

UMA BASÍLICA DE MEMÓRIAS: O TEXTO ESCRITO COMO POSSÍVEL COMPONENTE DA MNEMOSYNE WARBURGUIANA

Rafael Macário de Lima

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

RESUMO: As brechas do tempo guardam nomes assombrosos, cujas contribuições são sussurros na cultura moderna e contemporânea, inscrições nos anais dos tempos. Essas são, certamente, características que traduzem a presença de Aby Warburg e de sua obra para os estudos da história da arte. Um filósofo cujas contribuições criam uma fantasmagoria da arte em eterna sobrevivência. Neste ensaio, comentamos brevemente sobre a figura de Warburg e de sua obra principal, *O Atlas Mnemosyne*, como ponto de partida para sugerir uma nova possibilidade de leitura: a utilização do texto escrito como componente do Atlas Warburgiano. Utilizamos o pensamento de Didi-Huberman em defesa do texto escrito como produto do tempo e como imagem. Assim, a proposta deste ensaio é a de realizar uma provocação a partir da obra de Aby Warburg.

PALAVRAS-CHAVE: Aby Warburg; *Atlas Mnemosyne*; Imagem; Didi-Huberman

ABSTRACT: In this essay, we briefly comment on the figure of Warburg and his main work, *The Atlas Mnemosyne*, as a starting point for suggesting a new readability: the use of written text as a component of the Warburgian Atlas. We use Didi-Huberman's thought in defense of the written text as a product of time and as an image. Thus, the purpose of this essay is to perform a provocation from the work of Aby Warburg.

KEYWORDS: Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Image, Didi-Huberman

SOBREVIVÊNCIA DA IMAGEM E OS ECOS DE ABY WARBURG

Warburg entendeu que as imagens são ao mesmo tempo objetos físicos (as imagens têm um corpo) e objetos “anímicos”, digamos assim. Analisar uma imagem é analisar a complexidade de uma estrutura psíquica feita de memórias imbricadas umas nas outras e de desejos eventualmente contraditórios. Georges Didi-Huberman

Pensar a imagem e suas reverberações dentro da cultura ocidental é um processo de revisitação no qual as fronteiras do passado e do presente são fundidas em uma espiral que borra o conceito de vida e morte da imagem. Vida e morte, conceitos que dentro de uma vida orgânica e finita são dados com um *fatum*, um destino tecido pelos deuses a todo ser que é parido, expulso para além do véu. Mas, como apontar a finitude da arte dentro do tempo? Como conseguir vislumbrar a morte daquilo que é etéreo e insólito? A arte, então, pode ser pensada como um fantasma que insiste em imprimir no tempo a sua presença, como um sussurro que ecoa nas brechas do firmamento. *Fantasmagórico* é o adjetivo correto para a imagem que insiste em sobreviver, e a alcunha para o homem cujo olhar sensível não permitiu que ela fosse ignorada: Aby Warburg.

Realizar uma apresentação formal de Warburg ao leitor é uma obrigação e um desafio que me imponho, pois sua vida me parece fascinante. Como diria Edgar Wind: “não se separa um homem de seu *páthos* – de suas empatias, de suas patologias”.¹ Penso que sua vida esteve a serviço de seus ideais “acadêmicos”², e que pagou certo preço por essas prioridades. Sobrepor sua vida a sua obra não é o nosso objetivo. Mas acredito que criar uma “genealogia” desse homem é uma forma de estabelecer uma ordem de seus pensamentos e do imbricamento de sua paixão pela imagem com a sua vida pessoal. Alemão de nascimento, Aby Warburg nasceu no século XIX numa família abastada de banqueiros. Teve uma vida de dândi, dedicada

¹ Menção feita por Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência da imagem: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. DIDI-HUBERMAN *apud* WIND, 2013, p. 28.

² Utilizo o termo entre aspas como uma maneira de evitar burocratizar ou institucionalizar aquilo que Warburg fazia principalmente por prazer estético, não obstante suas pesquisas tivessem uma motivação de expansão de conhecimento.

