



Polaridades e anacronismos no pensamento de Warburg

Polarities and anachronisms in Warburg's thinking

Dr. Jorge Coli

Como citar:

COLI, J. Polaridades e anacronismos no pensamento de Warburg. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p.09-21, mai. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/755>>

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.755>

Imagem: Sodoma (1477-1549), Casamento de Alexandre e Roxana, c.1517, afresco, 370 x 660 cm, Villa Farnesina (antiga Villa Chigi), Roma; fonte: <<http://www.wga.hu/art/s/sodoma/2/2fames.jpg>>

Polaridades e anacronismos no pensamento de Warburg

Polarities and anachronisms in Warburg's thinking

Dr. Jorge Coli *

Resumo

O presente texto comenta dois conjuntos de obras com vistas à abordagem do caráter dual e polarizado recorrente no pensamento de Aby Warburg. O primeiro gira em torno de uma tapeçaria quatrocentista analisada por Warburg em 1913 quanto à complexidade de sua inscrição histórica e simbólica e o segundo se refere à relação entre um Painel do seu *Atlas Mnemosyne* e do selo celebrativo de um acordo de paz em 1925, cujos desdobramentos históricos e simbólicos são analisados em diferentes camadas.

Palavras-chave

Aby Warburg; *Atlas Mnemosyne*; anacronismo e descontinuidades.

Abstract

The present text discusses two sets of works with the intention to approach the recurrent dual and polarized character of Aby Warburg's thinking. The first set revolves around a fifteenth-century tapestry, which historical and symbolic complexity was analyzed by Warburg in 1913, whereas the second set is composed by a panel of his *Atlas Mnemosyne* and a 1925 commemorative seal of peace agreement, whose Historical and symbolic unfolding are examined in different layers.

Keywords

Aby Warburg; *Atlas Mnemosyne*; anachronism and discontinuities.

O caráter dual e polarizado, muito frequente, embora não exclusivo, é uma constante no pensamento de Warburg. Algumas dessas polarizações que se encontram em seus textos são clássicas, por assim dizer: oposição entre arte do norte e do sul, cultura popular e cultura elevada, racionalização e misticismo, encantamento e desencantamento do mundo, idade média e renascimento, por exemplo. Outras são mais pessoais: a sístole e a diástole, o horizontal e o vertical.

Proponho um estudo de caso em que o instrumento mental da dualidade se manifesta e condiciona uma das análises de Warburg. Ela se inicia fortemente polarizada para anular-se quase no final, sem renegar-se. Trata-se do estudo de 1913 “Aeronave e submergível no imaginário medieval” (Warburg, 2013: 313-321).

Surge, nesta análise, um dualismo que remete à oposição entre o universo do pensamento selvagem, mágico e mítico, ao *logos*; entre a serpente orgânica e a serpente de cobre; entre, se se quiser, o encanto e o desencanto do mundo, que Warburg (2015: 199-253) assinala em sua célebre palestra sobre os índios Pueblos de 1923.

Fernando Esposito (2015: 49-79), da Universidade de Tübingen, consagrou uma importante seção de seu livro *Fascismo, avião e modernidade mítica a Aby Warburg*. “Discutindo essas cenas fabulosas nas tapeçarias murais, Warburg notou a justaposição de visões de mundo mitológicas e científicas, ou a “dicotomia” na “construção espiritual” do homem renascente”. Acrescento que Warburg sublinha também o que chama de paradoxo: o fato de que coexistam a “crença acrílica em grifos” com “o espírito sóbrio e inventivo que subjuga o fogo para os fins práticos da artilharia do duque Felipe, o Bom, da Borgonha” (Esposito, 2015: 64; Warburg, 2013: 113-121).

Neste texto, Warburg, ao menos ainda em 1913, como assinala Esposito, sente essa coexistência como uma anomalia. O que me interessa aqui é o caráter dual da análise como a introdutora de uma percepção paradoxal. Descrevo do que se trata. Warburg analisa, sobretudo, uma de duas imensas tapeçarias situadas na *Villa del Principe*, em Gênova, oferecidas a Andrea Doria (1466-1560) por Carlos V, imperador romano-germânico e rei da Espanha (1500-1558). Foram provavelmente tecidas em Tournai na segunda metade do século XV.

