

A CONQUISTA DE MARTE E AS AERONAVES FANTASMAS: VISAGENS DE ABY WARBURG

CONQUEST OF MARS AND PHANTOM AIRSHIPS: ABY WARBURG'S VISIONS

Tiago Guilherme Pinheiro¹

Resumo: Em 1913, Aby Warburg escreve um ensaio sobre a representação de aeronaves e submarinos na tapeçaria do século XV. Mais de uma década depois, essa tópica encontra seu desdobramento no Paineil C do *Atlas mnemosyne*. Este artigo tem como objetivo retrazar esse percurso, atravessado por dois movimentos contraditórios: a violenta tentativa de superação da distância entre o humano e o cosmos, e o desejo por restabelecer tal afastamento, denunciado pela sobrevivência de figuras sobrenaturais na modernidade. Para isso, o texto confronta dois temas que povoaram o imaginário do início do século XX: os planos de conquista do planeta Marte e os relatos sobre “aeronaves fantasmas” cruzando os céus dos EUA e da Europa.

Palavras-chave: Aby Warburg; conquista de Marte; dirigíveis misteriosos.

Abstract: In 1913, Aby Warburg writes an essay on the representation of aircrafts and submarines in 15th century tapestry. More than a decade later, that *topos* finds its development in *Atlas Mnemosyne's* Panel C. This article aims to retrace this pathway, crossed by two contradictory movements: the violent attempt to overcome the space between Human and Cosmos, and the desire to restore such detachment, denounced by the survival of supernatural figures in modernity. Therefore, the text confronts two issues that populated the early twentieth century imagination: the conquest of planet Mars and the reports of “phantom aircrafts” sightings in the US and Europe's skies.

Keywords: Aby Warburg; Conquest of Mars; Mystery Airships.

Para Lucia Baio

¹ Pós-doutorando do Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade de Campinas (Unicamp): <tg_pinheiro@yahoo.com.br>.

A virada icônica – esse recente ponto de inflexão, *turning point*, no curso das narrativas epistemológicas – renova uma antiga tópica sobre a construção dos saberes: não há conhecimento possível sem um pacto sobrenatural. Somente dessa maneira é possível deixar de encarar as imagens como simples aparências e vê-las ressurgirem enquanto aparições. Com a difusão desse debate durante a década de 1990 – tal como notado por W. J. T. Mitchell e Gottfried Boehm em textos seminais –, abriram-se novas formas de organizar o tempo e o espaço, graças à recuperação de um vocabulário habitado por fantasmagorias, monstruosidades, entidades extra-humanas, reencarnações e outras forças demoníacas. Dessa maneira, avoluma-se o número de dívidas que o pensamento moderno e contemporâneo vem contraindo com as assombrações – do materialismo dialético à desconstrução, da psicanálise ao perspectivismo ameríndio, para ficar apenas na lista das teorias que assumiram suas moratórias durante o último século e meio. Essa concordata, no entanto, não é provisória. Seus termos não são saldados ou superados com o desvelamento das causalidades antes desconhecidas dos fenômenos envolvidos. Ao contrário: estão impressos permanentemente nos procedimentos que singularizam cada uma dessas vertentes de pensamento. Tal como se as condições de possibilidade e transformação do conhecimento humano só pudessem ser firmadas com o testemunho do inumano, isto é, assinadas por um excesso de existência que se constitui mais como resto do que como uma totalidade ou essência.

Para dar um exemplo, pode-se dizer que Freud não desmente a telepatia ou a possessão espiritual em suas pesquisas, e sim que as acolhe enquanto fenômenos, procurando maneiras de compreender e negociar com essas instâncias, sem deixar de produzir um empuxo contrário a suas influências. Dar nome e explicação para uma enfermidade não bastam para esconjurá-la. Simétrica e inversamente, o risco necessário para que se produza uma ciência pelo contato com o oculto não passa sem deixar marcas: “Quem, como eu, desperta os piores demônios que, imperfeitamente domados, habitam o peito humano, a fim de combatê-los, tem de estar preparado para não sair ileso dessa luta” (FREUD, 2016, p. 304). Esse recordatório não é enunciado apenas pelo indivíduo como alerta para si mesmo, mas enquanto indicativo de uma dimensão alheia já atuante e que toma corpo ao se constituir uma obra.

No atual campo dos estudos visuais, reside um estranho e inevitável paradoxo quanto a essa espectrologia: sua dinâmica entre presença e

ausência parece implicar um insistente ponto cego. Afinal, se “fantasmas” e “assombrações” são constantemente ouvidos em salas de aula ou em auditórios de museus, as imagens dessas aparições dificilmente surgem expostas em suas paredes. Essa rejeição não deixa de ser supersticiosa, como se apenas fosse possível conjurá-las com a precaução de certas fórmulas esclarecidas ou selos de ficção, neutralizando-as a uma distância supostamente segura. Assim, Jacques Derrida (1993, pp. 33-34) lamenta que o *scholar* disciplinado seja incapaz de falar de fantasmas, se não como “hipótese acadêmica, ficção teatral, literatura e especulação”. Falar de fantasmas enquanto tais – ou seja, como coisa outra, sem a qual o especulativo, o estético e o filosófico permanecem também oclusos e demasiado familiares.

Além ou aquém de toda a heterogeneidade dos arquivos de arte ou tecnologia, das coleções de história cultural ou natural, essas peças encontraram abrigo em instituições excêntricas, coletâneas de bizarrices e (se ainda existirem) exposições itinerantes de circo, adotando diferenciações internas e categorias próprias. E, apesar de tudo, trata-se ainda de imagens, nada mais que imagens. Ou, talvez, um pouco menos, já que são assumidamente imperfeitas, involuntárias e suspeitas. Isso porque tais figuras se projetam como o desejo ou o temor de um evento que nunca chega a acontecer: a conjunção completa entre os reinos do visível e do invisível, do artificial e da natureza, dos vivos e dos mortos, deste mundo com os outros. Em outras palavras, aproximam-se do próprio sobrenatural.²

E por serem figuras transicionais, transmitindo e fazendo reproduzir gestos e afetos contraditórios, elas acabam ressaltando certa qualidade plástica, inerente às formas do sensível. A esse atributo específico daremos o nome de *paranormalidade* das imagens. Trata-se de um “estado” que as imagens assumem sob certas condições temporais e epistemológicas, expondo um curto-circuito na percepção de nossa sensibilidade histórica.

² Eis a definição oferecida, em um contexto distinto, por Eduardo Viveiros de Castro (2008, pp. 239-240): “O sobrenatural não é o imaginário, não é o que acontece em outro mundo; o sobrenatural é aquilo que quase-acontece em nosso mundo, ou melhor, ao nosso mundo, transformando-o em um quase-outro mundo. Quase-acontecer é um modo específico de acontecer: nem qualidade nem quantidade, mas quasidade. Não se trata de uma categoria psicológica, mas ontológica: a intensidade ou virtualidade puras. O que exatamente acontece, quando algo quase acontece? O quase-acontecer: a repetição do que não terá acontecido?”. Por isso, as imagens aqui em questão são também quase-imagens – tocam esse além do imaginário dos eventos que quase-acontecem.