às viagens e ao conhecimento. Diagnosticado como esquizofrênico, foi reabilitado pela qualidade de sua pesquisa:

Foi internado na mesma clínica em que Nietzsche padecia, porém, foi capaz, negando o destino do filósofo que muito o influenciaria, de conquistar seu retorno ao convívio social dando uma palestra sobre a arte e sua conexão ritualística com a religiosidade dos índios pueblos da América do Norte. A preleção convenceu seu médico – importante discípulo de Freud: Ludwig Binswanger – a permitir seu retorno ao mundo dos “sãos”. (ANDRADE, 2018, p. 54)

O trabalho intelectual de Warburg acaba funcionando como um passaporte para a sua liberdade, influenciando os doutores da ciência a conceder sua alta médica. Apesar da riqueza de fatos de sua vida, porém, “foi menos por sua biografia do que por suas ideias ousadas e pioneiras que Warburg foi marginalizado” (ANDRADE, 2018, p. 54). Os ideais Warburgianos estão calcados no que é chamado de “sobrevivência da imagem”.

Os questionamentos acerca da durabilidade ou da longevidade da arte e de suas reatualizações na modernidade interessaram muito a Warburg. Sua pesquisa, conceitos e objetos tornaram-se aclamados em diversas áreas do conhecimento, por representar uma fratura no cânone dos estudos da história da arte. Dessa maneira, é interessante comentar o modelo de historicização da arte ao qual Warburg se opõe, e as outras possibilidades de se pensar a imagem por ele propostas. O austríaco Ernst Gombrich, um dos principais e mais tradicionalistas críticos estéticos, autor do *best-seller História da Arte*, propõe para o estudo da matéria um modelo temporal, linear e cartesiano, apresentado como uma fórmula evolucionista, analisando os movimentos e seus paladinos dentro de seu tempo. Parece haver, para Gombrich, um marco do despertar de valores artísticos a partir do qual se deflagraria uma espécie de “evolução”, de “descobrimento” de novas técnicas e estilos de pinturas com o passar do tempo. Atualizações baseadas no aprimoramento das técnicas disponíveis criaria uma *hierarquia*: rupestre, xilogravura, pintura a óleo, *chiaroscuro*, afresco, colagem, etc. Este modelo teórico passou a ser trabalhado em diversas instituições, tornando-se canônico para muitos pesquisadores.

O conceito que Warburg constrói através do pensamento da

“sobrevivência das imagens” chama-se *Nachleben*³ e evita o tratamento linear, simétrico e fluido proposto por Gombrich, sugerindo um embaraçar espiralado das formas no tempo, no qual as imagens são constantemente reatualizadas. A arte seria composta de formas sem mortalidade, como seres anfíbios em constante renovação palimpséstica, cujas camadas temporais, contrapostas à luz, são denunciadas. Uma *assombração*, como sugere Georges Didi-Huberman:

A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma *tábula rasa*: é, antes, um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um momento-agitador – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27)

A partir dos estudos do Renascimento Italiano, Warburg constrói e amadurece sua disciplina. O momento artístico no qual a Europa estava embebida de “valores pagãos” torna-se frutífero para que o olhar do historiador apurasse o elemento que costurava essa tendência, da Itália à Alemanha: o Paganismo. O Renascimento tomou conta da Europa durante o apogeu das navegações e acompanhou a queda do feudalismo. Sendo assim, o Paganismo e sua retomada dos valores da Antiguidade tornaram-se marcas desse momento estético de mudanças. Por meio de um estudo baseado nas observações das obras de Botticelli e Dürer, Warburg percebe as tensões e movimentações presentes nas obras, que, embora feitas em espaços geográficos diferentes, pareciam bailar em uníssono. Imagens que se tocavam e vibravam, como velhas conhecidas, ardendo em uma fricção pagã; de outrora, mas também de agora. Acerca desse processo de assimilação ou de “apropriação de elementos da Antiguidade” e de seus diálogos, diz Leopoldo Waizbort:

Quais foram os caminhos percorridos pelas imagens e pelos textos até chegar aos artistas, que os configuram segundo suas necessidades? Como eles tomaram contato com esses elementos vindos da Antiguidade? Quais foram os suportes desses conteúdos?

