

Será esse um *método sensato* para a história da arte? A tomarmos as palavras em seu sentido habitual, ou utilitário, certamente não. Se Warburg foi pouco seguido, se nem chegou a criar uma escola histórica, a exemplo de um Wölfflin ou um Panofsky<sup>662</sup> – apesar do inesgotável instrumento de sua biblioteca, da obstinação que marca os grandes métodos e da percepção dialética das coisas que marca as grandes sabedorias –, foi porque, como todos os fantasmas, ele continua a ser difícil de acompanhar. Ainda vagueia por uma terra de ninguém de perguntas, em algum lugar entre a rarefação depressiva e a proliferação maníaca. A primeira chega ao auge na parte dos últimos manuscritos de 1929 que é intitulada, justamente, de “Método” [*Methodel*]: a palavra aparece isolada numa página; o nome de Nietzsche destaca-se na seguinte; um terceiro fólio evoca o “fim” [*Schluss*], a “fuga” [*Flucht*] e o “destino” [*Schicksal*]; depois, ficam em branco as vinte folhas seguintes.<sup>663</sup>

A proliferação maníaca, por sua vez, entra em ação em *Mnemosyne*, onde não param de se difundir as novas constelações de figuras e, além disso, de relações possíveis entre as figuras. Verdadeiro atlas das sobredeterminações imaginárias e simbólicas, *Mnemosyne* não oferece, é claro, nenhum discurso do método: apenas a *louca exigência* de pensar cada imagem em relação a todas as outras, e de que esse próprio pensamento faça surgirem outras imagens, outras relações e outros problemas, até então ocultos, porém não menos importantes, quem sabe. A ciência “sem nome” de Warburg, por ser uma ciência dos problemas fundamentais levantados pelas singularidades fecundas, pelas exceções, intervalos, sintomas e irreflexões da história, afigura-se, portanto, “sem limites”, tal como a análise “interminável” [*unendlich*] a que Freud também se renderia, cerca de dez anos depois.<sup>664</sup>

Não nos deixemos enganar: a exigência warburguiana não deve sua espécie de “loucura” ou vertigem à infausta história individual de seu sujeito, porém à maravilhosa lucidez dele quanto à história transindividual de seus objetos de estudo e de paixão: as imagens. Desse ponto de vista, o cientista “louco” (Warburg) e o cientista “dos loucos” (Freud) avançaram exatamente para o mesmo terreno: o terreno acidentado, rizomático e sem fronteiras do “drama da alma”, esse *Seelendrama* de que tanto falou o autor de *Mnemosyne*. Drama

sempre reconduzido de símbolos a sintomas, de imagens culturalmente produzidas a imagens obscuramente sonhadas, de territórios a migrações, de formações a deformações, de novidades históricas a posterioridades sobreviventes... Mas como nos orientarmos nesse espaço?

\* \* \*

Não se quadricula esse espaço. Assim, é preciso correr o risco – como fez Warburg, a ponto de perder a razão por algum tempo – de *mergulhar*. Mergulhar lá dentro, empaticamente, como quem mergulha num oceano sem limites conhecidos e se descobre nas profundezas das águas, tal como já nos vemos no meio de um fundo negro ao nos aproximarmos demais das telas de *Mnemosyne*. Enunciar esta comparação é dar a entender que Warburg foi um pesquisador de estilo totalmente diverso do estilo do “detetive” ou do “caçador de cabeças” com cujos traços tanto se costuma pintá-lo: ele foi, antes, um pesquisador do tipo  *pescador de pérolas*.

Imaginemos: o pescador mergulha. Nesse momento, sem dúvida, ainda se considera um “detetive” do mar: busca seus tesouros nos recifes escuros, como um punhado de enigmas a resolver. Um dia, encontra uma pérola. Sobe com ela para a superfície, agita-a como um troféu. Triunfa, sente-se orgulhoso e satisfeito. Havendo roubado do mar o seu tesouro, acredita ter entendido tudo, pois seu troféu é a significação, o *meaning* do mar, supostamente contido no detalhe de sua pérola; ele acredita haver acabado com os abismos. Volta para casa e coloca a pérola numa vitrine, depois de tomar o cuidado de fazer uma ficha catalográfica, a qual supõe definitiva. Ainda não suspeita de que, para além do enigma, há um mistério de natureza totalmente diversa. Um dia – bem mais tarde, por acaso –, ele se dá conta, transformado, de que nunca havia *olhado* para sua pérola, pois, ao contemplá-la nesse dia, com espírito sonhador, reconheceu-a de imediato: não era outra coisa senão o olho de seu pai morto, conforme a inesquecível profecia cantada por Ariel, em *A tempestade*, de Shakespeare:

*“Full fathom five thy father lies;  
Of his bones are coral made;  
Those are pearls that were his eyes:  
Nothing of him that doth fade  
But doth suffer a sea-change  
Into something rich and strange.”*<sup>665</sup>

\* Tradução livre: “Cinco braças sob as águas está teu pai; / De seus ossos nasce o coral, / O que eram seus olhos são pérolas: / Nada que nele esmaça / O mar deixa de transformar / Em insólito tesouro.” [N.T.]

A questão – a inquietude, a esquizo, a busca do tempo perdido – entra no pescador de pérolas e passa a obcecá-lo. Assim, ele decide mergulhar outra vez. Ao descer lentamente em direção aos recifes, por entre algas, medusas e a escudrião que aumenta, ele compreende três coisas. Primeiro, que os tesouros do mar proliferam, existem em número infinito. Não só seu pai afogado deixou-lhe outras maravilhas além da pérola singular do começo, tais como o coral de seus ossos e inúmeros outros detalhes, transformados em “tesouros insólitos”, como há também, misturados ou dispersos, todos os corais e todas as pérolas de todas as gerações de ancestrais próximos ou distantes. Inúmeros pais jazem em inúmeros tesouros no fundo do mar. Coberta de algas e impurezas, já se vão séculos que essa herança espera para ser reconhecida, colhida, repensada.

O pescador compreende então – é a segunda coisa – que aquilo em que ele mergulha não é o sentido, mas o tempo. Todos os seres dos tempos passados naufragaram. Tudo se corrompeu, com certeza, mas tudo ainda está lá, transformado em memória, ou seja, em algo que já não tem a mesma matéria nem a mesma significação: um novo tesouro a cada vez, um novo tesouro a cada Outrora metamorfoseado. Por fim, nosso herói compreende o mais importante: foi o próprio meio em que ele nada, foi o mar, a água turva e maternal, tudo aquilo que não é “tesouro” endurecido, mas o entre-dois das coisas, o fluxo invisível que passa entre pérolas e corais, foi justamente isso que, com o tempo, transformou os olhos de seu pai em pérolas e seus ossos em corais. Ao intervalo, à matéria do tempo – ora fluante, ora estagnada –, devem-se todas as metamorfoses que fazem de um olho morto um tesouro sobrevivente.

No momento em que compreende isso, o pescador de pérolas sente um desejo imperioso: permanecer lá para sempre, fazer do meio orgânico em que ele nada – não do *sentido* dos próprios tesouros, mas da *Leben* dos fluxos que os possibilitaram – o objeto de sua busca. Ele bem sabe da loucura trazida por esse desejo: para conhecer completamente esse meio vital, esse meio de sobrevivência, seria preciso viver nele, afogar-se, perder a vida. Nessa parábola que, como terá ficado claro, inverte o modelo dos “renascimentos” ou “ressurreições” vasarianos (fig. 1), talvez se reconheça toda a “louca exigência” do saber warburgiano, sua trágica lucidez frente às relações dialéticas que ligam o tempo da história ao tempo das sobrevivências:

(...) ele mergulha nas profundezas do passado, mas não para ressuscitá-lo tal como foi e contribuir para a renovação de épocas mortas. O que guia esse pensar é a convicção de que, se é verdade que o ser vivo sucumbe às devastações do tempo, o processo de decomposição é, ao mesmo tempo, processo de cristalização; a convicção de que, sob a proteção do mar – o

próprio elemento anistórico no qual deve recair tudo aquilo que na história chegou e veio a ser –, nascem novas formas e configurações cristalizadas que, tornadas invulneráveis aos elementos, sobrevivem e aguardam apenas o pescador de pérolas que as levará à luz: como ‘clarões de pensamento’, ou também como *Urpänomene*.<sup>666</sup>