Para melhor exemplificá-las, é preciso lançar olhar para figuras que não possuem dignidade na área das artes, nem na das ciências, e tampouco na da teologia, ainda que as atravessem e as alimentem constantemente.

Nas dificuldades de entendimento oferecidas pela estrutura oscilante dessas imagens, vê-se como interagem e se complementam a espectrologia – nome destituído de cátedra entre as ciências – e o projeto de uma “ciência sem nome”, que impulsiona as mais interessantes investigações contemporâneas no campo dos estudos visuais.

Vejamos então como as condições de tempo e espaço exigidas por esse tipo de imagem podem ser encontradas no olhar que um sujeito constantemente atormentado por fantasmas lançou à atmosfera celeste.

WARBURG ENTRE EXTRATERRESTRES

Em um breve ensaio intitulado “Aeronave e submersível no imaginário medieval”, Aby Warburg (2013) analisa dois gigantescos tapetes figurativos flamencos do século XV, exemplos de decoração mural emprestados do *palazzo* romano do Príncipe Andrea Doria. Neles estão ilustrados os feitos de Alexandre, o Grande, com uma grande e desorientadora abundância de detalhes, em um estilo “estranhamente não clássico” (p. 313), ao gosto dos colecionadores do início do Renascimento. Contudo, o foco do estudo – os detalhes que motivam o texto – está na representação de dois dispositivos que o rei macedônio emprega em suas viagens, retratados na segunda peça: uma cápsula de metal aérea e um tonel de vidro marítimo. O autor localiza esses dois instrumentos misteriosos, deslocados em mais de um sentido, como desdobramentos de uma longa tópica esquecida, a da “Ascensão dos grifos” (p. 315), cujos pormenores Warburg retira de uma versão do *Faits et conquestes d’Alexandre le Grand*, contemporânea às tapeçarias, composta por Jean Wauquelin, escritor francês atuante na corte de Borgonha. Nessa variação, é dito que Alexandre, após subjugar os reinos do Oriente, quis saber “que tipo de coisa era o ar” (WAUQUELIN *apud* WARBURG, 2013, p. 315), mandando construir uma estrutura a ser carregada pelos grifos que trouxera da Índia. Com isso, foi capaz de ultrapassar a região do ar puro e alcançar o fogo, de onde contemplou a terra do alto, que dali se assemelhava a um pequeno jardim, cercado por uma diminuta sebe. Por fim, o filólogo alemão encontra, entre as linhas dessas narrativas, traços ainda mais antigos, anteriores inclusive ao nascimento do próprio Alexandre, remetendo ao culto romano-oriental

a Malakbel, divindade solar de origem síria, usualmente representada em sua carruagem voadora, puxada por quatro grifos.



Figura 1: Tapeçaria conhecida como Viagem ao céu e às profundezas do mar por Alexandre, o Grande. Oficina de Tournai. Século XV (c. 1460). Algodão e seda, com detalhes em ouro e prata (415 x 985 cm). Palazzo Doria Pamphilj, Gênova.

Fonte: Campbell (2007, p. 46).

A tensão entre temporalidades constitui a própria matéria da tapeçaria. Warburg (2013) não deixa de observar a estranha convivência entre os diferentes regimes históricos e epistemológicos encontrados nessa imagem: se a parte superior é dominada pela crença acrítica em criaturas fabulosas e esferas de fogo; na inferior, impera a representação do poder de artilharia do Duque Filipe, o Bom, provável destinatário e dono original dessas peças.³ A composição não delimita esses dois planos, que coexistem na imagem, interferindo um no outro, com Alexandre circulando entre eles. Assim, num mesmo quadro, o movimento é suscitado pela oscilação entre dois pólos: o da aspiração pelo conhecimento associado ao extremo apreço pelo racionalismo técnico (feitura de armas, veículos aéreos e submarinos) e o da insistente dimensão mítica e mesmo monstruosa que, atrelada à existência de outros mundos, alimenta e possibilita esses saberes. Essa sincronia paradoxal, mesclando *mythos* e *logos*, produz uma perturbação na sensibilidade do observador do século XX, que busca relegá-la, de maneira defensiva, ao estatuto do obscurantismo, do fantástico ou do

³ Importante notar que a tradução de Jean Wauquelin foi encomendada por João de Borgonha, conde de Nevers, primo e genro de Felipe, o Bom. No inventário desse último constam dois volumes desse livro. Provavelmente é com base nesse parentesco que Warburg formula diversas hipóteses apresentadas em seu ensaio. Para mais informações, cf. a coletânea de estudos sobre Wauquelin, organizada por Marie-Claude de Crécy (2006), especialmente o texto de Chrystèle Blondeau sobre as ilustrações que acompanham essa versão do *Romanço de Alexandre*, em estilo bastante distinto – ainda que não totalmente alheio – do das tapeçarias encontradas no Palácio Doria.

erro. Entretanto, Warburg (2013, p. 317) aponta incessantemente que esse gesto de rejeição ao “submundo de fantasmas infantis” em convívio com “as luminosas alturas da cultura clássica”⁴ – isto é, a rejeição ao próprio anacronismo – é tão constitutiva da percepção moderna que, de certa forma, o olhar contemporâneo é incapaz de parar de desejá-lo. A aventura de Alexandre encena, assim, um “simbolismo involuntário” (p. 317) dessa estrutura espiritual, tão moderna quanto avessa à modernidade.

Façamos então um exercício de perspectiva: afastemo-nos um pouco, para que possamos enxergar toda a cena. Tomemos não apenas a figura estudada por Warburg, mas a que o filólogo alemão pinta para descrever o contexto em que a imagem está sendo apreciada e a partir do qual ela é analisada. A escolha do assunto do texto não é apresentada sem que antes ele descreva o lugar de sua exposição – o X Congresso Internacional de História da Arte, ocorrido em 1912, em Roma – e a surpresa que causou àqueles que observavam as tapeçarias. Aliás, ao longo do texto, o autor recorre insistentemente a essas expressões do ponto de vista contemporâneo, encarando as peças ora como ingênuas, ora como afrontas à percepção, ora como simplesmente espantosas.

Tomemos esses observadores como a parte de baixo desse novo enquadramento que bordeia a primeira imagem: diferentemente da disjunção que confere maravilha e racionalidade no interior da economia compositiva dos tapetes, esses contempladores buscam manter sua moldura dentro de um estilo completamente heterogêneo em relação ao restante da composição, feridos como estão diante do quadro. Esforçam-se para traçar a divisória que não encontram entre os feitos de Alexandre, ou entre os deste e de Felipe, o Bom.

