

# ENTRE SOBREVIVÊNCIAS E DESLOCAMENTOS: A IMAGEM E O FANTASMA EM ABY WARBURG

## BETWEEN SURVIVALS AND DISPLACEMENTS: THE IMAGE AND THE PHANTOM IN ABY WARBURG

Mateus Carvalho Nunes

ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

[mateuscna@gmail.com](mailto:mateuscna@gmail.com)

### RESUMO

Investigam-se, neste trabalho, as contribuições do historiador da arte, da cultura e teórico da imagem alemão Aby Warburg (1866-1929), entendendo a obra warburguiana como uma autobiografia, a partir da perspectiva do conceito de “biografema” do filósofo francês Roland Barthes (1915-1980). Pretende-se discutir as contribuições de Warburg para o campo da História da Arte a partir da análise das imagens e de seus deslocamentos sintomáticos no campo da representação simbólica, principalmente sobre o conceito de *sobrevivência*. Investigam-se as operações imagéticas e historiográficas transdisciplinares e trans-históricas de Aby Warburg, abordando a complexidade dos objetos artísticos e de suas temporalidades, além de suas potencialidades para novas metodologias na História da Arte.

### PALAVRAS-CHAVE

Aby Warburg | Teoria da imagem | História da arte | Biografema | Sobrevivência.

### ABSTRACT

This work investigates the contributions of the Art and Culture historian and image theorist Aby Warburg (1866-1929), understanding Warburg's work as an autobiography, through the perspective of the “biogramem” concept by French philosopher Roland Barthes (1915-1980). It aims to discuss Warburg's contributions for the Art History field from the analysis of the images and its displacements, mainly about the concept of *survival*. It seeks to investigate Aby Warburg's transdisciplinary and trans-historical imagetic and historiographic operations, approaching the complexity of the artistic objects and their temporalities, also its potentialities for new methodologies in Art History.

### KEYWORDS

Aby Warburg | Image theory | Art history | Biogrameme | Survival.

“Às vezes, parece-me que eu tento desvendar a esquizofrenia do mundo ocidental a partir de suas imagens, e como num reflexo autobiográfico”

– Aby Warburg<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Abraham Moritz Warburg, mais conhecido como Aby Warburg (1866-1929), é expoente incontornável no estudo contemporâneo de História da Arte e, principalmente, das suas interseções com a imagem. O pensador de difícil classificação disciplinar – amplamente nomeado como historiador da arte – propôs, essencialmente, um estudo das complexidades temporais, estilísticas, disciplinares e simbólicas da História da Arte a partir do estudo da imagem e de suas sobrevivências nas produções artística e cultural, com ênfase nos movimentos de representação simbólica entre a Antiguidade pagã e o Renascimento italiano. Suas contribuições influenciam diretamente célebres historiadores da arte, como Ernst H. Gombrich (1909-2001), Erwin Panofsky (1892-1968), Fritz Saxl (1890-1948), Gertrud Bing (1892-1964), Michael Baxandall

(1933-2008), Giorgio Agamben (n. 1942), Georges Didi-Huberman (n. 1953), Phillippe-Alain Michaud (n. 1961) e Carlo Ginzburg (n. 1939).

A partir das contribuições de Warburg, ao abordar a complexidade, a esquizofrenia, a inquietude e o perpétuo movimento tanto em sua obra quanto em sua vida pessoal, este trabalho objetiva explicitar certos conceitos da História da Arte warburguiana sob uma perspectiva autobiográfica, em que sua produção intelectual e suas memórias biográficas entrelaçam-se, confundem-se, baseiam-se simultaneamente, compondo, na sincronia entre diacronia e sincronia<sup>2</sup>, o que podemos chamar de Trans-História da Arte.

## A IMAGEM E O FANTASMA

A análise das contribuições warburguianas para as interseções entre imagem e História da Arte partem, neste trabalho, a partir da perspectiva biografemática de Roland Barthes, entendendo a obra de Warburg como uma autobiografia. O “biografema”, conceito exposto por Barthes pela primeira vez no prefácio de sua obra *“Sade, Fourier, Loyola”* (1971), porém retomado em *“La chambre claire”* (1980) (“A câmara clara”), constitui-se como uma ferramenta de escritura guiada por um processo seletivo, lida e escrita a partir de detalhes biográficos:

“Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei estes traços de ‘biografemas’; a

Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema tem com a biografia” (Barthes, 2017: 32)<sup>3</sup>.

