
As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte

Etienne Samain*

Tornou-se urgente repensar o papel das imagens e da Arte em uma necessária reformulação do ofício antropológico. O presente ensaio situa Aby Warburg - precisamente um historiador da Arte e um antropólogo - e a dupla dimensão de sua obra *Mnemosyne*: tanto a Biblioteca elíptica de Hamburgo como o *Atlas de imagens*. Procura, sobretudo, mergulhando nas imagens da última Prancha do *Atlas*, delinear alguns percursos heurísticos e metodológicos na tentativa de revelar como as imagens conhecem e produzem pensamento.

mnemosyne, Aby Warburg, antropologia – imagens - arte

Preâmbulo

Não poderia me aventurar em um diálogo entre Antropologia, Imagens e Arte sem deixar claro algumas das minhas opções acadêmicas recentes. Para ser breve, diria que de uma formação clássica em Antropologia Social no Museu Nacional do Rio de Janeiro, passei rapidamente a me interessar por questões referentes ao que chamamos hoje de Antropologia Visual, talvez por ter tido a chance, no intervalo, de me debruçar sobre essas produções e montagens intelectuais, eminentemente visuais e cinematográficas, que são os mitos das sociedades indígenas com as quais convivi¹.

Se fundamentalmente, no decorrer dos últimos 15 anos, pensei poder dar minha contribuição à Antropologia Visual, (mergulhando para tanto na *História* da Antropologia Visual e nos legados visuais de alguns importantes antropólogos), paralelamente, caminhava em direção a campos de questionamentos mais amplos, que, desta vez, procuravam conjugar os diversos *meios* da comunicação humana como outros tantos *modos* lógicos, singulares, de se pensar o mundo e como outras tantas *maneiras* de se organizar socialmente.

* Etienne Samain é Antropólogo e teólogo. Pesquisador do CNPq 1A e professor titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), é, atualmente, docente colaborador do Departamento de Cinema.

Não admira que minha “bricolagem” acadêmica deve muito a Claude Lévi-Strauss. É bom lembrar – já quase 50 anos se passaram – que, em 1962, o pai do estruturalismo francês publicava *O pensamento selvagem*. Uma “Pausa” - dizia ele - antes de realizar seu famoso empreendimento e a publicação dos quatro fortes volumes das *Mitológicas*, uma aventura em torno desta “terra redonda dos mitos”, partindo de mitos Bororó do Brasil Central até encontrar os dos índios da Costa Oeste do Canadá.

No primeiro capítulo do seu *Pensamento Selvagem*, precisamente intitulado “A ciência do concreto”, rompendo com a teoria evolucionista (toda e qualquer cultura passaria necessariamente por estágios de desenvolvimento [selvageria, barbárie], até atingir a “civilização”), Lévi-Strauss declarava: “existem *dois modos distintos* de um pensamento *científico*: o primeiro, aproximadamente ajustado ao da *percepção* e da *imaginação*, e o outro mais afastado *desta intuição sensível*” (1962:24) (grifos meus). Neste mesmo capítulo, Lévi-Strauss nos oferecia algo, creio, mais fundamental ainda, quando, na interseção desses “dois níveis estratégicos” do pensamento humano, situava a Arte.

A arte é de tal modo a simbiose cultural de duas dimensões constitutivas do único pensamento humano que, quando se fala de *ciência*, é sempre bom não esquecer os jardins e os territórios da infância. Um pequeno retorno sobre expressões proverbiais e centenárias poderá nos ajudar. Procuro, com efeito, entender melhor o que está em jogo quando a gente fala de duas maneiras de *fazer ciência* – ou, para ser breve -, quando falamos da *razão* e da *imaginação*. Talvez para esclarecer meu argumento e responder a um falso dilema, eu possa avançar na direção desta metáfora.

Diz-se de uma pessoa que está em outro planeta, que vive em outro mundo, que está nas nuvens ou mais precisamente que tem a “cabeça” nas nuvens, que está no mundo da lua, perdida nas estrelas. Pergunto-me, então, o que se pretende realmente dizer, anunciar, qualificar ou sufocar quando se sabe que, na maioria dos casos, são grandes pessoas que levantam as bandeiras de um conhecimento enfim adestrado e domado pela e através da educação. Adultos que, muitas vezes, perderam as dimensões daquilo que as crianças confessam ignorar. Grandes pessoas que quase nada sabem, no entanto, sabem da lua, das estrelas, das nuvens, de suas formas, de suas cores, de seus deslocamentos, de suas transumâncias, de

suas histórias. Com relação a essas crianças - poetas distraídos-, seríamos apenas cabeças bem "feitas"; com pés bem enraizados no chão. Velho problema das relações difíceis entre inteligibilidade e sensibilidade, ante o qual Georges Bataille dizia que era necessário "apanhar uma e outra num único movimento".

Assim, é bem verdade que o artista é alguém que corre riscos. E somos todos, no entanto, artistas natos. Será, então, que precisamos de tantas outras seguranças, de tantas outras "razões" para tomar a sério nossa imaginação? Ao invés de pensar em catástrofes, é tempo de pensar como não nos afastar das duas margens de um mesmo rio: o do pensamento e o do conhecimento. Com outras palavras, é urgente recolocar a arte no epicentro da existência humana, isto é, no centro da cultura, de todas as culturas. Como antropólogo, não posso mais pensar as sociedades humanas e os homens que a fazem *sem priorizar* a questão da arte e de suas estéticas. Poder-se-á entender, agora, os motivos deste ensaio sobre o *Atlas de imagens. Mnemosyne* de Aby Warburg e como ele pretende participar de um diálogo entre Antropologia, Imagens e Arte.

A Arte no Campo da Cultura Humana

Valeria a pena, neste momento, reunir, em um único foco de convergência, três autores contemporâneos, três pesquisas e, sem dúvida, um horizonte que, lentamente, se desenha inovador.

Não é por acaso que, em 1966, o filósofo francês Michel Foucault publicava *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas* (1966). Não por acaso que, em 1983, um historiador de Arte desta vez, o alemão Hans Belting publicava um pequeno livro intitulado *O fim da História da Arte? História e arqueologia de um gênero* (1983), revisitado e ampliado, dez anos depois (1995). Não por acaso que, hoje, Georges Didi-Huberman (1992, 2000, 2002), historiador da Arte e filósofo francês, - principal exegeta da obra de Aby Warburg (2000), declara: "Meu sonho seria fazer *uma arqueologia do saber visual*" ².

