

Idea vincit!

Algumas imagens tangenciais à eclipse de Aby Warburg

Norval Baitello junior¹

Resumo

O pensamento de Aby Warburg foi por longas décadas eclipsado. A reconstrução de seu complexo edifício conceitual que vem sendo feita pouco a pouco por uma legião crescente de estudiosos encontra um infindável número de fontes diretas e indiretas, entre elas, seus fragmentos, suas fichas, seus comentários à margem dos acontecimentos, sua correspondência e os depoimentos daqueles que interagiram pessoalmente ou por carta com ele. O presente estudo pretende apresentar algumas “imagens” de tais espelhamentos, incluindo aqueles que se referem ao período de sua internação na Clínica Bellevue em Kreuzlingen, sob os cuidados de Ludwig Binswanger ou que foram escritos nesse período, bem como os poucos mas férteis anos de sobrevida do pensador depois da longa internação, que ele próprio denominou “Heuernte bei Gewitter” (colheita de feno na tempestade). Fez parte de seus últimos projetos ocupar-se com a proposta de um selo postal cuja inscrição central era a frase latina “*Idea vincit*”.

1. “Símbolos diretores”

Foi o médico psiquiatra suíço Karl Heinrich Fierz quem definiu de maneira singular o que significa a perda dos símbolos diretores para uma comunidade, para uma cultura ou para uma nação. Fierz trabalhou ao lado de Ludwig Binswanger na Clínica Bellevue, em Kreuzlingen, antes de co-fundar e assumir a direção médica da Klinik am Zürichberg em 1964. Filho

¹ Professor do Departamento de Arte e do PPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, Pesquisador Pq do CNPq.

de Linda Fierz-David, analista junguiana da primeira geração e irmão gêmeo do renomado físico Markus Eduard Fierz, o médico e psiquiatra Heinrich Fierz desenvolveu uma reflexão histórico-psicológica sobre a rápida derrocada de um reino, um império, uma civilização, quando suas **imagens diretoras** entram em colapso e não mobilizam mais a crença ou a confiança de seus integrantes: o declínio do império egípcio de dois milênios em três séculos, quando o Rei-Deus já não se sustenta como símbolo; a derrocada do poderoso Império Romano, abalado pelo desgaste político e militar mas também pelo monoteísmo cristão; as turbulências da Revolução Francesa, sinalizando a crise do duplo vértice do Imperador e de Deus, em nome da razão; o declínio da veneração religiosa, no fim do século XIX e início do XX, com o anúncio da morte de Deus; a descrença no Império Alemão ao final da 1ª Guerra Mundial. São estes alguns dos exemplos mencionados por Fierz. As grandes crises ocasionaram a perda das imagens diretoras ou dos **símbolos diretores**, deixando um vácuo insuportável para as sociedades, que se aliviam quando tal vácuo é preenchido por quaisquer forças que se apresentem como salvadoras. Escreve Fierz:

Quando o símbolo é investido em uma figura de inadequação e nulidade, seu oposto arquetípico adquire vida. E isto significa que um “joão-ninguém” pode assumir o trono, carregando consigo as qualidades de “demônio e criminoso”².

E, referindo-se à catástrofe alemã que precedeu a 2ª. Guerra Mundial, segue o pensador:

A influência negativa do arquétipo criminoso-diabólico também produziu resultados típicos para o indivíduo. A reprodução da nação foi reduzida a um nível animal; como no caso dos cachorros e do gado, só se pensava na raça. O lado espiritual do homem foi fundamentalmente negado. [...] As vítimas não eram nem

² FIERZ, H. K. *Psiquiatria junguiana*. São Paulo: Paulus, 1997, p. 458.

culpadas nem inocentes, eram aleatórias. E com relação aos assassinos, era frequentemente difícil dizer se percebiam a injustiça do que estavam praticando. O demônio falava por meio de lisonjas, de dever e honra, até que ninguém mais sabia o que estava em cima e o que estava embaixo³.