Os dois grandes tapetes narram a história de Alexandre, o Grande (356-326 a.C.), a partir de *O Romance de Alexandre*: uma coleção de contos lendários reunidos em Alexandria no século III a. C., não muito depois da morte do conquistador.

O Romance de Alexandre teve imediatamente imenso sucesso. Durante a Antiguidade e a Idade Média foi traduzido em inúmeras línguas, com sucessivas variantes, interpolações e modificações. Para a explicação iconográfica, Warburg (2013: 315) se refere à tradução francesa de Jean Wauquelin (?-1452), publicada por volta de 1448. Warburg não menciona o fato seguinte, que corrobora de modo importante sua interpretação histórica da iconografia: Wauquelin esteve a serviço do Duque de Borgonha, Felipe o Bom (1396-1467).

Uma das tapeçarias mostra dois prodígios operados por Alexandre: sua viagem pelos ares e sua viagem sob o mar [fig. 1]. A descrição de Wauquelin (*apud* Warburg 2013: 315) tem um sabor de Jules Verne (1828-1905), no detalhamento técnico da viagem. Alexandre faz construir uma gaiola onde pretende se instalar, e toma oito grifos. Acorrenta-os à gaiola e faz com que voem, espetando carnes em pedaços de pau que os grifos tentam alcançar. Com isso, carregam Alexandre consigo. Quando chega perto do sol, molha as asas dos grifos com esponjas para refrescá-las. Alexandre mandou fazer também um

tonel estanque, de vidro, amarrado a cordas e correntes, e pôde, com ele, explorar as profundezas do oceano.



Fig1. Anônimo *Maturità di Alessandro Magno: l'ascensione in cielo su un velivolo trainato da grifoni*, c.1460, tapete flamengo, 4,30 x 10 m, Palazzo Doria (Villa del Principe), Gênova; Fonte: (<https://it.wikipedia.org/wiki/Arazzi_di_Alessandro_Magno#/media/File>)

A hipótese mais do que plausível proposta por Warburg é a de que as tapeçarias tenham sido feitas por encomenda de Felipe o Bom: Felipe é também o nome do pai de Alexandre o Grande, e seu filho, Carlos o Temerário, identificava-se com o célebre conquistador. O Alexandre da tapeçaria reencarna-se em Carlos o Temerário (Le Cam, 1992).

Warburg (2013: 313) apresenta os dois tapetes como “estranhamente não clássicos”, com sua “abundância desorientadora de figuras fantásticas”. Trata-se da presença da cultura flamenga – cultura do norte, e portanto “medieval”, que irrompe no espírito do classicismo peninsular. Este, por sua vez, iria progressivamente corrigir, ou “reprimir”, para empregar o termo de Warburg (2013: 313), suas primitivas concepções iconográficas e formais em relação à saga de Alexandre.

Ora, o processo dual de pensamento que preside a análise leva Warburg a conceber o paradoxo referido por Esposito. Ou seja, a “crença acrítica em grifos” com “o espírito sóbrio e inventivo que subjuga o fogo para os fins práticos da artilharia do duque Felipe, o Bom, da Borgonha” (2013: 317). Essa artilharia, que é uma ajuda anacrônica, auxilia Alexandre a conquistar a cidade de Tiro, na Pérsia, figurada com uma arquitetura nórdica do século XV.

Depois de assinalar que “as luminosas alturas da cultura clássica não aparentam ter nenhuma relação com esse submundo de fantasmas *infantis*” (Warburg, 2013: 317, grifo meu), Warburg percebe na ascensão o rastro de um “autêntico culto ao Sol Romano-oriental” – culto sírio que teria chegado a Roma. Lembra também que um cortesão borgonhês, se não endeusa seu príncipe, pode percebê-lo como agente de uma perigosa experiência científica. Nisto, pressupõe a identidade Alexandre como Carlos o Temerário.

