidental ainda não está pronto para desenvolver um diálogo verdadeiro com os povos originários, “dado o bloqueio epistemológico que impede a ciência de receber aquele saber” (Narby, 2018, p. 150), aqui buscamos brevemente discutir como a História da Arte, entendida como uma forma de interpretação (ou ficção) e não como ciência, pode se constituir a partir de uma temporalidade baseada no símbolo da serpente, presente na origem dos povos americanos (ou no território de Abya Yala), e se o que interpretamos parte de premissas não europeias, é a partir daí que devemos começar. Pois, de acordo com Cassirer, “o conhecimento e a linguagem, o mito e a arte: todos eles não se comportam a maneira de simples espelho que reflete as imagens que nele se formam de um ser dado, exterior ou interior, mas que, no lugar de ser meios indiferentes, são as autênticas fontes luminosas, as condições da visão e as origens de toda configuração” (Cassirer, 1972, p. 36). Dessa maneira, defendemos que, para pensar a história da arte da América Latina no presente, é preciso voltar os olhares para a serpente.

Referências

- ACHA, Juan. *Arte y sociedad Latinoamericana: sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- ANDRADE, Oswald de. Revista O Pirralho. São Paulo, 31 de agosto de 1912, no 56. Apud: FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade. Biografia*. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- ANGEL, Sara. The Mnemosyne Atlas and the Meaning of Panel 79 in Aby Warburg's Oeuvre as a Distributed Object. *Leonardo*, v. 44, n. 3, p. 266-267, 2011.
- ARTAUD, Antoin. *L'ombilic des limbes*. Paris: Gallimard, 1979.
- BARTHOLOMEU, Cezar (org.). Dossiê Warburg. *Revista Arte & Ensaios*. Ano XVII, n.19, 2009. p. 118. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:dossie.pdf>> Acesso em: 03 abr. 2017
- BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.
- CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CASSIRER, Ernst. *La Filosofia de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- FONSECA, Mário Geraldo Rocha da. *A cobra e os poetas: Uma mirada selvagem na literatura brasileira*. 2013. 334 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- GOMBRICH, E. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Oxford: Phaidon, 1986.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: Estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- KUBLER, George. *A forma do tempo: Observações sobre a história dos objetos*. Lisboa: Vega, 1991.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.
- LEVY, Carminha; MACHADO, Alvaro. *A sabedoria dos animais: viagens xamânicas e mitologias*. São Paulo: Ground, 1999.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NARBY, Jeremy. *A serpente cósmica, o DNA e a origem do Saber*. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

SILVA, Adriano Clayton da. O devir-antropólogo/xamã/tradutor. *Espaço ameríndio*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 175-188, jan./jun. 2018.

TAVARES, Marcela B. *Borges e os labirintos do tempo*. Monografia (Bacharelado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

VIDAL, Lux. *A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WARBURG, Aby. A Lecture on Serpent Ritual. *Journal of the Warburg Institute*, v. 2, n. 4 (Apr., 1939), pp. 277-292, Londres: The Warburg Institute, 1939. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/750040>>. Acesso em: 03 abr. 2017

WARBURG, Aby. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. Tradução e ensaio: Michael P. Steinberg. Londres: Cornell University Press, 1995.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Tradução de Joaquín Etorena Homache. Epílogo de Ulrich Raulff. México: Sexto Piso, 2004.

WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent : Art et anthropologie*. Introdução de Joseph L. Koerner. Paris: Macula, 2003.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. Tradução de Jason Campel. Revisão técnica de Roberto Conduru. *Revista Concinnitas*. Ano 6, v. 1, n. 8, julho 2005.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução: Joaquin Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.