3 Leopoldo Waizbort decifra no prefácio de apresentação da obra *História de Fantasma para gente grande*, publicada pela Companhia das Letras (2015), o termo *Nachleben*: “Warburg cunhou a expressão “vida póstuma” (*Nachleben*, de difícil versão) da antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores”. (WAIZBORT, 2015, p.11)

Quais foram os mediadores? Como os transformaram? Com que finalidades? (...) É plenamente possível que um modelo pictórico – um gesto, por exemplo – tenha sido ressignificado pelo artista em sua apropriação. Em que medida essa ressignificação mantém elementos do sentido original? E em que medida se contrapõe aos sentidos antigos? (...) Estamos falando, então, de processos de apropriação que são na mesma medida processos de ressemantização. (WAIZBORT, 2013, p. 10-11)

Ao construir as questões acerca desse prelúdio que antecipa a concatenação teórica de Warburg no que diz respeito a uma teoria concreta e “racionalizada” da sobrevivência das imagens, Waizbort chama atenção ao comentar dois processos: a apropriação e a ressemantização. Dois termos que tornam o conceito Warburgiano de *pathosformeln*, ou fórmula de *páthos*, mais maleável. O processo de apropriação e ressemantização comunga com a sobrevivência das imagens ao considerar que toda apropriação, seja ela gestual, icônica ou simbólica, está carregada de significados, plena de potência. A ressemantização é a expansão desse *páthos*. Assim, o *pathosformeln* Warburgiano constrói novos padrões, que em confluência com os anteriores estabelece uma sobrevivência, uma chave de leitura acerca da memória e de como pode haver um processo de armazenamento desses gestos e símbolos. Algo como uma memória plástica, capaz de moldar novas possibilidades gestuais nas imagens. Assim, alargando as fronteiras e as possibilidades de leitura que a imagem possui, ele vai decompondo o imposto e expandindo a semântica iconográfica, como comenta Georges Didi-Huberman:

O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia, etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um momento energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34)

Elementos da análise formal da pintura, tais como determinados tipos de tinta e texturas da tela, são colocados de lado a fim de fazer vibrar a força simbólica da imagem. Este é o contraponto de Warburg ao tradicionalismo

historicista de Gombrich. Analisar todos os percalços teóricos e contribuições que levaram Warburg a tornar-se o grão-mestre de uma geração de estudiosos ultrapassaria os objetivos desse artigo. A disseminação de Warburg e sua popularização vem acontecendo paulatinamente, graças a nomes como Giorgio Agamben, Carlo Ginzburg e Georges Didi-Huberman, “pupilos” e estudiosos do pensamento Warburguiano, cujas contribuições teóricas comungam e expandem a área ao construírem um interesse editorial em traduzir os textos deixados por Warburg. Além dessa fascinante produção, a herança mais cobiçada e que causa uma grande estranheza é a compilação do pensamento warburguiano no *Atlas Mnemosyne*, uma “abordagem antropológica das relações que torna essas singularidades operatórias, em termos históricos e culturais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 39).

Elaborado por um conjunto de pranchas, o *Atlas* consiste, nas palavras do próprio Warburg, num “alicerce de imagens, que a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que influenciaram a representação da vida em movimento” (WARBURG, 2013, p. 366). Um atlas, uma grande enciclopédia, na qual as imagens em movimento traduziriam as formas patéticas em um domínio da imagem gestual. Um trabalho inacabado, que causa espanto e fascínio aos estudiosos.



ABY WARBURG. *ATLAS MNEMOSYNE*.