No entanto, Warburg (2013) não endossa a ideia de uma visão unicamente moderna da tapeçaria. Percebe nela apenas a justaposição de modernidade e arcaísmo. A modernidade surgindo ali como uma irrupção anacrônica. Retomo aqui o texto:

A despeito de todo prazer que sente ao descrever essas aventuras *grotescas*, Jean Wauquelin preza também a destemida competência prática, igualmente ao nosso artista tapeceiro: no mesmo tapete em que o herói conquista uma fama fácil vencendo *meros fantasmas* o sítio da cidade é executado de modo sólido e eficiente. Um artilheiro dispara sua bombarda, protegendo ao mesmo tempo o rosto, com sua mão livre, contra as chamas do disparo, enquanto um segundo artilheiro levanta o mantelete para liberar o caminho para a grande bala de pedra. Assim, a Idade Média e a Modernidade revelam, num simbolismo involuntário, a antítese de sua estrutura espiritual. Em cima, a crença acrítica em grifos e na esfera de fogo insuperável; embaixo, o espírito sóbrio e inventivo que subjuga o fogo para os fins práticos da artilharia do Duque Filipe, o Bom, da Borgonha. (Warburg, 2013: 317, grifos meus)

Essa oposição entre modernidade e “crenças medievais” leva Warburg a assinalar que o Renascimento elimina as fantasias inverossímeis para focar na grandeza humana de Alexandre, como ocorre no afresco de Sodoma [fig. 2]. Mas, diz Warburg (2013: 318), algo se perdeu – Alexandre deixou de ser sentido mais vividamente nos corações.

A pintura de Sodoma seria, de maneira bem plausível, o exemplo de um elegante desencantamento mítico. Mas o dualismo condiciona certos aspectos da compreensão que a tapeçaria pode levar. Ao perceber a modernidade de um lado e a mitologia fantasiosa, arcaica, medieval, de outro, algo escapa à análise. Primeiro, seu caráter racional e tecnológico, que introduz a verossimilhança nas descrições. Se o homem foi capaz de inventar os canhões, por que não seria capaz de inventar a aeronave e o submarino? É um raciocínio perfeitamente plausível, que se insere numa mesma mentalidade tecnológica. Há, é verdade, o caso dos grifos. Mas o texto de Wauquelin oferece uma explicação perfeitamente racional para eles: Alexandre “ordenou que lhes trouxessem oito grifos – *dos quais tinha muitos em seus exércitos, pois trazia consigo todas as coisas estranhas que encontrara na Índia*” (apud Warburg, 2013: 315, grifo meu). Se em terras remotas existem animais nunca vistos, por que não existiriam também grifos?



Figura 2: Sodoma (1477-1549), Casamento de Alexandre e Roxana, c.1517, afresco, 370 x 660 cm, Villa Farnesina (antiga Villa Chigi), Roma (Fonte: <<http://www.wga.hu/art/s/sodoma/2/2farnes.jpg>>)

Do lado direito da tapeçaria, Alexandre combate *meros fantasmas*, nos diz Warburg (2013: 317). São monstros peludos e, por sinal, de aspecto bem simpático, parecido com o Chewbacca, de *A guerra nas estrelas*¹. Porém, esses *meros fantasmas* não poderiam ser vistos como a inquietação diante de mundos desconhecidos? A Europa, nesse momento, está nas vésperas das grandes descobertas. Nesse sentido, os *meros fantasmas* são, claramente, modernos e atuais².

Outro ponto anacrônico que está no texto de Wauquelin e na iconografia do tapete não foi assinalado por Warburg. Trata-se da cristianização de Alexandre. Subindo aos céus, ele não sabe como voltar. Ora então, suplicando a Deus Todo Poderoso, que o ajuda, e quando volta à terra “deu graças a Nosso Senhor” (*apud* Warburg, 2013: 315). Nosso Senhor que figura no topo do tapete, debruçado num olho de boi bordado por nuvenzinhas sinuosas.

