



coleção
arte físsil

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Prefeito
Eduardo Paes
Secretário Municipal de Cultura
Sergio Sá Leitão
Secretária Municipal de Educação
Claudia Costin
IRPH - Instituto Rio Patrimônio da Humanidade
Washington Fajardo
CDURP - Companhia de Desenvolvimento Urbano
da Região do Porto do Rio de Janeiro S/A
Alberto Silva

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO

Presidente
José Roberto Marinho
Secretário Geral
Hugo Barreto
Superintendente Executivo
Nelson Savioli
Gerente Geral de Patrimônio e Cultura
Lucia Basto
Gerente de Desenvolvimento Institucional
Flávia Constant
Coordenação Geral
Andrea Deca Farroco
Coordenação de Produção
Marcio Guerra

MAR - MUSEU DE ARTE DO RIO

Diretor Presidente
Carlos Gradim
Diretor Cultural
Paulo Herkenhoff
Diretor Executivo
Luiz Fernando de Almeida
Diretor Administrativo-Financeiro
Luiz Guimarães
Gerente de Conteúdo
Clarissa Diniz
Gerente de Relações Institucionais
Míriam Brum
Gerente Administrativo-Operacional
Roberta Kfuri
Gerente de Educação
Janaína Melo
Gerente de Comunicação
Luzia Fialho

GEORGES DIDI-HUBERMAN

A imagem sobrevivente

História da arte e tempo dos fantasmas
segundo Aby Warburg

TRADUÇÃO

Vera Ribeiro

CONTRAPONTO



Isabel Franke 2015

Quando procuramos saber se um corpo que jaz está morto ou sobreviveu, se ainda possui um resto de energia animal, é preciso procurar atentar com os olhos para os movimentos: mais para os movimentos do que para os aspectos em si. Por exemplo, captar a oscilação de um dedo, um remexer dos lábios, um tremor das pálpebras, ainda que eles mal sejam perceptíveis ou sejam infinitamente lentos, como a “onda petrificada” de que Goethealaria tão bem a propósito do *Laocoonte*.¹⁸⁰ Só poderei dizer que *há um resto de vida* quando puder dizer que *isso ainda pode se mexer*, seja de que maneira for. Toda problemática da sobrevivência passa, fenomenologicamente falando, por um problema de movimento orgânico.

As coisas já se complicam, com a *Nachleben* de Warburg, se considerarmos que a *sobrevivência do antigo* deve ser situada tanto na *vida histórica* em si quanto no buraco – no avesso ou no forro, às vezes na onda de choque, na *cauda*, portanto – dos acontecimentos que se sucedem às claras. Devemos compreender o “movimento da sobrevivência” como um contrarritmo do “movimento da vida”. Não teria o tempo do *contratempo* o seu correspondente plástico, visual e corporal num dinamograma do *contramovimento*? E não constituiria a sobrevivência um sintoma nos movimentos da vida, como a contraefetuação que não é nem o totalmente vivo nem o totalmente morto, e sim o *outro gênero de vida* das coisas que passaram e que insistem em nos assombrar?

A essa grande pergunta – *quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?* – responde o conceito, absolutamente central em Warburg, das “fórmulas de *páthos*” [*Pathosformeln*]. A ideia esboçou-se muito cedo: já é subjacente à empreitada, que permaneceu inédita, dos “Fragmentos para a fundação de uma psicologia monista da arte” [*Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*], iniciada em 1888, numa época em que Warburg ainda era estudante, e que se prolongou até 1905.¹⁸¹ Ela se manteve onipresente na construção final do atlas *Mnemosyne*, um de cujos subtítulos previstos era “A entrada da linguagem dos gestos *all’antica* na representação antropomórfica do primeiro Renascimento italiano” [*der Eintritt d[er] Gebärdensprache all’antica in die Menschen-Darstellung der italienischen Frührenaissance*].

sance].¹⁸² Recebeu até, na época em que Warburg tentou formular seus “conceitos fundamentais” [*Grundbegriffe*], um desenvolvimento específico, atestado pelo conjunto igualmente inédito de folhetos manuscritos intitulados *Páthos, Pneuma, Polarität*.¹⁸³

A *Pathosformel* acompanha de maneira não menos obstinada cada avanço “visível”, isto é, legível e publicado, da reflexão warburguiana sobre as imagens: desde o prefácio de sua tese sobre Botticelli, em 1893, Warburg anunciou – ainda sem se atrever a pronunciar a palavra que havia cunhado para defini-lo – o seu projeto principal:

(...) retrazar passo a passo a maneira como os artistas e seus orientadores viram na Antiguidade um modelo [*Vorbild*] que exigia a ampliação do movimento externo [*eine gesteigerte äussere Bewegung*] e como se apoiaram em modelos antigos quando precisavam representar os acessórios externamente animados [*die Darstellung äusserlich bewegten Beiwerks*] – roupas e cabelos.¹⁸⁴