A MNEMOSYNE WARBURGUIANA: OUTRA POSSIBILIDADE

O atlas warburguiano é uma aparelhagem mnemônica na qual as imagens tornam-se invólucros dos gestos patéticos. O atlas é, portanto, um receptor e guardião da memória. Os rastros congregam possibilidades de leituras de acordo com as posições das imagens e do espectador. Suponho que esse seja o ideal por trás da sua criação: uma basílica de rastros mnemônicos. Herda, portanto, a força da filha de Urano e Geia, a mãe das musas: a deusa Mnemósine⁴. Como canta a musa, para Hesíodo, na Teogonia:

Na Piéra gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória⁵ rainha das colinas de Eleutera,
Para alívio dos males e pausa das aflições.
(HESÍODO, *Teogonia*, vv:53-55. Trad. de Jaa Torrano)

Amou ainda Memória de belos cabelos,
Dela nasceram as Musas de áureos bandôs,
Nove, a quem aprazem festas e o prazer da canção.
(HESÍODO, *Teogonia*, vv: 915-917. Trad. de Jaa Torrano)

A memória não é somente um predicado da deusa Mnemosine; a deusa é a memória desse mundo. Ora, há, portanto, implicado no nome do *Atlas* Warburguiano, o princípio de que essa aparelhagem visual é um relicário da imagem. Imagem em um sentido de pictórico, visual, contemplativo. Haja vista essas implicações, creio que há uma necessidade de expansão semântica dessa conotação de imagem enquanto somente um “aspecto do visível e pictórico”. Portanto, trato a imagem como memória, “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207). O que implica em tomar uma posição benjaminiana de memória, a reminiscência criada pelo registro escrito:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os

4 Informação do *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal.

5 O tradutor da Teogonia da Editora Iluminuras (2015), Jaa Torrano, escolheu traduzir do grego: Μνημοσύνη, como Memória, mas trata-se da mesma deusa da qual me refiro no texto.

acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades de forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que me última instância todas as histórias constituem entre si. (BENJAMIN, 1985, p. 2011)

A prerrogativa assumida por Walter Benjamin de apontar a escrita como um dos processos fundamentais de preservação e propagação da memória é fundamental para a argumentação da união de texto e imagem visual no *Atlas*, que aqui será construída. Benjamin propõe o pensamento da deusa da memória enquanto guardiã do rastro visual da narração, enquanto matéria escrita, herdada do *aedos* gregos que posteriormente materializa a poesia épica em texto: “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1985, p. 210). Ora, se as Musas nascem dos cabelos da deusa, e essas por sua vez inspiram o poeta a cantar, a narrar as épicas aventuras vividas em diversos espaços da terra ou da história: “quando o poeta é possuído pelas Musas, ele sorve diretamente da ciência da Mnemósine, isto é, sobretudo do conhecimento das “origens”, dos “primórdios”, das genealogias” (ELIADE, 2018, p. 108). As Musas tornam-se guardiãs e propagadoras da memória. De toda memória, que é ameaçada padecer pelo tempo, de toda memória sobrevivente e ressemantizada. A reminiscência da qual fala Walter Benjamin acerca do processo narrativo, o de contar histórias e transmitir pelos ecos do tempo através da narração, do texto escrito, comunga com o embaralhado gestual patético defendido por Aby Warburg. Há uma necessidade latente de não limitar a imagem somente ao campo visual, de explorar a versatilidade do texto, da escrita, de evocar e construir imagem, assim como a capacidade do texto de sobrevivência como guardião de uma memória, de crisálida do antigo, como salienta Georges Didi-Huberman:

Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro — pouco importa que seja o Gênesis ou Os Cento e Vinte Dias de

Sodoma —, talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210)

As imagens e as palavras, uma comunhão que mais parece uma tumba da memória, não só podem como devem ter espaço dentro de uma aparelhagem como o *Atlas* concebido por Aby Warburg. Dessa maneira, utilizo essas postulações para ancorar a construção do *Atlas Mnemosyne*, pautado nas imagens que o texto escrito apresenta em comunhão com as artes visuais. Isso possibilita agregar os poemas e textos em prosa às imagens das artes visuais, construindo uma confluência dionisíaca entre texto e imagem. No *Atlas*, as imagens que o texto literário possa evocar estarão em paralelo nas pranchas, em um absurdo divino mnemônico. A literatura, tomada da presença do antigo e das reatualizações de mitos na modernidade: ninfas, sátiros, a deusa Vênus, Dioniso, emerge em labaredas perpassando narrativas nas quais as memórias vertiginosas do passado são expandidas em novas possibilidades de espaço e tempo. Por exemplo: as figuras mitológicas de uma França decadente do século XX narradas por Anaïs Nin em seus contos. Os deuses e as deidades de outrora, agora abrigados na literatura como sobreviventes, buscam uma hecatombe sexual capaz de acordá-los de seu sono.