Temos, portanto, um herói da antiguidade pagã que combate com canhões e que crê no deus dos cristãos. São três formas aparentemente deslocadas no mesmo universo temático e iconográfico.

Mas, com a hipótese sugerida pelo próprio Warburg (2013: 318) de uma identificação entre Alexandre e Carlos o Temerário, os descompassos desaparecem. Está claro, a tapeçaria não traz a mesma cultura que as obras que reconhecemos como do Renascimento – o afresco de Sodoma, por exemplo, não tanto pela eliminação “de uma crença debilitante num mundo de magia”, como escreve Warburg (2013), mas sobretudo pelo espaço saturado e não perspectivo, pela composição que associa os diversos episódios numa leitura cuja clareza só surge pelo fio narrativo. Mas, em vários sentidos, ela não é menos moderna que uma obra florentina contemporânea, e é coerente nos seus deslocamentos temporais.

Perpassa o texto de Warburg (2013: 318) a simpatia pela tradição “medieval” e seu detalhamento tecnológico, simpatia maior do que pela abstração erudita e pelas formas sintéticas do Renascimento: Sodoma *versus* “gótico”. O belo e sedutor fluxo das tradições que arrastam consigo a presença de Alexandre é interrompido em benefício de um espírito filológico. E eis que, numa reviravolta do texto, a tapeçaria se torna mais moderna do que o afresco. Isso se passa num final surpreendente:

O exagerado realismo dos trajes e o romântico imaginário dos contos de fadas encontrados na tapeçaria de Alexandre não deveriam nos levar a fechar os olhos ao fato de que aqui, no norte, o desejo de se lembrar da grandeza antiga se manifesta com a mesma energia interior encontrada na Itália, e que essa “Antiguidade borgonhesa”, semelhantemente à sua contraparte “italiana”, teve uma participação essencial e singular no homem moderno, determinado a conquistar o mundo. Ainda a região do fogo lhe parece inalcançável, até mesmo para a força demoníaca dos seres fabulosos orientais, mas o próprio homem já domina o elemento fogo através de suas armas de fogo e o põe a seu serviço. De forma nenhuma me parece exagerado contar ao aviador moderno, enquanto estuda o problema “atual” do sistema de arrefecimento do motor, que seu *pedigree* espiritual remete em linha direta – por via de Carlos, o Audaz, que tenta refrescar as garras ardentes de seus grifos conquistadores do céu com esponjas molhadas – a *le grand Alexandre*. (Warburg, 2013: 318-319)

É possível observar, em primeiro lugar, que temos aqui o pressuposto de dois renascimentos – embora um deles não diga seu nome. Ambos fazem referência à antiguidade, um via tradição, outro via filologia (2013: 318). Mais ainda, no primeiro caso, o renascimento de Alexandre se acompanha por um verdadeiro nascimento, já que incorpora uma invenção técnica moderna, as bombardas (faço um aceno ao número considerável de aportes tecnológicos nesse período cuja aparição ocidental se situa, grosso modo, nos países do norte, a começar pela própria pólvora, e continuando pela imprensa ou pelos óculos). No segundo caso, o renascimento vem pela erudição e pelo espírito formal que encontraram rigor perspectivo, clareza e síntese na ordenação.

É possível observar, em segundo lugar, que as tapeçarias terminam sendo mais modernas, já que é possível ligar, por um “pedigree espiritual”, o aviador e Alexandre, via Carlos o Temerário. Isso não é possível ser feito via Sodoma (Warburg, 2013: 318-319).

Esposito (2015: 70) chama a atenção para outra imagem, que proponho considerar aqui. Esse autor se interessa pelo caráter ideológico que ela pode conter. O meu ponto é outro.