O projeto pareceu tão crucial aos olhos de Warburg, que ele forneceu as palavras de sua conclusão, para além da “miscelânea de erudição” [*verworrene Gelehrsamkeit*] com que ele mesmo qualificou seu estudo sobre *O nascimento de Vênus*:¹⁸⁵ de ponta a ponta, diz, seria preciso compreender o “recorrimento às obras antigas, quando se tratava de encarnar seres animados movidos por causas externas a eles” [*sobald es sich um die Verkörperung äusserlich bewegten Lebens handelte*].¹⁸⁶

Presente em toda a obra publicada de Warburg, a problemática das “fórmulas de *páthos*” parece culminar – e se explicitar, finalmente – no texto escrito em 1905 sobre “Dürer e a Antiguidade italiana”. Neste, o historiador evidencia uma “corrente patética” [*pathetische Strömung*] na qual se constitui, segundo ele, o estilo do primeiro Renascimento:¹⁸⁷ ao escolher, não por acaso, o tema violento – tão homicida quanto erótico – do assassinato de Orfeu por suas próprias amantes, Warburg estende um traço gestual, uma espécie de vetor “dinamográfico”, entre as representações dos vasos gregos e algumas ilustrações renascentistas das *Metamorfoses* de Ovídio e, mais tarde, entre o patetismo douto de Mantegna e o humanismo dilacerante de Dürer (fig. 3 e 26-28).

O tema escolhido por Warburg nesse artigo, aparentemente, é muito mais trágico e sombrio que no trabalho sobre Botticelli: passamos de um nascimento a um assassinato, de um nu feminino que convoca à carícia a um nu masculino que sofre contusões... Mas os problemas levantados são exatamente os mesmos: por que o homem moderno volta a fórmulas antigas, quando se trata de exprimir os gestos afetivos da presença? Como a representação pagã con-



26. Anônimo grego, *A morte de Orfeu*, século V a.C. Reprodução gráfica de uma pintura de vaso, segundo A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Leipzig, 1905, prancha I.

segue tão bem investir, se não perverter – ou, ao contrário, esclarecer –, os temas iconográficos cristãos do amor sagrado ou das lamentações sobre o corpo morto de Jesus? Em que as fórmulas plásticas do *páthos* renascentista têm uma dívida não só para com uma arqueologia figurativa (a descoberta dos vestígios romanos), mas também para com o uso da linguagem poética, da música e da dança, como tão bem evidencia *Orfeo*, o famoso balé trágico de Poliziano? Por que essa “voz autenticamente antiga” sobrevive na tensão de um “estilo híbrido” e instável, característico do Quattrocento florentino? Como se manifesta o movimento do tempo sobrevivente – a *Nachleben der Antike* – no plano geográfico das “trocas” culturais entre sul e norte, a Itália de Mantegna e a Alemanha de Dürer?

(...) estou convencido de que essas duas pranchas [fig. 3 e 28] são peças a incluir no dossiê da reentrada da Antiguidade na civilização moderna [*Wiedereintritt der Antike in die moderne Kultur*], e que não foram suficientemente interpretadas. (...) A gesticulação patética, típica da arte antiga [*die typische pathetische Gebärdensprache der antiken Kunst*], tal como a Grécia a havia elaborado definitivamente para essa cena trágica, intervém diretamente como elemento constitutivo do estilo. (...) [Essas obras] mostram, com uma concordância quase total, com que vitalidade essa fórmula de *páthos* arqueologicamente fiel [*archäologisch getreue Pathosformel*], representando a morte de Orfeu ou de Penteu, havia adquirido direito de cidadania nos círculos artísticos; a principal prova disso é uma gravura em



27. Anônimo italiano, *A morte de Orfeu*, 1497. Xilogravura das *Metamorfoses* de Ovídio, Veneza, 1497. Segundo A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Leipzig, 1906, p. 57.

madeira da edição veneziana de 1497 das *Metamorfoses* [fig. 27]. (...) Aqui ressoa uma voz [*Stimme*] autenticamente antiga, familiar ao Renascimento, pois *A morte de Orfeu* não é apenas um tema de estúdio, cujo interesse seria somente formal. É também uma experiência real [*ein wirkliches... Erlebnis*], revivida de forma passional e inteligente no espírito e na letra da Antiguidade pagã, e nascida dos mistérios sombrios da lenda de Dioniso: a prova disso é a mais antiga peça teatral da literatura italiana, o *Orfeo* de Poliziano, que se expressa com as mesmas rimas de Ovídio e cuja primeira representação teve lugar em Mântua, em 1471. É ela que confere a *A morte de Orfeu* seu caráter fortemente acentuado: nesse balé trágico, primeira obra do célebre erudito florentino, os sofrimentos de Orfeu [foram] diretamente encarnados na ação dramática [*unmittelbar dramatisch verkörpert*] (...). Assim, as representações de *A morte de Orfeu* constituem uma espécie de inventário provisório de escavações, estabelecido após a exumação das primeiras etapas de um itinerário seguido por um procedimento formal da Antiguidade, o exagero gestual [*wandernde antike Superlative der Gebärdensprache*].¹⁸⁸

Em 1914, pouco antes de entrar na guerra contra os “demônios” da cultura e os “monstros” de seu próprio psiquismo, Warburg voltou à “mobilidade intensificada *all'antica*” e ao “novo estilo patético” do Quattrocento, a propósito do qual reconheceu, antes de Mantegna, o papel crucial de Pollaiuolo e sobretudo Donatello, com suas *Lamentações* dionisiacas, seus “lutos orgiásticos”, suas *conclamations* crísticas e suas mênades tumultuosas...



