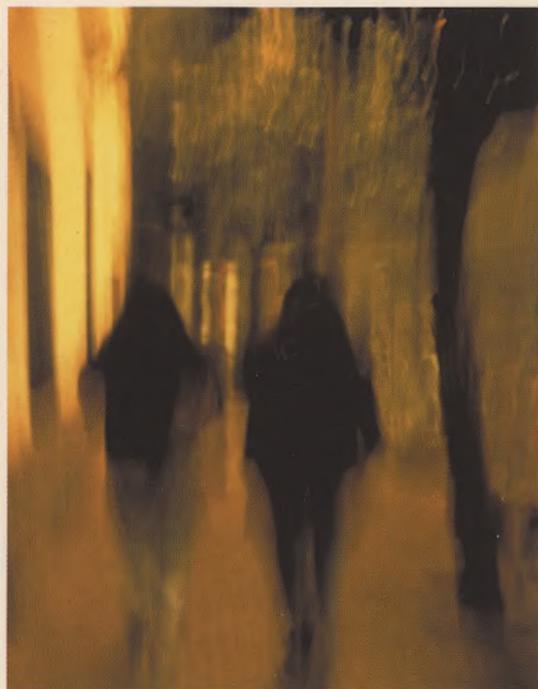


REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



HISTÓRIA E VERDADE(S)

VOLUME 23, 2002

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ABY WARBURG E A HISTÓRIA COMO MEMÓRIA

Fala-se hoje de um "renascimento" de Aby Warburg para designar o interesse crescente pela sua obra e para reconhecer que ela terá finalmente chegado ao momento da sua legibilidade. Este "renascimento" não é motivado por um interesse arqueológico, mas pela descoberta de que todo o trabalho de Warburg - as suas elaborações teóricas, as suas investigações historiográficas, a constituição de uma biblioteca que o ocupou a vida inteira - são um contributo importante para pensar a história da arte, isto é, tanto a disciplina assim chamada - nos seus métodos, nos seus pressupostos - como a própria historicidade das obras de arte. E, de maneira mais alargada, para pensar o vasto campo das "ciências da cultura".

É certo que contingências de vária ordem tornaram difícil a transmissão e recepção de um legado que nunca adquiriu uma forma fixa e acabada e nem sempre se materializou em "obra". Quando morreu, em 1929, com 63 anos, Warburg deixava a seguinte herança: o exemplo pessoal de alguém que, destinado a gerir a riqueza e os negócios da família (uma importantíssima família de banqueiros judeus, de Hamburgo, com enorme relevo na vida da cidade desde o século XVII), opta por uma vida de *Privatgelehrter*, (de erudito trabalhando em regime livre e privado), sustentada pela fortuna

* Bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

familiar, que o torna um representante notável e quase certamente último de "um tipo de erudito senhorial, esplendidamente inaugurado por Leibniz", como o classificou Walter Benjamin no seu ensaio sobre Bachofen; uma biblioteca que, muito embora erigida à custa de um investimento privado (de acordo com o entendimento de que "o capitalismo pode também permitir a realização de um trabalho de reflexão com o mais vasto alcance", como podemos ler numa carta, datada de 30 de Junho de 1900⁽¹⁾, a um irmão, a favor do qual tinha prescindido das suas prerrogativas de filho mais velho) e reflectindo, na sua complexa organização, os interesses, o método e os conhecimentos do seu criador, acabaria por se tornar, em 1921, uma instituição parcialmente pública, desempenhando ao mesmo tempo as funções de instituto de investigação, cuja direcção foi assegurada por Fritz Saxl; um conjunto de estudos, na sua grande maioria consagrados à arte do Renascimento, o campo de onde irradia toda a sua investigação histórica e antropológica, quase sempre apresentados sob a forma de conferências ou comunicações em congressos e que nunca conheceram a forma impressa; um volume imenso de notas, apontamentos e escritos diarísticos que reflectem um processo de trabalho que tinha dificuldade em chegar a um fim (a cada página escrita correspondem sempre dezenas ou centenas de páginas de notas); um "Atlas", consistindo num conjunto de 63 painéis, onde tinha agrupado perto de mil fotografias, a que deu o mesmo nome grego que tinha colocado à entrada da biblioteca, *Mnemosyne*, através do qual queria mostrar a permanência de certos valores expressivos, dotados de uma "força formadora do estilo" (*stilbildende Macht*), que sobrevivem como um património sujeito a complexas leis de transmissão e recepção.

A administração de uma tal herança tem-se revelado difícil, demorada no cumprimento dos objectivos mínimos necessários e cheia de irónicas injustiças. E assim que os dois volumes de escritos reunidos e editados em 1932 por Gertrud Bing, a fiel assistente de Warburg, só vieram a ter continuidade muito recentemente, quando em 1998 foram reimpressos, inaugurando uma edição dos *Gesammelte* *²

(9 Cit. por E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, 2ª ed., Chicago-Oxford, The University of Chicago Press-Phaidon, 1986, p. 129 (1ª ed. Londres, The Warburg Institut, 1970).