Trata-se de uma gravura, que começou como projeto de Warburg para um selo de correio. Ele sugeriu ao pintor e gravador Alexander Liebmann (1871-1938) um selo que deveria mostrar o mar e um aeroplano, com a inscrição “Briand, Chamberlain, Stresemann”. São três nomes de estadistas que se vinculam aos Tratados de Locarno, de 1925, cujo objetivo era um equilíbrio entre as potências europeias, no sentido de preservar a paz e de reconciliar França e Alemanha. Austen Chamberlain, ministro inglês do exterior, obteve o prêmio Nobel da Paz, em 1925. Aristide Briand, então também ministro do exterior da França, presidente da liga das Nações, e Gustav Stresemann, ministro alemão do exterior, dividiram o mesmo prêmio no ano seguinte.

Os projetos de Liebmann não satisfizeram a Warburg. Faz, então, apelo ao arquiteto, pintor e gravador Otto Heinrich Strohmeyer (1895-1967), que desenha alguns esboços para dar mais clareza à sua iconografia [fig.3]. O resultado foi uma gravura bastante expressiva, num espírito de simplificação *art-déco*. O avião traz, sob as asas, a inscrição latina: *Idea vincit* (a ideia vence).

Esta reunião sugere fortemente a passagem das visões míticas do universo para as concepções científicas. Parece ilustrar os processos que vão do mito à ciência, tal como a concebe Tito Vignoli (1829-1914) no sétimo capítulo de seu livro *Mito e Ciência* (1879).



Fig.4. Planeta Marte. Tübingen Hausbuch, 1475. Biblioteca da Universidade de Tübingen. Fonte: autor.

A página de Tübingen contém, ao mesmo tempo, a personificação do mito (o guerreiro Perseu no alto dos céus), mas também aquilo que Vignoli chama de “mito científico”, ou seja, o mito que

não personifica as forças e os fenômenos da natureza como entes antropomórficos, mas transforma as normas, os princípios gerais da física que, para ele, de agora em diante, valem como leis, em temas substanciais; que ainda em grande parte comportam analogias de sentido e de tendências humanas, embora o antropomorfismo idolátrico tenha desaparecido. (Vignoli, 2010)

A miniatura de Tübingen não conheceu ainda aquilo que Vignoli concebe como a dissolução galileica do mito, portanto não entra no campo da ciência moderna. No entanto, articula uma explicação racional e genérica do mundo. Com Kepler, abandonamos o mito para entrar na ciência. Associando a miniatura e os diagramas de Kepler, Warburg respeita o princípio de Vignoli, segundo o qual “o mito e a ciência possuem uma origem comum, irrompem e jorram da mesma fonte e da mesma veia”.

Entretanto, a sequência termina, cronologicamente, com as vitórias tecnológicas da aviação, ao insistir, por três fotografias, na imagem do dirigível Zeppelin. Na análise da tapeçaria de Alexandre, passávamos de uma tecnologia mítica a uma tecnologia racional. São dois termos que se situam no mesmo campo. No Atlas, passamos de imagens mitocientíficas e científicas para o triunfo tecnológico da aviação. Quer dizer, o Zeppelin, enquanto vitória da técnica, é também vitória da ideia: *Idea Vincit*.

É, portanto, possível perceber, na complementaridade do estudo sobre Alexandre e na página do Atlas, uma percepção que ao mesmo tempo associa e distingue pulsões gerais do conhecimento humano. E, como em Warburg os caminhos nunca são simples e evidentes, a Idea da paz ligada à racionalidade que ele proclama vem contaminada por alertas inquietantes: os canhões de Carlos, o Temerário e a violência desenfreada, enlouquecida, dos homens sob o influxo de Marte.