Nessas três menções, uma mesma preocupação: a necessidade de que distintas áreas do saber humano não, hoje, de fazer suas respectivas "arqueologias" para, desta maneira, redescobrir a natureza e os horizontes de seus próprios começos. Reaprender, senão a conjugar, pelo menos a reconectar suas singularidades e suas complementaridades. Para tornar mais

claro o meu propósito, ofereço dois textos que se recortam e que poderão nos esclarecer: o primeiro, de um historiador da arte (Belting), o outro, de um antropólogo (Gell), ambos nossos contemporâneos.

Hans Belting que acabei de mencionar, ao falar da “História da Arte” enquanto “ciência” e “disciplina”, prefaciava a versão francesa de seu livro intitulado *O fim da História da Arte?* nesses termos:

Esta disciplina sobrevive mesmo se ela perdeu sua vitalidade e procura o sentido de sua própria atividade [...] As fronteiras entre a arte, a cultura e as pessoas que a produzem são novamente questionadas [...] A arte é, doravante, entendida como um sistema entre outros de compreensão e de reprodução simbólica do mundo [...]. Vencer a fronteira entre a Arte e seu “pano de fundo” social e cultural requer instrumentos diferentes e objetivos de interpretações diversos. Somente uma atitude de experimentação pode deixar entrever novas respostas (1985:10-16, *passim*).

Será que deveria acrescentar que o mesmo Belting nos ofereceu, desde então, o importante livro intitulado *Por uma antropologia das imagens* (2001)?

Paralelamente, entender-se-á o que motivava o antropólogo inglês Alfred Gell, pouco antes de sua morte, na sua última obra *A Arte e seus agentes. Uma teoria antropológica* (1998)³. Na perspectiva dos sistemas de “troca” (Marcel Mauss) ou de “parentesco” (Claude Lévi-Strauss), Gell escreverá:

Assim como os seres humanos, as obras [de arte] pertencem a famílias, linhagens, tribos, povos. Entram em relação umas com outras, bem como com as pessoas que as criam e as fazem circular enquanto objetos individuais. Pode-se dizer que elas se casam e dão à luz obras que levam o marco de seus ancestrais. As obras de arte são manifestações da ‘cultura’ no sentido coletivo da palavra, e são, como os seres humanos, seres cultos. Até o presente, nunca tomamos em conta a dimensão coletiva das obras de arte. Para abordar corretamente esta questão, é necessário recorrer a outro registro (1998: 186-187). (Confrontar com o texto original da citação.)

Esta breve evocação de relações novas que vão se criando entre Antropologia, Imagens e Arte, é suficiente para que, agora, possamos centrar nossa atenção sobre a figura e algumas das vertentes heurísticas da obra do pensador alemão Aby Warburg que, nos inícios do século XX, em Hamburgo, já explorava este campo das inter-relações entre Antropologia, Imagens e Arte, antecipando toda uma reflexão atual.

Warburg⁴. *Mnemosyne* 1: A Biblioteca de Hamburgo

Aby Warburg (1866-1929) ⁵ é, hoje, conhecido como o pai da iconologia moderna. É, também, historiador das artes e antropólogo. Primogênito de uma família de banqueiros judeu-alemã de Hamburgo, vidente de um invisível, a lenda diz que teria trocado seu direito de primogenitura com o seu irmão mais jovem, Max, o qual se engajava a lhe fornecer tantos livros quanto precisasse para realizar um dos seus sonhos: uma biblioteca (fotos 1 e 2) de forma elíptica que, na hora de sua morte, reunia mais de 65 mil volumes⁶.



Fachada da Biblioteca Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg

Biblioteca Warburg das Ciências da Cultura, localizada em Hamburgo. Sobre a fachada, pode-se observar, em alto relevo, as iniciais KBW.

Warburg gravou na entrada interna da famosa biblioteca de Hamburgo o nome de *Mnemosyne*, a personificação, na mitologia grega, da memória e o nome dado à mãe das nove musas. Mais do que uma qualificação, *Mnemosyne* representava, ao mesmo tempo, uma organização *sui generis* do conhecimento e todo um programa intelectual.

A biblioteca de quatro níveis entendia responder a um projeto profundo de Warburg: o de criar um espaço capaz de reunir, de fomentar e de prover a constituição de uma “Ciência da Cultura” (*Wissenschaftliche Kultur*). O que viria a definir e esclarecer duas coisas.

De um lado, a ordenação programática desta Biblioteca, com seus quatro andares (níveis), era significativa do movimento do pensamento de Warburg, o qual categorizava e imprimia a cada um de seus níveis as marcas de uma dinâmica do conjunto. A cada nível, correspondia uma

Interior da biblioteca elíptica, de Warburg.

Fotos: Etienne Samain



categoria. Partia-se da *Imagem (Bild)*: primeiro nível, agrupando as expressões figurativas desde a Arte pré-clássica até a Arte contemporânea) para se chegar ao topo imperativo de todo trabalho intelectual: a *Ação (Aktion)*: quarto nível e categoria das tomadas de posição diante da História do mundo), tendo-se atravessado os segundo e terceiro níveis, respectivamente as seções da *Palavra (Wort)*: tanto Linguagem e Literatura como Transmissão da literatura clássica) e da *Orientação (Orientierung)*, ou seja, os corredores heurísticos do pensamento humano: Ciência, Religião, Filosofia) ⁷.

De outro lado, uma organização *sui generis* dos livros, os quais nunca obedeciam a uma disposição cronológica e nunca foram catalogados a partir do nome dos autores. Esta biblioteca sempre em movimento e em mudança era, de certo modo, a cada dia, recriada e reinventada em função de um princípio que Warburg qualificava de "Lei da boa vizinhança": Boa vizinhança devida à capacidade que os livros teriam de se relacionar uns com outros e, sobretudo, de despertar no leitor perspectivas, cumplicidades, conivências e correspondências heurísticas cada vez mais ricas (por serem também mais complexas). Fritz Saxl, que foi um dos mais próximos colaboradores e amigos de Warburg, podia escrever:

É que acima de tudo, os livros juntados – cada um contendo uma ampla ou pequena quantidade de informações, sendo suplementada pelos seus vizinhos – deviam, por meio de seus títulos, fazer com que o estudante percebesse as forças da mente humana e sua história. Os livros para Warburg eram mais do que instrumentos de pesquisa. Agrupados e montados, eles expressavam o pensamento da humanidade em suas dimensões constantes e mutantes (Saxl, 1944, in Gombrich, 1970: 327).