Mas esse espanto seria devido apenas às sobreposições temporais que constituem os tapetes flamencos? Ou haveria um sincronismo denegado que esses observadores estabelecem involuntariamente entre o tempo daquelas ilustrações e o deles próprios, como se temessem uma espécie de curto-circuito na corrente alternada do imaginário? Desse modo, há uma dimensão do campo visual que não pode ser explicada somente retrazando a genealogia do maravilhoso, oferecida pela gramática da composição da tapeçaria de Alexandre.

4 Não deixa de ser significativo que Warburg inverta, nessa formulação, o posicionamento do fantástico e do científico em relação ao modo como antes os havia descrito na composição do tapete – seres fabulosos no alto e cenas históricas na parte de baixo –, pondo-os, conceitualmente, de cabeça para baixo.

Estranhamente, o conflito dos observadores descritos por Warburg já está, de algum modo, replicado na própria peça de tapeçaria que os assombra: a tentativa de domesticar o fantástico por meio das armas da modernidade. A representação de um convívio pacífico entre diferentes tempos possuía, desde logo, algo de pacificador. Entretanto, enquanto os feitos de Alexandre até certo ponto foram resultado da negociação com esses poderes, o exército de Felipe parece empenhado em exterminá-los, ainda que reconheça sua existência. Já os observadores do século XX, ao invés de aplacar ou lutar abertamente contra um bestiário, denegam como anacronismo aquilo que assombra seu presente, atribuindo-o ao passado, ao delírio ou à ficção neutralizadora.

Entretanto, assim como outros objetos de recalque, essa disjunção sincrônica encontra, frente às sensibilidades atuais, modos insuspeitos de aparição, mesmo que tenha que se reduzir, pictoricamente, a uma quase-forma, um quase-aparecer. Se, entre Alexandre, Felipe e os participantes do X Congresso Internacional de História da arte existem diferenças expressivas no modo como lidam com o mitológico, a verdade é que o sobrenatural não deixa de retornar incessantemente diante de cada um deles, provocando seus afetos e perturbando seus saberes.

Redobremos uma vez mais o método de Warburg: vejamos então as narrativas que são contemporâneas a esses observadores cheios de espanto. Não só eles estão às portas de uma Guerra Mundial, como também já presenciaram as primeiras batalhas entre aviões, registradas notoriamente nas Guerras Ítalo-Turca e dos Balcãs, esta última em pleno desenvolvimento, durante o período em que os tapetes são expostos e o texto de Warburg, publicado. Desses anos também data a formação da primeira divisão aeronaval da Alemanha, acompanhada por outros países da Europa. Dia ou noite, o céu passa a ser então alvo de olhares ansiosos, inaugurando um estado de temor que ainda hoje permanece vivo e em transformação. A atmosfera torna-se *médium* para uma série de ameaças e instabilidades que atravessam o andamento dos séculos XX e XXI, desde o uso do gás mostarda, passando pelos bombardeios aéreos e pelos resíduos nucleares disseminados pela atmosfera, e chegando aos ataques terroristas e à crise climática em curso (SLOTERDIJK, 2009).

Certamente essas ressonâncias – entre as imagens das guerras aéreas de Alexandre, as dos canhões do século XV e as dos combates entre aviões nos tempos em que escreve Warburg – seriam suficientes para causar um reconhecimento cronologicamente invertido, tornando o

jogo das tapeçarias uma antevisão do presente. O próprio ensaio termina afirmando que:

De nenhuma forma 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 [filho de Felipe, o Bom], que tenta refrescar as garras ardentes de seus grifos conquistadores do céu com esponjas molhadas – a *le grand Alexandre* (WARBURG, 2013, pp. 318-319).

O título do texto sublinha ainda essa tentativa de reavivar a percepção da multiplicidade de tempos históricos atuantes no contemporâneo, ao empregar as palavras “Luftschiff” (referida a dirigíveis desde o século XVIII, depois a aeronaves em geral) e “Tauchboot” (cunhada na segunda metade do século XIX para designar submersíveis, mas popularizada a partir da década de 1910) para se referir às figuras da Antiguidade representadas no início do Renascimento. Mais que isso: o elo existente entre a tapeçaria e máquinas condutoras ultrapassa, para Warburg, a divisão entre imagem e suporte, figura e técnica, invertendo e complementando suas funções.⁵

Mas, se existe uma correspondência imagética entre esses diversos conflitos e uma suposta ascendência entre os guerreiros macedônios e os aviadores modernos, em que ponto retornaria a conexão oscilante entre o monstruoso e o tecnológico que o contemporâneo se empenha em relegar ao abismo do passado ou do delírio, expurgando-o do presente?

5 Nas notas preparatórias do *Atlas mnemosyne*, o filólogo alemão refere-se aos tapetes de Flandres como o primeiro e colossal “veículo automotivo para o transporte de imagens”, não apenas por conta de sua mobilidade, mas também devido a sua técnica, “voltada à reprodução multiplicadora do conteúdo da imagem” (WARBURG, 2015, p. 372), destacando o papel que teriam como difusores da Antiguidade pagã na Renascença via Oriente. Essa estranha formulação sobre o funcionamento da *Nachleben* [sobrevivência], mesclando tecelagem e máquinas motorizadas, parece remeter aos tapetes mágicos d’*As mil e uma noites*, capazes de levar seu usuário a qualquer lugar, instantaneamente. No período dessa nota (1929), Enno Littmann completava sua tradução direta do árabe dos contos de Sherazade. Warburg foi bastante próximo desse orientalista, consultando-o sobre questões de astrologia persa, como atesta a correspondência que se encontra no Instituto, no qual se conservam ainda diversas publicações de Littman e a primeira edição de *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* [As histórias das mil e uma noites]. Ironicamente, Jorge Luis Borges (2007), em “Los traductores de las 1001 noches”, acusa a versão de Littmann de recalcar o fantástico ao evitar anacronismos, impedindo que o *Unheimlichkeit* [inquietante, infamiliar] alemã viesse a reorganizar e potencializar os jogos presentes na obra árabe. E, mesmo assim, algo dessa (falta de) estranheza de Littman se redime, ao permitir transpassar, nessa filigrana oriental-ocidental, o *missing link* entre Borges e Warburg.

Pode-se dizer que essa pergunta ganha projeção e maior intensidade posteriormente, após a internação psiquiátrica de Warburg em Kreuzlingen, com a montagem do Painel C do *Atlas mnemosyne*, nomeado “Evolução das ideias sobre Marte. Superação da concepção antropomórfica de imagem – sistema harmônico – signo”. Com ele, o breve texto de 1913 é aproximado dos estudos sobre a importância do horóscopo medieval, especialmente “A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero”, de 1920, e “A influência da *Sphaera barbarica* nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente”, de 1925. Nessa composição, procura-se mapear os movimentos pendulares provocados pelas disputas entre forças demoníacas-astrológicas e matemático-rationais na história das imagens. Para tanto, Warburg elege a figura de Marte como símbolo em torno do qual esses conflitos orbitavam. Assim são dispostas gravuras do modelo de organização planetária, criado por Johannes Kepler, ainda baseado na doutrina pagã das harmonias celestes; estampas de almanaques astrológicos do século XV, ilustrando a influência mágica do astro vermelho sobre o corpo e o destino dos homens; e fotografias noticiando grandes viagens em Zepelins, datadas do mesmo ano da morte de Warburg e da interrupção do Painel (1929).