Consideramos importante traçar paralelos entre o conceito de biografema e dois pontos no pensamento warburguiano: a memória e o detalhe. Para Warburg, “a memória é apenas uma coleção selecionada das manifestações de resposta e estímulos, feita por intermédio de exteriorizações fonéticas” (Warburg, 2015b: 271), partindo do mesmo princípio de codificação seletiva do biografema. Paralelamente, é necessário observar que tanto o pensamento de Warburg quanto o conceito de biografema é baseado essencialmente no detalhe – Barthes também propõe, em *“La*

1 Cf. Lescourret, 2013: 6.

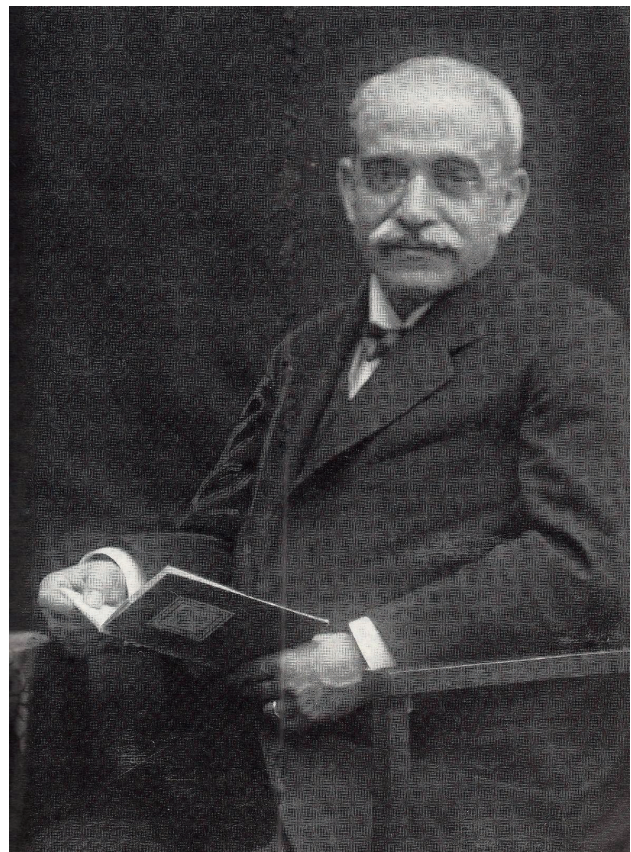
2 Pretendo ater-me mais detalhadamente à relação entre o pensamento warburguiano e as questões de “diacronia e sincronia” e “exemplaridade e singularidade” em Giorgio Agamben e de “diferença e repetição” de Gilles Deleuze em um trabalho futuro.

3 No original: “De la même façon, j’aime certains traits biographiques qui, dans la vie d’un écrivain, m’enchantent à l’égal de certaines photographies; j’ai appelé ces traits des «biographèmes»; la Photographie a le même rapport à l’Histoire que le biographème à la biographie.” (Barthes, 2002: 811)

*chambre claire*” (1980), o conceito de *punctum*, este também fundamentado no detalhe. Afinal, Warburg além de constituir toda sua obra a partir da análise de detalhes imagéticos – ou seja, da especificidade de objetos singulares – é bastante conhecido pela frase “Deus está nos detalhes”<sup>4</sup>.

Sob o conceito de “biografema”, pretendemos analisar a transdisciplinaridade e complexa erudição de Warburg, além de sua situação institucional, familiar, pessoal e clínica na constituição de sua obra, incompleta não pelo evento de sua morte, em 1929, mas pela intrínseca infinitude de seus métodos e pensamentos. Ernst Hans Gombrich (1909-2001), diretor do Instituto Warburg entre 1959 e 1972, parte também de uma abordagem autobiográfica ao escrever e intitular seu livro publicado em 1970 como “*Aby Warburg: An Intellectual Biography*” (Gombrich, 1970). Nota-se, portanto, ser indissociável a análise da obra intelectual de Warburg de sua vida, sendo esta amplamente baseada em seus reflexos autobiográficos – ou *biografemáticos*.

Warburg nasce em Hamburgo, em 1866, em família de tradicionais banqueiros judeus. Com estudos, viagens e aquisições possibilitadas pela situação financeira da família de banqueiros a partir um acordo feito com seu irmão mais novo, Max, ainda na adolescência, Warburg inicia sua formação erudita e seu desenvolvimento intelectual ainda em tenra idade. Neste acordo, Warburg renuncia à primogenitura e deixa que seu irmão assuma o controle das riquezas da família, estabelecendo a condição de que seus livros, estudos e viagens de pesquisa fossem custeadas pelo patrimônio familiar.