"Lugar de pensamento" (*Denkraum*), a biblioteca de Warburg, com sua grande arena elíptica, era um espaço de questionamentos, aquário tanto como labirinto operacional do conhecimento, enorme reservatório de um líquido amniótico que hospedava, ao mesmo tempo, medusas e enguias, polvos e unicórnios. Era, também, um espaço "rizomático [...] no qual a história da arte enquanto disciplina acadêmica era submetida à prova de uma desorientação ordenada: lá onde existiam *fronteiras* entre disciplinas, a biblioteca procurava estabelecer *vínculos* (Didi-Huberman, 2002:41, que remete a Blunt, 1938, sem paginação).

Warburg. *Mnemosyne 2: O Atlas de Imagens (Bilderatlas)*

Mnemosyne não foi apenas o nome que Warburg fez gravar na entrada interna da Biblioteca de Hamburgo. Seria, também, o título que deu a outra grande obra (e paixão) que empreenderá desde 1924, a saber, a “construção” de um *Atlas de imagens. Mnemosyne* [*Der Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg, 2000)], isto é, segundo seu próprio desejo, “Uma História de Arte sem palavras” ou, ainda, uma “história de fantasmas para pessoas adultas”. Como bem observava Didi-Huberman numa conferência proferida no Centro Pompidou em 2002: “Do mesmo modo que a biblioteca oferecia a armadura textual de todo o pensamento de Warburg, haveremos de ver, daqui para frente, no Atlas *Mnemosyne*, não a ilustração e sim a armadura visual de todo seu pensamento”.

Com *Mnemosyne*, Aby Warburg - nutrido de uma informação livresca, escrita e erudita e possuidor de um incomum saber visual, artístico, antropológico, linguístico, histórico - , pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas. A obra, na época, agrupava da ordem de 79 painéis⁸, reunindo umas 900 imagens (principalmente fotografias em P&B). Todas são *reproduções* (de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixo-relevos antigos, de gravuras, de *grisailles*, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies) que, 90 anos atrás, Warburg organizava, *montava* (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido *preto*. Instalava, então, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica (foto 3 e foto 4) para que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental⁹; para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual.

Embora genéricas, essas primeiras informações relativas ao espírito e ao horizonte multidimensional do *Atlas* autorizam a realizar um exercício concreto de imersão nesta obra visual complexa. Tratar-se-á, tendo escolhido a prancha 79, - a última “construída” por Warburg -, de colocar-se frente a ela, de observá-la, de procurar entendê-la, mas, sobretudo de se perguntar “O que fazer com ela”? O meu objetivo não será diretamente o de fornecer ao leitor uma exegese fina da prancha e, sim, de partilhar com ele, no ofício de um antropólogo, uma

experiência de leitura e de decifração visual. Experiência evidentemente limitada na medida em que se tratará de um mergulho numa “única” prancha de uma obra articulada e muito mais ampla. Pois se *Atlas* lembra essa personagem da mitologia carregando o *universo* sobre suas costas, *Mnemosyne* (isto é, um *conjunto* de 66 pranchas) era, na visão de Warburg, encarregada de “oferecer e de abrir balizas visuais não de uma história da Arte, mas de uma memória impensada da história” (Didi-Huberman).



Instalações provisórias de Mnemosyne, na sala de leitura da Biblioteca Warburg provavelmente em 1925.
Reproduções tiradas do livro de Michaud (1998: p. 240).

79



(Prancha 79): um sistema complexo de imagens

Não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita (Jean-Luc Godard, *Aqui e alhures*, filme de 1974).

Observando a prancha 79, tal como se oferece na edição impressa do *Der Bilderatlas Mnemosyne* (de Martin Warnke e Claudia Brink), é possível deixar aflorar e mencionar algumas impressões, ora razões [o inteligível], ora sensações [o sensível].

Num primeiro momento, a prancha não passa de um enigma, de um autêntico quebra-cabeça. Ela é ao mesmo tempo uma *única* imagem e, no entanto, um *mosaico* de imagens, um grande quadro-negro que cerca um conjunto de manchas luminosas. Imagens que cintilam como vaga-lumes na noite. O fundo da tela é preto mas não totalmente. É igual a uma abóboda celeste estrelada. Semelhante a um diário noturno, aberto, com suas letras, sílabas, margens, curvas, pontos e silêncios. Misterioso caderno de constelações que os homens, desde a noite dos tempos, procuram desvendar e decifrar.

Comparada à tela branca (na sala escura de um cinema) sobre a qual as imagens são projetadas e, ao mesmo tempo, refletidas, a prancha 79 é, de certo modo, um negativo fotográfico, uma superfície comparável ao fundo escuro de um cemitério marinho do qual remontariam velhos objetos heteróclitos: um pedaço de mastro, uma cruz, uma bota de couro e outras caixinhas repletas de histórias esquecidas. Com poucas palavras: sobrevivências, supervivências, memórias que, de repente, interrogam nosso tempo presente.

Não são, porém, meros objetos que o historiador da arte agrupou sobre a prancha 79. São imagens. Todas, aliás, fotografias, do mesmo campo cromático (preto-branco) que, de certo modo, Warburg despertou e exumou da escuridão de um arquivo de outros milhares de clichês que possuía em Hamburgo. Mais: são todas *reproduções*, imagens de imagens. Duplicações, "duplos", pequenos fantasmas que pretendem conversar entre si, com ele e conosco. Ou, ainda, peças heterogêneas postas sobre um tabuleiro de jogo de xadrez, que vão começar a se mover, se deslocar nas mãos e sob os olhos dos jogadores que somos.

As 22 imagens contidas na prancha 79 são de dimensões variadas. Notar-se-á que a maior das figuras, na parte mediana esquerda, é um afresco [1512] de Rafael (*A Missa de Bolsena*) que,

na página¹⁰, ocupa um espaço sete vezes superior a uma outra figura, logo abaixo: o quadro de Botticelli [1495] que representa a *Última Comunhão de São Jerônimo*.