É fascinante constatar que, se a dualidade conduz à pressuposição da anacronia, subjaz no texto uma reviravolta que anula tanto a dualidade quanto a anacronia. O afresco de Sodoma, tomado como parâmetro, determina o caráter “arcaico”, “medieval” na concepção das tapeçarias (espaço, iconografia “acrítica”). Mas o interesse evidente do autor está nos processos contraditórios que ele detecta nas tapeçarias. O texto não evita, na sua exposição, noções que é necessário assumir como convencionais: Idade Média e Renascença, Modernidade e Arcaísmo. É graças a isso que a ideia de anacronismo – que me parece ser hoje insustentável⁵ – infiltra-se na análise. Todos os descompassos temporais assinalados por Warburg na sua compreensão da tapeçaria criam, de fato, a complexidade que o atrai e uma articulação que ultrapassa a concepção de que algo estaria fora do lugar.

Talvez não seja inteiramente inútil assinalar aqui que a questão anacrônica em Warburg não é aquela que inquieta o historiador contemporâneo e que foi objeto de recente debate.⁶ Trata-se de anacronismo próprio a toda uma época. É assim que a cultura do norte da Europa aparece como “arcaica”, ou francamente, “atrasada”, em relação à cultura mediterrânea. Essa concepção é não apenas marcada por uma visão preconceituosa e teleológica (um medieval arcaico e em extinção; uma renascença moderna e voltada para o futuro), mas ela seleciona ao mesmo tempo o princípio ativo dos elementos que compõem a cultura de um período como atuantes ou não. Por exemplo, o espaço confuso das tapeçarias não está em pleno presente porque é apenas residual. Subalterno e deslocado, ele não passa de um anacronismo na Itália do Renascimento. Além disso, se é anacrônico, o renascimento torna-se o indiscutível senhor do presente e do futuro. Não há, aqui, como fugir da teleologia. A não ser esquecendo-a, e voltando-se para a própria estrutura analítica, de acordo com o fascínio subterrâneo do autor.

Lembro ainda que o modo dual de pensamento é frequente na cultura alemã no final do século XIX e teve, como se sabe, uma poderosa categorização afirmativa com *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, em 1872. Nietzsche criou uma oposição entre as forças mentais, equilibradas, e as forças pulsionais, corpóreas. Essa formulação teve um impacto imenso. Tomo um exemplo apenas, mas importante, de outro historiador da arte, Heinrich Wölfflin (1864-1945). Com sua percepção estática e classificatória das formas, ao separar e opor Classicismo e Barroco, ele emprega, reafirmando, essa

estrutura mental, que, grosso modo, retoma o apolíneo, caracterizando o classicismo, e o dionisíaco, caracterizando o barroco.

A comparação entre Wölfflin e Warburg leva a perceber uma diferença essencial. A força do raciocínio de Wölfflin reside no fato de que suas categorias são estanques, e quanto mais exclusivas, mais poderosas ficam. Elas se respondem como espelhos invertidos.

No caso de Warburg, ao contrário, é a permeabilidade entre os opostos que fecunda. Nenhum desses polos é estático e são as passagens, formais ou culturais, os fluxos que descobre nos vasos comunicantes, que trazem a originalidade e o interesse.

Os polos sístole-diástole, e horizontal-vertical, tais como Warburg os esboçou, podem nos servir de guia. Eles estão na passagem inscrita em “Memórias da viagem à região dos índios Pueblos na América do Norte”. A passagem é anunciada pelo subtítulo: “O ser humano consciente e sensato está entre a sístole e a diástole” (Warburg, 2015: 275-276). O trecho começa já por uma dualidade complementar e em oposição: “Apanhar e conceituar”. O apanhar e o conceituar encontram-se, porém, num fluxo contínuo, dinâmico, e o ser humano surge como um pêndulo: “Ele se move como que em semicírculo erguendo-se da terra e à terra outra vez descendo”. Céu e terra, nova dualidade metafórica, que o humano pendular une. É na postura ereta que surge a clareza dos estados próprios à transição incessante, aquilo que Warburg chama de “apogeu do semicírculo”. No entanto, esse apogeu é infinitesimal, ou antes, melhor, é virtual: ele é o não ser da sístole e da diástole. É a pressuposição do fluxo que permite a racionalidade estática da compreensão.