**Imagem 1**<sup>5</sup>. Aby Warburg em 1929. (Fonte: The Warburg Institute. Didi-Huberman, 2017: 337).

Warburg estudou História, Arqueologia, Medicina, Psicologia, História da Arte e das Religiões em prestigiadas universidades europeias (em Bona, Florença, Estrasburgo, Munique, Londres, Paris e Berlim), um amplo campo de conhecimento que reflete em seu pensamento baseado na transdisciplinaridade e na compreensão da formação dos objetos artísticos e culturais como naturais de redes capilares de informações que permeiam e penetram na sociedade. A aversão de Warburg pela esterilidade da “História da Arte de caráter estetizante” e a desvinculação da História da Arte e da História das Religiões lhe causava tamanha repulsa que tentou, no verão de 1896, mudar seus estudos para Medicina (Warburg, 2015a: 258). Investigou, predominantemente, o legado artístico da Antiguidade e suas sobrevivências no Renascimento italiano por meio de suas plurais abordagens e perspectivas, baseadas principalmente no âmbito cultural ocidental. Posteriormente, dedicou-se a estudos antropológicos, etnológicos e artísticos das tribos ameríndias Hopi e Navajo no

<sup>4</sup> Do original ‘*der liebe Gott steckt im Detail*’, cf. Gombrich, 1999: 268.

<sup>5</sup> Nota do editor: Por motivos teórico-metodológicos, dada a contribuição teórica warburguiana na qual os trabalhos aqui apresentados assentam, foi permitido ao autor que adotasse o termo “Imagem” em vez de “Figura”.

Novo México. Em todas as pesquisas, nota-se uma investigação permeada sob a óptica das religiões, tanto no paganismo quanto no cristianismo; Warburg, a despeito de ser judeu, casou-se em cerimônia católica com Mary Hertz, e “sentia-se cristão” (Lescourret, 2013: 17), certamente por respeito e afeto às conexões estabelecidas com o Renascimento italiano e com a vida pessoal.

Entre 1921 e 1924, em decorrência dos efeitos da depressão e esquizofrenia, foi internado na Clínica Psiquiátrica Bellevue, em Kreuzlingen, na Suíça, sendo tratado pelo psiquiatra cujo pai se dedicou à internação de Nietzsche, nesta mesma clínica. Os textos “Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte” (2015a) e “Memórias da viagem à região dos índios pueblos da América do Norte” (2015b), ambos de 1923, são fundamentos para a palestra proferida no dia 21 de abril de 1923, na

Clínica Bellevue, considerada como uma espécie de atestado para o merecimento da alta médica.

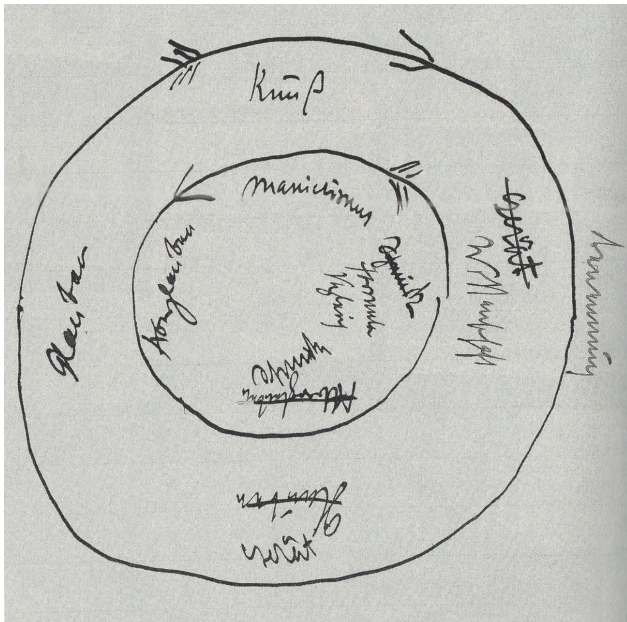
Warburg entende os textos destas conferências como “materiais para uma psicologia da religiosidade primitiva” (Warburg, 2015a: 199), “oriundos da cultura do homem primitivo para o problema da vinculação simbólica” (Warburg, 2015b: 255), como o próprio escreve. A obra de Warburg atinge tão elevado caráter autobiográfico que o mesmo escreve: “...não se deve concebê-la como ‘resultados’ de um saber ou de uma ciência presumidamente elevados, mas como confissões desesperadas de alguém que busca livrar-se da prisão em que se encontra” (Warburg, 2015b: 256)<sup>6</sup>, “a confissão de um esquizoide incurável, arquivada pelos médicos da alma” (Warburg, 2015b: 256) e a anotação de que está “ainda sob ópio” em determinado momento do texto (Warburg, 2015b: 257).



**Imagem 2.** Aby Warburg e índio Hopi, no Arizona, em 1896.  
(Fonte: The Warburg Institute)

<sup>6</sup> Observar Imagem 5 – Painel 48 do *Atlas Mnemosyne*, intitulado “Fortuna. Símbolo discutido do homem que se liberta”.