28. Anônimo italiano, *A morte de Orfeu*, século XV. Gravura em couro, baseada num desenho de Andrea Mantegna, segundo A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Leipzig, 1906, prancha II.

No fim, nem mesmo os criadores de formas preciosas puderam furtar-se ao desejo de Donatello de libertar o corpo humano do fausto severo e de fazê-lo falar no ritmo livre de sua antiga corporeidade. (...) A partir das esculturas do altar de Santo Antônio de Pádua (por volta de 1445), Donatello e principalmente seus alunos foram tomados por um *páthos* trágico, hipernervoso, que conduziu em alguns deles a uma orgia de movimentos que tenta ultrapassar em impetuosidade patética os relevos antigos que lhes servem de modelo.¹⁸⁹

Por que nos admirarmos por ver essa elaboração concluir-se na “instabilidade clássica” das fórmulas gestuais e na polaridade nietzschiana do “*éthos* apolíneo” e do “*páthos* dionisiaco”?¹⁹⁰ Desde Warburg, quem se interessou pelo Renascimento italiano sob o prisma do “ritmo livre”, do movimento “hipernervoso” e da “impetuosidade patética”? Com a sobrevivência dionisiaca, a história da arte exorcizou a corporeidade das *Pathosformeln* na mesma medida em que deve ter exorcizado a temporalidade da *Nachleben*.

* * *

Assim é que poderíamos seguir passo a passo a negação das “fórmulas de *páthos*” – ou sua edulcoração – nos textos de alguns famosos historiadores da arte. Wölfflin foi o primeiro deles a defender o classicismo “moderado” e “espiritualizado” do Cinquento contra a “ansiedade”, a “inabilidade” e a

“trivialidade” do Quattrocento.¹⁹¹ Depois, Panofsky reduziu a expressão patética à simples condição de “tema primário” de uma imagem; em seu próprio texto sobre Dürer e a Antiguidade clássica, ele buscou a resolução – a dissolução – do “ímpeto trágico e sem descanso”, em prol de uma “serenidade clássica” completamente winckelmanniana; rejeitou o pateticismo do Quattrocento, empurrando-o para o lado de um “gótico tardio”, o que é um modo de sugerir seu teor regressivo; tornou sua a oposição da “natureza vulgar” à “natureza nobre” que era apreciada por Kant, por ser sublimada, idealizada, universalizada; elogiou o “meio-termo” e a “unificação”, em oposição a todas as tensões patéticas que eram caras a Warburg.¹⁹²

Mais tarde, Gombrich reduziu as *Pathosformeln* às questões puras da mensagem iconográfica e da “ilusão da vida”,¹⁹³ antes de excluí-las, pura e simplesmente, de suas pesquisas sobre “A ação e a expressão na arte ocidental”.¹⁹⁴ Em suma, o conceito de Warburg, apesar de ter feito a fama de seu inventor, não deixou de ser julgado “inapto para o trabalho” e de, por conseguinte, ser privado de qualquer valor de uso.¹⁹⁵ Assim, André Chastel permitiu-se ignorá-lo por completo em sua síntese sobre “O gesto no Renascimento”.¹⁹⁶ Mas Pierre Francastel fez o mesmo, ao analisar as relações entre a “imaginação plástica” e a “visão teatral” no Quattrocento.¹⁹⁷ A *Pathosformel* warburguiana, portanto, seria negligenciada tanto pela história estruturalista (implicitamente hostil a seu energetismo nietzschiano) quanto pela história positivista (implicitamente hostil a sua ambição antropológica). Foi ignorada por campos de pesquisa que, no entanto, de certo modo lhe deviam sua própria existência, como a história cultural dos gestos ou a mais recente semiótica das paixões.

Os comentaristas de Warburg decerto reconheceram o caráter central ou até constitutivo da *Pathosformel*.¹⁹⁸ Alguns historiadores próximos da antropologia – Carlo Ginzburg, em primeiro lugar – até tentaram restituir um valor de uso atual ao conceito warburguiano, mesmo que fosse para modificá-lo num ou noutro sentido.¹⁹⁹ Mas a instauração desse valor de uso esbarra em duas grandes dificuldades: a primeira prende-se à considerável ambição filosófica cristalizada no conceito warburguiano, com a qual os historiadores da arte nunca souberam muito bem o que fazer; a segunda prende-se ao fato de que Warburg, como era seu costume, lançou hipóteses múltiplas – seus “fogueiros” teóricos –, sem jamais fornecer o sistema da unificação deles, nem sequer um aplacamento transitório de suas contradições.