Figura 2: Painei C do Atlas Mnemosyne, de Warburg (1929).
Fonte: Warburg (2010, p. 13).

Certamente, essas últimas inclusões são as menos evidentes – mesmo que, dentro da lógica simbólica desenvolvida pelo filólogo alemão – e claramente indicam um momento de maior domínio técnico sobre os céus – que é acompanhado, em igual medida, pelo descentramento do humano como medida cosmológica. Ainda que empregue constantemente o termo “superação”, o processo descrito pelo historiador revela-se mais como um conflito pendular entre racionalidade e superstição, capaz de se reinventar

constantemente, e não como uma linha ascendente composta de sínteses e progressões.

Assim, seguindo a arquitetura exposta no Painel C, pode-se afirmar que o desenvolvimento das técnicas matemáticas e astronômicas medievais – cunhadas pelos astrólogos em busca de domínio e antecipação dos eventos do mundo – fornece, desde o início do século XX, a confirmação científica da instabilidade política, histórica e ambiental do planeta, provocada pela progressiva diminuição da distância entre natureza e técnica, num futuro mais que presente. A conquista dos céus e a superação de antigas superstições não aconteceram sem que as próprias formas do medo encontrassem uma maneira de se transformar e permanecer. Se as marcas antropológicas na concepção do cosmos foram significativamente reduzidas (ou ocultadas) ao longo desses quatro ou cinco séculos, em compensação o terror se tornou cada vez mais técnico e sua face, humana. Warburg sempre esteve atento em vários sentidos a essa contradição que acompanha a transformação dos gestos e a sobrevivência daquilo que é tido como sobrepujado.

No *Atlas mnemosyne*, e antes, em “Aeronave e submergível no imaginário medieval”, o que se entrevê não são apenas forças atuantes na tentativa de dominação deste mundo pelo homem, amarradas temporalmente pelos símbolos encarnados por Alexandre ou por Marte. Trata-se também da expectativa de domínio sobre outros mundos. Assim, a inclusão dos dirigíveis no Painel C destinava-se à quebra do horizonte terrestre: libertando-se da força exercida pela divindade latina, os humanos vislumbram a conquista do planeta vermelho.

Nesse sentido, Karl Clausberg (2012) rastreia os elementos com que se impulsionaram os voos no imaginário daquele período. A começar pelos esforços do mapeamento de Marte, realizados desde o século XIX por Giovanni Schiaparelli, Percival Lowell e outros astrônomos, que inclusive levantaram a hipótese de os canais presentes na superfície dele serem artificiais. Com a expansão concêntrica dos percursos realizados por dirigíveis durante a década de 1920 – em viagens circundando a Europa, atravessando o Pacífico e, finalmente, dando a volta ao redor do globo –, e o aperfeiçoamento dos dispositivos de comunicação telegráfica, iniciaram-se especulações sobre a possibilidade de Zepelins atravessarem a atmosfera da Terra. Essa conjunção de temas não só foi constantemente retroalimentada pela literatura – em obras como as de Kurd Lasswitz (*Os dois planetas*, de 1897), Garrett P. Serviss (*A conquista de Marte por*

Edison, 1898), ou Aleksei Tolstói (*Aelita, ou O declínio de Marte*, 1923), sem falar em Jules Verne e H. G. Wells –, mas esteve presente até mesmo na política germânica (CLAUSBERG, 2012, pp. 5-6).

A esses fatores, deve-se acrescentar mais um, de natureza pessoal: na visita feita por Warburg em setembro de 1928 a Albert Einstein, este teria lhe afirmado que a originalidade de Kepler residia em sua projeção de um ponto de vista extraterrestre – marciano –, que funcionaria como uma lanterna nos cálculos que levariam ao modelo das órbitas planetárias elípticas (cf. BREDEKAMP; WEDEPOHL, 2012). O historiador da arte já havia notado, em mais de um texto, a importância conferida pelo autor de *Mysterium cosmographicum* a esse astro, ao falar do planeta Marte “como um velho sacerdote pagão”, frente ao qual esperava ter sua coragem intelectual reconhecida (WARBURG, 2015, pp. 340-341). Essa mistura entre a euforia geral e o próprio percurso intelectual de Warburg certamente norteou a composição do Painel C – que provavelmente permaneceu o mais incompleto dos 63 do conjunto, formado por apenas sete figuras.

Entre a conferência de 1913 e a montagem de 1929, nota-se como a agitação entre fascínio e fobia era constitutiva do pensamento de Warburg. No justo momento em que os últimos redutos terrestres – o ar e o mar – pareciam agora ao alcance do homem e que a superação de todas as distâncias parecia possível, a inquietude e o terror ameaçavam ainda a própria existência. O aparente movimento de progressão rumo ao abandono do modelo antropomórfico do universo reverte-se na total sincronia e sobreposição entre o ser humano e o cosmos, com isso apagando o espaço metafórico que faz com que o pensamento seja possível (JOHNSON, 2012, p. 26). Para escrever sobre essa imediatez que toma o mundo, Warburg (2015, p. 253) busca, tal como Kepler, uma perspectiva exterior, emprestando-a de uma antiga cultura que margeia a própria extinção:

O Prometeu moderno, tal como o Ícaro moderno – Franklin, o apanhador de raios, e os irmãos Wright, que inventaram a aeronave governável –, são justamente os destruidores daquele fatídico sentimento de distância que ameaça reconduzir o globo terrestre ao caos. O telegrama e o telefone destroem o cosmos. Na luta pelo vínculo espiritualizado entre o homem e o mundo ao redor, o pensamento mítico e simbólico criaram o espaço ou como de devoção, ou como de reflexão, que é roubado pela ligação elétrica instantânea, caso uma humanidade disciplinada não restabeleça os escrúpulos da consciência.

No ápice do domínio sobre as forças da natureza, em que se procuram suprimir os vestígios das antigas superstições, uma inversão

imagética parece reivindicar o desligamento entre o aqui e o agora. Não são exatamente visíveis, tampouco estão fora do campo de visão. Nessas quase-figuras, indecisas entre o representativo e o abstrato, oscilantes entre o ceticismo e o espanto, o desejo por reencontrar o distante – e a própria distância – parece de algum modo ganhar expressão, na forma do mais mínimo dos detalhes. A ameaça de morte e violência, que Warburg associa com a explosão do símbolo – detonado pelo fim da separação entre o homem e o mundo ou pelo rompimento total dos vínculos entre cultura e natureza –, faz com que outros espectros (quase) apareçam atravessando esse *entremundos* composto pelo céu.