O desprendimento institucional de Warburg também compôs as possibilidades inovadoras de abordagem dos problemas e de resultados obtidos: por ser um *Privatgelehrter* (Lescourret, 2013: 8), um pesquisador independente, livre de amarras institucionais, Warburg tem êxito nas metodologias e arranjos teóricos transdisciplinares que propõe, o que teria grande chance de ser vetado caso estivesse vinculado a alguma instituição de pesquisa. Os caminhos para uma nova História da Arte ainda estavam sendo construídos de maneira pioneira nas academias europeias, com destaque para Jacob Burckhardt (1818-1897), cujos ideais foram basilares para o pensamento warburguiano.



**Imagem 3.** Aby Warburg, “Esquema dinâmico das relações entre Ferramentas, Crença, Arte e Conhecimento”, 1899, desenho em tinta sobre papel. (Fonte: Didi-Huberman, 2017: 156)

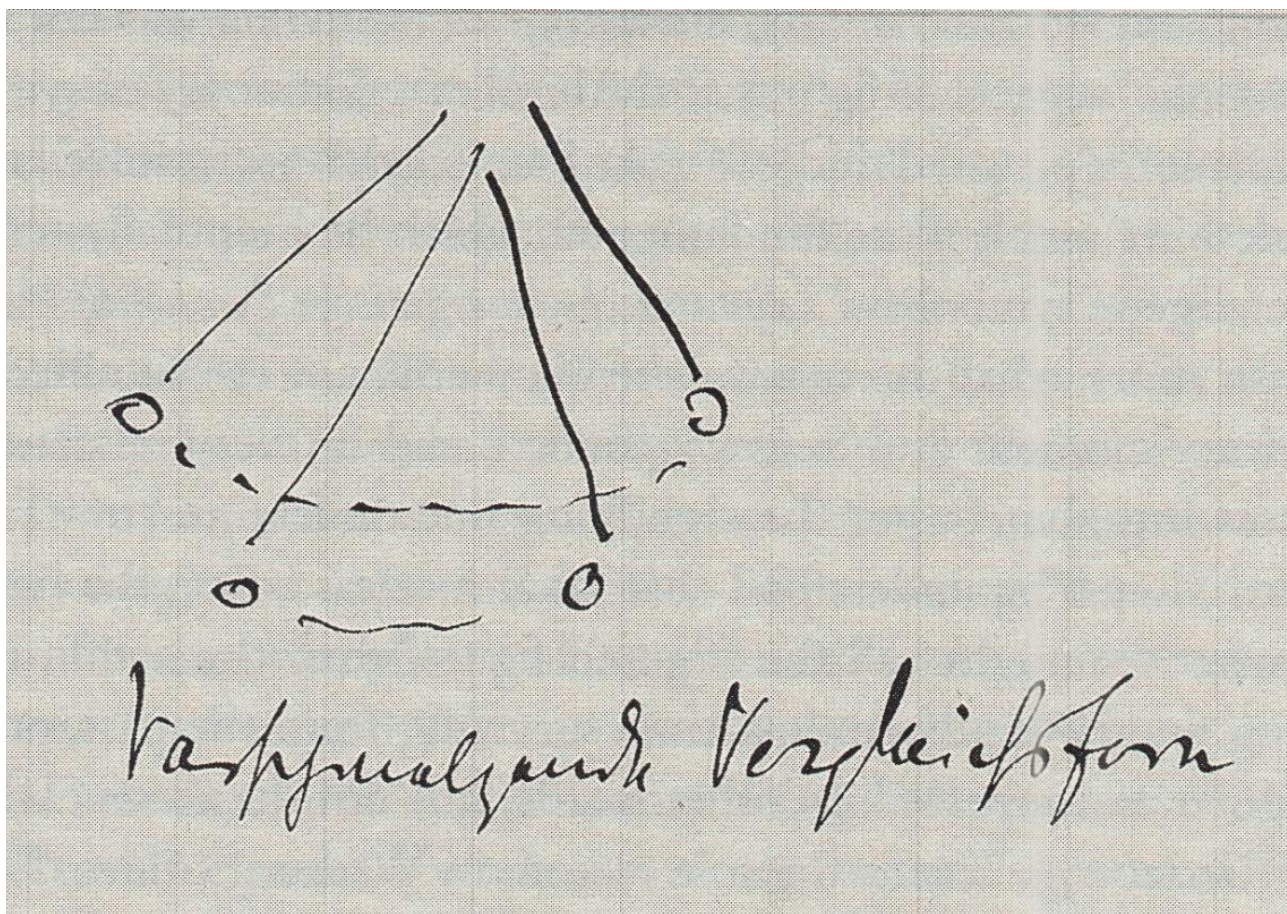
O estabelecimento, por Warburg, da *Kulturwissenschaft*<sup>7</sup> faz jus à complexidade inerente às imagens e amplia as investigações sobre a História da Arte não somente pelo campo disciplinar ou metodológico, mas pela atratividade proporcionada pelo novo método de pensar a imagem a partir da transdisciplinaridade e manejo de referências de diversas naturezas que compõem uma cultura. Além do deslocamento, Warburg prega uma expansão: para entender qualquer objeto artístico e, conseqüentemente, suas dimensões e reflexos na historiografia artística, é necessário ampliar a artilharia