Será que Warburg hierarquizava as figuras escolhidas? É pouco provável. Dito isto, é bem possível que, na prancha, o afresco de Rafael tenha a missão de dar o tom à temática central do conjunto. O futuro no-lo dirá, talvez.

Da diversidade de tamanho das imagens, passa-se a outra constatação: Warburg convocou, na prancha 79, figuras pertencendo a tempos e contextos históricos múltiplos. Mesmo na confusão dos elementos que nos são dados para observar, podemos logo reconhecer, na parte esquerda, pinturas, afrescos e xilografuras datando do renascimento florentino e, na parte direita, reproduções de fotografias e recortes de ilustrações jornalísticas remetendo, desta vez, a acontecimentos do começo do século XX.

Significa que Warburg, com essas 22 figuras, por assim dizer jogadas numa grande mesa de trabalho - sem prévias dicas de montagem e sem numeração - nos convida a uma viagem, melhor dizendo, a viagens.

Deslocamentos e percursos não somente na temporalidade e na espacialidade das imagens, mas, ainda, nos tempos e nos espaços, nas margens, nos interlúdios e nos interstícios de uma grande história da arte: a arte de sermos humanos.

Prancha 79 do Atlas *Mnemosyne*

Significa que, para ele, as imagens não são meros “objetos”, nem apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São “atos”, memórias, questionamentos e, até, como logo veremos, visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevisões da longa aventura humana.

Daí, esta questão: como resistir e não apagar as chamas vivas contidas nas imagens de nosso cotidiano, neste momento de dilúvio imagético que nos leva, nos arrasta, nos cega, nos silencia e nos afoga? Como fazer reviver as imagens dentro de nós? Como reinvesti-las de seus autênticos valores de uso?

(Prancha 79): Montagem de "formas que pensam" entre elas

A pintura moderna, isto é, o cinematógrafo, isto é, formas que caminham em direção à palavra; muito exatamente, uma forma que pensa. (Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*, vol. 3: La monnaie de l'absolu, 1998, p.54-55).

Porventura será que existiria uma ordenação formal das imagens na desordem aparente da prancha 79? Será que, na última montagem das 22 figuras que nos deixou Warburg, dias antes de morrer, poder-se-ia reconhecer alguns traçados e percursos formais que conectariam imagens ou grupos de imagens? Movimentos, apelos, atrações, conotações, tensões, jogos de espelhos que nos conduziriam a uma primeira apreensão e singular compreensão da mensagem imagética que Warburg, em 1929, intuía e nos legava?

Que seja claro. Naquilo que se seguirá não se tratará de provar nada e sim, de apreender a observar, de apreender a conhecer como as próprias imagens produzem um conhecimento. Para tanto, partirei do trabalho dos próprios editores de *Mnemosyne desmontando* com eles a "montagem visual" deixada por Warburg para, depois, poder *remontar* verbalmente um conhecimento nascido e veiculado por imagens.

Desmontagem da Prancha

Sobre a página oposta à prancha das figuras, os editores procederam a uma tríplice operação heurística que, na ordem de sucessão, deve ter sido a seguinte: 1) identificação [legendas] e 2) numeração e ordenação [algarismos e gráfico] das figuras; 3) resumo temático (título e palavras-chave) dado à prancha.

1- Primeiro, uma *identificação* tão precisa quanto possível de cada uma das 22 figuras, sob o formato de uma legenda (ver o enquadrado ao lado: Prancha 79: Tradução dos comentários dos editores do *Atlas*).

2 - Em seguida, *uma proposta* (entre muitas outras possíveis, insistem os editores) de *interpretação* do pensamento de Warburg.

a) Por meio de um sistema de *numeração* das figuras obedecendo aos seguintes parâmetros:

- ora a partir de uma sequência de imagens que focalizam um mesmo motivo/objeto e constituem-se, então, em uma unidade de sentido claramente reconhecível (por ex. A “Cathedra Petri” [figs: 1¹⁻²]: tal como era no século IX e [fig. 1³] como veio a ser no século XVII);

Prancha 79: Tradução dos comentários dos editores do *Atlas*

1¹⁻² Cátedra de Pedro. Século 9. Roma, São Pedro.

1³ Cátedra de Pedro (Revestimento de bronze).Gianlorenzo Bernini (1598-1680), Roma, São Pedro.

2 *A missa de Bolsena*, de Rafael, afresco, 1512. Roma, Vaticano, Stanza deEliodoro.

3 *Spes* (Esperança) de Giotto. Fresco (*Grisaille*), em torno de 1305, Padova, Capela de Arena.

4 *Última Comunhão de São Jerônimo*, de Sandro Botticelli. Pintura, 1495-1500. Nova York, Metropolitan Museum of Art.

5 Haraquiri (figura proveniente do livro) de Antoine Rous de la Mazelière. *Essais sur l'histoire du Japon*. Paris, 1899.

6 “Punições e Execuções” (figura proveniente do livro de) Philipp Franz von Siebold, *Nippon. Arquivos sobre a descrição do Japão*, 2^a ed., vol. 1, Würzburg/Leipzig, 1897.

7 Procissão Eucarística, Roma, Praça de São Pedro, 25/7/1929. Fotografias (sem outra indicação): Agentur L.U.C.E., Roma; Londres: The Warburg Institute.

7¹ Procissão.

7² Papa Pio XI (no centro).

7³ A Guarda Suíça.

7⁴Agrupamento de pessoas sobre a Praça de São Pedro. Foto: Agentur Fotografia Pontifícia G. Felici, Roma.

7⁵ Missa Papal na Basílica de São Pedro.

7⁶ Desfile.

8 (Figuras retomadas do livro de) Camillo Viviani. *L'Esercito Pontificio in alta uniforme negli ultimi anni prima del 1870 (...)*, Bergamo, s.f (1918).

8^a Capa do Título da obra parcialmente encoberta pela figura 8^b.

8^b Vagão de munições.

9 Profanação de hóstias em Sternberg no ano de 1492. Matthäus Brandis, xilogravura, Lübeck, 1492. (Figura retirada do) *Judaico Léxicon*. Um Manual enciclopédico dos saberes judaicos em quatro volumes. Aqui, vol.2, Berlim, 1928. Ver o verbete "Profanação de hóstias".

