Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho

Mnemosyne, or the cinematography without apparatus

Dr. Philippe-Alain Michaud

Como citar:

MICHAUD, P-A. Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho. Tradução de Vera Pugliese. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n.3, p.341-357, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4719>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4719>.

Imagem: Sassetta, *Il beato Ranieri libera i poveri da una prigione fiorentina*, c. 1440, Museu do Louvre. Fonte: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/>>.

Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho

Mnemosyne, or the cinematography without apparatus

Dr. Philippe-Alain Michaud*

Resumo

O artigo se dedica à especificidade da associação das imagens em justaposição nas pranchas do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg, em contraposição a alguns modelos associativos e expográficos, como os museus “de papel” dos séculos XVII e XVIII, em termos de organização iconográfica, e mostra sua intimidade com a associação de imagens na montagem cinematográfica. Mais do que isso, trabalha com os eixos sincrônico e diacrônico dos fotogramas dispostos na fita filmica como um modelo epistemológico afim ao pensamento warburgiano, presente na própria concepção e nos traços da viagem de Warburg ao Novo México, em 1896. A partir dos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica, o conceito de montagem-colisão elaborado por Sergei Eisenstein é, por sua vez, associado à imagem dialética de Walter Benjamin, permitindo esclarecer a abordagem tabular e não linear do plano de inscrição elaborado por Warburg em *Mnemosyne*.

Palavras-chave

Bilderatlas Mnemosyne. Aby Warburg. Montagem. Reprodutibilidade da imagem. Linguagem cinematográfica.

Abstract

The article focuses on the specificity of the association of juxtaposed images on the Panels of Aby Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne*, as opposed to some associative and expographic models, such as the *paper museums* of the 17th and 18th centuries, in terms of iconographic organization, and points out its intimacy with the association of images in film montage. Furthermore, the article works with the synchronic and diachronic axes of the photograms arranged on the film tape as an epistemological model for Warburgian thought, present in the very conception and traces of Warburg's trip to New Mexico in 1896. Based on the constituent elements of cinematographic language, the concept of montage-collision elaborated by Sergei Eisenstein is, on the other hand, associated with Walter Benjamin's dialectical image, allowing to clarify the tabular and non-linear approach of the plan of inscription prepared by Warburg in *Mnemosyne*.

Keywords

Bilderatlas Mnemosyne. Aby Warburg. Montage. Image reproducibility. Cinematographic language.

História da arte e repetição

Compreender historicamente é reviver. É a intuição fundadora, de inspiração nietzscheana, que Aby Warburg desenvolve em *Mnemosyne*, o atlas de imagens no qual trabalha entre 1923 e 1929, baseando-se nos meios da reprodutibilidade moderna. Essa concepção da história como repetição, que talvez dê ao tema warburguiano do *Nachleben* [sobrevivência] um de seus significados possíveis, porta diversas consequências. Em primeiro lugar, ela modifica as relações entre teoria e prática: a atualização do passado precede, ou mesmo substitui, o esclarecimento das relações que mantemos com o passado. Esta inversão envolve, por sua vez, uma certificação do conceito de ativismo em história da arte: o ativismo, conceito derivado da filosofia política credenciada por Immanuel Kant e por Johann G. Fichte em sua avaliação da Revolução Francesa, designa a capacidade de um indivíduo discernir as linhas de força da racionalidade ainda em potência no real e acelerar sua atualização histórica (Philonenko, 1968). O ativismo na história da arte, para parafrasear o Karl Marx das *Teses sobre Feuerbach*, de 1888 consistirá, desta vez, não mais em interpretar as imagens do passado, mas em transformá-las – o que Aby Warburg designará como a substituição de um ideal de *vita activa* àquele da *vita contemplativa*, substituição cujos efeitos ele experimentara ao longo da viagem que realizou durante o inverno de 1895-1896 no Oeste estadunidense.

A certificação do conceito de ativismo em história da arte abre-se, por sua vez, ao conceito de ficção teórica, sob uma concepção poética da história como dispositivo autônomo no qual se apaga a distinção entre criação e produção do saber, e que se crê reencontrar o programa da história da arte do Renascimento entendida como reativação desenvolvida por Warburg nesta passagem de Friedrich Nietzsche extraída da *Segunda consideração intempestiva*, II, 2:

Enquanto o passado for representado como digno de ser imitado, como imitável, e possível de trazer de volta uma segunda vez, [a história] estará em perigo de se encontrar ligeiramente desviada, deformada em belo, portanto, próxima da livre invenção poética. Há mesmo épocas que são incapazes de distinguir entre um passado monumental e uma ficção mítica, porque que as mesmas incitações podem vir de um ou de outro (Nietzsche, 1970: 231-232).