analítica a campos extremamente complexos mas que formam, essencialmente, o arcabouço cultural no processo de composição destas imagens, atestando o movimento de referências, influências e das próprias imagens em sua (i)materialidade fantasmagórica. Ao estreitar os diálogos entre a História da Arte e a antropologia, Warburg não somente descobre novos objetos de estudo frutos desse encontro, mas objetiva abordar problemas mais essenciais que, para Warburg, orbitam sobre a temporalidade, rejeitando a análise das obras artísticas apenas pela limitação da perspectiva estilística formal (Agamben, 2015: 112; Didi-Huberman, 2017: 27).

Burckhardt propõe, pioneiramente, além de uma perspectiva cultural, um estudo da História da Arte através da complexidade e impureza do tempo. A partir destes ideais, Warburg entende a complexidade a partir da adoção do comportamento temporal como sintomático, com sobrevivências sincrônicas e conexões rizomáticas (Deleuze; Guattari, 1992: 26), e entende a temporalidade da mesma forma: de forma dinâmica, com essencial influência nietzschiana. É importante compreender que a noção de tempo para Warburg, como um sistema que aborde sobrevivências, descontinuidade, ciclicidade, complexidade e contradição, é influenciada pela noção de eterno retorno de Nietzsche, como no aforismo 341 de “A Gaia Ciência”:

“E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: ‘Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também nesse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!’” (Nietzsche, 2012: 205).

<sup>7</sup> Pode-se compreender a *Kulturwissenschaft* como “ciência da cultura”. Não se deve confundir, entretanto, com “antropologia cultural” ou “etnologia”, embora a “ciência da cultura” esteja intrinsecamente vinculada a estas duas outras ciências. A aplicação, por Warburg, deste ponto de vista em suas análises foi altamente influenciada pelas obras de Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche.



**Imagem 4.** Aby Warburg, “Esquema das oscilações de instabilidades e ritmo ornamentais”, 1900, desenho em tinta sobre papel. (Fonte: Didi-Huberman, 2017: 109)

A impureza, paralelamente, atesta a precariedade do hermetismo na classificação estilística e histórica usual nas abordagens em História da Arte. Warburg propõe, então, “um modo de pensamento centrado em tensões e polaridades” (Didi-Huberman, 2017: 44) que necessita de extrema erudição e capacidade operativa para sistematização em um método possível como abordagem a outros objetos artísticos – um cicerone que maneje a complexidade historiográfica destas imagens labirínticas:

“Como historiador, Warburg - como Burckhardt antes dele - negou propor estes problemas aos níveis fundamentais, como teriam feito um Kant ou um Hegel. Propor os ‘problemas fundamentais’ não se preocupava em procurar *extrair a lei geral* ou a essência de uma faculdade humana (produzir as imagens) ou de um domínio do saber (a história

das artes visuais). Era uma questão de multiplicar as singularidades pertinentes, ou seja, de *expandir o campo do fenômeno* de uma disciplina, até então fixadas a seus objetos - em detrimento das relações que esses objetos instauram, ou pelos quais eles são instaurados - como um feticista com seus sapatos” (Didi-Huberman, 2002: 45)<sup>8</sup>.

Se a noção de Antiguidade como “objeto puro do tempo”, estabelecida por Winckelmann, é contestada, entende-se que as imagens se movimentam fantasmagoricamente pelos objetos artísticos e pela própria História da Arte. A perspectiva proporcionada por Warburg no conceito de sobrevivência, portanto, o faz como um conceito estrutural, que se movimenta trans-historicamente, desprendendo-se necessariamente da Antiguidade e do Renascimento, mas atestando uma ferramenta metodológica aplicável a objetos artísticos de outras temporalidades. Se estas imagens continuam se movimentando neste tempo impuro, elas então não reaparecem, mas sobrevivem, atravessando