10 Profanação de hóstias – Gravura sobre madeira retirada de uma obra sobre a representação de um milagre do corpo de Jesus. Florença, em torno de 1498. À esquerda: Agiotas judeus apropriam-se de uma hóstia. À direita: Judeus transpassam e queimam a hóstia.

11 Gustav Stresemann assina o protocolo final do tratado de Locarno. Recorte do jornal berlinense '*Tempo*', n° 204, edição matinal de 3/9/1929. Primeira página.

12 Imagem retirada do *Hamburger Fremdenblatt*, n° 208, edição noturna do 29/7/1929.

13 Imagem retirada do *Hamburger Fremdenblatt*, n° 209, edição noturna do 30/7/1929.

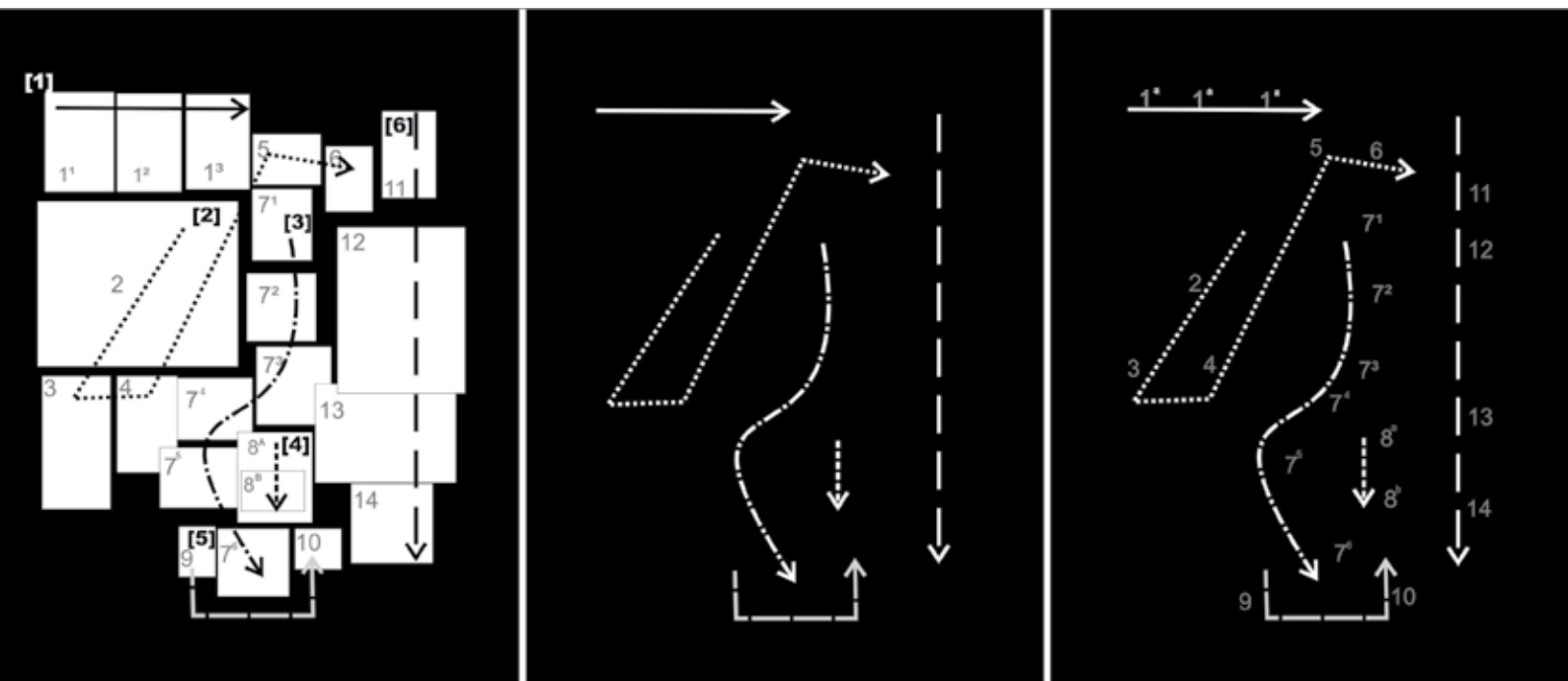
14 Acidente ferroviário em Düren. Um moribundo recebe os últimos sacramentos. (Imagem retirada do) *Hamburger Mittags-Blatt*, 33, n°199 do 27/8/1929. p. 1.

- ora a partir de uma sequência de imagens que dizem respeito e remetem a uma mesma temática (por. ex. *A missa de Bolsena* [fig.2] e a *Última Comunhão de São Jerônimo* [fig.4]: temática plural associando subtemas como eucaristia, missa, comunhão, transubstanciação; morte/vida; ritual de passagem

- ou, ainda, agrupamentos e vizinhanças de imagens que podem ser entendidas em função de uma *associação* (por ex. [fig.4] a *Última comunhão de São Jerônimo* e [fig.5] o momento *final*

de um ritual japonês de *Haraquiri*), em função de *tensões e/ou de oposições* (A comunhão tanto simbólica quanto ambígua entre a Igreja e o Estado de Mussolini, numa sequência de seis fotografias [figs. 7¹ a 7⁶] realizadas em julho de 1929, por ocasião da procissão eucarística, na Praça de São Pedro.

b) sistema de numeração acoplado a uma *ordenação gráfica de leitura* das figuras. De novo, uma *sugestão* feita pelos editores, que, no caso, poderia se enriquecer, penso, ao reconfigurar o estático grafismo quadrilhado em um diagrama de montagens que permitisse dar destaque a uma sucessão de seis roteiros visuais, tais que apresentados a seguir:



Esquema: Reconfiguração da ordenação de leitura das figuras (Warnke e Brink) em um diagrama de seis roteiros visuais (onde, além da numeração das figuras (cor cinza), os colchetes [] com um algarismo, definem o número do roteiro visual, e onde → indica a direção de leitura de cada roteiro).

3 - Enfim, uma proposição *de resumo temático* da prancha 79 (título e palavras-chave), a saber.

Missa¹¹. Consumação [manducação] de Deus. Bolsena, Botticelli. Paganismo na Igreja. Milagre da hóstia sangrenta. Transubstanciação. Criminoso italiano recebendo a extrema-unção.