Schriften que compreende seis secções⁽²⁾. Até à data, para além desses dois volumes com o mesmo título da edição de 1932, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, foram ainda publicados o *Bilderatlas Mnemosyne* (2000) e o *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (2001), o que parece indicar que a tarefa editorial está finalmente em andamento. É ainda uma pequena parte do que está anunciado, mas já encontramos aqui algum material que antes só conhecíamos em segunda mão, através das referências de quem trabalhou no arquivo do Instituto Warburg, em Londres, especialmente através de E. H. Gombrich, director do Instituto a partir de 1959 e autor de uma biografia intelectual de Aby Warburg, publicada em 1970. Apesar de muito criticado por nem sempre entender o significado e o alcance das propostas de Warburg e pela dificuldade em libertar-se dos modelos convencionais da historiografia da arte, Gombrich desempenhou um papel fundamental na descoberta de uma obra que permanecia escondida por detrás de uma instituição. De facto, em 1970, e até muito mais recentemente, eram ainda válidas as palavras de Giorgio Pasquali, escritas em 1930, como um "ricordo" do seu amigo, falecido seis meses antes: "Mesmo entre os universitários, muitos interrogam-se se aquele nome é não apenas o de uma instituição mas também o de um homem [...]. Que a pessoa de Warburg, que o grande investigador Warburg desapareça, tenha desaparecido mesmo enquanto vivo, por detrás da instituição que criou, é conforme às suas intenções" ⁽³⁾.

A célebre KBW (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), uma biblioteca para as "ciências da cultura", era uma peça fundamental do projecto científico de Warburg, na medida em que permitia dar

(2) No final do artigo, fornece-se a bibliografia de Aby Warburg utilizada na elaboração deste artigo, e que corresponde, quase totalmente, ao que está editado. Por comodidade, optámos por identificar as obras de Warburg, para onde remetem as citações, através das iniciais GS (*Gesammelte Schriften*), ASuW (*Ausgewählte Schriften und Würdigungen*), SüJB (*Seminarübungen über Jacob Burckhardt*), S (*Schlagenritual*), que, ao contrário de todas as outras notas bibliográficas, inserimos no corpo do texto e não em nota de rodapé.

(3) Cit. por Gertrud Bing, "A. M. Warburg", in *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (ed. Dieter Wuttke), Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1992, p. 437.

expressão muito concreta à ideia de uma *Kultirzuissenschift* unitária, de uma "ciência universal da cultura" que anula as rígidas divisões disciplinares. Ela constituiu a sede e o ponto de partida - material, temático e metodológico - de importantes investigações que têm a sua origem bem localizada no "círculo Warburg". É o caso de Panofsky e da sua "iconologia", por mais que hoje se reconheça que o autor da *Perspectiva como Forma Simbólica* acabou por orientar a sua análise das imagens num sentido que está longe de lhes reconhecer aquela complexidade de formas expressivas dotadas de uma "vida póstuma", uma *Nachleben*⁽⁴⁾, que nenhuma análise formal e autónoma estava em

(4) A palavra alemã *Nachleben*, no sentido que Warburg lhe dá, coloca difíceis problemas de tradução. Gombrich refere-se a essas dificuldades de tradução, na sua biografia intelectual de Warburg: "This usage of 'after-life' [para traduzir *Nachleben*] is not English, and the nearest equivalent 'survival', happens to have been pre-empted in its use precisely by Burnett Tylor who devoted Chapters III e IV of his book to 'survivals in culture'" (E. H. Gombrich, *Abxj Warburg. An Intellectual Biography*, 2- ed., Chicago-Oxford, The University of Chicago Press-Phaidon, 1986, p. 16). Também Giorgio Agamben, num artigo sobre Warburg, se vê na obrigação de explicar o significado de *Nachleben*: "O termo alemão *Nachleben* não significa propriamente 'renascimento', como foi muitas vezes traduzido, nem 'sobrevivência'. Ele implica a ideia daquela continuidade da herança pagã que, para Warburg, era essencial" (Giorgio Agamben, "Aby Warburg e la scienza senza nome", *Aut aut*, nº 199-200, Florença, Nuova Italia, 1984, pàg. 55). Num livro recente, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris, Minuit, 2002), Georges Didi-Huberman coloca a *Nachleben* no centro de uma leitura de conjunto da obra de Warburg, traduzindo o termo por "sobrevivência". Por discutível que seja, esta tradução é coerente com uma interpretação da *Nachleben* que a entende como um tempo psíquico, próprio do sintoma, no sentido freudiano. Mas, com esta tradução, Didi-Huberman pretende também referir-se ao que ele considera ser a origem do conceito: "La 'survivance', que Warburg a invoquée et interrogée toute sa vie, est d'abord un concept de l'anthropologie anglo-saxonne" (p. 52). Esse conceito é o de *survival*, do grande etnólogo britânico Edward B. Tylor, como já tinha referido Gombrich, embora de maneira reticente quanto a uma possível proximidade entre a *Nachleben* de Warburg e o *survival* de Tylor. Pela nossa parte, preferimos traduzir *Nachleben* por "vida póstuma", aceitando a sugestão de Agamben, por nos parecer a tradução mais coerente com as questões que desenvolvemos neste artigo.