A ambição filosófica é a mesma sustentada pelas palavras escolhidas por seu inventor: palavras de estrutura ambígua, como frequentemente podemos constatar. *Pathosformel* ou *Dynamogramm* nos dizem, de fato, que a imagem foi pensada por Warburg segundo um *regime duplo*, ou segundo a energia

dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o *páthos* com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, a *força com a forma*, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc. Assim, a estética warburguiana do dinamograma teria encontrado, no gesto patético *all'antica*, um lugar por excelência – um *topos* formal, bem como um vetor fenomenológico de intensidade – para a “energia de confrontação” que fazia de toda a história da arte, aos olhos de Warburg, uma verdadeira psicomacia, uma sintomatologia cultural.²⁰⁰ A *Pathosformel*, portanto, seria um traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a *imagem pulsa*, move-se, debate-se na polaridade das coisas.

Esse debate – elemento de tensões, cadinho de contradições – é onipresente na obra de Warburg. Longe de constituir um sinal de fraqueza conceitual, como acreditaram Gombrich e todos os que confundem o poder de um conceito com seu fechamento doutrinário, esse “debate” constante da *Pathosformel* manifesta algo como uma *aposta filosófica* feita por Warburg logo no início de sua “ciência sem nome”, uma aposta que consistiu, em primeiro lugar, em pensar a imagem sem esquematizá-la (tanto no sentido trivial quanto no sentido kantiano do termo). De fato, a *Pathosformel* se constituiria como uma ideia agitada, *apaixonada* justamente por aquilo de que tratava em termos objetivos: de uma ponta à outra, ela foi debatida no nó reptiliano das imagens, travando um combate de todos os instantes com a complexidade fervilhante das coisas do espaço e com a complexidade intervalar das coisas do tempo. Não foi à toa que ela se formou, concretamente, numa época em que o jovem Warburg tentava compreender, nas aulas de seu professor de arqueologia, Kekulé von Stradonitz, os movimentos intrincados – animais ou coreográficos, agonísticos ou eróticos, ainda que privados de beleza estética – dos *Combates de centauros* gregos (fig. 17), ou, é claro, do *Laocoonte*, que obse-
dou a obra warburguiana em seu conjunto (fig. 29).²⁰¹

* * *

A ambição teórica da *Pathosformel*, portanto, ficou à altura do risco que Warburg correu para *sustentar* – e não resolver – as múltiplas polaridades da imagem antiga, considerada pelo ângulo de suas sobrevivências. Ernst Cassirer, em seu necrológio de 1929, situou pertinentemente a *Pathosformel* – com a *Nachleben* de que ela é a encarnação, ou melhor, a corporificação, a *Verkörperung*, como dizia o próprio Warburg – no centro do problema levantado pelo autor dessa revolucionária história da arte:

Seu olhar, na verdade, não repousava em primeiro lugar nas obras de arte, mas ele sentia e enxergava, por trás das obras [*hinter den Werken*], as grandes energias configuradoras [*die grossen gestaltenden Energien*]. Para ele, essas energias não eram outra coisa senão as formas eternas da expressão do ser do homem [*die ewigen Ausdrucksformen menschlichen Seins*], da paixão e do destino humano. Desse modo, toda configuração criadora, onde quer que se movesse, tornava-se legível para ele como uma linguagem única, em cuja estrutura ele procurava penetrar cada vez mais, decifrando o mistério de suas leis. Onde outros tinham visto formas determinadas e delimitadas, formas que repousavam nelas mesmas, ele via forças móveis [*bewegende Kräfte*], via o que chamava de grandes “fórmulas de *páthos*” que a Antiguidade havia criado como patrimônio duradouro da humanidade.²⁰²

O homem que escreveu isso acabara de passar oito anos entre as estantes da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg; não é de admirar que houvesse compreendido tão bem a importância histórica e filosófica da *Pathosformel*. Mas também não nos surpreenderá que, como bom neokantiano, Cassirer tenha querido explicar a relação das formas artísticas com as “forças móveis” da cultura em termos que o nietzschianismo de Warburg queria justamente subverter. Não convém dizer que as “grandes energias configuradoras” estão “por trás das obras”. Warburg foi um historiador das singularidades, não um pesquisador de universalidades abstratas; a seu ver, os “problemas fundamentais”, as *forças*, não estavam “atrás”, mas *diretamente nas formas*, ainda que elas estivessem determinadas ou limitadas num minúsculo objeto singular. A crítica do “formalismo” wölffliniano, implicitamente evocada por Cassirer nessas linhas, não significa que as “formas simbólicas” sejam o *deus ex machina*, a entidade de subsunção das formas figurativas.