Remontagem da Prancha

Impossível no quadro deste ensaio pretender oferecer ao leitor uma exegese fina da prancha 79¹². Para tanto, seria fundamental que pudéssemos dispor de boas reproduções das 22 figuras. Não é o caso. Os editores da prancha 79 fizeram o possível, mas o que nos deixaram permanece totalmente insuficiente para podermos observar de perto cada uma das imagens e descobrir como elas pensam¹³.

Simplesmente, seguiremos, com certa liberdade, os seis roteiros visuais que, com os editores, foram demarcados.

- As três primeiras figuras (1¹⁻³) remetem à Cátedra de São Pedro e de seus sucessores, símbolo da primazia do Papa, pastor da Igreja Universal. Focalizando a “Instituição” eclesiástica em dois momentos de sua história, Warburg mostra como a humilde cadeira pontifícia presente nos começos da Igreja (1¹: cátedra do século 9, vista de frente e 1²: a mesma, em plano aproximado com suas incrustações de motivos pagãos) transfigurou-se, após longos séculos numa pomposa cátedra, obra de João Lorenzo Bernini (1598-1680), ao ser reconfigurada num trono (1³) majestoso de uns 10 metros de altura. Questionamento de Warburg sobre a Igreja enquanto “potência” e “poder”.

- Interrogação de Warburg, também, sobre as ambiguidades dogmatizantes a que, sempre, ela procura recorrer para aproximar e, no entanto, distinguir o céu da terra, o divino e o humano, o sagrado e o profano. Uma delas é precisamente a eucaristia/transubstanciação do pão e do vinho no corpo e no sangue de Jesus, “morto e ressuscitado”, um dogma proclamado somente no Concílio de Trento (1551), mas que remete a uma longa história de controvérsias e de lendas que lembra Rafael num afresco datando de 1512: *A missa de Bolsena* (fig.2).

Episódio famoso (ocorrido em torno de 1263)¹⁴, que deve ser entendido no horizonte mais amplo do importante Concílio de Latrão IV (1215) que legislará sobre a questão do *celibato eclesiástico*, estabelecerá as primeiras regras em torno da *Eucaristia* e de seu epicentro, a *Transsubstanciação* e adotará duras *medidas restritivas com relação aos judeus* “blasfemadores do Cristo”¹⁵.

- A temática eucarística - símbolo da morte e da ressurreição, da imolação e, sempre, de uma transformação - é central na leitura da prancha 79. A gente a reencontrará em vários outros momentos: nas figuras 9 e 10, ambas xilogravuras, datando do século 15, alusivas a lendas atribuídas pelos cristãos aos supostos usuários judeus, acusando-os de comprar e, depois, de profanar as “hóstias sagradas, com facas (fig.9) e até com “espadas” (fig.10). Reaparecerá na pouco clara figura 14 (onde se pode discernir um sacerdote debruçado sobre o corpo de um moribundo italiano a quem dá a extrema-unção e a comunhão) que, por sua vez, remete à figura 4 (*A Última Comunhão de São Jerônimo*). Mais forte ainda a aproximação deste último momento do santo cristão com os últimos instantes de uma imolação ritual japonesa, em termos conceituais (passagem, transformação) e pictóricos (três personagens e um figura central ajoelhada, em ambos os casos; uma hóstia e um quimono brancos).

- A figura 4 (*Spes* = Esperança, de Giotto [1305]) é uma mulher drapejada e alada, a qual, tendo os braços erguidos, está prestes a receber uma coroa, vinda do céu [ver canto superior direito], que um ser celeste [fora da moldura] lhe oferece. Essa coroa remete, possivelmente, à representação do Messias-Rei, o rei prometido que faria reinar Deus sobre um *Israel ideal, no fim dos tempos* (Salmo 72). O que podiam evocar essa mulher-anjo e essa coroa no contexto político do judeu-cristão Warburg nos anos trinta do século XX ?

A *Festa do Cristo-Rei* acabava de ser instituída pelo Papa Pio XI, em dezembro de 1925, e foi estendida a toda a Igreja. Atestava o direito do Salvador a ser reconhecido como legislador, chefe social e juiz supremo de toda a humanidade¹⁶. É bom lembrar os importantes acontecimentos políticos ocorridos na Europa nos anos de 1925-1926. De um lado, a Itália adotava o partido fascista como partido único do Estado (1924) e seu *Il Duce*, Benito Mussolini, publicava uma série de leis (1926) para abafar toda oposição ao regime; de outro, na Alemanha, fundava-se o partido do “Nacional Socialismo” do futuro Hitler que acabava de redigir, na prisão, seu *Mein Kampf* (1925), o qual faz do racismo (judeus, homossexuais), a doutrina do Estado.

- O crescimento destas duas ideologias e das multidões que os ditadores saberão convocar num futuro próximo não pode ser dissociado das figuras 7¹ a 7⁶, as quais lembram também as grandes concentrações de católicos romanos no Vaticano. Os seis clichês (7¹, 7², 7³, 7⁴, 7⁵, 7⁶) que ondulam como uma serpente - tanto ardilosa quanto duvidosa -, cortando a prancha 79 em seu meio, tratam de um único assunto: a *Procissão Eucarística* ocorrida na Praça de São Pedro em 25 de julho de 1929. As seis fotografias não falam somente da celebração e da procissão eucarística, da multidão de devotos que acompanham o Papa Pio XI, levado num andor com os abafadores de penas de avestruz e outras pompas pagãs. Mostram-nos também ora o desfile da Guarda Suíça do Vaticano, surgindo no meio dos capacetes do exército italiano (7³), ora a parada militar do próprio Exército Pontifical (7⁶), tendo como pano de fundo a presença maciça de soldados do Estado italiano. "Comunhão" simbólica tanto quanto ambígua entre a Igreja e o Estado, os deuses e os homens. Não se haverá de admirar se as figuras 8^a e 8^b cotejam e reforçam o que acabamos de observar. Desta vez, a menção impressa e legível de "L'Esercito Pontificio in alta uniforme" é oficial e a presença de "uma carroça de munições" grita mais alto ao revelar, na Igreja Católica Romana, uma coexistência possível entre comunhão e munição, entre hóstias e balas.