Tal reflexão, ainda hoje tão atual, levanta uma questão de fundo sobre o uso do conceito de “símbolo diretor” como uma “imagem”. Certamente Fierz não falava apenas de manifestação da visualidade sobre um suporte exógeno qualquer, mas se referia a uma realidade que transita do mundo exterior para o mundo interior e vice-versa. Em outras palavras, se referia a um ambiente cultural do qual este trânsito era parte ativa, construía relações e vínculos de coesão social que, quando perdidos, deixavam rastros de destruição e desorientação. Estes se prestavam, por sua vez, para “quaisquer demônios e criminosos” se apresentarem como salvadores. Tal diagnóstico de Fierz parece talhado para os dias de hoje, mas também o foi para a época que precedeu o objeto de sua análise, os turbulentos anos da Primeira Guerra Mundial e a década seguinte, que já incubava os sombrios tempos dos trintas e quarentas. Os sinais da perda das “imagens diretoras” foram vividos com grande antecipação pela sensibilidade aguçada de um “judeu dissidente”⁴ que dedicou sua própria vida à vida e à pós-vida das imagens como construtoras de ambientes, como *fórmula de pathos (Pathosformel)*. Sem dúvida o cenário histórico, político e cultural contribuiu para a profunda e dramática doença mental de Aby Warburg. Seu drama era um distúrbio das imagens que o ameaçavam, a ele e a sua família. Elas o perseguiram e ameaçavam. Da mesma forma, foram as imagens que o curaram, depois de anos de tormentoso sofrimento. Como grande e inventivo criador de neologismos, ou melhor

³ FIERZ, *op. cit.*, pp. 462-463.

⁴ Assim consta na anamnese de Aby Warburg em Kreuzlingen: “Religião: dissidente”. In: WARBURG, Aby; BINSWANGER, Ludwig. *Die unendliche Heilung*. Berlin: Diaphanes, 2007, p. 252.

“warburguismos”, consta que criou a bela e sonora “manchete imagética”⁵: “Symbol tut wohl!” (o símbolo faz bem). O relato que dá conta de tal frase foi feito por seu filho Max Adolph⁶ em uma conferência escrita (e não proferida) pelo centenário de nascimento de Aby Warburg. Retornaremos a este episódio logo mais adiante.

2. Por uma ecologia da imagem I

Após a retomada da vida normal em 1924, deixando para trás o sombrio e doloroso tempo internação em Kreuzlingen, de 16.4.1921 a 12.8.24, Warburg se dedica a três projetos que viriam a ser seus últimos projetos científicos. O primeiro seria Rembrandt, o segundo, a arte do selo postal e o terceiro, o “Bilderatlas” (atlas das imagens) Mnemosyne. Vamos nos concentrar aqui no segundo, o selo postal, uma imagem miniaturizada e de imensa capilaridade, atravessadora de fronteiras como poucas outras imagens além das religiosas. Warburg sempre estivera atento para este pequeno objeto de ampla distribuição como mensageiro de símbolos, de valores, de políticas, de cultura. Acompanhava com atenção o lançamento de novos selos bem como chamava os olhares para selos que traziam imagens especiais, como aquele da França que trazia uma figura feminina de vestes esvoaçantes atirando sementes ao solo, como uma mênade dançante. Ou então o selo de Barbados que trazia o rei inglês Edward VIII como um Netuno conduzindo pelos mares seus cavalos marinhos. Warburg sabia que tais imagens portavam valores revividos da mitologia (e do imaginário de todos os tempos). Era uma legítima manifestação da

⁵ “*Schlagbilder*” (manchetes imagéticas) foi o título de um artigo de Harry Pross sobre Warburg. A palavra ‘manchete’ (jornalística) em alemão é “*Schlagzeile*” (linha que bate), *Schlagbild* é um neologismo ou um “warburguismo” que significa “imagem que bate”.

⁶ Conferência traduzida para o italiano por Davide Stimilli como “Per il centenario della nascita di Aby Warburg”. In: *Aut Aut. Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*. Milano: Il Saggiatore, 321-322, 2004, p. 180. Como Max Adolph, de última hora, recusou-se a apresentá-la, o texto continuava inédito até sua publicação em italiano, a partir da versão manuscrita completa oferecida a Stimilli por Maria Christina Warburg, filha de Max Adolph.

“pós-vida” das imagens. Ao mesmo tempo o selo postal é uma imagem do presente, possui um vínculo indelével com o tempo e o espaço político e geográfico, representa uma nação e seus mandatários, é o emissário de uma determinada esfera de poder, é um projeto e uma proposta de imagem pública a ser disseminada.