condições de perceber⁽⁵⁾. Foi também em grande proximidade com o "círculo Warburg" que Cassirer escreveu *A Filosofia das Formas Simbólicas*. A mulher de Cassirer relatou assim a impressão que a Biblioteca Warburg provocou no marido, a primeira vez que este a visitou, em 1920: "Lembro-me que Ernst, depois da sua primeira visita à biblioteca, entrou em casa num estado de viva excitação (coisa raríssima nele) e contou-me que essa biblioteca era algo absolutamente único e grandioso; que o Dr. Saxl, que lha tinha mostrado, lhe tinha parecido um homem verdadeiramente maravilhoso e original. Ernst acrescentou, no entanto, que, depois da visita guiada através das longas filas de estantes, tinha sentido necessidade de lhe dizer: 'Não regressarei aqui porque, neste labirinto, acabaria por me perder'. [...] A descoberta da Biblioteca Warburg foi para Ernst como que a descoberta de uma mina, onde ele podia descobrir um tesouro a seguir a outro"⁽⁶⁾. Sabemos que Cassirer, afinal, regressou muitas vezes. De tal modo que, num texto intitulado "Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften", publicado em 1923, num volume das *Vorträge der Bibliothek Warburg*, podemos ler logo no primeiro parágrafo: "Senti, com muita força, aquilo de que se falou na conferência de abertura deste ciclo [Saxl tinha falado sobre os objectivos da Biblioteca, 'Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel']: não se trata meramente de uma colecção de livros, mas de uma colecção de problemas. O que provocou em mim tal impressão não foram os domínios abrangidos pela biblioteca mas o princípio da sua disposição. Pois as secções de história da arte, da religião e do mito, assim como da história da língua e da cultura não se limitavam a estar ao lado umas das outras, mas remetiam para um centro comum ideal. Sem dúvida que esta relação parece ser, ao primeiro olhar, de carácter

(5) No livro citado, Georges Didi-Huberman mostra-se muito crítico em relação a Panofsky e considera que o "devenir panofskien de l'íconologie selon Warburg" foi um lamentável mal-entendido (cf. p. 436-437).

(6) Cit. por Salvatore Settis, "Warburg *continuatus*. Description d'une bibliothèque", in *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, ed.. M. Baratin e C. Jacob, Paris, Albin Michel, 1996, p. 126 (ed. orig. *Quaderni Storici*, 58/a XX, nº 1, Abril 1985).

puramente histórico: é o problema da vida póstuma [*Nachleben*] da Antiguidade" (7).

Em 1933, quatro anos depois da morte de Warburg, a sua biblioteca, que contava então cerca de sessenta mil volumes e um enorme arquivo de imagens, foi transferida para Londres, escapando assim às ameaças que pesavam sobre uma tal instituição que tinha o nome de uma das mais importantes famílias judaicas da Alemanha. Ela constituiu a base do "Warburg Institut", integrado na Universidade de Londres em Novembro de 1944. Agora, eram as contingências da forçada implantação de um instituto num universo cultural que era completamente estranho aos seus métodos e conceitos a determinar o destino muito pouco próspero da herança warburgiana. Não é que o Warburg Institut não se tenha tornado um centro importante e conhecido. Mas o núcleo fundamental do pensamento de Warburg, que o tinha levado a descobrir uma rede de fórmulas expressivas universais e trans-históricas (sujeitas, muito embora, a determinações históricas na sua vida póstuma, pois elas não são pura e simplesmente transmitidas, como algo a imitar: cada época tem a sua maneira de as seleccionar, reanimar e intensificar), presentes em todas as produções simbólicas da humanidade e não apenas na arte, não encontrou grandes desenvolvimentos e só recentemente se começou a perceber o que ele verdadeiramente significa.

Esse núcleo, como gostaríamos aqui de mostrar e tentar compreender em todo o seu alcance, implica uma determinada concepção da história e do trabalho historiográfico que segue aquele preceito de "escovar a história a contra-pêlo", que Benjamin⁽⁸⁾, alguns anos

(7) Ernst Cassirer, "Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften", *Vorträge der Bibliothek Warburg 1921-1922*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1923, p. 11.

(8) Falar aqui de Walter Benjamin é evocar um autor que pertence à mesma constelação de Warburg, muito embora com um destino diferente. Uma comparação entre o *Bilderatlas Mnemosyne* e a *Passagen-werk*, ambos projectos inacabados, entre a "imagem dialéctica" de Benjamin e as imagens dotadas de vida postuma de Warburg, entre a concepção benjaminiana da história (em que o passado é carregado de "actualidade" e nunca está definitivamente concluído) e a teoria da "memória social" de Warburg, chegaria por certo a conclusões interessantes e mostraria a proximidade entre estas duas

depois, iria formular numa das suas teses "Sobre o Conceito de Historia".

Na já citada conferencia sobre os objectivos da Biblioteca Warburg, Saxl afirma que o seu "carácter específico" está no facto de se tratar de urna "Problembibliothek", isto é, uma biblioteca que, não se limitando a reunir o material de que é composta, coloca-o segundo uma ordem sistemática, "de tal modo que a sua disposição leva-nos ao problema"⁽⁹⁾. E logo a seguir acrescenta: "No parte superior da biblioteca encontra-se a secção de filosofia da história"⁽¹⁰⁾.

No topo da biblioteca, a secção de filosofia da historia; como objecto central da investigação que ela estava habilitada a servir, o problema da vida postuma, a *Nachleben*, da Antiguidade pagã, de onde se deveriam "tirar conclusões gerais sobre a função da memória social da humanidade: de que espécie são as formas cunhadas pela Antiguidade, que faz com que elas sobrevivam? Porque é que em determinadas épocas se dá um "renascimento" da Antiguidade, enquanto que outras, com a mesma herança cultural, não a assumem como seu património vivo?"⁽¹¹⁾.

O conceito de história em Warburg é fundado na sua teoria da memória social ou colectiva. Esta questão da memória colectiva é explicitada e desenvolvida nos escritos mais tardios, mas ela começa a

grandes figuras do pensamento do século XX. Wolfgang Kemp deu um primeiro passo no sentido desse estudo comparativo e reconstituiu as tentativas que fez Benjamin, em 1928, para se aproximar do círculo de Warburg, através de Hofmannsthal. Parece que a reacção de Panofsky, a fazermos fé no que diz Benjamim numa carta a Scholem, não foi nada acolhedora (cf. W. Kemp, "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2: Walter Benjamin und Aby Warburg", *Kritische Berichte*, III, 1).