Assim, a virada do século acompanha o surgimento e a multiplicação das narrativas envolvendo os então chamados “dirigíveis misteriosos”, principalmente após os casos da Califórnia e Novo México, que tomaram os jornais dos Estados Unidos a partir de 1895 – no mesmo período em que Warburg chegava ao país em visita às terras *hopi*. Entre 1909 e 1913, o surto de observações chega à Europa, seguido pelas primeiras fotografias oferecidas como provas do fenômeno. Não por acaso, esse período é declarado – ao menos, pelos seus propagandistas – como o nascimento da “ufologia moderna” (CLARK, 1997, pp. 3-7).

Imagens entre imagens, como todas as demais. Ou quase isso.



Figura 3: Detalhe da primeira página do The San Francisco Call (23 de novembro de 1896).
Fonte: A Winged (1986).

VISAGENS

Ao trazer, para o centro de suas investigações, itens marginais ou antitéticos ao campo das artes europeias, Warburg não buscava simplesmente conceder a tais objetos uma dignidade institucional que não detinham nem pretendiam deter. Ao contrário: tratava-se de recuperar, através da rememoração possibilitada por esses documentos esquecidos e desquitados da cultura, a percepção de certos conflitos constitutivos de obras notáveis, que foram adormecidos ou amansados pela história hegemônica das artes. Essa tendência pelo desvio foi condensada no retrato que Edgar Wind (1997, p. 89) faz sobre o método do filólogo alemão:

Warburg, ao dedicar-se à sua teoria das polaridades, foi obrigado a abandonar os domínios tradicionais da arte e invadir campos que mesmo os historiadores profissionais da arte tenderam em geral a evitar: a história dos cultos religiosos, a história dos festivais, a história do livro e da cultura literária, a história da magia e da astrologia. Mas exatamente porque estava interessado em revelar tensões era que essas áreas intermediárias eram de grande importância para ele. É da natureza dos festivais se situarem entre a vida e a arte; a astrologia e a magia colocam-se a meio caminho entre religião e ciência.

Mais à frente, Wind (1997, p. 90) aponta que essas preferências de Warburg se explicam justamente por se tratarem de zonas de conflito e indecisão: o “meio caminho” é na verdade o ponto em que a “imaginação pictórica se choca com o desejo de ordem lógica”, em que o artefato esquecido, porque falho e rejeitado, expõe as tensões formais e epistêmicas difíceis de serem identificadas em obras canonizadas.

Se vamos diretamente aos grandes mestres [...], as obras em que os conflitos mais violentos foram resolvidos da maneira mais perfeita, e se os apreciamos esteticamente, isto é, de um modo que em si mesmo não é mais do que uma momentânea resolução harmoniosa de forças opostas, passaremos horas felizes, mas não chegaremos a um reconhecimento conceitual da natureza da arte (WIND, 1997, p. 90).

Assim como Nietzsche acreditava que o verdadeiro apreço estético se concentra na dimensão dionisíaca ou guerreira que a história da arte do Ocidente não cansou de tentar subjugar, Warburg debruçou-se sobre a dimensão fóbica e demoníaca, sem que, muitas vezes, deixasse de expressar seu desejo por vê-la apaziguada em seu pensamento.

Portanto, não seria talvez infiel o movimento de trazer essas estranhas ilustrações reproduzidas incessantemente desde o final do século XIX para o campo de estudo das imagens, em continuidade com

a série vislumbrada nas aeronaves presentes nas tapeçarias medievais e no Painel C atravessado por Zepelins voltados para Marte. Não se trata, obviamente, de advogar pela sua veracidade ou não: é bastante provável que sua explicação, mesmo sem confirmação, esteja em balões meteorológicos, manchas nas lentes objetivas, manipulações de edição, erros de identificação ou fenômenos atmosféricos. Tampouco de encará-la como questão de resolução farmacológica. Mas sim, entendê-las enquanto aquilo que não deixam de ser: como imagens, figuras carregadas patética e historicamente, e que trazem em sua estrutura mundos em conflito. Em termos mais específicos, em relação ao *corpus* que aqui foi levantado, coloca-se a indagação: Por que um mero ponto no céu passa a concentrar todo um imaginário sobre outras formas de vida, viagens interestelares, abduções, conspirações de governo etc.? Ou seja: Isso é sintoma de quê?

Afinal, o arquivo dessas imagens é constituído pela iterabilidade de certos elementos, derivando numa espécie de gramática compartilhada que o torna reconhecível. Tais imagens, portanto, são dotadas de um estilo singular – possuem pontos em que se articulam formas e condições psíquicas de existência (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332).



Figura 4: Detalhe de fotografia do Monte Washington, em Nova Hampshire, EUA (1870).
Fonte: 140 Years (2010).

A primeira dessas características está no desfocamento ou na dupla exposição – a impossibilidade de definir certos contornos é intrínseca a essas imagens. Não configuram erro ou limitação circunstancial. De fato, a tal ponto esse elemento é crucial, que seu desenvolvimento movimenta a historicidade interna dessa série de imagens. A desfiguração e atomização, desde o surgimento da fotografia no século XIX, são requisitos cada vez mais agudos, sinalizando a necessidade de um maior distanciamento. De balões, naves, discos e aviões em formatos estranhos, passaram predominantemente a simples luzes e manchas. É significativo que esse processo de metamorfose vá em direção contrária às trilhas percorridas tanto pela maior parte da ficção-científica, quanto pelos discursos conspiratórios. Ao contrário do crescente número de longas e detalhadas narrativas, das catalogações de tipos e espécies, de especulações embebidas em versões distorcidas de conceitos de astrofísica especulativa ou do uso de efeitos especiais cada vez mais avançados como recurso ilustrativo, as imagens desses supostos objetos voadores (não o chamaríamos assim) tornam-se progressivamente mais pobres, pouco nítidas, até serem limitadas ao mais mínimo dos pontos, a despeito de todo e qualquer aperfeiçoamento e popularização dos dispositivos de gravação de imagens.

Essa disjunção é justamente aquilo que a retórica das ciências paranormais visa suprimir, transformando a resistência das imagens em prova de veracidade dos relatos desenvolvidos em torno delas. Interrompe desse modo a indecisão entre o artificioso e o fantástico pela qual se movimentam os afetos depositados nesses desenhos, fotografias e filmagens, declarando-os como documentos comprobatórios devido exatamente à sua inconclusividade. Como notou Bruno Latour, as pseudociências giram em torno de uma compulsão pelo próprio método científico, livrando-o indefinidamente de resultados, ao considerar as novidades como se elas já estivessem lá para quem quiser vê-las.⁶

Por isso, desde o ponto de vista aristotélico, a ufologia se assenta sobre uma premissa impossível: se a ciência é a identificação das causas, como pode se colocar como objeto aquilo que é, por axioma, não identificável?