Warburg incumbe o jovem artista gráfico Otto Heinrich Strohmayer de desenhar um projeto de selo para a República Alemã, um selo que representasse uma perspectiva de futuro, de arrojamento e abertura para o mundo. O projeto de Strohmayer, executado como gravura e distribuído como presente de Natal a amigos e familiares, mostra um aeroplano visto de baixo, tendo ao fundo os arcos de um hangar. Sob suas asas, a frase, em latim, *Idea vincit!* (A ideia vence!). Abaixo da imagem, dentro de uma tarja, os nomes “Briand. Stresemann. Chamberlain”. Tratava-se de Gustav Stresemann, Austen Chamberlain e Aristide Briand, ministros de relações exteriores da Alemanha, da Inglaterra e da França, articuladores do Tratado de Locarno e agraciados, os três, com o Premio Nobel da Paz em 1926, pelos avanços obtidos na pacificação dos conflitos territoriais da Europa Central. A intenção de celebrar o diálogo internacional por meio de um selo alemão apontando para o futuro é visível na proposta de Warburg. Gustav Stresemann recebeu em mãos, direta e pessoalmente, um exemplar do projeto “Idea vincit” quando, em 21 de dezembro de 1926, visitou a Biblioteca Warburg (K.B.W, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg), em Hamburgo. Demonstrou entusiasmo pela ideia e recomendou a Warburg que enviasse também um exemplar a Chamberlain e a Briand. Stresemann, não por acaso, menciona em seu último discurso como chanceler, a necessidade de um selo europeu e de uma moeda europeia. O chanceler alemão representava para Warburg o político que alcança as vitórias pelas ideias e não pelas armas.

Em sua correspondência com Saxl, sintetizada por Dorothea McEwan, Warburg menciona que o avião desenhado simboliza o triunfo da ideia por meio da invenção tecnológica. Meses depois convida um alto funcionário do governo, responsável pelo patrimônio artístico, Edwin Redslob, para

proferir palestra na KBW e, tomando também a palavra, discorre sobre o selo postal como “monumento da cultura e arte estatal que atravessa fronteiras”⁷.

Mas não apenas o seu envolvimento com a crise de seu tempo deve ser visto no selo postal de Warburg. Está embutida nesta ação “selo” também um aspecto do conceito de imagem como “fórmula de pathos” extrapolando o ambiente artístico, uma proposta de inclusão das marginalidades da História da Arte, ampliando o olhar para imagens declaradamente não artísticas. Evidentemente não é o único objeto “não artístico” presente nas reflexões de Warburg sobre a imagem e sua potência: representações em sarcófagos, ilustrações em geral, retratos, fotos de guerra, documentação de cenas por meio de fotos ou diapositivos (vide fotografias tiradas pelo próprio Warburg no Novo México para documentar os rituais dos Hopi)⁸, recortes de jornais e revistas⁹, representações astrológicas, enfim, a lista é imensa. Tudo aponta para uma concepção ampla da representação da visualidade como um “dínamo”

⁷ Cf. McEWAN, Dorothea. *Wanderstrassen der Kultur. Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*. Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2004, p. 62.

⁸ Cf. MANN, Nicholas; GUIDI, Benedetta Cestelli. *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*. Londres: Merrell Holberton, 1998.

⁹ Tal obsessão pelos recortes de jornais é mencionada na anamnese do Dr. Arnold Lienau, n. primeira internação, em Hamburg, em 2 de novembro de 1918: “(...) a partir de um sem número (*Unmenge*) de jornais reuniu um fichário com mais de 10.000 recortes (...)”. (BINSWANGER-WARBURG, *op. cit.*, p. 213). A observação de Lienau descreve o conflito reportado por Warburg – trazido à sua Clínica pelo Dr. Heinrich Embden, médico da família Warburg, por seu irmão Max e pela esposa Mary – de que um de seus irmãos seria chefe do banco estatal dos Estados Unidos, contrário ao irmão Max que defende os interesses do Império Alemão, sendo que, nas palavras de Lienau, “Ele próprio é politicamente até mesmo alemão da gema” [minha tradução livre para “*Er selber ist politisch sogar alt deutsch*”; literalmente seria “alemão à antiga”]. Warburg estaria atormentado com o fato de seus dois irmãos serem “inimigos opostos nos negócios” (*feindlich geschäftlich gegenüber*).

gerador de ações internas e externas (endógenas e exógenas) e, portanto, uma força criadora de ambientes ou ambientalidades¹⁰. Como potência relacional, a imagem não é apenas produto, ela também é produtora, possui uma existência ambivalente, é criadora e criatura de um entorno.