\* \* \*

Os objetos do saber warburguiano, portanto, menos aparecem como objetos passados que como *Urpänomene*: “fenômenos originários”, observados em suas sobrevivências. Eles estão sempre em movimento e, tal como certos animais marinhos, disseminam à sua volta um rastro de tinta, uma nuvem de escuridão que dificulta sua medição exata e seu exame com serenidade. Não têm limites precisos. Projetam uma energia sombria a seu redor e até em nosso foro íntimo. Fantasmas calcificados, ficções cristalizadas, corais de memória, eles são, nas águas turvas do tempo, eminentemente fantasmáticos. Os objetos da história warburguiana – as imagens – de modo algum são objetos, portanto. Reduzi-los a essa condição é negar sua própria “vida”, ou seja, sua capacidade de se metamorfosearem e se moverem num meio do qual sua própria matéria participa, e que Pierre Fédida tão bem denominou de “sopro indistinto da imagem”.<sup>667</sup> Esse sopro é *imagem e tempo*, simultaneamente. Warburg o expressou, meses antes de morrer, ao afirmar que a história das imagens deve ser compreendida como uma “história de fantasmas para gente grande” [*Gespengeschichte für ganz Erwachsene*].<sup>668</sup>

Esta última proposição – emitida por alguém que já se considerava um “fantasma” (fig. 93) – evoca ou prolonga outras duas que lhe são evidentemente próximas. A primeira, proveniente de Nietzsche, enuncia que “a interpretação verdadeiramente ‘histórica’ falará como um fantasma com fantasmas”.<sup>669</sup> A segunda, vinda de Freud, enuncia um *status* – ainda denigrado – da psicanálise como “conto de fadas científico”, condição que em seguida encontraria seus fundamentos teóricos no conceito de metapsicologia.<sup>670</sup> Numa carta escrita em Kreuzlingen a sua mulher, em dezembro de 1923, Warburg também evocou seus objetos de pesquisa sob o prisma de um “conto de fadas proveniente do real” [*ein Zaubermärchen aus der Wirklichkeit*]; mas os fantasmas de que tratou, apesar de serem “temas extraídos de [tal] conto de fadas” [*Märchenmotive*], nem por isso eram menos capazes de balizar toda uma história cultural, de modo que Perseu – exemplo escolhido nessa ocasião – podia conter em si, por seu próprio teor de personagem mítico confrontado com a Medusa, “a soma da história intelectual europeia”.<sup>671</sup>



93. Aby Warburg em 1929. Londres: Arquivo do Instituto Warburg. Foto: Instituto Warburg.

Os personagens de contos de fadas, assim como os fantasmas, sempre manifestam certa propensão para a melancolia: nunca chegam a morrer. Seres da sobrevivência, vagueiam como *dibúxos* por algum lugar entre um saber imemorial das coisas passadas e uma trágica profecia das coisas futuras. No auge de seu sofrimento psíquico, em Kreuzlingen, Warburg comia de forma compulsiva pedacinhos de chocolate, com a impressão de estar provisoriamente evitando comer seus próprios filhos:<sup>672</sup> é que se tomava por Cronos e se debatia nos terríveis tormentos de *ser o tempo*.

“Feliz daquele que não sobrevive a si mesmo”, escreveu Freud numa época em que a própria existência de sua obra e, portanto, a chance de sua “imorta-



lidade” ainda lhe eram muito problemáticas.<sup>673</sup> Quarenta e cinco anos depois, muito perto da morte, mas já sabendo ter sido convocado a “sobreviver a si mesmo”, ele escreveu a seu amigo Arnold Zweig uma carta magnífica, na qual dois lapsos *distorceram a história* do que lhe ditava a razão. Ele teria querido escrever “Quem será [wird] o mais forte, desta vez [diesmal], naturalmente não se pode prever.” Uma evocação, é claro, de sua luta contra a doença. Mas ele escreveu: “Quem no passado [damals] terá sido [würde, contração de wird, “será”, e würde, “teria sido”] o mais forte, naturalmente não se pode prever.”<sup>674</sup> A frase é errada do ponto de vista da história (e da razão), mas acaso não é perfeitamente justificada do ponto de vista da sobrevivência (e do desejo inconsciente que a sustenta)? Algum dia poderemos prever o que, do passado, é chamado a sobreviver e a nos assombrar no futuro?