⁽⁹⁾ O exemplo mais eloquente da complexa ordenação da sua biblioteca consiste naquilo a que Warburg chamou "princípio da boa vizinhança" (*Prinzip der Guten achbarschaft*), segundo o qual a resolução do problema levantado por um determinado livro conduzia sempre aos livros que estavam ao lado desse.

⁽¹⁰⁾ Fritz Saxl, "Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel", *Vorträge der Bibliothek Warburg 1921-1922*, Leipzig-Berlin, Teubner, p. 9.

⁽¹¹⁾ Fritz Saxl, "Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg", in *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (ed. Dieter Wuttke), Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1992, p. 331.

ganhar forma desde o seu estudo de 1893, sobre o "Nascimento de Vénus" e a "Primavera", de Botticelli, que se apresentava já, no subtítulo, como "um estudo sobre as representações da Antiguidade no primeiro Renascimento italiano". Ao investigar a recorrência de antigas formas de movimento expressivo, nos quadros de Botticelli, de gestos dotados de um *pathos* que se refere a uma linguagem mímica cuja migração histórica e geográfica é possível acompanhar, Warburg começa a encarar a história da arte em termos de uma memória errática de imagens que regressam constantemente como sintomas (fazendo apelo a uma "psicologia histórica da expressão humana") e a *Nachleben* da Antiguidade como objecto central do seu programa historiográfico.

Se o Renascimento italiano constituiu, para ele, um campo de eleição, não foi tanto por um interesse pelo Renascimento em si, mas porque este lhe fornecia o mais avançado exemplo histórico do funcionamento da memória cultural e das sobrevivências primitivas. Tentando compreender, em Botticelli e em Ghirlandajo, as leis que regem o regresso de formas outrora impressas e que a memória colectiva ao mesmo tempo conserva e transforma, ou descobrindo que as figuras representadas nos frescos do palácio Schifanoja, nas suas características clássicas, eram afinal os "decanos indianos", emigrados da simbologia oriental e medieval, mas sob cujas vestes "bate um coração grego", Warburg não estava a seguir os modelos canónicos da história da arte, nem da história *tout court*, mas a construir um específico modelo temporal para os factos da cultura, à altura da sua *Kultunoissenschaft* unitária, abrindo-a a muitos campos do saber, nomeadamente à antropologia. Desde logo, porque encara o Renascimento (o Renascimento histórico mas também, por extensão, o processo trans-histórico dos "renascimentos") não como um revivalismo através do qual se procederia à recuperação de uma tradição perdida, mas como um mecanismo inconsciente, próprio da memória colectiva, e portanto capaz de se manifestar através de sintomas. E são muitas as vezes em que Warburg, nos seus escritos, fala de sintomas. Por exemplo, quando num estudo de 1905 sobre "As Trocas da Cultura Artística entre o Norte e o Sul no Século XV" designa determinados elementos "como sintomas de uma época crítica de transição" (GS, I, p. 179). É precisamente como estruturas sintomáticas, no sentido preciso que o "sintoma" tem, como conceito, em Freud, que Georges

Didi-Huberman definiu e analisou, no livro já referido, as *Nachleben*¹²).

É como categoria histórico-filosófica central que a memória preside à Biblioteca: sobre a porta da entrada, Warburg tinha colocado uma placa com a palavra grega *Mnemosyne*. Escrevendo sobre o significado do conceito warburguiano de "kulturwissenschaft", Edgar Wind interpretou-a num duplo sentido: "Como exortação ao investigador a recordar-se que, interpretando obras do passado, ele administra o património da experiência depositado nelas - e ao mesmo tempo como alusão a esta mesma experiência enquanto *objecto* de investigação, isto é, como convite a analisar o funcionamento da memória social com base no material histórico. No estudo sobre o primeiro Renascimento florentino, a eficácia

(12) O livro de Georges Didi-Huberman saiu quando este artigo já estava em elaboração. Podemos, ainda assim, retirar dele algumas indicações preciosas e ter em conta a leitura que nele se faz da obra de Warburg, tanto mais que o assunto tratado no nosso artigo cruza-se, em alguns aspectos, com as questões que percorrem *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Didi-Huberman orienta a sua leitura (vasta e sistemática) no sentido de mostrar na "imagem sobrevivente" (a *Nachleben*) certos índices temporais que "desorientam" completamente os modelos canónicos da história da arte, a disciplina que, com esse nome, nasce ou "renasce" (porque é de "renascimentos" constantes da historiografia da arte que fala didi-Huberman, identificando aí o modelo pregnante da "transmissão" e "imitação"), no século XVIII, com Winckelmann. Nós, colocando-nos numa perspectiva mais geral, interessa-nos 1er Warburg não como o responsável de uma "viragem decisiva" (defende Didi-Huberman) no pensamento da arte e da sua historicidade (a não ser na medida em que isso implica também um novo pensamento da história), mas como autor de uma obra de onde é possível deduzir uma teoria da história - o que obriga a percorrer caminhos por vezes coincidentes com os de Didi-Huberman. No entanto, enquanto que a perspectiva de Didi-Huberman privilegia o "psico-historiador" Warburg (como ele próprio se classificou um dia) e, por conseguinte, a leitura "sintomatológica" da história (o "modelo psíquico", freudiano, ocupa portanto uma posição central), a nós interessa-nos não tanto a questão do sintoma, mas mais a questão da memória cultural - não tanto o inconsciente, mas a *Mneme*, o "património hereditário da memória" ("Introdução ao Atlas *Mnemosyne*", de 1929) que se opõe, de certa maneira, à memória histórica consciente, de uma cultura literária.

desta memória social tinha-se-lhe deparado em toda a sua realidade: como verdadeiro renascimento de antigas formas figurativas na arte desse tempo"⁽¹³⁾.