3. “*Symbol tut wohl!*” *Símbolo faz bem!*

“Symbol tut wohl”, o símbolo faz bem, era um warburguismo, uma variação sobre um slogan publicitário então onipresente “Carmol tut wohl” (penso que se tratasse de um remédio que prometia curar quase tudo)¹¹. Escreve Max Adolf Warburg em seu mencionado discurso. Além da já conhecida capacidade de formular “manchetes”, um fato secundário chama a atenção na memória do filho: sua atenção para a publicidade de sua época. Warburg sabia da força das imagens (no caso uma imagem sonora, na forma de uma frase curta, possivelmente repetida à exaustão na mídia de seu tempo (jornais, revistas, cartazes, possivelmente panfletos). Mas, mesmo que fosse avassaladora a publicidade, dificilmente ela atingiria a escala de um selo postal; a capilaridade do selo era imensamente mais forte, atravessando fronteiras e penetrando em cada domicílio. Assim, existe no projeto do “*Idea vincit*” uma clara intenção de publicidade, de colocar a imagem a serviço de uma causa, no caso, a República de Weimar, ou de uma cura, no caso, a fragilidade da República. Esta é uma leitura possível também da “fórmula de *pathos*”, uma formulação que

¹⁰ “*Ambiente*” é palavra que vem do latim *ambi*, palavra irmã do grego *anfi-*. Ambas são derivadas do indoeuropeu “**ambhi*”, com o sentido de “*ao redor, em torno*”. A palavra “ambientalidade” é tomada do filósofo japonês Tetsuro Watsuji de uma obra escrita entre 1928 e 1935, *Fudo* (Vento e terra), traduzido como *Antropologia del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme, 2006. Watsuji fala de uma “ambientalidade humana”, conceito que estabelece uma fusão do ambiente físico objetivo com o ambiente cultural.

¹¹ O medicamento referido, Carmol, é um fitoterápico em gotas, composto por óleos etéricos de diversas plantas (cravo, canela, tomilho, melissa, sálvia, lavanda, noz moscada, anis e menta) e é efetivamente indicado para um amplo espectro de males: para distúrbios digestivos, para aplicação tópica em casos de dores reumáticas e das articulações, para gargarejo contra dores de garganta e tosse. O medicamento continua presente ainda hoje nas farmácias da Suíça, da Áustria e da Alemanha.

provoca a emoção e o sentimento (positivos ou negativos), dor ou alegria, sofrimento ou êxtase, que adocece, mas que também cura. A composição da palavra alemã, por aglutinação, *Pathos+Formel = Pathosformel*, permite uma sutil duplicidade de leitura, por um lado, fórmula para causar emoção, e, por outro, a fórmula da própria emoção ou paixão, uma vez que uma fórmula é uma receita, mas também uma formulação ou composição, o desenho interno de um objeto. Seria oportuno agora compreender o sentido de *pathos*.

Pathos é palavra grega que tem ampla gama de significados. Em grego moderno significa: 1) o que se experimenta, experiência; 2) acontecimento, acontecimento no mar, infortúnio; 3) estado agitado da alma; 4) paixão (boa ou má): prazer, amor, tristeza, ira, etc.

Interessante, contudo, seria aprofundar um pouco as raízes, não apenas da palavra, mas de sua complexa ramificação conceitual. Ivonne Bordelois, em sua *Etimologia das paixões*, aponta que as palavras designadoras das paixões se dividem em duas raízes indoeuropeias:

[...] parece que assistimos ao duelo de duas raízes passionais linguísticas, convivendo ou disputando entre si: por um lado o **eis* indoeuropeu, que revela movimento, sacralidade, ímpeto, fervor, inspiração e sexualidade transbordante de ira, e, por outro, o *pathos* grego, *patior* latino – descendentes do **kwenth*¹² indoeuropeu – que denotam originariamente passividade e sofrimento. Cabe pensar que, entre a Ira de Aquiles e a Paixão de Cristo, se move, através da História, uma espécie de polaridade maníaco-depressiva que vai da onipotência agressiva manifestada na cólera dos heróis homéricos à depressão culpada da paixão dolorosa e passiva que herdamos do mundo greco-latino, logo acentuada pela ética cristã¹³.