6 “Coisa curiosa, eles são chamados de ‘irracionalistas’, quando seu maior defeito provém antes da confiança apaixonada que manifestam em um método científico que data do século XIX, na exploração do único modo de existência que eles conseguem imaginar: o da coisa já lá, presente, esperando ser fixada, conhecida, inflexível. Ninguém é mais positivista que os criacionistas ou os ufólogos, visto que só conseguem imaginar outras maneiras de ser e de falar descrevendo *matters of fact*” (LATOUR, 2002, p. 82).

Seguindo essa premissa, sempre que as representações de Ovnis são julgadas como farsas ou erros (produtos da cultura) ou mesmo quando, mais raramente, passam a ser reconhecidos no rol de fenômenos físicos raros (reintegrados à ordem natural, tal como aconteceu com os fogos-fátuos, os relâmpagos esféricos, entre outros), essas representações deixam de fazer parte do *corpus* desses “campos do desconhecimento”.

A esse procedimento metodológico soma-se outro, complementar e defensivo: quando surge uma imagem nítida de um desses supostos fenômenos, elas são imediatamente descartadas como “sendo boas demais para ser verdade”. A essas ordens de discurso, vale o bordão daquela famosa série dos anos 1990: “Eu quero acreditar” (cuja precursora pode ser localizada em “Acredite, se quiser”). Assim, Paul Thagard (1978) as define como falsos saberes, pois sustentam uma estrutura sem desdobramento e sem descoberta. Por isso também necessitam de um suplemento obscuro: ao esforço intenso de listas e do relacionar todas as figuras e indícios do desconhecido, corresponde a certeza de uma instância secreta global que monopoliza a verdade.

A percepção de que há uma oscilação entre a falsidade e o fantástico como intrínsecos a esse gênero de imagens não está incorreta, no entanto. A questão é querer ver nelas mais do que isso – trocando *old news* por *fake news*, sobrevivências patológicas da antiguidade por certezas ocultas. Assim, ironicamente, a lógica paranoica focada em conectar todos os pontos, remetendo-os a um poder maior ainda que o terreno (governos, conspirações, sociedades secretas), girando sempre no vazio, cerra o horizonte cosmológico sobre sua própria lei em um sistema fechado. O resultado dessas ficções paranoicas globais, como as chama Emily Apter (2013, p. 77), é que “não há fora do mundo [...] na medida em que o mundo se expande para incluir todo mundo, ele paradoxalmente encolhe em uma inclusão irrestrita claustrofóbica”. O conflito localizado por aquilo que não se identifica torna-se suficientemente familiar e humano, graças à associação entre unicidade da verdade e unidade dos poderes.

À sua própria maneira, a ufologia também quer se livrar de todas as distinções entre verdade e imagem, entre domínio e saber.⁷ Por isso, seria

7 Não é difícil relacionar o procedimento padrão das pseudociências ao atual dispositivo de *fake news* – elas costumam andar lado a lado. Seria equivocados, no entanto, focar a mentira como elo comum entre esses dois. De fato, esses usos das mídias visuais não operam dentro do verdadeiro/falso – basta perceber como desmentir uma notícia não é suficiente para anular sua efetividade (pode até mesmo potencializá-la). Ambas dobram as ordens do incrível e da falsificação uma sobre a outra: só o absurdo pode ser factual,

preciso entender a paranormalidade como um traço no campo visual, e não como comprovação fenomenológica de uma certeza transcendental. Um traço mnemônico, sintomático, da ansiedade causada por algo que se desconhece – perceptível também em certa gestualidade involuntária.

Afinal, essas imagens também são perpassadas por gestos que indiciam a forma do seu *pathos*, ligando-as a uma história de aparições e temores. Contudo, diferentemente das obras de arte do Renascimento, esses gestos não se desenham diante dos olhos do espectador pelo movimento das mãos de divindades antigas. Eles se confundem com o olhar: o gesto está no foco errante da câmera, no modo como ela treme, ou em como a voz, em *off*, hesita em seu desentendimento, ao presenciar algo que não sabe se acontece.

É possível identificar pelo menos uma variação das gestualidades presentes nas gravações desse tipo, em filme ou digitais. A figura humana reaparece casualmente frente às câmeras, com um semblante de alheamento que contrasta com um detalhe de fundo aparentemente imperceptível – como aquilo que não deveria estar lá. Esse caráter de acidental é destinado a elidir até mesmo a autoria da composição: para funcionar, é preciso que o indivíduo por trás da objetiva não seja mostrado como responsável por ela. É o caso da famosa foto do “Astronauta de Solway”, tirada em 1964.⁸ Ou de todo um conjunto de imagens que são retrospectivamente reivindicadas por esse arquivo, provocando um nó entre temporalidades, no qual se confundem o tempo do registro e o momento em que ele adquire sua aura de estranhamento – como no caso da foto de 1870 do Monte Washington, “considerada uma das primeiras

porque remete àquilo que estaria encoberto e não disponível. Daí a associação do desejo de verdade transcendental com a paranoia e/ou com o culto ao poder e à violência. Essa operação não é alheia a descrição que Warburg fez sobre a destruição da mediação metafórica pelo fascismo italiano. Cf. Johnson (2012, p. 186).

8 Essa fotografia mostra uma menina sorrindo em primeiro plano, sentada num gramado e segurando um ramo de flores, sem se dar conta do estranho vulto atrás dela, semelhante a um homem em trajes espaciais. O autor da imagem e pai da criança, o bombeiro inglês Jim Templeton, negava haver qualquer pessoa atrás ou do lado da garota no instante do disparo e afirmava que só percebeu a figura depois da revelação do filme. Boa parte da notoriedade da imagem se deve ao fato de ela ter sido submetida na época a analistas da Kodak, que confirmaram sua genuinidade (entendida aqui como a ausência de traços de adulteração no negativo ou de encenação). Somente em 2014 chegou-se a uma explicação técnica, que envolve a improvável combinação de um pequeno defeito nos espelhos da máquina, efeitos de superexposição e a distorção da cor do vestido azul da esposa de Templeton, que por sua vez estava atrás do fotógrafo naquele momento. Para mais detalhes, veja a reportagem de Simon Armstrong (2014).

de um Ovní”, segundo o verbete da Wikipedia (MYSTERY AIRSHIP, 2019) sobre o assunto.