Um museu de papel

Le *museo cartaceo*, que Cassiano dal Pozzo começa a reunir a partir de 1615, é certamente uma das origens literais, que curiosamente passou despercebida, de *Mnemosyne*. Constituído por vários milhares de desenhos e gravuras que cobrem os campos da zoologia, botânica e geologia, mas também os da arte e da arqueologia, o *museo* de Cassiano visa nada menos que reunir em um *corpus* de imagens o conjunto das ciências naturais e históricas. As reproduções das espécies e das obras (edifícios, esculturas, relevos, mosaicos, iluminuras...) servem de fonte de informação para estudar a história da natureza e da cultura sob todas as suas formas: para sua classificação, dal Pozzo recorreu a um princípio de organização iconográfica segundo o qual os materiais estudados são recenseados em função do motivo representado e não segundo o meio, período ou esfera de pertinência cultural. O *museo cartaceo* conheceu uma grande fortuna no século XVIII, por exemplo com a *Galleria portatile* de Sebastiano Resta (1706), uma sequência de desenhos originais que traça a história da pintura italiana desde o século XIV: a página de título da *Galleria* representa, de forma programática, a parede de uma galeria coberta de quadros pendurados uns ao lado dos outros ou uns acima dos outros. Ou ainda a *Demonstratio historiae ecclesiasticae* [Apresentação da história da Igreja em quatro partes reunindo os monumentos concernentes à memória dos tempos e das ações] de Giuseppe Bianchini (1752-1754), cujas páginas centrais [Figs. 1a e 1b], constituídas por várias folhas coladas juntas, desenhadas e gravadas por Giuseppe Barbazza, mostram uma sala de museu ficcional, alongada em comprimento e

dividida verticalmente: numerosos objetos antigos são incrustados na parede sob forma de relevos, sem preocupação com tamanho ou meio, entre moedas, pedras gravadas, inscrições, pinturas murais e mosaicos, ao passo que, diante dela, estão dispostos bustos de imperadores e filósofos (Bickendorf, 2010).

Giuseppe Bianchini
Demonstratio, central pages

Fig.1a - Giuseppe Bianchini, *Demonstratio historiae ecclesiasticae quadripartitae comprobatae monumentis pertinentibus ad fidem temporum et gestorum*. Páginas centrais.

Giuseppe Bianchini
Demonstratio, central pages, detail

Fig. 1b - Giuseppe Bianchini, *op. cit.*. Páginas centrais, pormenor.

A constituição do Atlas de Warburg, tributária do nascimento das primeiras agências de fotografia (Alinari na Itália, Braun e Giraudon na França...) por meio das quais circulavam as reproduções de obras de arte, e que começavam a produzir o inventário sistemático dessas obras (Dilly, 1975: 153s; 1979: 148s), parece reconduzir a função de reprodutibilidade que a era clássica concedia à gravura, abrindo-a às técnicas da foto-impressão. Não obstante, mais do que o modelo de *Mnemosyne*, avancemos que os museus de papel terão sido seu contra-modelo: com efeito, o atlas de Warburg se distingue dos *musei cartacei* ao marcar a promoção de três funções na ordem da representação. Em primeiro lugar, uma função cenográfica: *Mnemosyne* é, antes de tudo, um dispositivo de exposição (no fundo, o que é uma exposição senão uma “história da arte sem texto”?), cujo *atlas* impresso seria o catálogo. Em segundo, uma função temporal. O inacabamento é constitutivo do Atlas: é uma obra *in progress* que Warburg não cessava de reformular e que deixará inacabada quando de sua morte, mas é também um *time related work* [obra relacionada ao tempo] que articula em conjunto diferentes segmentos de temporalidade. Isso nos introduz diretamente à terceira função que emancipa *Mnemosyne* da lógica dos *Musei Cartacei*, que é a montagem.

No início dos anos 1930, em um texto consagrado aos princípios da fonologia, Roman Jakobson (1971: 218) faz uma breve alusão à questão do filme: “Pode-se considerar a percepção de um filme não somente em um plano diacrônico, mas também em um plano sincrônico”, precisando que sua dimensão sincrônica não é redutível a uma imagem isolada que dela seria extraída. Antecipando a observação de Jakobson, nas pranchas de *Mnemosyne* Warburg desenvolve a sintaxe do filme (campos/contracampos, alternâncias de planos globais [*plans d'ensemble*] e de *close-up* [*gros-plans*], inserções, panorâmicas ...), para colocar em cena e animar figuras, a fim de traduzir na simultaneidade o que o filme dá a ver na sucessão e na rolagem. Além do suporte às propriedades da reprodutibilidade fotográfica, trata-se de abrir o atlas às intensidades que nascem da espacialização das imagens, utilizando a superfície tabular da prancha como um equivalente sincrônico da sucessão diacrônica dos fotogramas sobre a fita filmica: é o que Warburg denomina como “iconologia dos intervalos” (*Ikonomie des Zwischenraums*), segundo uma fórmula singularmente idêntica àquela que, no campo da prática cinematográfica, Dziga Verrtov empregava na União Soviética na mesma época¹: é a partir dessa noção de intervalo que convém considerar os espaços negros que organizam as imagens e permitem, mediante a criação de campos de intensidade, ativá-los.

O fotograma

Em 1904, em uma obra intitulada *Das Mneme als erhaltende Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* [A memória como princípio constitutivo do devir orgânico], o psicólogo Richard Semon afirma que todo evento que afeta o ser vivo deposita um traço na memória, ao qual dá o nome de *Engram* (“engrama”, o que não deixa de evocar o trauma freudiano), e que compara incidentalmente à gravação do registro do som por um fonógrafo. Fazendo eco à obra de Semon até em seu título, o Atlas de Warburg exterioriza e reorienta, na escala da história da cultura, o fenômeno reservado por aquele à história do indivíduo e ao funcionamento da psique. O atlas de imagens é o lugar onde pode ser revelada a energia expressiva original das figuras arcaicas, sedimentadas na cultura moderna, e onde seu ressurgimento pode tomar forma. Como os engramas de Semon, as imagens afixadas nas pranchas do Atlas, que Warburg denomina de “dinamogramas”, são reproduções, mas reproduções fotográficas – literalmente, fotogramas: dispondo-as sobre as pranchas tensas de tela [*toile*] negra que funcionam como telas [*écrans*], Warburg esboça um catálogo histórico do que nomeia de *Pathosformeln* [fórmulas expressivas] e das quais ele traça o devir da Antiguidade pagã até os tempos modernos. Daí o interesse de Warburg pelo livro de Andrea de Jorio, *La Mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano* [A mímica investigada no gestual napolitano], publicado em Nápoles em 1832. Nele, Jorio procura decifrar

as expressões e as poses das figuras representadas nos relevos e pinturas da Antiguidade a partir da linguagem dos gestos praticada na Nápoles moderna sobre a qual Charles Dickens, em seus *Pictures from Italy* publicados em 1846, deixou um divertido esboço:

Por que os mendigos batem no queixo constantemente com a mão direita, quando você olha para eles? Tudo é feito em pantomima em Nápoles, e esse é o sinal convencional para a fome. Um homem que está discutindo com outro, acolá, coloca a palma da mão direita na parte de trás da esquerda, e agita os dois polegares – exprimindo orelhas de burro – enquanto seu adversário é incitado ao desespero. Duas pessoas barganhando por peixe, o comprador esvazia um bolso de um colete imaginário quando lhe é dito o preço, e vai embora sem uma palavra: tendo definitivamente transmitido ao vendedor que o considera muito caro. Duas pessoas em carruagens encontrando-se, uma toca nos lábios, duas ou três vezes, erguendo os cinco dedos de sua mão direita, e dá um corte horizontal no ar com a palma. O outro acena vigorosamente, e segue seu caminho. Ele foi convidado para um jantar amistoso às cinco e meia, e certamente irá².

Mas Warburg poderia ter encontrado em sua coleção de *Pathosformeln* um paralelo mais próximo na linguagem dos gestos que se desenvolvia na mesma época na Alemanha no cinema expressionista [Fig. 2].

Disease

Fig. 2 - Valeska Gert (1892-1978), *Disease*, retrato de Valeska Gert, fotógrafo desconhecido.

A corrente elétrica

Warburg se propõe, então, nas pranchas de seu atlas, a ativar efeitos latentes nas imagens organizando seu confronto sobre os fundos negros que utiliza como um meio condutor. Para descrever essa relação de imagens, Warburg utiliza, em uma nota de 1927³, mesma época em que Nikola Tesla explorava as suas propriedades (Carlson, 2013), a metáfora da corrente alternada, ou seja, da eletricidade:

Os dinamogramas da arte antiga são transmitidos em um estado de tensão máxima, mas não polarizada no que concerne à carga de energia passiva ou ativa, para a resposta, imitando ou lembrando artistas. É apenas o contato com a nova era que resulta na polarização. Esta polarização pode conduzir a uma radical inversão [reversa] do significado que eles tinham para a Antiguidade clássica (*apud* Gombrich, 1986: 248).

O significado não existe no interior das imagens; ele nasce apenas de sua relação, o que, incidentalmente, é sinal do questionamento radical de todo projeto iconográfico.

A teoria da polarização warburguiana ecoa muito diretamente na doutrina benjaminiana da imagem dialética, da qual se pode, ainda uma vez, citar a fórmula consignada nas *Passagens* – um livro constituído do mesmo modo que *Mnemosyne*, como uma imensa montagem:

Não é que o passado lance sua luz sobre o que está presente, ou o que está presente lance sua luz sobre o que é passado; em vez disso, a imagem é aquela em que o que foi vem junto e um *flash* com o agora para formar uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética em um impasse. Porque enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do que-tem-sido com o agora é dialética. (Benjamin, 1999: 463 (N3, 1)).

E Benjamin acrescenta: “Não é algo que se desenvolve, mas uma imagem intermitente [*saccadée*]” (1989: 478), (intermitente como a rolagem da fita fílmica que a garra do acionamento imobiliza 24 vezes por segundo na janela do projetor, no momento em que o obturador libera a visão), antes de concluir que o lugar onde se encontram essas imagens é a linguagem.

A teoria da montagem de Benjamin abraça a trajetória simétrica, mas inversa, daquela que Sergei Eisenstein elabora na mesma época: lá onde Benjamin parte dos textos para produzir imagens, Eisenstein parte das imagens para produzir significados. Em *Dramaturgia da forma cinematográfica*, inspirando-se nos princípios da escritura chinesa, o cineasta descreve assim a maneira como a aproximação de duas imagens produz não uma terceira, mas um conceito: a associação do olho e da água significa chorar; a de uma porta e uma orelha, escutar; a de uma criança e uma boca, gritar; associada à imagem de um cão, ela significará ladrar; a de um pássaro, cantar; a de um coração e de uma faca, tristeza etc⁴. Etienne Fenollosa, em *The Chinese written character as a medium for poetry*, um ensaio traduzido para o inglês e editado por Ezra Pound em 1919, desenvolve uma teoria da escrita poética muito semelhante àquela que desenvolve o cineasta. Fenollosa argumenta que o sinal ideogramático veicula “a ideia verbal de uma ação” que ele opõe à abordagem algébrica desenvolvida na linguagem da prosa no Ocidente. “As relações, escreve ele, são mais importantes que as coisas que elas aproximam”. E para ilustrar esse ponto, ele toma uma série de exemplos prefigurando aqueles que Eisenstein empregará:

sol sob a floração das plantas = primavera
sol nos galhos de uma árvore = leste
arrozal + luta = masculino
barco + água = ondulações na água

antes de acrescentar, empregando também a metáfora da eletricidade: “seja qual for a complexidade de uma frase única, o movimento consegue escapar de tudo, como a eletricidade de um fio desencapado” (Fenollosa; Pound, 1972: 17-18). Fenollosa compara, então, a sintaxe europeia a uma parede de tijolos:

Segundo essa lógica europeia, o pensamento é uma sorte de marchetaria. É formado por pequenas unidades duras ou conceitos, ordenados, empilhados de acordo com o tamanho, e depois rotulados para um uso futuro. Esse uso consiste em escolher alguns tijolos segundo suas etiquetas, em reuni-los para construir uma espécie de parede, a frase, com o agregador “é” para argamassa clara, ou “não é” para cimento escuro. (Fenollosa; Pound, 1972: 36)

A parede de tijolos é, segundo Eisenstein, o modelo utilizado por Lev Koulechov para construir sua teoria da montagem narrativa: “Seja um pensamento-frase, escreve Koulechov, a pequena parte de um tema, um elo na cadeia dramatúrgica: esse pensamento deve se expressar, manifestar-se no interior de um quadro-sinal, que é como um tijolo” (*apud* Eisenstein, 1992: 13-18; 1994b: 200). Ou, conforme Eisenstein, essa concepção da montagem como encadeamento de peças, cadeia de tijolos, limita-se ao aspecto exterior da ligação entre quadro e montagem, concebido como a colagem de um plano em outro. Conhecemos a célebre experiência conduzida por Koulechov em Moscou em 1921, com seus estudantes do Instituto Cinematográfico Estatal: de acordo com o testemunho de Vsevolod Poudovkine, Koulechov teria escolhido em sua aula três *close-ups* neutros do ator Ivan Mosjoukine com o olhar dirigido para o fora-do-campo extraídos de um filme de Evgeni Bauer, em que ele teria montado três planos representando respectivamente um prato de sopa sobre uma mesa, uma jovem mulher morta em um caixão, uma jovem mulher deitada em um sofá [Fig.3]. “Os espectadores, escreve ele, admiraram o jogo de Mosjoukine, que sabia maravilhosamente expressar o apetite, a tristeza, o desejo”⁵.

Koulechov effect

Fig. 3. Lev Koulechov, Montagem. Instituto Cinematográfico Estatal.

A essa concepção linear, da qual critica o caráter mecânico e externo que permanece no nível da justaposição sem conseguir se transformar em conceito, Eisenstein opõe a montagem-colisão. Não um encadeamento, mas um choque entre os elementos colocados em presença, que supõe um momento de contradição e de decomposição que precede o momento da recomposição, fenômeno no qual o cineasta libertará o fundo [*arrière-plan*] mítico, em 1937: “Dioniso nos vem à mente. Os mitos e mistérios de Dioniso dilacerado, cujos membros se recompõem em um Dioniso transfigurado. É o verdadeiro limiar onde nasce a arte do teatro, da qual sairá mais tarde a arte do cinema” (Eisenstein, 1994a: 168).

Montage 1937 se abre com a observação segundo a qual a cinematografia (entendida tanto como prática quanto como atividade) concentrou-se na análise dos conjuntos montados, na montagem compreendida como encenação [*mise en scène*], e se afastou da composição do plano (Eisenstein, 1994a: 11). Ora, para Eisenstein, os fenômenos de montagem não condicionam apenas a articulação externa dos planos, eles já se manifestam no interior da imagem isolada. Do mesmo modo que a articulação do fundo com o plano avançado [*avant-plan*] faz nascer a impressão de profundidade espacial, é a persistência de uma imagem no interior de outra que faz nascer a impressão de movimento. O instrumento desta persistência é o *obrez* (*Auschnitt*, o recorte [*la découpe*]) que designa a relação da figura com as bordas do quadro da imagem⁶ e que constitui com o *rakurs* (o ângulo da tomada de vista [*prise de vue*]) um dos dois instrumentos da composição do plano⁷. A montagem é, portanto, irredutível à rolagem mecânica e linear do filme: ela nasce da não correspondência entre as imagens. Há, portanto, no próprio interior do plano isolado, uma forma de contradição latente ou de desdobramento que o faz, por assim dizer, sair de si mesmo. Na vida ou no teatro, escreve o cineasta, saímos pela porta; no cinema, a saída é pelas paredes, uma operação à qual um quadro de Sassetta conservado no Museu do Louvre, *Il beato Ranieri libera i poveri da una prigione fiorentina* [O beato Ranieri liberta os pobres de uma prisão florentina] (c. 1440) poderia servir de totem: no quadro de Sassetta, o santo, voando no céu levado por uma máquina de fogo, avista um prisioneiro que se evade atravessando a parede de sua cela enquanto os outros prisioneiros correm em direção à borda da moldura [Fig. 4].

Fig. 4. Sassetta, *O beato Ranieri liberta os pobres de uma prisão florentina*, c.1440. Museu do Louvre.

Antes de Eisenstein formalizar o processo, surge, em *Kid Auto Races at Venice*⁸, um curta metragem filmado por Charlie Chaplin para a Keystone Company em 1914, um emprego espontâneo dos limites do quadro na resolução do plano. Este *Two Reels* [filme de dois rolos] de Chaplin marca a aparição na história do cinema senão da consciência da gravação (no *Panorama of Flatiron Building*, por exemplo, filmado em 1903 por um operador da *American Mutoscope and Biograph Company*, vemos transeuntes olharem distintamente na direção da câmera), ao menos da consciência do quadro. Em *Kid Auto Race...*, Carlitos (Charlot), vagabundo, perambula sobre uma pista de *kart* enquanto uma equipe de cinema filma a corrida. Ele busca de todo modo figurar no campo (ele arrisca a colisão), enquanto um assistente procura, inversamente, caçá-lo sempre mais energicamente. O filme é um catálogo espontâneo das entradas e saídas do quadro, sugerindo uma dialética do campo e do fora-do-campo que opõe uma retórica do fragmento e da descontinuidade ao desenrolar linear da fita filmica cujo circuito, sobre o qual desfilam os *karts*, aparece como metáfora.