Warburg nos diz que o ser humano percebe a transição porque apreende os elementos que se modificam nas imagens e nos sinais. Ele, o ser humano, ou sua inteligência, os captura, projetando-os dentro do campo da consciência racional. Cito a passagem: “Essa representação de fundo, que acompanha a transformação da sístole e da diástole como um dispositivo transiente de inibição, é a abstração de um espaço ordenado harmônica e numericamente.” (Warburg, 2015: 275). Se tudo o que vivenciamos é metamorfose, como diz Warburg (e ele se refere à não-consciência da metamorfose), tudo o que compreendemos racionalmente é estático. Isto vem formulado com clareza: “Mesmo sendo ele próprio objeto do processo de polaridade, o ser humano tem uma visada da face de transição, na medida em que percebe os movimentos cambiantes das imagens e dos sinais, e *pode fixá-los como tais, em imagem ou em texto*” (Warburg, 2015: 275, grifo nosso).

Fixá-los em imagem ou em texto. Se o fluxo e a passagem são sempre pressupostos e intuídos, só o fixo pode ser analisado e compreendido. Salta aos olhos durante a leitura de qualquer texto escrito por Warburg que seu processo comparativo depende de imagens fixas: fotografias, reproduções, ou os originais, pinturas, esculturas etc. Mas, de fato, seu grande instrumento captador do objeto é a fotografia. A ideia das metamorfoses encontradas dentro da dinâmica oferecida pela fórmula de *pathos* é apreendida na erupção fixa da imagem ou do texto.

Pode ser tentador perceber o fluxo metamórfico como possuindo algo de cinematográfico⁷. Warburg, no entanto, só se interessa pelo movimento fixado na imagem imóvel. Seu mundo não é o do cinema. Seria antes o do fotograma – e eu lembro que a invenção do fotograma é anterior à do cinema, e contemporânea de Warburg. Parece-me significativo que Warburg não tenha usado o filme para seus registros: ele podia fazê-lo já que as câmeras cinematográficas eram fabricadas desde anos de 1895; as portáteis a partir dos primeiríssimos anos do século XX. Mas não, é o instantâneo que o interessa, não o movimento em sua captação dinâmica. De um modo coerente com o enunciado por ele feito da

sístole e da diástole, deixa de ser implausível supor que, para ele, o cinema seja o movimento dentro do movimento, o fluxo dentro do fluxo, um processo metamórfico dentro de outro, e sua natureza movediça inapreensível é a mesma daquela que contém a afirmação: tudo o que vivenciamos é metamorfose. Esse fluxo pode ser intuído, mas escapa ao conceito. Para ele, tudo o que está na consciência é fixo. Não que a consciência ignore a metamorfose, ela a pressupõe e intui: ela é mesmo o processo necessário para que tudo se dê. Contudo, o homem vertical é uma abstração capaz de só compreender por abstrações. Como o fluxo, ele não é; ele está de passagem.

Tento aqui uma oposição: Warburg e outro imenso historiador da arte, Henri Focillon (1881-1943). Focillon pensa os processos artísticos pela percepção da passagem e não do fixo. Suas análises fazem surgir, pela graça do estilo, os modos do movimento vitalista, um vitalismo que eu chamaria de vegetal, e a visualidade cinematográfica do dar-se no tempo. Apenas a título de ilustração, aqui vai um trecho de *A vida das formas*, referente ao ornamento paleocristão:

Tentamos mostrar que o espaço dos entrelaçamentos não é imóvel e achatado, ele se move, já que as metamorfoses se dão sob nossos olhos, não por estados separados, mas na continuidade complexa das curvas, das espiras, dos caules enlaçados; não é achatado porque, semelhantes a um rio que se perde nas regiões subterrâneas para reaparecer à luz, as fitas de que são feitas essas figuras instáveis passam umas sob as outras e sua forma evidente no plano da imagem só se explica por uma atividade secreta no plano oculto. (Focillon, 1990: 41)

Parece-me evidente que, enquanto Warburg em seu texto capta o movimento no fixo, Focillon usa o estilo como uma câmera cinematográfica garantindo a fluidez ou, se quiserem, garantindo o movimento ao movimento. Ambos, Warburg e Focillon, têm no tempo e no fluxo suas dimensões de trabalho. Mas Warburg baseia-se racionalmente no estático, pressupondo o fluxo como dado misterioso, invisível, inapreensível, a não ser por suas manifestações eruptivas. O estilo de Focillon permite captar as sinuosidades do fluxo; as abordagens de Warburg levam-no antes a perceber a ressurgência das pulsões formais como em processos de metempsicose.