¹² A mesma autora explana sobre “a raiz **kwent* (que significa *sofrer* e deriva como **kwent-es*) provém em grego *penthos*: *dor, duelo, luto*. [...] Também *pathos* deriva de **kwent* [...].” BORDELOIS, I. *Etimologia das paixões*. Rio de Janeiro: Odisséia, 2007, p. 58.

Tal leitura de Bordelois traz elementos importantes para a compreensão da “formula de pathos” warburguiana, estabelecendo uma complexa constelação conceitual que gira em torno do *pathos* grego e suas ramificações semânticas mais profundas. Assim, a imagem, para Warburg, possui um duplo potencial, para a paixão e o sofrer, tanto quanto para a ação e o ímpeto da ira, já que a outra face do *pathos* é expressa na raiz **eis*, para o ímpeto passional. É também a origem do grego *hieros*, aquilo que é tocado, animado ou invadido pelos deuses. Na variante **ei*, com o significado de “ir” é a raiz do verbo para movimento, tudo o que se move. Warburg dedica uma especial atenção para a expressão do movimento, seja no selo da sementeira da Republique Française, seja nas ninfas, seja nas ondulações dos cabelos da Vênus de Botticelli, seja nos movimentos ondulares das serpentes nos rituais Hopi, seja na representação do raio e do relâmpago, seja nos ziguezagueados degraus de uma escada (tal qual ele fotografou entre os Hopi, tanto nas escadas propriamente ditas quanto nos altares em forma de escadas).

4. Por uma ecologia das imagens II

O pensamento de Warburg faz parte de um panorama bastante extenso de uma revolução nas ciências do espírito ou ciências da cultura. Poderíamos talvez denominar esta grande mudança de “virada arqueológica”. As ciências arqueológicas trazem novas demandas e novos horizontes para o estudo dos objetos da cultura e do espírito, novas perspectivas para o estudo das relações do homem com o mundo e consigo mesmo. Dentre as ciências arqueológicas, aquelas que buscam reinterpretar rastros e restos esquecidos e descartados, contam-se a própria Arqueologia, a História, a Etimologia, a Psicanálise, a Ecologia, dentre tantas outras. Ao contrário do que aparenta a uma primeira vista, não se trata de um simples estudo descritivo do passado, mas, muito mais que isto, uma ambiciosa proposta de demonstrar como os rastros e os restos permanecem vivos e ativos no

¹³ *Idem*, p. 68.

presente e podem gerar ou impactar as possibilidades de futuro. Assim, a “ciência sem nome” criada por Warburg integra um *Zeitgeist* daquele novo tipo de abordagem das coisas do espírito (da cultura). O que caracterizaria uma ciência arqueológica, além da busca de raízes perdidas, é a prospecção de cenários e impactos. Se tomamos como exemplo a Ecologia, tão importante nos dias de hoje, veremos que sua dimensão mais ativa, aquela da construção de cenários dos impactos causados por determinadas práticas, se propõe como um tipo de “arqueologia do futuro”, uma “escavação” de cenários possíveis ou impossíveis, prováveis ou improváveis, evitáveis ou inexoráveis. Uma ciência arqueológica é também uma ciência futuroológica, que calcula ou desenha impactos. Assim, dois movimentos são constitutivos de tal epistemologia, um centrípeto, voltado para a genealogia, o passado, o resgate, e o outro, centrífugo, voltado para os desdobramentos, o futuro, os impactos.

Dentro deste espírito, a ciência proposta e praticada por Warburg não poderia ser uma iconologia, apenas o estudo imanente das imagens, nem tampouco um banco classificador de imagens, como também está distante de uma história da arte, com olhar “exclusivamente estetizante”¹⁴. Na expressão de Robert Klein, Warburg criou uma disciplina que “à l’inverse de tant d’autres, existe mais n’a pas de nom” (ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome)¹⁵.

O que, a meu ver, mais esclarece a natureza de tal “ciência sem nome” é o

¹⁴ Carl Georg Heise é uma importante testemunha do pensamento de Warburg sobre a imagem. Apresentado a ele ainda adolescente, filho de uma amiga de Mary Warburg, o jovem Carl Georg queria preparar-se para o estudo de História da Arte. Warburg o orienta por um longo período, teórica e praticamente, alertando sempre para a leitura “excessivamente estetizante” das imagens (mesmo aquelas indiscutivelmente artísticas). Heise tornou-se um fiel discípulo, proferiu um dos discursos no sepultamento de Warburg e depois escreveu suas recordações do convívio com o mestre em um pequeno e importante livro: HEISE, Carl Georg. *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005 (*Recordações pessoais de Aby Warburg*). Assim relata: [...] *todas as tendências exclusivamente estetizantes em mim deveriam ser combatidas com todos os meios. [...] Assim, o estético não era de maneira alguma proibido, mas justamente não era um conceito central* (*Idem*, p.16).