Charlie Chaplin, *Kid Auto Races at Venice*

O conceito de montagem-colisão elaborado por Eisenstein, associado à imagem dialética de Benjamin, permite esclarecer a abordagem tabular e não linear do plano de inscrição elaborado por Warburg em *Mnemosyne*, uma abordagem que transgride os limites entre a ordem das palavras e a das imagens e se abre, sob o efeito da polarização, à reativação do passado. Mas retornemos ao texto de Eisenstein. Para descrever o fenômeno de efração e deflagração, cuja origem encontra no interior do plano isolado, o cineasta utiliza o modelo da propagação da onda: a figura colide, em sua implantação, nos limites do quadro, que ela faz explodir para se propagar sob a forma de impulso dinâmico – “o zigue-zague da mímica se transforma, então, por amplificação de suas articulações, em zigue-zague da encenação espacial” (Eisenstein, 1992: 10). Georges Sadoul, a propósito de *Ivan o Terrível* [Fig. 5], descrevendo os temas visuais que governam cada parte do filme, evoca por seu turno “um maravilhoso zigue-zague semelhante ao relâmpago para o desenlace”⁹.

Fig. 5. Cena do filme *Ivan, o Terrível*, Sergei Eisenstein, 1944.

Ora, o zigue-zague, é a forma gráfica associada ao relâmpago e à serpente que os índios atribuem à transmissão da energia, o sinal da eletricidade, cujo modelo Warburg utiliza para pensar a ativação

polar das imagens nas pranchas, a forma controlada da energia que ele via circular no estado selvagem nas nuvens de tempestade que se acumulam no céu do Arizona e na torção da serpente na areia do deserto. Quando ele evoca o ritual praticado pelos índios hopis da Black Mesa, Warburg assim descreve os dançarinos manipulando os répteis como hieróglifos eisensteinianos, figuras “montadas” associando à forma humana à fulguração do relâmpago encarnado na serpente e é por meio do ritual indígena, por um efeito de colisão, que Warburg reconhecerá no traçado da figura serpentina o sinal da atenção utilizada pelos artistas do Renascimento à representação do movimento¹⁰. Na história do cinema, a figura serpentina retorna, como um sintoma do poder do filme ao colocar as figuras em movimento: pode-se seguir seu traço na dança serpentina de Annabella imitando Loie Fuller em 1894, nos estúdios Edison, com um relâmpago branco que estria a cabeleira de Elsa Lancaster, em *The Bride of Frankenstein*, dirigido por James Whale, 1935, que seu demiurgo anima fazendo cair sobre seu corpo inanimado a eletricidade do céu, até nas ondulações dos demônios do *Green Snake*, dirigido por Tsui Hark (1993) que assumem a aparência de duas jovens mulheres, deixando vislumbrar fugitivamente sob seus véus, seus corpos de serpentes.

Viagem à América

Para compreender a gênese de *Mnemosyne*, é necessário, então, retornar à viagem de 1895 no Oeste estadunidense e a descoberta dos rituais indígenas por Warburg. O gesto do estudioso [*scholar*] de visitar a terra hopi não tinha à época nada de surpreendente: ao fim do século XIX, as aldeias indígenas do Novo México e do Arizona eram percorridas pelos estudantes e pesquisadores das universidades do Leste: a viagem no Oeste estadunidense se transformara em uma espécie de *Grand Tour* americano com conotações neorromânticas. Mas Warburg confere à sua viagem uma inflexão particular. Ele faz do deslocamento no espaço a reprodução experimental de um deslocamento no tempo: a viagem se torna para ele a metáfora de uma anamnese. Este gesto teórico também possui precedentes: Warburg talvez tivesse em mente a aproximação esboçada pelo filólogo e historiador das religiões Hermann Usener, em seu *Götternamen*, de 1896, um ensaio sobre a formação dos conceitos religiosos, entre a cultura dos índios hopi e a dos antigos gregos. Mas a originalidade de Warburg está em deslocar essa confrontação da Antiguidade ao Renascimento florentino (ou seja, de renunciar à identificação do selvagem ao originário) e de reconstruir este confronto a partir de uma experiência de campo. No fundo, as questões que Warburg coloca são estas: Como se constitui um espaço de representação? Como se constitui uma figura? E ele lhe oferece respostas de caráter prático. Foi em Washington em 1895 que, após ter descoberto na biblioteca da Smithsonian Institution o livro de Gustav Nordenskiöld *The Cliff Dwellers of the Mesa Verde, Southwestern Colorado* [Ruínas das habitações dos penhascos de Mesa Verde, Sudoeste do Colorado], de 1893, que Warburg decidiu seguir seu rastro e reproduzir sua viagem de modo quasi-hipnótico. É assim que, após ter visitado os *cliff dwellings* da Mesa Verde (que Nordenskiöld denomina *Tafelland*, isto é, o território/quadro [*pays/tableau*], ou o território/painel [*pays/panneau*]), abandonados pelos índios Anasazi no momento da grande fome que se produziu no século XVI, Warburg desce em direção aos *pueblos* do Novo México e, após uma estada na Califórnia, volta ao Arizona e visita as aldeias de Walpi e Oraibi sobre a Black Mesa ou platô negro – negro como a tela de algodão que recobre os painéis de *Mnemosyne*. Edward T. Hall, um antropólogo que permaneceu nas reservas Navajo e Hopi ao longo dos anos 1930, descreve bem a sensação de estranheza e desterritorialização que atingia o viajante que penetrava neste território, uma impressão que Warburg deve ter sentido e que ainda hoje se pode experimentar:

Desde o instante em que pus os pés na reserva, foi como se alguém tivesse virado um comutador dentro de minha cabeça. Fui transportado para fora de mim através do espelho de Lewis Carroll, até um tempo e um lugar distantes e em nada familiares – um mundo

sem fronteiras, um universo à parte e incomunicável como a superfície de uma lua habitável. Por mais estranha que fosse essa sensação, sentia-me em segurança, um pouco como se um escudo invisível tivesse me protegido do mundo exterior e de seus habitantes. Eu sabia, em meu íntimo, que meu destino estava unido a este território por laços inefáveis¹¹.

Nesse espaço “reservado”, que incidentalmente Hall descreve utilizando a metáfora da luz elétrica “como se alguém tivesse virado um comutador dentro de minha cabeça...”, Warburg assiste à dança dos katchina, na qual se desenvolve como ato a transformação de seres animados em figuras e, inversamente, de figuras em seres animados, cujos mecanismos procurara elucidar em sua análise da arte renascentista e que buscará reativar experimentalmente nas pranchas de *Mnemosyne*. Como não fazer, então, o paralelo entre a experiência warburguiana do alhures como uma via de passagem para o universo da representação e aquela da viagem que fez Wassily Kandinsky à Sibéria alguns anos mais cedo, em 1889, e que descreverá sua chegada ao território dos zirianos como “uma entrada no quadro”?

Eu viajei primeiramente de trem, com o sentimento que eu me deslocava por outro planeta, escreve Kandinsky, em seguida, de barco a vapor, durante alguns dias, na Soukhonia, tranquila, absorvida em si mesma, depois nos carros primitivos, através das florestas sem fim, entre colinas com tons variados, através dos pântanos e desertos de areia. Viajei sozinho, uma circunstância eminentemente favorável que me permitiu absorver-me inteiramente no que me cercava e em mim mesmo. Durante o dia, frequentemente fazia um calor escaldante (a noite era glacial), e me lembro com gratidão de meus cocheiros, envolvendo-me muitas vezes nos cobertores que caíam (aos tremores e sacudidas do carro, privado de suspensão). Cheguei a aldeias onde, de súbito, [toda] a população [estava] vestida de cinza da cabeça aos pés, com rostos e cabelos de um [verde] amarelado, (ou ostentava repentinamente um barril de vestimentas que deambulavam sobre duas pernas como vívidos quadros coloridos). Nunca esquecerei das grandes casas cobertas de esculturas. (Nessas casas mágicas, vivi uma coisa que não jamais se repetiu). Elas me ensinaram a me mover no interior do próprio *quadro*, a viver no quadro (Kandinsky, 1974: 116-118).

Fig. 6. *Atlas Mnemosyne*, Prancha 43. Londres, Warburg Institute

A viagem ameríndia está estranhamente ausente de *Mnemosyne*: nenhuma das fotografias que Warburg trouxe de sua viagem figura nas pranchas do Atlas: talvez porque este seja o próprio mapa da viagem, ou até se confunda com ele. Na espacialização e nas redes de intensificação que conectam as imagens entre si, vê-se reativar por toda parte, na superfície das pranchas, as técnicas de manipulação simbólica das forças da natureza, cuja eficácia Warburg descobrira nos rituais indígenas: na Prancha 43 [Fig. 6], por exemplo, onde se encontram desconstruídos os afrescos pintados por Domenico Ghirlandaio na capela Sassetti, na igreja de Santa Trinitá em Florença, as figuras flutuam sobre o fundo de algodão negro como as katchinas suspensas na parede das casas hopis [Fig. 7].

Fig. 7. Interior de habitação hopi. À parede, bonecas Kachina, fotografia Aby Warburg. Londres, Warburg Institute.

Medo e representação

Na *Segunda consideração intempestiva*, Nietzsche assim faz o retrato do historiador: ele deve possuir “o dom de penetrar pelo sentimento na espessura do tempo e extrair dele um pressentimento do futuro, de encontrar traços quase apagados, um modo instintivo de decifrar o passado, tão ilegível que parece o manuscrito, a inteligência rápida dos palimpsestos, até mesmo dos polipsestos – tais são seus dons

e suas virtudes" (1964: 239). Na sala de leitura da biblioteca que faz construir no início dos anos 1920, utilizando as propriedades da montagem-colisão associadas à metáfora da energia elétrica, Warburg organiza, como historiador nietzscheano, um "polipsesto" de imagens. A sala de leitura da KBW é o lugar de *Mnemosyne*, e *Mnemosyne*, uma máquina cinematográfica sem aparelho: o *Denkraum* [espaço de pensamento], ele mesmo inspirado do *Andachtsraum* [espaço de culto] das casas hopi se transforma em *Projektionsraum* [espaço de projeção] no qual o saber não coincide mais com a interpretação do passado, mas com sua reprodução.