- Será que Warburg teria reencontrado na paixão e na morte de Jesus – outrora chamado de *usurpador* da nação judia pelos detentores do poder religioso e civil (fariseus e representantes do império romano) –, o rosto e o olhar deste novo judeu que as ideologias purificadoras de Mussolini e de Hitler se preparavam para destruir? Será que Warburg intuía este momento quando o poder nazista e suas câmeras de gás chegariam efetivamente a "transsubstanciar" corpos humanos e estrelas de Davi em cinzas? Cinzas hoje ainda incandescentes: estigmas, enigmas, outras sobrevivências no tempo humano.

As figuras 11, 12, 13 e 14 são recortes de jornais importantes da Alemanha, da década de 1920, quando nascia o fotojornalismo. Relatam alguns eventos ocorridos no decorrer dos meses de julho a setembro de 1929. A primeira (fig.11) evoca a assinatura dos importantes acordos de Locarno¹⁷, mas informa também ao leitor da volta a Berlim (03/09/1929) de Max Schmeling (1905-2005). "Boxeador", ídolo esportista para a juventude alemã, ele, já em 1928, era campeão europeu dos pesos pesados¹⁸, no momento em que no continente americano reinava o impressionante pugilista negro, Joe Louis. O racismo ariano fincava, desta maneira, raízes também no campo dos esportes. É efetivamente isto que reaparece e vem confirmar a

imponente *figura 12*, quando, centralizando uma procissão papal, coloca no entorno fotografias de outras modalidades esportivas (notadamente o golfe, o hipismo, a natação), expressões do dogma e do culto ariano.

Um pouco de silêncio ainda

É impossível procurar desvendar a prancha final do *Atlas*, sem se sentir longamente interpelado pela densidade reflexiva contida nas imagens. Warburg, assim, confere às imagens a tarefa de recolher, de animar, de ecoar e de fustigar, ora nossas memórias, ora nossas esperanças, ora nossos destinos. Numa carta que o próprio Warburg dirigia ao seu irmão Max, em 05 de setembro de 1928, - falando de seu *Atlas* - escrevia:

Graças a estas pesquisas (para o *Atlas*), posso entender hoje, e demonstrar que *pensamento concreto* e *pensamento abstrato* não se opõem, mas, pelo contrário, determinam um círculo orgânico da capacidade intelectual do homem. No meu *Mnemosyne*, espero poder figurar tal dialética no seu desenvolvimento histórico¹⁹ (grifos meus).

Warburg (1866-1929) teria dado razão a Baudelaire (1821-1867) quando lembrava que a *imaginação* é uma potência do pensamento comum ao poeta e ao sábio; nesses termos:

A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe primeiro – fora os métodos filosóficos - as relações íntimas e os segredos das coisas, as correspondências e as analogias. As honras e as funções que [Edgar Poe] confere a esta faculdade lhe dão um valor tal [...] que um sábio sem imaginação não passa de um falso sábio ou, pelo menos, de um sábio incompleto²⁰.

Urge saber que as *imagens* são nossos olhos,
passados, presentes e futuros.

Olhos da história, roupas da história.

Roupagens e montagens de tempos anacrônicos,

de vivências presentes,

de sobrevivências,

de ressurgências,

de tantas outras memórias

(individuais e coletivas).

Pensar deste modo as imagens
como um lugar de saber,
um lugar de memória,
um lugar de desejos,
de fantasmas e de sonhos,
um lugar de questionamentos,
de razões e de desrazões.
Lugares dentro dos quais, escrevemos nossa própria história.

Notas

1 Os índios Kamayurá (Alto Xingu, em 1977-78) e Urubu-Kaapor (Cabeceiras do Rio Gurupy – MA, em 1980-81). Ver notadamente, Samain. (1991).

2 Georges Didi-Huberman, curador de uma exposição (novembro de 2010 a março de 2011) no Museum Reina Sofia em Madri precisamente intitulada “Atlas. Como remontar o mundo?” [*Atlas. How to carry the world on one's back?*]. Ver o Livro-Catálogo (2010).

3 Sobre o assunto ver o artigo de Alves, Caleb Faria (2008).

4 Quatro obras fundamentais ajudarão o leitor a ousar entrar no labirinto warburgiano: Gombrich (1970), Michaud (1998.1999), Didi-Huberman (2002), o número da revista *L'Homme. Revue Française d'Anthropologie [Image et Anthropologie]* (2003).

5 Warburg nasceu em 13 de junho de 1866 e morreu em Hamburgo em 26 de outubro de 1929, de uma crise cardíaca. Era judeu não praticante, fato que agravou as relações familiares quando casou (1892) com Mary Hertz, *luterana* e estudante em Artes na Universidade de Bonn, onde, desde 1886, tinha se matriculado na *disciplina não judaica* da História da Arte, “desafiando [mais uma vez] a interdição mosaica das “imagens esculpidas”.

6 Com a ascensão do Nacional Socialismo e do antissemitismo de Hitler, a Biblioteca foi, a tempo (1933), esvaziada e os livros transportados no Warburg Institute, integrado na London University, dez anos mais tarde.

7 Ver, entre outros: Settis, Salvatore (1996), Hagelstein, Maud (2008), Yvars, José Francisco (2010).

8 Embora a numeração termine com a prancha 79, a obra publicada contém um total de apenas 66 pranchas, fato que levanta outras eventuais questões sobre a ordenação de *Mnemosyne*, tal como Warburg a intuiu, dias antes de seu falecimento.

9 Todo o designio de Warburg foi efetivamente o de procurar ver como o Renascimento cristão dos séculos 15 e 16, na Europa - em especial o Renascimento florentino (Warburg, 2003) - tinha reinterpretado a Antiguidade pagã. Ou, ainda, como a Antiguidade “sobreviveu” no Renascimento.

10 Pois, na realidade, o afresco de Rafael (que se encontra na Stanza de Héliodoro no Vaticano) tem seis metros de base quando o quadro de Botticelli é uma tela de 34,3cm x 25,4cm.

11 *Messe*: na língua alemã significa tanto “missa” como “agrupamento de pessoas”; “feira”.

12 Reservei essa exegese mais fina para outro artigo a ser publicado (Samain, 2011).

13 A questão é mais profunda. Apesar de mergulhar num mundo de imagens e de poder já contar com dispositivos de edição de imagens, a inserção das mesmas no meio de textos (de um artigo, por exemplo) permanece problemática, não apenas em função dos atuais custos (tratando-se, em especial, de imagens coloridas, a serem inseridas no corpo do texto), mas, fundamentalmente, porque não fomos ainda “convertidos” ao fato de que as imagens (ao lado - mas diferentemente - do verbal, que continuamos idolatrando) produzem um conhecimento. Sabemos muito mal ainda como elas fabricam seus conhecimentos, e através de que lógicas singulares, elas os transmitem a nós.