¹⁵ KLEIN *apud* LESCOURRET, Marie-Anne. *Aby Warburg ou la tentation du regard. Biographie*. Paris: Hazan, 2014, p. 390.

próprio conceito warburguiano de “*Nachleben*”, pós vida. Tal conceito ilustra uma concepção de ecologia das imagens que busca entender sobre a vida das imagens de sua genealogia, de sua potência, de sua posteridade. Há uma certa polêmica na tradução da palavra alemã que evidencia uma compreensão equivocada do conceito. Nenhuma das traduções diferentes de pós-vida dá conta das dimensões da palavra. Didi-Hubermann fala de imagem sobrevivente e Agamben fala de imagem póstuma. Sobrevivência pressupõe a vida após uma cesura ou uma crise ameaçadora, uma possibilidade de morte. Póstumo é o tempo após uma morte efetiva. No conceito warburguiano não aparece a morte; o ‘pós’ é apenas depois da vida, sem morte. A preposição alemã *nach*, aqui funcionando como prefixo verbal, nada mais é que ‘depois’. E o depois é o estado de coisas que se segue a um momento dado, é o futuro de um momento dado. Tal perspectiva futura não está sinalizada nem em “sobrevivente” (que em alemão seria outra palavra, o verbo *überleben*) nem em “póstumo”.

5. Adoecer das imagens

O diagnóstico de Ludwig Binswanger para os surtos e visões que acometeram Warburg a partir de 1918 não modificou aquele feito por Hans Berger, da Clínica Psiquiátrica da Universidade de Jena, onde Warburg esteve internado de 1919 até 1921, quando se transfere para a Klinik Bellevue em Kreuzlingen, de um quadro psicótico irreversível. O paciente se comportava com rebeldia, era ruidoso, esbravejava, tinha surtos de fúria e visões persecutórias a ele próprio e a sua família, ele acusava os médicos e enfermeiros de envenená-lo. Silenciado na biografia escrita por Ernst Gombrich (*Aby Warburg – Eine intellektuelle Biographie*¹⁶), o caso clínico tem recebido crescente atenção não apenas por sua indiscutível

¹⁶ GOMBRICH, Ernest H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute/University of London, 1970.

natureza polêmica do ponto de vista médico e psicológico¹⁷, mas também por ser uma enfermidade de imagens, com imagens, por imagens, de cenários sombrios que se tornariam dura realidade pouco mais de uma década depois. Há relatos diários do comportamento do paciente, seja por parte do Dr. Lienau (em Hamburg), seja pela enfermeira Frieda Hecht (em Jena), ou pela equipe do Dr. Binswanger, em Kreuzlingen. Os relatos são dramáticos e o diagnóstico se tornou definitivo em Kreuzlingen. Até mesmo Sigmund Freud perguntava pelo estado do “famoso Professor”, ao que Binswanger respondia declarando considerar fora de cogitação o retorno do paciente ao trabalho científico¹⁸.

A publicação dos documentos referentes ao caso clínico, à correspondência, às anamneses, os fragmentos de Aby Warburg durante a internação, editada por Chantal Marazia e Davide Stimilli, trouxe ricos elementos para a compreensão do longo tratamento e da cura de Warburg. *Die unendliche Heilung – Aby Warburgs Krankengeschichte (A cura interminável – História da doença de Aby Warburg)* mostra na intimidade como as imagens interiores torturavam o estudioso das imagens e como ele foi entregue à própria sorte no tratamento possivelmente inadequado de sua enfermidade. Os organizadores da obra recordam que Carl Georg Heise já chamara a atenção para a necessidade de investigar consistentemente os anos da doença de Warburg e sua luta contra os “demônios insurgentes”, que terminou com uma vitória absoluta graças ao empenho e a força do próprio paciente. Talvez o caso clínico Warburg seja exemplo precursor das enfermidades e dos distúrbios de imagem que se manifestaram com força irresistível a partir da segunda metade do século XX. Não nos cabe aqui avaliar a eficácia terapêutica adotada, mas procurar entender a luta do paciente com o fluxo de imagens internas, justamente ele que, com grande acuidade, estudava a força das imagens

¹⁷ Cf. THEISS-ABENDROTH, “Die psychiatrische Behandlung des Aby Warburg: eine historische Kasuistik”. In: *Fortschritte der Neurologie Psychiatrie*. Stuttgart-New York: Georg Thieme Verlag 2010, 78, pp. 1-6.