Fig. 8. Lucas van Leyden, *As filhas de Lot* (detalhe), c. 1509, Museu do Louvre, Paris.

Mas retornemos, por fim, à questão da linguagem dos gestos e das *Pathosformen* que formam o repertório das figuras, ou o *casting* do atlas. Warburg descreveu *Mnemosyne* como “uma história de fantasmas para gente grande” (“*Eine Gespenstergeschichte für ganz erwachsenen*”): um texto de Antonin Artaud, oriundo de uma conferência pronunciada na Sorbonne e publicada em 1931, *La mise en scène et la métaphysique* [A encenação e a metafísica], talvez nos permita compreender o que Warburg entendia por essa fórmula enigmática. A respeito das *Filhas de Lot* de Lucas van Leyden [Fig. 8], quadro no qual aparecem, no primeiro plano, Lot embriagado por suas filhas, enquanto ao fundo Sodoma é destruída, atingida pelo raio, Artaud (2005: 49) nota que o quadro toca o espírito por uma espécie “de harmonia visual fulminante cuja acuidade agita tudo e se une em um só olhar”, e coloca esta questão: “Como é possível que o teatro ocidental não veja o teatro sob outro aspecto senão aquele do teatro dialogado?” (Artaud, 2005: 55).

Artaud apela, então, para a substituição “da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolveria justamente no domínio daquilo que não pertence estritamente às palavras” (Artaud, 2005: 57). A propósito de Lucas, Artaud observa: “Digo, em todo caso, que esta pintura é o que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence” (*Ibidem*: 54) e acrescenta que o cinema, depois da pintura, reuniu essa função da cena primitiva esquecida pelo teatro contemporâneo. A análise do quadro de van Leyden está intimamente ligada à descoberta por Artaud, no início dos anos 1930, do teatro balinês: “Os balineses, diz ele, com seus dragões inventados, como todos os orientais, não perdeu o sentido desse medo misterioso que eles sabem ser um dos elementos mais ativos (e, aliás, essencial) do teatro, quando se lhe entrega o seu verdadeiro plano” (*Ibidem*: 65-66). Evocando o efeito de apresentação [*comparution*], que ele nomeia “a passagem intempestiva de uma imagem pensada em uma imagem verdadeira”, Artaud evoca “a aparição de um Ser inventado, feito de madeira e tecido, totalmente recriado, não respondendo a nada e, contudo, inquietante por natureza, capaz de reintroduzir sobre a cena um pequeno sopro desse grande medo metafísico que está na base de todo teatro antigo” (*Ibidem*: 65); esse medo que capturava os espectadores dos rituais hopis à visão das bonecas katchinas que se animam para se transformar em dançarinos e que acompanha, em *Mnemosyne*, o recuo dos significados em benefício de um efeito de apresentação. A história da arte sem textos é uma história de fantasmas: nela se realiza o que Artaud descrevia como “uma poesia no espaço independente da linguagem articulada” (*Ibidem*: 60) enquanto a *representação*, entendida não mais como *Darstellung* mas como *Vorstellung*, faz ressurgir a experiência da cena no espaço do saber.

Referências

ALBÉRA, F. *Eisenstein et le constructivisme russe*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1990.

_____. Introduction. In: KOULECHOV, Lev. *L'Art du cinéma et autres écrits*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1994.

ARTAUD, A. *La mise en scène et la métaphysique*. In: *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard Folio, 2005.

BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. Tradução de Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge MA/London: The Belknap Press, 1999.

_____. Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès. Paris, capitale du XXe siècle. In: *Le livre des Passages* [1927-1940]. Paris: Éditions du Cerf, 1989.

_____. Quelques mots sur la composition plastique et audio-visuelle. In: *Cinématisme. Peinture et cinéma*. Éd. F. Albéra. Paris: Les presses du réel, 2009. 153.

BIANCHINI, G. *Demonstratio historiae ecclesiasticae quadripartitatae comprobatae monumentis pertinentibus ad fidem temporum et gestorum* (Exposé de l'histoire de l'Eglise en quatre parties rassemblant les monuments

touchant à la mémoire des temps et des actions), 4 vol., Rome, 1752-1754.

BICKENDORF, G. Musées de papier – musées de l'art, des sciences et de l'histoire. In: Elisabeth Decultot, *Musées de papier. L'antiquité en livres 1600-1800*, cat. exp. Paris : Musée du Louvre, 2010.

CARLSON, W. B. *Tesla. Inventor of the electrical age*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2013.

DICKENS, C. *Pictures from Italy*. London: Penguin Books, 1998.

DILLY, H. Lichtbildprojektion: Prothese der Kunstbetrachtung. In: Irene Below (ed.). *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Giessen: Anabas, 1975, p. 153-172.

_____. *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.

EISENSTEIN, S. *Fuori Campo* [1929]. In: *Il Montaggio*. Éd. Pietro Montani. Venezia: Marsilio, 1992.

_____. *Montage 1937*. In: *Towards a Theory of Montage*. London: BFI, 1994a.

_____. *Montage in Multiple Set-Up Cinema*. In: *Towards a Theory of Montage*. London: BFI, 1994b.

_____. *Dramaturgie de la forme filmique*. In: *Cinématisme*. Éd. F. Albéra. Paris: Les Presses du Réel, 2009.

FENOLLOSA, E.; POUND, E. *Le caractère écrit chinois, matériau poétique*. Retrad. de l'anglais par Ghislain Sartoris. Paris: L'Herne, 1972.