Urna das primeiras vezes que mencionou explicitamente a noção de memória colectiva foi quando apresentou publicamente o programa da sua biblioteca, numa conferência pronunciada na Câmara de Comércio de Hamburgo: "Ela propõe-se mostrar a função da memória colectiva europeia enquanto poder formador de estilo, assumindo como constante a cultura da Antiguidade pagã"⁽¹⁴⁾. Se é possível acompanhar as imagens da Antiguidade na sua migração imparável, na sua deslocação histórica e geográfica, é porque elas permanecem como tensão energética, como "vida em movimento" (*bewegtes Leben*), cujos traços significantes estão inscritos na memória da humanidade. É importante sublinhar isto: o que Warburg entende por *Nachleben* e remete para uma sobredeterminação temporal da história que não é a da continuidade do tempo cronológico, não são nunca conteúdos mas valores expressivos, que ganham forma naquilo a que chamou *Pathosformel*, fórmula de *pathos*, onde se dá a ver uma "mímica intensificada", uma gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e nas afecções sofridas pela humanidade. Cada época selecciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, à medida das suas necessidades expressivas, regenerando-as a partir da sua energia inicial. Em contacto com a "vontade selectiva" de uma época, elas intensificam-se, reactivam-se, carregam-se de um significado que entra em conflito com um pólo oposto, isto é, "polarizam-se". É assim que a "Melancolia" de Dürer pode ser vista não apenas como manifestação das forças mais obscuras e imobilizantes, mas também como a emergência da reflexão e do pensamento; é assim que a "polaridade" se torna, para Warburg, uma categoria interpretativa de todos os fenómenos culturais. Tudo entra numa relação bipolar: cultura antiga e moderna, cristã e pagã, pensamento mágico e

⁽¹³⁾ E. Wind, "Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik", in *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (ed. Dieter Wuttke), Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1992, p. 407.

⁽¹⁴⁾ Cit. por E. H. Gombrich, *ibidem*, p. 270.

pensamento lógico, etc. A polaridade fundamental é, no entanto, aquela que Warburg vai buscar a Nietzsche: o apolíneo e o dionisiaco, que correspondem, em Warburg, ao olímpico (*olympisch*) e ao demoníaco (*dämonisch*). O conceito warburguiano de "polaridade" é essencial para percebermos como é que determinadas formas vindas de um passado longínquo encontram em determinadas épocas uma disposição para acolhê-las e noutras não; ou de que modo, em contacto com uma nova época, o seu sentido é completamente invertido. Assim, as cadeias da tradição não têm nada de uma transmissão e recepção passivas, precisamente porque cada época particular transforma o material mnésico de acordo com as suas exigências. Uma concepção historiográfica fundada na polaridade e numa dialéctica sem síntese em que o passado fica detido no presente, não é evidentemente compatível com a ideologia do progresso, própria do historicismo. Esta concepção historiográfica está confrontada com um modelo complexo de temporalidade da história que não é compatível com o conceito de uma evolução, de um devir, num sentido e numa direcção da história. A dimensão da história da cultura que se pode deduzir das investigações de Warburg está longe de ser aquela idealista e cumulativa da hegeliana "Geistesgeschichte".

No seu ensaio sobre "Dürer e a Antiguidade Italiana", de 1905, Warburg desenvolve pela primeira vez explicitamente a noção de *Pathosformel*, a partir da análise de um desenho de Dürer, representando a morte de Orfeu, inspirado numa gravura anónima do atelier de Mantegna. E a linguagem que utiliza é aquela que fala de "pathos heroico e teatral", "expressão física intensificada", "vida em movimento" e "vida mimicamente intensificada". Abre-se aqui uma questão importantíssima que é a da descoberta de uma dimensão dionisiaca do Renascimento, oposta à visão habitual de um Renascimento apolíneo, onde triunfa a ordem, a clareza, a harmonia. Mas deixemos de lado esta questão para sublinhar como a *Pathosformel* está associada a determinadas marcas (no sentido em que dá um cunho às formas, que as torna *geprägter Formen*), que são as tensões energéticas que animam a história. E por isso que, na concepção da história de Warburg, o passado nunca é um tempo concluído, pois está constantemente a emergir no presente sem que este o possa dominar, pensamento de que Walter Benjamin, por outras vias, se irá aproximar, ao conceber que cada momento do passado nunca é definitivo, já que é

dotado de um "índice" histórico que o torna "citável" em cada momento (cf. nota 8). Daí que a tradição seja, para Warburg, não uma corrente linear em que o que vem depois imita ou é influenciado pelo que está antes (a ideia mais comum de influência perde, aliás, todo o sentido), mas um mecanismo que implica conflito, discussão entre o presente e o passado.