<sup>8</sup> Tradução nossa. No original: “Et tant qu’historien, Warburg – comme Burckhardt avant lui - refusait de poser ces problèmes sur le plan des fondations, comme l’eussent fait un Kant ou un Hegel. Poser les «problèmes fondamentaux», ce n’était pas chercher à *extraire la loi générale* ou l’essence d’une faculté humaine (produire des images) ou d’un domaine du savoir (l’histoire des arts visuels). C’était multiplier les singularités pertinentes, bref, c’était *élargir le champ phénoménal* d’une discipline jusque-là rivée à ses objets – au mépris des relations que ces objets instaurent, ou par lesquelles ils sont instaurés – comme un fétichiste à ses chaussures.” (Didi-Huberman, 2002: 45)

recortes temporais e culturais, com vibrações sensíveis apenas a um sismógrafo bastante aguçado. Imagens em trânsito, imagens em transe transtemporal – a imagem trans-histórica.

A metáfora do sismógrafo, reiterada por Didi-Huberman, é proposta inicialmente pelo próprio Warburg:

“Mas agora, em março de 1923, aqui em Kreuzlingen, numa instituição fechada, onde me sinto como um sismógrafo – feito de peças de madeira vinda de uma planta trazida do Oriente, transplantada nas férteis planícies baixas do norte alemão e inoculada com um ramo italiano –, dou enfim vazão aos sinais que vou recebendo” (Warburg, 2015: 261-262).

Há, nesta memória escrita por Warburg, intensa relação autobiográfica com a famosa citação em que ele próprio se descreve para Gertrud Bing<sup>9</sup>: “De sangue judeu, coração hamburguês e alma florentina” (Lescourret, 2014: 17).

Existe grande debate sobre a tradução e a compreensão do conceito warburgiano de *Nachleben der Antike*. Tal fato também deve ser observado, inclusive, pela perspectiva autobiográfica de que a obra de Warburg se compõe em boa parte por conferências e painéis de imagens, como os do *Atlas Mnemosyne*, diferentemente de muitos historiadores de arte que encontravam sua forma de expressão através do texto e da extensiva publicação de livros; e que os conceitos warburgianos são sobre a imagem, ou seja, são metalinguisticamente imagéticos. Warburg estabelece sua plataforma de expressão através da imagem. Conceitos como *Nachleben der Antike* (“sobrevivência da Antiguidade”), *Pathosformel*

(“fórmula de *pathos*”) e *Denkraum* (“espaço do pensar”) são, essencialmente, imagéticos: são observados na materialidade da imagem, através da imagem, fenômenos e ferramentas atestadas através da observação e comparação de imagens a partir de um método de montagem. Metodologicamente: a sobrevivência das imagens (fenômeno) corporifica-se através da fórmula de *pathos* (ferramenta) no espaço do pensar (campo). Tudo isto resulta, manifestamente, na dificuldade de enquadramento léxico destes conceitos e de suas traduções.

O *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010), grande projeto em que Warburg trabalhou de 1924 até sua morte, em 1929, objetivando sintetizar sua obra, é composto pela montagem de cerca de 80 painéis com imagens justapostas com precisão e posicionamentos intencionais. Objetiva, a partir de uma intenção de inventariar estes traços e sintomas de movimento de imagens antigas para a representação do Renascimento italiano, formando assim a caracterização de um estilo (Warburg, 2015c: 366). Foca, portanto, na relação entre estas imagens (mais precisamente no fenômeno da sobrevivência das imagens a partir do *Pathosformel*), e não apenas um inventário iconográfico: “Um modo com certeza errado de ler a prancha seria o de ver nela algo como um repertório iconográfico” (Agamben, 2019: 37). O *Atlas* funciona metodologicamente como plataforma de evidenciar estes fenômenos e ferramentas a partir do método de montagem, em uma série contínua de aparições, e do movimento das imagens. É a prova da constituição da história não como uma estória, mas como uma imagem: sobre a influência de Burckhardt sobre Warburg, Didi-Huberman escreve: “História, para Burckhardt, se construía menos como uma narrativa que como uma ‘imagem’ (*Bild*)” (Didi-Huberman, 2002: 109)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Gertrud Bing (1892-1964), historiadora da arte alemã, foi braço direito de Aby Warburg e diretora do Instituto Warburg entre 1954 e 1959, precedendo a direção de Ernst Gombrich. É responsável pela organização da Biblioteca Warburg em Hamburgo, sua transferência para Londres e a edição dos trabalhos de Warburg para publicação.

<sup>10</sup> Tradução nossa. No original: “L’histoire, pour Burckhardt, se construisait moins comme un récit que comme un «tableau» (*Bild*)”. (Didi-Huberman, 2002: 109).