GOMBRICH, E. *An Intellectual Biography*. London: Phaidon, 1986.

HALL, E. T. *West of the Terties: Discoveries Découvertes among the Navajo and Hopi*. Doubleday, 1994.

JAKOBSON, R. Principes de phonologie historique [1931]. In: *Selected Writings I*. La Haye/Paris: Mouton, 2^a ed. rev., 1971.

KANDINSKY, W. Regards sur le passé. In: *Regards sur le passé: et autres textes 1912-1922*. Éd. et traduction de Jean-Paul Bouillon. Paris: Hermann, 1974.

LOMAZZO, G.P. *Trattato dell'arte de la pittura*. Milano, 1582.

MICHELSON, A. The Wings of Hypothesis: On Montage and the Theory of Interval. In: M. Lavin et al. (éd.). *Montage and Modern Life 1919-1942*. Cambridge Mass.: MIT, 1992.

NIETZSCHE, F. *Considérations inactuelles II*, 2 [1874]. Tradução de Geneviève Bianquis, Paris: Aubier Montaigne, 1970.

_____. *Considérations inactuelles II*, 3. Tradução de Geneviève Bianquis, Paris: Aubier Montaigne, 1964.

PHILONENKO, Alexis. *Théorie et Praxis dans la philosophie de Kant et de Fichte en 1793*. Paris: Vrin, 1968.

RESTA, S. *Galleria portatile Milan*. Biblioteca Ambrosiana, 1706.

SUMMERS, D. Maniera and Movement: the Figura Serpentinata. In: *Readings in italian Mannerism*. Liana de Girolami Cheney ed. New York: Peter Lang, 1997.

Notas

* Curador (*conservateur*) das coleções de cinema do Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, historiador da arte, responsável pela programação cinematográfica do Musée du Louvre. Texto inédito, traduzido e revisado por Vera Pugliese. Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. E-mail: <verapugliese@unb.br>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8101-4751>>.

¹ Sobre este ponto, cf. Annette Michelson (1992: 61-81).

² No original, em inglês: "Why do the beggars rap their chins constantly, with their right hands, when you look at them? Everything is done in pantomime in Naples, and that is the conventional sign for hunger. A man who is quarrelling with another, yonder, lays the palm of his right hand on the back of his left, and shakes the two thumbs – expressive of a donkey's ears – whereas his adversary is goaded to desperation. Two people bargaining for fish, the buyer empties an imaginary waistcoat pocket when he is told the price, and walks away without a word: having thoroughly conveyed to the seller that he considers it too dear. Two people in carriages, meeting, one touch his lips, twice or thrice, holding up the five fingers of his right hand, and gives a horizontal cut in the air with the palm. The other nods briskly, and goes his way. He has been invited to a friendly dinner at half-past five o'clock, and will certainly come." (Dickens, 1998: 166).

³ Em *Allgemeinen Ideen*, n. 20, Grundbegriffe, nota de 26 maio de 1927 (*apud* Gombrich, 1986: 235).

⁴ Abel Remusat, *Recherches sur l'origine de la formation de l'écriture chinoise*, Paris, 1827 (*apud* Eisenstein, 2009: 25).

⁵ Sobre o efeito Koulechov, do qual ele mostra, além disso, o caráter provavelmente fictício, vide François Albéra (1994: 11).

⁶ Para as precisões terminológicas sobre este termo, vide Albéra (1990: 74, nota 149).

⁷ “Falamos, então, do encontro entre um objeto e (a) o ângulo do qual ele é considerado entre o objeto e (b) o quadro que o subtrai a seu contexto. Trata-se, de fato, essencialmente da mesma coisa: o segundo termo designa o encontro com as bordas da moldura, o primeiro com a inclinação do plano. (Deixemos de lado, por ora, a descrição da profundidade – a escrita específica da objetiva da câmera – que respeita ao estágio seguinte da análise). Denominamos usualmente o primeiro termo o ângulo da tomada de vista [*rakurs*]; o segundo de enquadramento [*obrez; cadrage*]” (Eisenstein, 1994a: 15).

⁸ [NT]: Que foi traduzido, no Brasil, como *Corrida de automóveis para meninos*.

⁹ Para descrever a montagem eisensteiniana, Georges Sadoul (1946) utiliza, nas *Lettres françaises*, a mesma imagem do relâmpago: “as curvas, os ângulos, as diagonais e os ziguezagues nele escritos, conjugam-se e repetem-se” (*apud* Eisenstein, 2009: 148 e 153 (nota 12)).

¹⁰ Em seu *Trattato dell'arte de la pittura*, Lomazzo descreve a figura serpentinada como aquela “que representa a tortuosidade de uma serpente viva quando ela se move, que é a forma apropriada de uma chama ou fogo que ondula” (1582: 24). Cf. Summers (1997).

¹¹ No original, em inglês: “From the moment I first set foot on the reservation, it was as though someone had turned on a witch in my head. I was transported out of myself through Lewis Carroll’s looking glass to a distant, unfamiliar time and place – a world without boundaries, a world apart, cut off from the outside much as the surface of a habitable moon would be. Despite the strangeness, I felt safe, protected by an invisible shield from the outside world and the people in it. Deep inside, I knew that my fate and this country were linked in some ineffable way.” Edward T. Hall (1994: XXIV). Cf. também a tradução para o francês *L'Ouest des années Trente. Découvertes chez les Hopi et les Navajo*, por Christian Cler (Paris: Seuil, 1997: 22).

Texto inédito recebido em maio de 2020. Tradução aprovada em agosto de 2020.