¹⁸ Cf. Carta de Binswanger a Freud em 8/11/1921; *apud* BINSWANGER-WARBURG, *op. cit.*, p. 280.

registradas pelo seu tempo e pelos tempos precedentes, desde os mais remotos até os mais recentes. Sua porosidade e permeabilidade para as imagens dramáticas de seu tempo, o tempo da última grande e cruel guerra de trincheiras e cavalaria, mas também já utilizando os combates aéreos, numa mescla de passado e futuro, fez com que Warburg se tornasse uma vítima fácil para uma profunda depressão com delírios persecutórios. Ele colecionava imagens de seu tempo, enquanto estudava aquelas de todos os tempos. O número de 10.000 recortes de jornais, mencionado na anamnese do Dr. Arnold Lienau, revela a paixão pelos registros de seu tempo, uma empatia com seu presente. Vista de um outro ângulo, do que hoje está preservado no Warburg Institute, a *Kriegskartothek*¹⁹, o fichário de guerra, uma coleção das imagens da 1ª Guerra, testemunha aspectos de uma outra guerra, a guerra das imagens. O ambiente criado por tais imagens desenhava cenários que, com certeza, contribuíram para o agravamento de uma enfermidade em um espírito sensível.

6. O diagnóstico de Kraepelin

A recuperação de Warburg começa com a mudança de diagnóstico feita por Kraepelin em 6 de fevereiro de 1923, incumbido pela família Warburg de fazer uma avaliação do caso. Emil Kraepelin (1856-1926), considerado o mais importante psiquiatra daquele tempo, foi convidado pela família a analisar o caso e o paciente, com a anuência de Binswanger. O diagnóstico então formulado por ele divergia daquele anterior, demonstrando se tratar de um “estado misto maníaco-depressivo”, algo que hoje se classifica como depressão psicótica agitada, depressão bipolar,

¹⁹ Cf. trabalho de pesquisa realizado por Leão Serva no Warburg Institute em Londres, com o apoio da CAPES, sobre a coleção de fotos da Guerra, com anotações de Warburg no verso, classificando as fotos e buscando identificar as pessoas então fotografadas. Serva digitalizou as c. de 1500 fotos remanescentes de um acervo de c. de 5000 fotos e propôs uma classificação para os três fichários. Os resultados de sua pesquisa foram oferecidos ao Warburg Institute como contribuição para os estudos que ali se realizam.

associada a sintomas de mania ou hipomania e sintomas psicóticos. O paciente oscila entre o sofrimento (persecutório) e a ira e a fúria, os dois polos das paixões. O médico convidado recomenda o tratamento com opiáceos ao invés dos sedativos (soníferos e hipnóticos) utilizados por Binswanger (Trional, Medinal, Veronal, etc) e prognostica francas possibilidades favoráveis. Ninguém antes havia acreditado na possibilidade de recuperação. O paciente, a partir daí, começa a ganhar estabilidade psíquica e retoma sua atividade científica ainda na clínica. É quando propõe a Binswanger oferecer aos médicos e pacientes da Clínica uma conferência sobre sua viagem ao Novo México e os rituais com serpentes vivas dos índios Hopi. Mas os registros de sua atividade crítica e lúcida já são anteriores. Como exemplo, seu “*Erstes biographisches Fragment*” (Primeiro fragmento biográfico), escrito em 29 de setembro e datilografado em 5 de outubro de 1922. Nele, Warburg recorda as imagens de seus delírios febris, quando, aos seis anos adoeceu com tifo. Igualmente desses dias é o “*Zweites biographisches Fragment*” (Segundo fragmento biográfico), no qual Warburg discorre sobre a conquista de sua liberdade, na época de aluno (com 13 a 18 anos), tempo de um darwinismo florescente que o encantava, em contraste com a visão e a práxis religiosa de sua família por parte de pai, com uma ortodoxia judaica rígida. Nesse belo fragmento recorda o paciente das lições de sua infância sobre três eras da humanidade, *sub natura*, *sub lege*, *sub gratia*, respectivamente, antes do Antigo Testamento, depois do mesmo e depois do Novo Testamento. E acrescenta que sua juventude descobriu uma quarta era, a saber a da crença na lei da natureza, trazida pela mundivisão científica.