**Imagem 5.** Painel 48 do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg: "Fortuna. Símbolo discutido do homem que se liberta". (Fonte: Warburg, 2010: 89)

língua portuguesa (Didi-Huberman, 2013). O autor defende sua escolha:

Diversos autores defendem a ideia de que o conceito warburguiano de *Nachleben* se aproxime mais a uma ideia de pós-vida (*afterlife*), enquanto outros intercedem pela noção de sobrevivência (*survival*). Georges Didi-Huberman (n. 1953), principal interlocutor de Warburg na atualidade, nomeou propositadamente sua essencial obra sobre a História da Arte warburguiana "*L'Image Survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*" (Didi-Huberman, 2012) - "A Imagem Sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg" na edição em

"A 'sobrevivência', que Warburg invocou e questionou toda sua vida, é, originalmente, um conceito da antropologia anglo-saxônica. Quando, em 1911, Julius von Schlosser - amigo de Warburg e próximo, em muitos pontos, de sua problemática - chamou atenção à 'sobrevivência' das práticas figurativas ligadas à cera, ele não usa o vocabulário espontâneo de sua própria língua: ele não escreve *Nachleben*, ou mesmo *Fortleben* ou *Überleben*. Ele escreve *survival*, em inglês, como Warburg o fez algumas vezes" (Didi-Huberman, 2002: 51-52)<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Tradução nossa. No original: "La «survivance», que Warburg a invoquée et interrogée toute sa vie, est d'abord un concept de l'anthropologie anglo-saxonne. Lorsque, en 1911, Julius von Schlosser - ami de Warburg et proche, sur bien des points, de sa problématique - fait appel à la «survivance» des pratiques figuratives liées à la cire, il n'emploie pas le vocabulaire spontané de sa propre langue: il n'écrit pas *Nachleben*, pas plus que *Fortleben* ou *Überleben*. Il écrit *survival*, en anglais, comme il arrivait quelquefois à Warburg de le faire." cf. Didi-Huberman, 2002: 51-52.

“Sobrevivência”, e não “pós-vida”, garante a estruturalidade e operabilidade do conceito, o desprendimento cronológico intuitivo na análise histórica de qualquer objeto. A trans-historicidade (sua fantasmagoria) do conceito é justamente o que o faz tão forte, possibilitando atacar a complexidade metodológica e epistemológica do fenômeno da sobrevivência das imagens, e o que o diferencia de fenômenos na natureza de renascimento. Sendo assim, não se dá a ideia de “novo acontecimento”, mas de *continuum* sintomático, cíclico, de indícios de eterna presença, e não de retomada. No fenômeno da *Nachleben der Antike*, não se revive algo morto (o que recairia, deste modo, na vicissitude linear-cronológica), mas se perpetua a memória do fantasma.

Embora possua intensa conotação poética, o termo “fantasmas” não foi utilizado inocentemente por Warburg (e Didi-Huberman reitera esta atitude no título de seu livro, *“L’Image Survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg”*): o conceito de sobrevivência opera neste universo fantasmagórico da memória, dimensão abstrata, esta onde os conceitos estruturais das ciências humanas e sociais habitam – com forte propriedade mágica, mais próxima a Jorge Luis Borges que a Platão. O fantasma, então, é livre de amarras: *atravessa paredes* (Didi-Huberman, 2013: 31) de matéria e de tempo; é a (i)materialização impecável do fenômeno do deslocamento; é essencialmente indeterminável, inacabável, ilimitável; repudia a cronologia positivista em algumas histórias da arte focadas em classificações taxonômicas e sucessões estilísticas herméticas, mas determina uma ferramenta operatória de deslocamento: “... a própria ninfa não é nem arcaica nem contemporânea, é um indecível de diacronia e sincronia, unicidade e multiplicidade” (Agamben, 2019: 38).

Warburg, portanto, é um cicerone de imagens. Apresenta imagens que constituem uma memória (a sua própria), configurando um atlas afetivo de detalhes que formam seu pensamento, sua vida e sua obra. O poeta norte-americano Walt Whitman (1819-1892), sem nunca ter ouvido falar de Warburg, sintetizaria, trans-historicamente, o cicerone apaixonado e alucinado por imagens em seu poema *“Pictures”*, de 1891 (Whitman, 2004: 665-672):

*“In a little house pictures I keep, many pictures hanging suspended – It is not a fixed house,*

*It is round – it is but a few inches from one side of it to the other side,*

*But behold! it has room enough – in it, hundreds and thousands, - all the varieties;*

*– Here! do you know this? This is cicerone himself;*

*And here, see you, my own States – and here the world itself, bowling/rolling through the air;*

*And there, on the walls hanging, portraits of women and men, carefully kept,*

*This is the portrait of my dear mother – and this of my father – and these of my brothers and sisters;*