A presença dos deuses na arte como *topoi* literários é recorrente. Diversos poetas os utilizam como elementos de estética e argumentação da narrativa. A literatura e o gestuário mítico são atormentados pela presença dos deuses. A literatura está repleta do sussurrar dessas figuras que, despostas do seu culto, procuram pelo derramar de uma libação que as evoque. Essa é a função do mito dentro da literatura, uma nova casa: “os deuses são hóspedes fugidios da literatura. Deixam nela o rastro dos seus nomes” (CALASSO, 2004, p. 9). As postulações realizadas por Roberto Calasso me são muito caras, pois dialogam com o objeto que pretendo construir, sua prerrogativa que preconiza acerca da materialidade dos deuses, ou mitos nas artes e de como essa “possessão” mítica na literatura e nas outras artes está carregada por uma ordem de simulacros, casulos de sua potência de outrora, de ressemantização. Que é, por excelência, uma retórica de sobrevivência das imagens:

Há muito eufemizados e refreados nos textos literários, os deuses estão mais à vontade na pintura. (...), a imagem pintada pode restituir

os deuses às suas aparições fascinantes e aterrorizantes desde que na condição de simulacros. [...], como se a passagem de um estilo a outro e de uma época a outra tivesse ocorrido secretamente, por intermédio dos próprios deuses e dos seus emissários, fossem eles as ninfas ou quaisquer outros mensageiros. (CALASSO, 2004, p. 26)

Essa presença é simbólica daquilo que os deuses são para as artes: uma bússola, um compasso, que leva a arte para o próximo estágio, para o mais além. Presenças de infinita inspiração. Simulacros de força e de gestos imortais; adormecidos, mas imortais. A literatura torna-se esse simulacro, esse novo templo para os deuses e mensageiros pagãos. Essa é a perspectiva captada ao ler os contos da literatura moderna ou contemporânea. Com suas Ninfas modernas, atualizadas e expandidas, com suas hermafroditas em casas de ópio e putas em bailes de gala, sátiros de batina. Apropriação e ressemantização do mito, essa é a chave de leitura para a presença do insólito e etéreo interior da literatura. Mitos em forma de linguagem a serviço do texto, com força para compor cenas.

Há, aqui, uma provocação para a criação de uma nova abordagem de Warburg e de sua ferramenta, o *Atlas Mnemosyne*. Uma nova leitura da obra e do legado de Aby Warburg, na qual há uma promoção e expansão de seus conceitos, pautada nessa observação da presença dos mitos na literatura, e de como sua crescente utilização vem sendo feita desde a Antiguidade. Esse processo de progressão e ressemantização do mito, que é perceptível nas artes visuais, também ocorre na literatura. O que é proposto, portanto, é que haja um tratamento com o texto, com a escrita, a fim de se desvendar suas “imagens poéticas” como a pulsão de um gestuário próprio, de hoje e de outrora, em espiral, a fim de que as palavras também possam tornar-se parte dessa aparelhagem proposta por Warburg. Como um relicário de diversas potências e linguagens, numa abordagem transdisciplinar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fabio. Aby Warburg, Arte e Sobrevivência.

In: *Revista Continente*, n. 207, março, 2018, p. 54-57.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CALASSO, Roberto. *Literatura e os deuses*. São

Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: Histórias da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

_____. Quando as imagens tocam o real. In: Pós. Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Artes da EBA/UFMG, 2(4), 206-219. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

HESÍODO. *Teogonia*: origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2015.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WIND. Edgard. Sobre uma recente biografia de Warburg. In: WARBURG, Aby. *A presença do antigo – escritos inéditos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.