Seja de um modo ou de outro, mostra-se como esse estado de imagens estabelece uma relação profunda entre o desconhecido e o gesto, entre o assombro e o rosto alienado ou entre o mistério e a hesitação. Ao menos no português popular do Brasil, esse tipo de pretensão acontecimento possui um nome que descreve com precisão essa associação: visagem. Esse título ressalta o cruzamento entre a face e o fantasmal – o rosto humano tornado de algum modo ausente – espectral – frente a ou ao lado daquilo que foge de sua concepção de mundo. Esse vínculo já foi reparado por Derrida (1993, p. 26) em outra ocasião, ao fazer a leitura do papel da viseira no fantasma de *Hamlet*: trata-se da “Coisa invisível em suas aparições” que “olha para nós e, no entanto, não a vemos mesmo quando está lá. Uma dissimetria espectral interrompe aí toda a especularidade. Ela dessincroniza, ela nos remete ao anacronismo. A isto chamaremos efeito de viseira: não vemos quem nos olha”.

Para além de todos os fatores que possam estar envolvidos na desqualificação ou no delírio que se cria em torno dessas figuras, essas imagens destacam características específicas de como opera o sensível. Não por acaso, são definidas inteiramente pelo detalhe – essa dimensão de existência onde residem os deuses e os demônios, tal como gostava de afirmar Warburg. Ou, para conceituá-las utilizando o vocabulário de Roland Barthes (2000), são *puncta* quase absolutos, no qual o *studium* está em absoluta ausência ou posto à parte.

A *paranormalidade*, portanto, não é a lei paralela e oculta do mundo. É o traço imagético – mais ou menos exposto – que, em choque com os ares do presente, rememora essa dimensão oscilante e originária da separação entre natureza e cultura, tempo e história, subjetivo e objetivo, psíquico e físico, vivos e mortos. De fato, tal detalhe se configura em pontos de contato entre diversos mundos, que pareciam mutuamente excluídos ou negados dentro de uma cosmologia.

Por isso, os conflitos presentes nessas imagens tendem a ser tomados e domesticados ou sob acusação de falsificação, ou como provas de um milagre. No primeiro caso, são anulados como embustes ou erros técnicos, de modo a reafirmar o monopólio humano na construção e projeção de imagens; no segundo, tomados como sinais de uma verdade transcendente, da qual o indivíduo está alienado e, ao mesmo tempo, para a qual está destinado. De um jeito ou de outro, reforça-se a metafísica

enquanto medida humana oculta em todas as coisas, ao se recalcarem as perturbações evocadas pelos modos de quase-ser das visagens.

Não à toa, as visagens atraem associações com figuras de deuses, fantasmas, fadas, elos perdidos e alienígenas. Se por um lado, com isso elas parecem não abdicar do apego à figura antropomórfica, por outro, mostram que esta é incerta e atravessada pelo inumano. Essas entidades, sobreviventes de outros regimes de temporalidade, expõem o espectro instável do qual a nossa espécie faz parte. Com isso, tais imagens recobram a memória involuntária da necessidade de estabelecer um lapso entre o universo e o humano, e deste com relação a si mesmo: são indícios dessa interdimensão composta pelo sobrenatural e, outrora, por certo exotismo.⁹

Desse modo também se explica o remanejamento moderno dessas imagens para suportes, mídias e tecnologias destinados a estreitar pontos no espaço, desfazendo todos os distanciamentos, isto é, para esses instrumentos de comunicação e registro que Warburg (2015, p.253) apontava como “destruidores do cosmos”. Se as mídias de alguma forma inventaram o espiritismo (KITTLER, 1999, pp. 11-12), as câmeras – fotográfica e filmadora – difundiram também esse novo tipo de fantasmagoria, vindo não de um além-túmulo, mas de outro planeta. Na cosmologia moderna, em que as forças da natureza não passam de “ondas intermináveis, no mais das vezes invisíveis e submetidas a um aperto de botão do homem” (WARBURG, 2015, p. 253), o ruído e o borrão são resistências sintomáticas, investidas do desejo de que algo ainda permaneça longe em meio à aproximação de todos os lugares no tempo e no espaço.

Assim, algum espectro dessas redes de dispositivos deve aparecer como inacessível, bastando que seja apenas suficientemente perceptível – no limiar do visível e do audível – para que se vislumbre uma linha de fuga desses céus que, apesar de destituídos de qualquer “escala antropomórfica ou biomórfica” (Warburg, 2015, p. 253), sugerem o encerramento do ser

⁹ Contemporâneo de Warburg, Victor Segalen (1986) reformula a noção de exotismo como um conceito de dupla perspectiva: é tanto a qualidade essencial de qualquer sujeito (só se pode ser como exótico para algo ou alguém) como também a condição de possibilidade para uma ruptura do estatuto ontológico daquele que lança seu olhar para a alteridade. Essa correlação não é, nem poderia ser, exclusiva entre humanos – aplica-se a animais, paisagens, objetos e mesmo períodos históricos. Segalen, que ficou conhecido pelos grandes estudos sobre sociedades da China e da Polinésia, alertava para o risco do fim do exotismo com a colonização total do planeta. Não por acaso, chega a cogitar um “exotismo futuro” (SEGALEN, 1986, p. 38), “extraterrestre” (p. 47), como possibilidade para evitar uma possível estagnação do diverso na Terra.

humano (ou de certo modelo de humano) sobre si mesmo. As reações registradas nessas imagens possuem uma função inversa à do horóscopo: não se trata mais de encontrar no universo algo de humano, buscando com isso estabelecer um espaço de negociação com forças alheias, e sim de buscar desesperadamente sinais de algo que não esteja marcado pelo domínio da espécie.

Nisso, essas borras no céu (e, às vezes, no mar) são fragmentos daquele símbolo que, em outros tempos, foi encarnado por Alexandre, o Grande, empregado por Kepler e mesmo invocado por Warburg: a metáfora da possibilidade de atravessar horizontes, de projetar uma perspectiva externa, de vislumbrar outra cosmologia como condição necessária ao próprio pensamento. Uma versão transformada daquela estampa anônima e de estilo renascentista, que ilustra, coincidente e anacronicamente, um livro sobre turbulências e anomalias aéreas, intitulado *L'atmosphère: météorologie populaire* (1888), de Camille Flammarion.¹⁰

¹⁰ O resíduo heterogêneo que constitui a paranormalidade dentro da economia dos saberes modernos encontra sua sobrevivência na ordenação da maioria das bibliotecas: seu lugar não é da classe da Religião (Centena 200 na Classificação Decimal de Dewey), do Jornalismo (CDD 060) ou das Artes e Literatura (CDD 700-800). Pertence não só às Filosofias e demais ciências do saber, como mais precisamente entre a Epistemologia e as Escolas Filosóficas de Pensamento, no quadrante CDD 130. Em outros termos, abre um intervalo que oscila entre a natureza do conhecimento e a formalização institucional do pensamento. Se alguma lição pode ser tirada das preocupações da biblioteconomia, é que tais políticas de avizinhamento são significativas e, mesmo quando arbitrárias, acabam se contaminando pela “sequência mental” produzida durante o “percurso físico” (SETTIS, 2000, p. 135). Warburg levou esse princípio ao extremo em sua coleção. Essa reflexão sobre a hierarquia das disciplinas ganha uma dimensão a mais quando estabelecemos a sua genealogia: no tratado de Melvil Dewey (2011), escrito em 1876 – e que começou a se popularizar na época de Warburg –, a codificação 130 pertencia à Antropologia, ocupada principalmente pelos volumes sobre o Ocultismo e definida por tópicos como Magia, Astrologia, Clarividência, Distúrbios Mentais, Possessão, Fisiognomia, Grafologia, Doutrina dos Temperamentos, Magnetismo Animal e, é claro, Ventriloquismo. Que a Antropologia tenha perdido seu lugar para a Paranormalidade (sendo catapultada e dispersa na casa 300, em meio às ciências sociais), isso demonstra a conquista de certa autonomia desse campo ao longo do século XX. Além disso, aponta para a afinidade histórica que possui com o campo da Orientação [Orientierung] da Biblioteca Warburg, e que deve ter sido levada em conta – tendo em vista os tópicos de interesse do próprio filólogo alemão – quando ele propôs a constituição de uma “antropologia das imagens”.