Ainda um terceiro episódio merece menção: no dia 22 de novembro de 1922 o paciente assistiu a uma conferência do Dr. Binswanger para os médicos e psiquiatras da Clínica, sobre Fenomenologia. Os relatos desse dia dos enfermeiros dão conta da irritação de Warburg após a palestra, “de que tudo não passou de uma acusação feita a ele, por entre flores”. No entanto, o próprio paciente escreve, com muita propriedade, um fragmento

“Por ocasião da conferência sobre fenomenologia, por Ludwig Binswanger”. Warburg propõe com o título da palestra “Imagem e signo” e como subtítulo “Seleção fóbica da função da memória imagética” (na verso manuscrita há uma variante, depois corrigida: “*Seleção fóbica de minha função da memória imagética*”). Faz uma síntese e destaca algumas imagens utilizadas por Binswanger como ilustração de seus conceitos, dentre elas a de um “estilo-catedral da música” (*Kathedralstil der Musik*) ou “salão de falas” (*Sprechsaal*), expressão encontrada por um paciente seu para designar as alucinações vocais que o atormentavam. Embora esbravejando após a conferência, Warburg, segundo os enfermeiros, comportou-se muito bem, ouviu com extrema atenção e participou ativamente da discussão, expressou-se com frases precisas e marcantes.

As palavras de empatia da pesquisadora portuguesa Anabela Mendes sintetizam a importância de Kraepelin ao analisar com maior acuidade os sintomas:

Kraepelin volta uma segunda vez a Kreuzlingen, em Abril de 1929, para confirmar as melhoras do quadro clínico do doente. Kraepelin era reconhecido por Otto Binswanger e pelo seu sobrinho Ludwig como um grande teorizador e clínico na área da psiquiatria, não deixou de escutar da boca de Warburg ser ‘Kreuzlingen uma descida aos infernos’. É este psiquiatra que pela primeira vez, em tantos anos de devastação e dó na vida de Warburg, lhe decifra o enigma e lhe restitui a esperança de, pelo menos, num tempo ainda sem definição poder passar de um lado da fronteira para o outro ainda que *dispensado da normalidade*²⁰.

²⁰ MENDES, Anabela. “No limiar da *dispensa da normalidade*: Aby M. Warburg, a arte e a doença”. In: MENDES, Anabela; DIAS, Isabel Matos; JUSTO, José M.; HANENBERG, Peter (Orgs.). *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012, p. 266.

7. A cura pela imagem

Talvez sejam os fragmentos e anotações, os proto-textos, preservados, alguns dos testemunhos vivos do pensamento de Warburg sobre os ambientes de imagens e sua capilaridade social e cultural. Dentre eles o “Ritual da serpente” (livro baseado nas anotações do autor, fortemente copidescadas; também o título não é de Warburg, que nomeou suas anotações como “Imagens da região dos índios Pueblo na América do Norte”) ocupa lugar de destaque, seja na versão publicada, com a discreta mão de Saxl costurando as ideias em um texto fluido, seja na versão original.

Nessas imagens Warburg rastreia uma rede de associações da serpente no ambiente cultural dos Hopi, evocando similaridades e analogias com outras culturas e outras épocas. O desenho de um ambiente cultural no qual serpente, raio, escada e altar em degraus são manifestações da mesma força ancestral, capaz de matar e curar, de incendiar e de chover. As anotações sobre o ambiente cultural dos Hopi é um esboço de uma ecologia da imagem, aponta como as imagens são criaturas de um ambiente e ao mesmo tempo criadoras de ambientes. São fruto de uma paixão e dínamo para novas paixões. São registro de uma ancestralidade e anúncio de futuros.

Ao mesmo tempo que reprocessa as vivências do Novo México, de 27 anos antes, o paciente endereça ao médico uma mensagem cifrada, de renovação, de renascimento, de recomeço, a partir de um forte símbolo ancestral, presente em todas as culturas do planeta, dos ameríndios aos povos semitas, dos indo-europeus aos aborígenes. Demonstra-se capaz de lidar com os próprios demônios, como os Hopi lidavam com as serpentes vivas. Warburg ensina ao médico sobre a força regeneradora de um símbolo diretor.