*This, (I name everything as it comes,) This is a beautiful statue, long lost, dark buried, but never destroyed – now found by me, and restored to the light; (...)*

*And that is a magical wondrous mirror – long it lay clouded, but the cloud has passed away,*

*It is now a clean and bright mirror - it will show you all you can conceive of, all you wish to behold; (...)*

*There is a picture of Adam in Paradise – side by side with him Eve, (the Earth’s bride and the Earth’s bridegroom;)*

*There is an old Egyptian temple – and again, a Greek temple, of white marble; (...)*

*And here the divine Christ expounds eternal truth – expounds the Soul,*

*And here appears en-route to Calvary, bearing the cross – See you, the blood and sweat streaming down his face, his neck;*

*And here, behold, a picture of once imperial Rome, full of palaces – full of masterful warriors; (...)*

*And here, see you, a picture of a dream of despair, (- is it unsatisfied love?)*

*Phantoms, countless, men and women, after death,  
wandering; (...)*

*And there are building materials – brick, lime,  
timber, paint, glass, and iron, (so now you can  
build what you like;)*

*And here, while ages have grown upon ages,*

*Pictures of youths and greybeards, Pagan, and  
Jew, and Christian, Some retiring to caves – some  
in schools and piled libraries,*

*To pore with ceaseless fervor over the myth of the  
Infinite,*

*But ever recoiling, Pagan and Jew and Christian  
(...)*

*– For all those have I in a round house hanging –  
such pictures have I – and they are but little.*

*For wherever I have been, has afforded me superb  
pictures,*

*And whatever I have heard has given me perfect  
pictures,*

*And every hour of the day and night has given me  
copious pictures,*

*And every rod of land or sea affords me, as long  
as I live, inimitable pictures.”*

## CONCLUSÃO

Este, então, não seria o *Ut pictura poesis, ut poesis pictura* de Warburg? Assim como o texto, a imagem; assim como a obra, a vida; assim como a sobrevivência, o biografema. A alucinação e a esquizofrenia presentes em seus painéis, textos acadêmicos e diários de memórias pessoais. A vida a partir do colecionismo e da montagem; a colagem de diversas referências (“*Pagan, and Jew, and Christian*”, como em Whitman, Warburg estudava o pagão e o cristão, era judeu mas sentia-se cristão) que formam a complexidade de uma cultura – inclusive a sua própria.

Warburg representa, juntamente com os mestres em que se apoia, um expoente de rebeldia, de revolução do poder do pensamento crítico e da liberdade de abordagem dos problemas. Maneja uma atípica forma de lidar com o aspecto arqueológico essencialmente

concernente à prática historiográfica e muda os paradigmas práticos da História da Arte quanto à questão da origem (*arché*). Além dos aspectos epistemológicos baseados em uma revolução na compreensão do que é original, Warburg também irrompe na metalinguística da História da Arte, explicitando a possibilidade de compor conhecimento historiográfico com imagens, não apenas com texto, em um campo onde as fronteiras são menos perceptíveis e os hermetismos se diluem. A importância do estudo de Warburg no cenário contemporâneo justifica-se pela compreensão analógica e indissociável do texto e da imagem, pela proposição desta nova plataforma transposta de análise em História da Arte e pela percepção dos objetos artísticos e culturais como reflexo de um mundo *trans*, em movimento, que opera a partir de complexos deslocamentos e sintomas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio – *Signatura rerum: Sobre o método*. São Paulo: Boitempo, 2019.

\_\_\_\_\_. - *A potência do pensamento: Ensaio e conferências*. São Paulo: Autêntica, 2015.

Barthes, Roland - *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

\_\_\_\_\_. - “La chambre claire”. In: *Œuvres complètes: Livres, textes, entretiens. Tome V: 1977 - 1980*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix - *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.

Didi-Huberman, Georges - *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2017.

\_\_\_\_\_. - *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. - *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.

Gombrich, Ernst Hans - “Aby Warburg: His aims and methods. An Anniversary Lecture”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 62, 1999.

\_\_\_\_\_ - *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institute, 1970.

Lescourret, Anne-Marie - *Aby Warburg ou la tentation du regard*. Paris: Hazan, 2014.

Nietzsche, Friedrich - *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

Warburg, Aby - "Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte". *História de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

\_\_\_\_\_ - "Memórias da viagem à região dos índios pueblos da América do Norte". *História de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

\_\_\_\_\_ - "Introdução à Mnemosine". *História de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c.

\_\_\_\_\_ - *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_ - *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Whitman, Walt - "Pictures". *The Complete Poems*. Londres: Penguin Classics, 2004.