Figura 5: Ilustração do livro *L'atmosphère: météorologie populaire* (1888).
Fonte: Flammarion (1888, p. 163).

Warburg estava atento a esse aspecto incontornável que a maravilha (ou sua versão moderna, a paranormalidade) possui na antropologia das imagens. Em sua apresentação de 1913, mencionava outra versão – pouco posterior à de *Wauquelin*, no entanto pertencente a um regime discursivo bastante distinto – do *Romanço de Alexandre*, escrita pelo português Vasco de Lucera e dedicada a Carlos, filho de Felipe, o Bom. Nessa versão, o autor se gabava de ter eliminado todas as cenas infantis da narrativa, cortando dela as viagens impossíveis de Alexandre. Pretendia, com esse gesto, demonstrar a superioridade técnica que marcava o momento em que redigia o livro. “Mas”, pergunta retoricamente Warburg (2013, p. 318), “será que o Alexandre ‘filologicamente purificado’ conseguiu despertar na alma de Carlos [...] o mesmo entusiasmo pelo herói conquistador que o rei fabuloso do *Romanço d’Alexandre* de sua infância despertara?”

Certamente as notícias das aeronaves fantasmas tão disseminadas nos periódicos da virada do século XIX para o XX chamaram ou teriam chamado a atenção dos apreciadores da tapeçaria de Alexandre e do próprio Warburg. Além das afinidades com as peças do Palazzo Doria, ele também teria visto ali a afinidade com outra tópica de seu interesse: a dos demônios noturnos (outra lenda que se dava a essas imagens era “dirigíveis demoníacos”).

Como Fabián Ludueña (2017, p. 19) apontou, a loucura, o *daemon* de Aby Warburg, não era um sinal de sua incompreensão ou uma barreira para seu pensamento, mas a força que alimentava sua teoria e contra a

qual ela lutava. O estado de possessão, o pacto diabólico com o qual ele buscava fundar sua ciência sem nome, revela uma dimensão produtiva e não apenas obscurantista ou falsa que esse estado de “paranormalidade” ou “sobrenatural” das imagens pode provocar. Novamente, não se trata de advogar pelas diversas formas de legitimidade científica que foram se criando em torno delas ou mesmo pela veracidade das explicações que se dão a essas imagens enquanto fenômeno para além delas. Ao contrário: o que esse curto-circuito do regime moderno de historicidade revela é a necessidade sintomática desse tipo de imagem para o pensamento – da imagem do distante, da própria distância –, sem que ela possa ser dominada pelos seus discursos, permanecendo sempre resguardados ao seu lado. *Phóbos* – como muitas vezes Warburg chamava essa força demoníaca (2015, p. 365) – gira ao redor de Marte, lanterna para uma perspectiva exterior. Em outras palavras, não há pensamento sem anacronismo, dúvida ou mistério – sem o risco de entrar em contato com aquilo que não é humano.

REFERÊNCIAS

- 140 YEARS of Ufo Sightings. *The Telegraph*, Londres, 2010. Disponível em: <egalleries/howaboutthat/3447508/UFO-sightings-140-years-of-UFO-pictures.html>. Acesso em: 2 jul. 2019.
- APTER, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. New York: Verso, 2013.
- ARMSTRONG, Simon. The Mystery of the Solway Spaceman. *BBC News*, 23 maio 2014. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/uk-england-cumbria-27391210>>. Acesso em: 2 jul. 2019.
- A WINGED Ship in the Sky. *The San Francisco Call*, San Francisco, 23 nov. 1896, p. 1. Disponível em: <<http://cdnc.ucr.edu>>. Acesso em: 3 jul. 2019.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: vol. I*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- BREDEKAMP, Hans; WEDEPOHL, Claudia. Aby Warburg Meets Albert Einstein: Mars as a Lantern of the Earth. Palestra apresentada no Instituto Warburg em 14 de junho de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4xywQ-NjBJg>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

- CAMPBELL, Thomas P. *Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestry at the Tudor Court*. New Haven/London: Yale University Press, 2007.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros*. Org. Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- CLARK, Jerome. *Enciclopédia do inexplicável*. São Paulo: Makron Gold, 1997.
- CLAUSBERG, Karl. Auf der Suche nach der verlorenen Ferne – Warburg, Zeppelin und der Planet Mars. *Kunstgeschichte*, s/n, Okt. 2012, [s.p.].
- CRÉCY, Marie-Claude (org.). *Jean Wauquelin: de Mons à la Cour de Bourgogne*. Bruxelles: Brepols, 2006.
- DEWEY, Melvil. *Dewey decimal classification and relative index*. Ed. Joan S. Mitchell. 23rd ed. Dublin (OH): OCLC, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*. Paris: Galilée, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FLAMMARION, Camille. *L'atmosphère: météorologie populaire*. Paris: Hachette, 1888. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k408619m>>. Acesso em: 1 nov. 2018.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros textos (1901-1905)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- JOHNSON, Christopher. *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*. New York: Cornell University Press, 2012.
- KITTLER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University, 1999.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Atlas: glosas sobre Aby Warburg*. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- MYSTERY AIRSHIP. In: *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mystery_airship>. Acesso em: 2 jul. 2018.
- SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*. Paris: Fata Morgana/Librairie Générale Française, 1986.
- SETTIS, Salvatore. Warburg *continuatus*: descrição de uma biblioteca. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (orgs.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, pp. 108-154.

- SLOTTERDIJK, Peter. *Terror from the Air*. Trad. Amy Patton e Steve Corcoran. Los Angeles: Semiotext(e), 2009.
- THAGARD, Paul. Why Astrology is a Pseudoscience. *PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*, n. 1, 1978, pp. 223-234.
- WARBURG, Aby. *Atlas mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.
- WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2013.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. Trad. Jaynie Anderson. São Paulo: Edusp, 1997.

Recebido: 17/01/2019

Aceito: 26/04/2019

Publicado: 11/07/2019