No próprio dia de sua morte, 26 de outubro de 1929, Aby Warburg teve a experiência de um lapso semelhante. Ironia do destino, foi um lapso, um *sim-toma de sobrevivência*. Ironia dupla: não foi ele a cometê-lo, mas a própria natureza. Nesse dia, de fato, Warburg constatou que a macieira do jardim, doente, seca e acinzentada, fazia muito tempo – todos achavam que estava morta –, havia subitamente reverdecido, recuperado a vida e, o que era mais surpreendente para a estação, estava cheia de brotos. As últimas palavras anotadas por Warburg em seu diário foram escritas para sua árvore sobrevivente (mas é claro que era de sua própria genealogia ou descendência que se tratava): “Quem me cantará a peã [isto é, o hino em homenagem a Apolo], o cântico de ação de graças em louvor dessa árvore frutífera cujos frutos chegam tão tarde?” [Wer signt mir den Paean, den Gesang des Dankes, zum Lobe des so spät blühenden Obstbaumes?]<sup>675</sup>

Dá-se com a obra warburguiana algo semelhante ao que se passa com a macieira: muitos de seus galhos parecem mortos há muito tempo, em particular os “ramos de saber” teóricos – ambiciosos, difíceis ou perigosos – reunidos no fundo do último andar da biblioteca londrina, único lugar em que impera a poeira, ou seja, o desamor dos historiadores da arte, há pelo menos sessenta anos. Mas é bem possível que, de repente, numa estação em que não sejam esperados, esses ramos deem novos brotos.

Assim é a magia das bibliotecas (a de Warburg num grau especial): tudo repousa no fundo das prateleiras como pérolas e corais, mas nada morre por completo, tudo espera ser reconhecido, relido, um dia, em prol de um novo valor de uso. Toda biblioteca tem seus eclipses, mas, enquanto não é inteiramente incendiada – como por pouco não aconteceu com a de Warburg em 1933, razão por que ela foi clandestinamente transferida para Londres –, pode dar os mais inesperados frutos em seus galhos aparentemente mais ressequidos.

Em 1927, Warburg havia proferido o discurso de reinauguração do Instituto Alemão de História da Arte, em Florença; evocara, em tom melancólico, o período da guerra – a primeira – durante o qual, fechadas as portas, nenhum pescador pudera descobrir ali a mais ínfima pérola (nesse mesmo período, como sabemos, Warburg, fora de si, não podia mais mergulhar em sua própria biblioteca). Em seguida, num tom que faz lembrar os poemas de Hans Bethge musicados por Gustav Mahler, ele falou da constante “sinfonia de adeuses” que é a própria vida [*Abschiedssymphonie des Lebens*]. A biblioteca é um “instrumento” [*Instrument*] dessa sinfonia, um instrumento que ninguém tem o direito de pretender possuir (vindo de um homem que havia passado a vida inteira constituindo uma biblioteca privada, é claro que esse comentário adquire um toque particular). Não possuímos tal instrumento, nós o tocamos: essa é a “musicalidade” [*Musikalität*] essencial de toda pesquisa e, por conseguinte, de toda pesquisa sobre o tempo.<sup>676</sup> O gozo saber warburguiano é um saber musical – ainda nietzschiano – das polirritmias, das sinfonias do tempo que as imagens nos permitem ouvir.

Imagino Warburg penetrando, todas as manhãs, no labirinto das estantes com a sensação do pescador que mergulha nos recifes marinhos. A cada vez, é como se o fluxo do oceano houvesse recuperado o poder sobre tudo e redistribuído por completo, nem que fosse deslocando-os ligeiramente, as pérolas, os corais e todos os outros tesouros possíveis. Por isso, sem dúvida, o discurso proferido em Florença, em 1927, valeu por cada tempo, cada época ou cada instante da pesquisa. Dirigindo-se à plateia em italiano – a língua de seus estudos prediletos –, Warburg concluiu assim: “*Si continua – coraggio! – ricominciamo la lettura!*”<sup>677</sup> Um modo de dizer que a história da arte, em todas as épocas ou em todos os instantes, está sempre por reler, por recomçar.