Prova disso é a influência comprovada – incompreensível segundo o esquema cassireriano – de Gottfried Semper e Adolf Hildebrand no enunciado warburgiano da *Pathosformel*, um enunciado que leva em conta o adorno, a relação fenomenológica com as formas e a cultura material, bem como os conteúdos simbólicos.²⁰³ Salvatore Settis e Giorgio Agamben observaram muito bem, cada qual a seu modo, que a ideia de *Pathosformel* tentava, justamente, estabelecer uma relação inédita entre forma e conteúdo: “Um conceito como o de *Pathosformel*”, escreveu Agamben, “torna impossível separar forma e conteúdo, pois designa a intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica.”²⁰⁴

O que é uma intricação? É uma configuração em que coisas heterogêneas ou até inimigas são agitadas juntas: nunca sintetizáveis, mas sem possibili-

des de ser desenredadas umas das outras. Jamais separáveis, mas sem possibilidades de ser unificadas numa entidade superior. Contrastes colados, diferenças montadas entre si. *Polaridades amontoadas*, empilhadas, amarfanhadas, umas dobradas sobre as outras: “fórmulas” com paixões, “engramas” com energias, marcas com movimentos,²⁰⁵ “causas externas” (o vento na cabeleira de uma ninfa) com temas psíquicos (o desejo que move a ninfa), “acessórios” (o *parergon*, a periferia) com tesouros (o centro, o coração das coisas), realismo do detalhe com intensidades dionisiacas, artes do mármore (escultura) com artes do gesto (dança, teatro, ópera) etc.

As intricações mais inquietantes, porém, concernem à história e à temporalidade, elas mesmas: *ilhas de trapos do tempo*, se me atrevo a dizê-lo. Amontoados de tempos heterogêneos, fervilhando como as cobras amontoadas no ritual indígena que tanto fascinou Warburg (fig. 76).²⁰⁶ Aqui se entrelaçam Eros e Tânatos, a luta de morte e o desejo, a montagem simbólica e a desmontagem pulsional, o fóssil mineralizado e a energia vital do movimento, a cristalização duradoura dos grafos e a expressão passageira das emoções. Aqui se juntam etimologicamente o *momentum* do tempo impessoal e o *movimentum* do corpo afetado pelas paixões.

[Warburg] mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. Certas emoções internas, certas tensões, certas soluções são não apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. Em toda parte em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, nascem “fórmulas típicas do *páthos*” que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade. E foi através de toda a história das belas-arts que ele perseguiu esses “estereótipos”, seus conteúdos e suas transformações, sua estática e sua dinâmica.²⁰⁷

Movimentos, emoções “como que fixadas por encantamento” e atravessando o tempo: é bem essa a magia figural das *Pathosformeln*, segundo Warburg. Mais uma vez, sua exumação foi comandada pela aguda percepção de um paradoxo constitutivo no Renascimento italiano: foi nas paredes dos antigos sarcófagos que os movimentos da vida, do desejo, das paixões sobreviveram até chegar a nós, até nos emocionarem e transformarem a nossa visão no presente. Até se moverem, eles mesmos, como se a “força formadora do estilo”, essa *stilbildende Macht* tantas vezes invocada por Warburg desde seu primeiro texto publicado,²⁰⁸ tivesse sabido fazer desses *fósseis do movimento* verdadeiros organismos que desafiam o tempo cronológico: *fósseis em*

movimento. Sobrevivências encarnadas, “fórmulas primitivas” capazes de agitar, de mover até o presente de nossos próprios gestos, como escreveu tão bem Rainer Maria Rilke, contemporâneo de Warburg:

No entanto, esses seres do passado vivem em nós, no fundo de nossos pendores, na pulsação de nosso sangue. Pesam sobre nosso destino. São o gesto que sobe assim das profundezas do tempo.²⁰⁹

Em busca das fórmulas primitivas

O desvelamento das “fórmulas de *páthos*” não é evidente. Não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de “marca corporal de tempo sobrevivente”. As fontes e as bases teóricas da *Pathosformel* são numerosas.²¹⁰ Pressupõem, no mínimo, uma articulação significativa de três pontos de vista, eu diria até de três tomadas de posição: filosófica (para problematizar os próprios termos “*páthos*” e “fórmula”), histórica (para fazer emergir a genealogia dos objetos) e antropológica (para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem).

A tomada de posição filosófica exige a seguinte precondição: é preciso acabar com as definições puramente negativas ou privativas do *páthos*, que tradicionalmente o opõem à ação [*poiein*], à substância [*ousia*, em virtude da qual a paixão se aproxima ontologicamente do conceito de acidente], à impassibilidade [*apatheia*] e, portanto, à sapiência [*sophia*]. É preciso abrir, matizar, dialetizar tudo isso. É preciso reconhecer o essencial, a *plasticidade* positiva do paradigma patético: o ser *pathetikos*, o ser a quem pode suceder qualquer coisa, não seria capaz de transformar sua fraqueza (abrir, dar o flanco) em força (abrir o campo do possível)? Será que sua capacidade de ser afetado não lhe daria também um poder de agir no sentido inverso? Quando o filósofo – Aristóteles, no tratado *Sobre a alma* – escreve que “o que padece é o dessemelhante, porém, uma vez que haja padecido, ele é semelhante”,²¹¹ não deve o historiador das imagens buscar, nessa condição paradoxal do *páthos*, a própria riqueza de um poder de figurar?