14 A lenda lembra que um sacerdote, oriundo da Boêmia, duvidou desta transformação do pão e do vinho em corpo e sangue do Cristo, no decorrer do ato litúrgico da consagração. Chegando em Bolsena, em torno de 1263 e querendo falar disto com o Papa, celebrou a Eucaristia. No momento da consagração das espécies, jorrou o sangue do cálice, manchando o corporal e colocando o sacerdote incrédulo em fuga. No afresco, o sacerdote cético está representado celebrando a missa, tendo, diante do altar, o Papa Júlio II, ajoelhado, e dois cardeais – com suas respectivas cortes – além, evidentemente, das testemunhas.

15 Os judeus foram proibidos de exercer “cargos públicos” e obrigados a identificarem-se “com uma roupa ou um sinal distintivo”. Será, na França da Idade Média, a famigerada “rouelle” (rodinha), círculo de tecido de cor amarela que, todo judeu devia ostentar . A “rouelle”: entre a “hóstia” e a futura “estrela de Davi”.

16 Ver o texto da Encíclica do Papa Pio XI, datada de dezembro de 1925, quatro anos antes da morte de Warburg.

17 Ao lado dos acordos de Latran (assinados em 11 de fevereiro de 1929) que assegurarão a “independência absoluta” do território vaticano, os acordos de Locarno (15-16 de outubro de 1925) representavam a tentativa de conciliação entre Alemanha, França, Bélgica, Inglaterra e Itália. Uma “esperança” que, unilateralmente, Hitler romperá em 1936.

18 É bom acrescentar que Schmeling, rapidamente amigo da família Goebbels, encontrará Joe Louis para um primeiro combate no Harlem em 1936. Schmeling perderá o combate e Hitler, logo, procurará afastá-lo de seus designios e delírios políticos. Acontecerá, todavia, que o mesmo Schmeling será, em 22 de junho de 1938, o primeiro e o único boxeador no mundo a vencer Joe Louis, em Nova Iorque, no primeiro *round*, em 124 segundos. Combate mundial e ao mesmo tempo ideológico: o ariano Hitler poderia acreditar desta vez na supremacia da pura raça (de pele branca e de olhos azuis) e concluir que as demais raças mereceriam, a exemplo de Joe Louis, ser exterminadas.

19 Este texto citado por Georges Didi-Huberman (2002, p.487) é retomado a M. Ghelardi (2001: p.184).

20 Frase de Baudelaire, nas suas *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857): «L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il [Edgard Poe] confère à cette faculté lui donnent une valeur telle (du moins quand on a bien compris la pensée de l'auteur), qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant ou tout au moins comme un savant incomplet». Ver: http://www.google.com.br/#hl=ptBR&source=hp&biw=1020&bih=581&q=Notes+nouvelles+sur+Edgar+Poe+%&btnG=Pesquisa+Google&rlz=1R2GGIT_pt-BR&aq=f&aqi=&aql=&oq=&fp=e5c6dcee67fbee1

Referências

ALVES, Caleb Faria. “A Agência de Gell na Antropologia da Arte”, in *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n°.29 (jan./jun.2008), 315-338.

BELTING, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munich: Deutscher Kunstverlag, 1983.

_____. *História da Arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução: Rodnei Nascimento, São Paulo: Cosac-Naify, 2006. Original alemão: *Das Ende der Kunstgeschichte Eine Revision nach Zehn Jahren*. Munich: Verlag C.H. Beck OHG, 1995.

_____. *Pour une Anthropologie des Images*. Paris: NRF - Gallimard, 2004. Versão portuguesa em preparação. Original alemão: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

BLUNT, Anthony. „A Method of Documentation for the Humanities”, in *Transactions of the International Federation for Documentation*, XIV, 1938, sem paginação.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo:Ed.34, 1998. [original francês: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*,1992].

_____. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

_____. *L'image survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

_____. *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?*. (Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia), 2010, 431 p.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966. Versão port. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Editora, 2007.

GHELARDY. “Un bilancio vissuto”, in *Belfagor*, LVI, n° 2, 2001, p.183-186.

GOMBRICH, Ernst.H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography with A Memoir on The History of The Library by F. Saxl*. Oxford, Phaidon, 1970.

HALGESTEIN, Maud. «Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg», in *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs* [Québec-Paris], n°5, 2008: 38-46.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional e Editora da USP, 1970 [or.francês, 1962].

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris, Macula, 1998.

_____.“Zwischenreich. Mnemosyne ou l'expressivité sans sujet”, in *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, n° 70, 1999, p.43-61.

Revista *L'Homme. Revue Française d'Anthropologie*, n° 165, 2003, consagrada à temática “Image et Anthropologie”.

SAMAIN. Etienne. *Moroneta Kamayurá. Mitos e Aspectos da realidade social dos índios Kamayurá (Alto-Xingu)*. Rio de Janeiro :Ed. Lidador, 1991, XXVI + 245p.

_____.“Aby Warburg. Mnemosyne, pulsões e arquivos culturais advindos das imagens”. In *O quê pensam as imagens*.(org. Etienne Samain). Campinas, Brasil, Editora da Unicamp, 2011 (no prelo).

SETTIS, Salvatore. “Warburg *continuatus*. Description d'une bibliothèque”, in *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en occident* (sob a direção de M. Baratin e C. Jacob). Paris: Albin Michel, 1996, p.122-171. Texto reeditado, numa versão castelhana, sob o título *Warburg Continuatus, Descripción de una biblioteca* (Salvatore Settis), juntamente com Testimonios de Fritz Saxl y Eric M. Warburg e uma Introducción de Fernando Checa. Madrid: Ediciones de La Central. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne* (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim, Akademie Verlag, 2000, 2ª ed. 2002 (que retomou). Versão castelhana (de Fernando Checa) *Atlas Mnemosyne* (Trad. Joaquim Chamorro Melke). Madrid: Ediciones Akal, 2010.

_____. *Essais Florentins*. Paris, Klincksieck, 1990; 2ª ed., 2003.

YVARS, José Francisco. *Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg*. Madrid: Editorial Elba, 2010