Em suma: Warburg necessita fixar a imagem e refletir a partir desse dado visual imóvel ao lado de outro. Seu pensamento prefere a paralisação fotográfica à captação descritiva do movimento das danças que testemunha entre os índios americanos. Seu corpus analítico, neste caso, são fotos e desenhos. Focillon, ao contrário, necessita constituir mentalmente a imagem num fluxo para entendê-la e inseri-la no andamento da frase. Seu *corpus* é absorvido por um pensamento que se dá na movência.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

ESPOSITO, Fernando. *Fascism, Aviation and Mythical Modernity*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes. Suivi de Eloge de la main*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990 (1a. edição 1943)

LE CAM, Anne. *Charles le Téméraire: un homme et son rêve*. Paris: In Fine, 1992.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. São Paulo: Contraponto, 2013.

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

VIGNOLI, T. *Mito e scienza e Saggio di una dottrina razionale del progresso*. Pisa: ETS, 2010.

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

Notas

* Professor titular da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Professor convidado em várias universidades internacionais (Princeton, Panthéon-Sorbonne entre outras).

¹ Citação ao filme *A guerra nas estrelas* do diretor estadunidense George Lucas, de 1977. O ator Peter Mayhew atuou como Chewbacca no filme. [Nota dos editores].

² Esses “meros fantasmas” são os *akephaloi*, ou *blemmyae*, homens sem cabeça com o rosto no torso. Eles aparecem em Heródoto, na *História Natural* de Plínio, o Antigo, estavam no *Liber Monstruorum* (séculos IX e X), nos *mappa mundi* medievais (que os situavam na Etiópia). John Mandeville os descreve na narração de suas viagens, no século XIV, situando-os numa ilha do oceano Índico. Sir Walter Raleigh, em 1596, os inclui em seu livro *Descoberta da Guyana*.

³ Em outubro de 1925 foram negociados 7 tratados em Locarno, Suíça, entre países aliados na Primeira Guerra Mundial, relativos à manutenção das fronteiras entre a Bélgica, França e Alemanha, que foram assinados em Londres em dezembro (Nota dos Editores)

⁴ WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal Ediciones, 2010: 12-13 (Nota dos Editores).

⁵ É surpreendente que um historiador contemporâneo como Didi-Huberman (2002: 85) empregue a noção de anacronismo como algo historicamente fora do lugar. “Por que o saber medieval sobrevive em Leonardo da Vinci? Por que o gótico setentrional sobrevive à Renascença clássica?” são questões por ele propostas. Como se pode conceber nos nossos dias uma história que dispõe seu objeto a partir da classificação “atrasado” e “avançado”? Por mais esforço que se faça, é impossível eliminar aqui o princípio de um vetor teleológico. Julgar que um dos interesses trazidos pelo pensamento de Warburg é de dizer que “as coisas mais antigas surgem às vezes depois das coisas menos antigas” e que “cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, de anacronismos, de presentes e de propensões em direção ao futuro” (idem, *ibidem*) é assumir uma conceitualização temporal admissível no início do século XX, mas hoje incompreensível.

⁶ Em que se ilustraram particularmente Nicole Loraux e Jacques Rancière, mas o que dispõe “ideias fora do tempo” num período dado.

⁷ Tentação à qual cedeu Philippe-Alain Michaud, na tese de seu livro particularmente brilhante *Aby Warburg e a imagem em movimento* (2013).

Artigo recebido em janeiro de 2017. Aprovado em março de 2017.