A memória anula o abismo entre o passado e o presente. Isto não significa que ela impede a mudança, pois o que é transmitido não permanece igual. Desenvolvendo uma teoria do símbolo que passa, desde logo, pela ideia de que as *Nachleben* são imagens simbólicas, Warburg mostra que o símbolo, materializando e condensando esta tensão entre o passado e o presente, quebra o *continuum* da história. Como afirma Dorothee Bäuerle, "a história de Warburg salta, em certa medida, de símbolo para símbolo" (15). Mas símbolo significa aqui também produção simbólica, num sentido em que a cultura é vista como a tentativa de dominar, através do símbolo, o caos, remetendo assim para uma tensão permanente - à escala da história da humanidade, mas também à escala do indivíduo - entre a reflexão e a "exaltação orgiástica", entre a *sophrosyne* e o êxtase. Como uma conquista - nunca definitiva - que a razão faz nas regiões do caos, a cultura abre um espaço intermédio entre impulso e acção. A história da humanidade é assim vista como a história da instituição de um *Denkraum*, um espaço de pensamento que, gradualmente, inseriu um intervalo entre o homem e a natureza, conduzindo-o das primeiras formas arcaicas da identificação mimético-corpórea com o mundo, até ao estádio científico-racional - da magia à lógica. A totalidade dos símbolos é aquilo que determina a vida social, preservando aquela energia que dá às imagens uma enorme espessura histórico-cultural.

O conceito de história de Warburg é assim fundado numa teoria da memória e também numa teoria do símbolo. A investigação histórica deve então trazer à luz conflitos tipológicos e trans-históricos, deve descobrir no que permanece e não no que passou, na historicidade

(15) Dorothee Bäuerle, *Gespentergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Münster, Lit Verlag, 1988.

intensiva da *Nachleben*, a mais pura matéria histórica. Um dos capítulos mais controversos na história da recepção da obra de Warburg diz respeito à possível relação das imagens dotadas de "Vida póstuma", e, na sua dinâmica, produtoras de símbolos, com os arquétipos de Jung. O mote foi dado por Fritz Saxl, num texto que escreveu logo a seguir à morte de Warburg, recordando a viagem que este tinha feito, em 1985, ao Novo México, onde visitou a tribo dos índios Pueblo, da qual viria a resultar, vinte e oito anos depois, uma célebre conferência (a que nos referiremos mais à frente). Aí, Saxl falava de uma "viagem aos arquétipos". Gombrich, na sua biografia intelectual de Warburg, garante que este não se refere jamais a Jung, mas deixa em aberto a possibilidade de haver uma correspondência entre as concepções de Warburg e as ideias de Jung sobre os arquétipos.

A verdade é que parece ser difícil escapar à tentação de os comparar, nem que seja para recusar logo a seguir qualquer proximidade. E o que faz Didi-Huberman, para o qual a relação Warburg-Freud parece implicar uma expulsão sumária de Jung. Assim, assinalando uma diferença nítida entre o sintoma como coisa deslocada, que não se exprime como uma essência, e o arquétipo, que seria marcado por um "essencialismo", Didi-Huberman afirma que "Warburg, en 1895, n'effectuait pas 'un voyage vers les archétypes' (a journey to the archetypes), comme l'a cru Fritz Saxl, mais bien un 'voyage vers les survivances'"⁽¹⁶⁾. E, mais à frente, denunciando aquilo a que chama "arquetipismo", assegura que "L'anamnèse *symptomale* n'a décidément rien à voir avec la généralisation *archétypale*"⁽¹⁷⁾. Por seu lado, Giorgio Agamben, numa nota inserida no seu ensaio sobre Warburg, afirma que "a concepção warburguiana dos símbolos e da sua vida na memória social pode fazer recordar a ideia junguiana de arquétipo"⁽¹⁸⁾, acrescentando, no entanto, logo a seguir: "É preciso não esquecer, por outro lado, que as imagens são para Warburg realidades históricas, inseridas num processo de transmissão de cultura, e não

⁽¹⁶⁾ *Ibidem*, p. 52.

⁽¹⁷⁾ *Ibidem*, p. 63.

⁽¹⁸⁾ Giorgio Agamben, "Aby Warburg e la Scienza senza nome", *Aut-aut* n.º 199-200, Florença, Nova Itália, 1984, p. 58.

entidades a-históricas". Sem querer ser muito conclusivo nesta matéria, Agamben parece distinguir a imagem de Warburg do arquétipo de Jung pelo elemento histórico que caracterizaria a primeira. No entanto, esta suposta a-historicidade dos arquétipos talvez se revele um pouco mais complicada ou, pelo menos, mais difícil de opor à imagem de Warburg, na sua vida postuma, se pensarmos que, para Jung, a estrutura arquetípica historiciza-se na imagem, isto é, as imagens primordiais nascem do arquétipo e são uma expressão fenoménica dele. E precisamente enquanto fenoménicas, históricas, as imagens primordiais são susceptíveis de metamorfoses. Os arquétipos são determinados não do ponto de vista do conteúdo, mas da forma (o que faz obviamente pensar nos traços significantes - que também não se definem por um conteúdo - a que Warburg chamou *Pathosformel*). O arquétipo, em si, é um elemento vazio; não é uma imagem empírica, mas uma possibilidade dada *a priori* da forma de representação. Ora, de um ponto de vista morfológico (e a relação de Warburg com Goethe já foi várias vezes assinalada e até estudada demoradamente por Andrea Pinotti)⁽¹⁹⁾, a vida póstuma das imagens consiste em variações fenoménicas de uma invariante que é o *Pathosformel*. Neste sentido, Warburg também precisa de supor uma condição de possibilidade da imagem, um núcleo originário em relação ao qual as imagens, nas suas metamorfoses, são uma histórica declinação. Simplesmente (e aqui já nos distanciamos de Jung e nos aproximamos de Goethe), esse núcleo é certamente imanente e não transcendental, aos fenómenos particulares - é das variações que podemos extrair o universal.