A ideia de *Pathosformel*, por outro lado, deve exigir um esclarecimento – e como isso é difícil! – do velho problema, amiúde abandonado pelo pensamento teórico, da *expressão*. Se a obra de Warburg é tão impregnada pelo vocabulário da *Ausdruck*, ela o deve à confluência de várias tradições vivas na Alemanha do final do século XIX. *Filosofias da imanência*, cuja história, “meio oculta, meio maldita”, nas palavras de Gilles Deleuze, vai de Spinoza a Nietzsche: filosofias atentas à pergunta “o que pode um corpo?” e, no próprio seio dessa pergunta, produtoras das críticas mais radicais ao conceito clássico de representação.²¹²

- ¹³⁶ M. Foucault, 1971, p. 143.
- ¹³⁷ Ibid., p. 149.
- ¹³⁸ Ibid., p. 138-139 e 153.
- ¹³⁹ Cf. S. Lash, 1984, p. 1-17; B. C. Sax, 1989, p. 769-781; J. Pizer, 1990, p. 462-478; T. H. Wilson, 1995, p. 157-170.
- ¹⁴⁰ M. Foucault, 1971, p. 154.
- ¹⁴¹ W. Benjamin, 1928, p. 23-56.
- ¹⁴² A. Warburg, 1927a, p. 27.
- ¹⁴³ Id., 1888-1905, p. 48, 92 e 162.
- ¹⁴⁴ Id., 1927a, p. 9.
- ¹⁴⁵ Id., 1912, p. 185 (trad. cit., p. 215).
- ¹⁴⁶ Id., 1927a, p. 55. Id., 1928a, p. 96ss.
- ¹⁴⁷ Id., 1927a, p. 44.
- ¹⁴⁸ Id., 1928a, p. 15.
- ¹⁴⁹ F. Nietzsche, 1886, p. 41.
- ¹⁵⁰ Id., 1870, p. 68.
- ¹⁵¹ A. Warburg, 1927a, p. 3.
- ¹⁵² Ibid., p. 20 e 74.
- ¹⁵³ Cf. M. Warnke, 1980b, p. 68-74.
- ¹⁵⁴ A. Warburg, 1902a, p. 65-102 (trad. p. 101-135). Id., 1902b, p. 103-124 (trad. p. 137-157). Id., 1905a, p. 177-184. Id., 1907b, p. 137-163 (trad. p. 167-196).
- ¹⁵⁵ E. H. Gombrich, 1970, p. 148-167.
- ¹⁵⁶ A. F. Rio, 1861-1867, I, p. 401 (os afrescos de Ghirlandaio na Santa Trinità são analisados nesse sentido nas p. 401-406).
- ¹⁵⁷ J. A. Symonds, 1881, I, p. 234-328, e II, p. 488-532.
- ¹⁵⁸ E. H. Gombrich, 1970, p. 168.
- ¹⁵⁹ Ibid., p. 184.
- ¹⁶⁰ S. Freud, 1910, p. 47-60.
- ¹⁶¹ A. Warburg, 1903-1906 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 147).
- ¹⁶² Id., 1928a, p. 21.
- ¹⁶³ Id., 1902a, p. 74 (trad. p. 110).
- ¹⁶⁴ Id., 1920, p. 267 (trad. p. 285).
- ¹⁶⁵ S. Freud, 1933, p. 110 ("Onde isso era, ali devo eu advir").
- ¹⁶⁶ A. Warburg, 1920, p. 200 (trad. p. 247).
- ¹⁶⁷ Id., 1923b, p. 250.
- ¹⁶⁸ Id., 1920, p. 202 (trad. p. 250).
- ¹⁶⁹ Ibid., p. 202 e 267 (trad. p. 250 e 285). Warburg continuaria usando até a morte a polaridade nietzschiana do apolíneo e do dionisiaco. Cf. id., 1928-1929, p. 102 (nota datada de 17 de maio de 1929): "Das Doppelantlitz d[er] Antike als Apollinisch-Dionysisch (...)."
- ¹⁷⁰ A. Warburg, 1920, p. 201 e 268 (trad. p. 249 e 286).