Warburg destrói as bases de uma imagem evolucionista da história cultural, declarando impraticáveis as periodizações tradicionais. Assim, no final do seu estudo, de 1912, sobre "Arte Italiana e Astrologia Internacional no Palácio Schifanoja de Ferrara", impõe-se-lhe a seguinte conclusão: "A história da arte tem sido até aqui impedida, por inadequadas categorias gerais da evolução, de colocar o seu material à disposição da "psicologia histórica da expressão humana", que

(19) *Memorie del neutro. Morfologia deli' imagine in Aby Warburg*, Milão, Mimesis, 2001. Para o que interessa, veja-se sobretudo as páginas 185-187 e o capítulo final.

na verdade ainda não foi escrita" (GS, I, 2, p. 478). Com este estudo sobre o Palácio Schifanoja, Warburg segue o exemplo metodológico de uma "análise iconológica" que "não se deixa intimidar por um exagerado respeito pelas fronteiras e considera a Antiguidade, a Idade Média e a Modernidade como épocas ligadas entre si" (GS, I, 2, p. 479). E, como conclusão final, uma frase tantas vezes citada, talvez pela estranha conjunção da nietzschiana referência ao "bom europeu" com a profissão de fé numa *Aufklärung* muito pouco convencional: "Com esta vontade de restaurar a Antiguidade, 'o bom europeu' iniciava a sua luta pela *Aufklärung* naquela época de migrações internacionais das imagens que nós - de modo demasiado místico - chamamos época do Renascimento" (GS, I, 2, p. 479). Não devemos esquecer que Warburg definiu como condição do pensamento a criação de uma distância entre o eu e o mundo a que chamou *Denkraum*, isto é, espaço de reflexão ou de pensamento. O modo de criação do *Denkraum* é caracterizado como um modo essencialmente simbólico. O símbolo apresenta-se assim como produção da consciência da distância e a arte, enquanto órgão da memória social, como a mais elevada produção simbólica. Na apresentação do *Bilderatlas*, em 1929, na Biblioteca Hertziana de Roma, Warburg iniciou a sua exposição desta maneira: "Introduzir uma distância consciente entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como o acto fundador da civilização humana; se este intervalo [*Zwischeuraum*] se torna o substrato da criação artística, então esta consciência da distância pode tornar-se uma duradoura função social, cuja adequação ou insuficiência como instrumento de orientação intelectual significa justamente o destino da cultura humana (GS, II, 1, p. 3). Em 1923, numa célebre conferência que pronunciou na clínica psiquiátrica de Kreuzlingen, onde esteve internado durante cinco anos, e com a qual deveria provar que já estava em boas condições mentais para regressar a casa, Warburg fez uma incursão antropológica ao "ritual da serpente" dos índios Pueblo, que tinha visitado vinte e oito anos antes, numa viagem à América. Aí, mostrando como o paganismo primitivo dessa tribo índia passa pelo paganismo da Antiguidade clássica e chega até ao homem moderno sob a forma de *Nachleben*, Warburg defende que cultura humana evolui para a razão, o que significa, explicado na sua linguagem, que o símbolo substancial se transforma naquele simbo-

lismo que só existe no pensamento. É a isto, e só a isto, que ele chama evolução da cultura humana. A historia da cultura, mostrada em imagens, em símbolos, em monumentos que sobrevivem à historia efectiva, apresenta-se, assim, para ele, como um processo de conquista (nunca finalizado, nunca obtido de uma vez por todas) deste *Denkraum* que é o resultado do confronto entre os polos da realidade e da abstracção, da religião e da lógica, da prática mágico-religiosa e da visão matemática do mundo. O problema fundamental que se apresenta a Warburg, aquele que determina toda a sua visão da historia, é este entrelaçamento de mito e iluminismo como componente essencial do pensamento ocidental. Nalguns momentos paradigmáticos do advento da razão - como são o Renascimento e a Reforma - ele descobre que o processo de desmitização (a dialéctica da *Aufklärung*) se revela problemático. Por isso é que o confronto entre as tensões bipolares tem a dimensão de uma luta trágica. Assim, a concepção da historia de Warburg implica um diagnóstico que nos dá conta de uma tragédia: a tragédia da cultura.

A historia como *mnemosyne*, que é exactamente o contrário de uma historia onde o sentido está garantido à partida, ficou bem demonstrada na sua obra de síntese, o *Bilderatlas*, em que trabalhou nos últimos anos da sua vida e que deixou incompleto. Este Atlas da memoria a que Warburg deu o mesmo nome grego que já tinha afixado à entrada da sua biblioteca - *Mnemosyne* - pretendia reunir o património hereditário da memória colectiva, de modo a ilustrar "este processo que se poderia definir como a tentativa de assumir interiormente, na representação da vida em movimento, valores expressivos previamente cunhados (*vorgeprägte Ausdruckswerte*)" (GS, II, 1, p. 3). Já tínhamos visto que as *Nachleben* implicavam uma memória colectiva, onde estão inscritas experiências emotivas da humanidade. O que Warburg fez no seu Atlas foi levar esta hipótese até às últimas consequências, até ao ponto em que julgou poder fazer o mapa das deslocções mnémicas, o que significa uma espacialização da história que a apresenta não de modo cronológico, mas como uma montagem sincrónica, em que nada se situa antes ou depois, mas sim ao lado, mais ou menos afastado. Este método de montagem de imagens (que já foi analisado na estreita relação com certas experiências das vanguardas artísticas que são suas contemporâneas) reflecte uma concepção da cultura como um complexo dos processos de circulação

das formas expressivas. Na montagem, os símbolos visuais funcionam como um arquivo de memórias justapostas, e nisto, como bem reparou Matthew Rampley, ele pode ser comparado à *obra das passagens*, de Walter Benjamin⁽²⁰⁾.