- ¹⁷¹ Ibid., p. 251-259 (trad. p. 277-281).
- ¹⁷² Ibid., p. 202-203 (trad. p. 250-251).
- ¹⁷³ Id., 1923b, p. 247-280.
- ¹⁷⁴ Id., 1926b, p. 565.
- ¹⁷⁵ Id., *Tagebuch*, 1927-1928 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 268). A frase de Warburg continua sobre o tema da "crítica das periodizações históricas" (*Kritik der weltgeschichtlichen Epochen-Abgrenzung*).
- ¹⁷⁶ Ibid., p. 252.
- ¹⁷⁷ Id., 1929b, p. 171-173 (trad. p. 38-44).
- ¹⁷⁸ Id., 1926b, p. 565 (trata-se das duas últimas palavras do artigo "(...) E retorno.")
- ¹⁷⁹ Id., 1928a, p. 28.
- ¹⁸⁰ J. W. Goethe, 1798, p. 170.
- ¹⁸¹ A. Warburg, 1888-1905.
- ¹⁸² Id., 1928-1929, p. 43 (nota datada de 4 de maio de 1929).
- ¹⁸³ Id., 1928b.
- ¹⁸⁴ Id., 1893, p. 13 (trad. p. 49, modificada).
- ¹⁸⁵ Ibid., p. 25 (trad. p. 62).
- ¹⁸⁶ Ibid., p. 31 (trad. p. 66).
- ¹⁸⁷ Id., 1906, p. 125 (trad. p. 161).
- ¹⁸⁸ Ibid., p. 125-130 (trad. p. 161-165, modificada).
- ¹⁸⁹ Id., 1914, p. 173-176 (trad. p. 232 e 234).
- ¹⁹⁰ Ibid., p. 173 (trad. p. 241-242).
- ¹⁹¹ H. Wölfflin, 1899, p. 231-335 (onde ele parece responder implicitamente aos enunciados warburgianos de 1893).
- ¹⁹² E. Panofsky, 1921-1922, p. 204, 209-210 e 228-231. Id., 1939, p. 13-15.
- ¹⁹³ E. H. Gombrich, 1961, p. 128. Id., 1964, p. 55. Id., 1966b, p. 76.
- ¹⁹⁴ Id., 1972, p. 78-104.
- ¹⁹⁵ Id., 1970, p. 321.
- ¹⁹⁶ A. Chastel, 1987, p. 9-16.
- ¹⁹⁷ P. Francastel, 1965, p. 201-281. Id., 1967, p. 265-312.
- ¹⁹⁸ Cf., em especial, M. Warnke, 1980b, p. 61-68; M. Barasch, 1985, p. 119-197; P. Vuojala, 1997, p. 190-191 (resumido em inglês); F. Bassan, 1998, p. 185-201.
- ¹⁹⁹ Cf. C. Ginzburg, 1996, p. 38-39, comentado por F.-R. Martin, 1998, p. 5-37. Cf. também A. Haus, 1991, p. 1.319-1.339; I. Barta-Fliedl e C. Geissmar-Brandi (orgs.), 1992; id. e N. Sato, 1999.
- ²⁰⁰ Cf. A. Warburg, 1927a, p. 21 (nota datada de junho de 1927): "Dynamogramm = Pathosformel."
- ²⁰¹ Cf. R. Kekulé von Stradonitz, 1883.
- ²⁰² E. Cassirer, 1929a, p. 55.
- ²⁰³ Cf. G. Bing, 1960, p. 105-109. Id., 1965, p. 306-308.
- ²⁰⁴ G. Agamben, 1984, p. 11. Cf. S. Settis, 1981, p. xix-xxix. Id., 1997, p. 31-73.
- ²⁰⁵ Cf. A. Warburg, 1927a, p. 45 (nota datada de 23 de maio de 1927).

- ²⁰⁶ Id., 1923c, p. 37-42.
- ²⁰⁷ E. Cassirer, 1942, p. 211-212.
- ²⁰⁸ A. Warburg, 1893, p. 13 (trad. p. 49, modificada).
- ²⁰⁹ R. M. Rilke, 1929, p. 69-70.
- ²¹⁰ Podemos ao menos citar, sem maior discriminação, Lessing, Goethe, Haeckel, Darwin, Spencer, Lamprecht, Wundt, Schmarsow, Vignoli, Usener, Semper etc.
- ²¹¹ Aristóteles, *De anima*, II, 5, 417a, p. 97.
- ²¹² G. Deleuze, 1968b, p. 299-311.
- ²¹³ G. Frege, 1892, p. 102-126. Cf. C. Imbert, 1992, p. 119-162 e 299-326.
- ²¹⁴ E. Cassirer, 1923b, p. 94. Cf. *ibid.*, p. 113-139.
- ²¹⁵ Cf. C. Justi, 1898. A. Schmarsow, 1907a.
- ²¹⁶ A. Warburg, 1914, p. 173-176 (trad. p. 240-241): "(...) a simplicidade e a grandeza tranquila, Winckelmann chegou a percebê-las no Laocoonte que se convulsiona num sofrimento mortal. (...) Mas [devemos] afirmar que uma concepção do mundo antigo diametralmente oposta à de Winckelmann corresponde, efetivamente, ao espírito do Quatrocento (...)."
 Id., 1889 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 23-24 e 50-51).
- ²¹⁸ W. Dilthey, 1877, p. 103-104.
- ²¹⁹ G. E. Lessing, 1766, p. 51.
- ²²⁰ *Ibid.*, p. 55-56.
- ²²¹ *Ibid.*, p. 95. Cf. também p. 109, 115, 120.
- ²²² A. Springer, 1848, p. 9.
- ²²³ Cf. S. Richter, 1992. S. Sertis, 1999.
- ²²⁴ F. Schiller, 1792b, p. 151.
- ²²⁵ *Ibid.*, p. 153. O grupo do *Laocoonte* é citado nas p. 158-159.
- ²²⁶ G. W. F. Hegel, 1807, II, p. 246-254. Cf. também F. Schiller, 1792a, p. 111-128, e as análises de P. Szondi, 1974, p. 9-25.
- ²²⁷ J. W. Goethe, 1798, p. 169-170.
- ²²⁸ *Ibid.*, p. 172. Goethe dá outro exemplo – a morte de Eurídice, na qual uma serpente também é posta em cena.
- ²²⁹ *Ibid.*, p. 175.
- ²³⁰ *Ibid.*, p. 176.
- ²³¹ *Ibid.*, p. 171.
- ²³² *Ibid.*, p. 165.
- ²³³ Cf. F. Nietzsche, 1872, p. 29, 43-45, 69-70 etc. Id., 1869-1872, p. 168, 319-322, 462 (fragmentos I, 43; VII, 200-204; XVI, 13).
- ²³⁴ Id., 1870, p. 54 e 65-70.
- ²³⁵ G. Deleuze, 1962, p. 70-72. Cf. M. Djuric, 1989, p. 221-241.
- ²³⁶ A. Riegl, 1893, p. 1-11.
- ²³⁷ F. Nietzsche, 1888-1889, p. 90 (fragmento XIV, 121).
- ²³⁸ No setor DAC.
- ²³⁹ J. J. Engel, 1785-1786, I, p. 51-52, 264-265, 294; II, 186-201 etc.