Por outro lado, a relação com os processos inconscientes, que Freud descreveu como não conhecendo a dimensão temporal, torna-se aqui muito evidente (Didi-Hubermann consagra a esta questão um capítulo do seu livro). Isto poderia dar origem a uma concepção do historiador como psico-historiador. E é verdade que no diário da Biblioteca Warburg, numa nota datada de 3 de Abril de 1929, podemos ler o seguinte: "Vejo-me, às vezes, como se fosse um psico-historiador que experimentou diagnosticar a esquizofrenia da civilização ocidental num reflexo autobiográfico: a ninfa extática (maníaca) de um lado, e do outro o triste deus fluvial (depressivo)" (GS, VII, p. 429). Esta referência à ninfa remete-nos para uma figura longamente estudada por Warburg, presente, de maneira recorrente, em imagens do Renascimento, mas que ele descobre que se trata da rapariga mítica que atravessa séculos de cultura e emerge sempre actual, como uma criação da época (volta a descobri-la e a apresentá-la no painel 77 do seu Atlas, nalguma representações iconográficas da publicidade do seu tempo).

Mas a definição que mais convém a Warburg não é provavelmente a de psico-historiador, porque isso seria limitá-lo. E a de sismógrafo. Foi, aliás, como um lugar de captação e registo de ondas mnémicas colectivas que a sua biblioteca foi concebida, como ele próprio sugeriu numa alocução perante o "Kuratorium", em Hamburgo, dois meses antes de morrer, desta maneira interrogativa: "Pode-se construir um aparelho de captação que seja como que um sismógrafo internacional para o registo do trânsito patrimonial de Leste para Oeste, de Norte para Sul, que possa mostrar através de que tendência selectiva se caracteriza a forma mnémica desta herança nas diferentes épocas?" (*AsuW*, p. 307).

Mas foi num seminário que fez na Universidade de Hamburgo, no semestre de 1926-27, sobre Burckhardt e Nietzsche, que Warburg

(20) **Matthew Rampley**, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000, p. 113.

desenvolveu a sua teoria do historiador sismógrafo. Num pequeno texto que escreveu para uma das sessões, podemos ler logo no início: "Devemos reconhecer Burckhardt e Nietzsche como captadores da onda mnémica e ver como cada um deles, com a respectiva consciência do mundo, tem maneiras diferentes de percepção [...] Ambos são sismógrafos sensibilíssimos, que tremem até às fundações quando recebem e devem transmitir as ondas. Mas com uma grande diferença: Burckhardt recebeu as ondas da região do passado, sentiu-lhes o perigo e preocupou-se em reforçar a estabilidade do seu sismografo" (Su/B, p. 46). Nietzsche, pelo contrário, não fez senão intensificar as ondas recebidas, dizer sim a tudo o que fossem vibrações extremas: "Expor-se solitariamente às vibrações mais tremendas foi o que levou Nietzsche à ruína, com a sua lógica superior do destino" (Sw/B, p. 48).

Através desta polaridade Burckhardt-Nietzsche, talvez o esquizofrénico Warburg, num "reflexo autobiográfico" estivesse a reconstruir as condições da sua própria cura numa resistência que durou os cinco anos que passou em Kreuzlingen, sob os cuidados do célebre psiquiatra Ludwig Binswanger. Mas a imagem do sismografo impõe-se plenamente se pensarmos que a *Kultunwissenschaft*, tal como Warburg a concebeu, nada tem que ver com a pacificada dimensão da "história das ideias", que corre quieta e insensível, sem deixar registo em aparelhos de captação. Lendo-a no seu núcleo de máxima intensidade, Warburg descobre na história como memória o enigma do caos mimético originário, a tensão entre magia e pensamento racional, entre *pathos* e acção, de onde pôde emergir a arte.

ABY WARBURG (BIBLIOGRAFIA)

- WARBURG, A., 1927. *S eminar ubungen über Jacob Burckhard* (ed. ut.: "Burckhardt e Nietzsche", *Aut aut*, nº 199-200, Florença, Nuova Italia, 1984).
- WARBURG, A., 1988. *Schlagenritual. Ein Reiserbericht*, ed. U. Raulff, Berlim, Klaus Wagenbach (ed. ut.: *Il ritual del serpente*, trad. Gianni Carchia e Flavio Cuniberto, Milão, Adelphi, 1998).
- WARBURG, A. 1992. *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner.

- WARBURG, A., 1998.** *Gesammelte Schriften, J, 1-2. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (reed. **Horst Bredenkamp e Michael Diers, Berlim, Akademie Verlag.**
- WARBURG, A., 2000.** *Gesammelte Schriften 11, 1. Der Bilderatlas Menmosyne,* (ed. **Martin Warnke, col. Claudia Brink, Berlim, Akademie Verlag.**
- WARBURG, A., 2001.** *Gesammelte Schriften VII. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (ed. **Karen Michels e Charlotte Schoell-Glass, Berlim, Akademie Verlag.**