- ²⁴⁰ A. de Jorio, 1832, p. V.
- ²⁴¹ Cf. V. Requeno, 1784. Id., 1797, p. 40-42 ("Dell'antichità della chironomia").
- ²⁴² E. B. Tylor, 1871, I, p. 189 e 193-194.
- ²⁴³ W. Wundt, 1900, I, p. 43-257. As análises de Wundt baseiam-se num artigo importante, que Warburg sem dúvida leu com atenção: G. Mallery, 1879-1880, p. 263-552. Um excerto desse longo artigo tinha sido traduzido para o alemão (id., 1882).
- ²⁴⁴ Cf. A. Schmarsow, 1907b, p. 306-339 e 469-500.
- ²⁴⁵ W. Wundt, 1900, p. 143-199.
- ²⁴⁶ *Ibid.*, p. 158. Cf. G. Mallery, 1879-1880, p. 382 e 452.
- ²⁴⁷ W. Wundt, 1900, p. 238-253. Id., 1908, p. 138-176 e 486-548.
- ²⁴⁸ Id., 1900, p. 253-257.
- ²⁴⁹ Id., 1874, I, p. 21-301, e II, p. 475-500.
- ²⁵⁰ M. Espagne, 1998, p. 83. Cf. A. Arnold, 1980; R. Topel, 1982; C. M. Schneider, 1990.
- ²⁵¹ W. Wundt, 1874, II, p. 1-16.
- ²⁵² *Ibid.*, II, p. 216.I
- ²⁵³ Cf. A. Schmarsow, 1886. Id., 1899, p. 57-79.
- ²⁵⁴ Cf. K. Lamprecht, 1896-1897, p. 75-150. Id., 1897, p. 880-900. Id., 1900. Id., 1905b, p. 51-76, onde se trata de "caracteres" ou "forças psíquicas" [*seelischer Charakter, psychische Kraft*] e onde se reivindica uma verdadeira "psicologia da cultura". Mas, enquanto Lamprecht se interessava pelos caracteres psíquicos "dominantes" [*Dominante*], Warburg, por sua vez, viria a se interessar pelos caracteres *sobreviventes*. Sobre as relações entre Warburg e Lamprecht, ver K. Brush, 2001, p. 65-92.
- ²⁵⁵ S. Levinstein, 1905. O prefácio de Karl Lamprecht nesse livro foi publicado separadamente: K. Lamprecht, 1905a, p. 457-469.
- ²⁵⁶ Cf. F. Boas, 1927, p. 17-63.
- ²⁵⁷ A. Warburg, 1923c, p. 53-54. Talvez pareça surpreendente que o protocolo de Lamprecht tenha sido aplicado por Warburg dez anos antes. Na realidade, a fonte comum dos dois – devo este dado a Benedetta Cestelli Guidi, a quem agradeço – foi um artigo do pedagogo norte-americano E. Barnes, 1895, p. 303-306 (que, por sua vez, foi precedido por C. Ricci, 1887).
- ²⁵⁸ Cf. B. W. Dippie, 1992, p. 132-136.
- ²⁵⁹ H. W. Janson, 1946, p. 355-368. Cf., mais recentemente, M. Muraro e D. Rosand, 1976, p. 114-115.
- ²⁶⁰ P. Camper, 1792. J. C. Lavater, 1782-1803. C. Bell, 1806.
- ²⁶¹ A. Warburg, *Tagebuch*, 1888 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 72).
- ²⁶² Cf. E. Wind, 1931, p. 31. F. Saxl, 1932, p. 13-15. G. Bing, 1965, p. 309-310.
- ²⁶³ E. H. Gombrich, 1966a, p. 119-120. Id., 1970, p. 307-324.
- ²⁶⁴ P. Mantegazza, 1885, p. 67-87.
- ²⁶⁵ W. Wundt, 1900, 1908 e 1910. L. Klages, 1923.
- ²⁶⁶ Cf. H. Liebschütz, 1971, p. 225-236. C. Schoell-Glass, 1998a. Id., 1998b, p. 107-128. Id., 1999, p. 218-230.
- ²⁶⁷ C. Darwin, 1872, p. 1 (trad. p. 1).
- ²⁶⁸ *Ibid.*, p. 12 (trad. p. 13).
- ²⁶⁹ *Ibid.*, p. 18 (trad. p. 19).