

Resenha

Fantasma da história da arte: Warburg, Didi-Huberman e a imagem sobrevivente

DOI: 10.20396/rhac.vlii.13761

ALEXANDER GAIOTTO MIYOSHI

Professor Doutor da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE-UFU)

 0000-0001-7350-4005

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013, 506 páginas, 96 ilustrações. Tradução: Vera Ribeiro.

Publicado em 2002 na França, *L'Image survivante* ganhou edição brasileira em 2013. O livro busca entrecruzar conhecimentos múltiplos e tão complexos quanto os desenvolvidos por Nietzsche, Benjamin, Tylor, Darwin e Freud, entre tantos outros. Mais do que isso, o autor Georges Didi-Huberman defende que Warburg constitui para os estudos da arte e da imagem algo semelhante ao que os intelectuais supracitados são em seus campos.

Outra resenha ao livro, feita por Julia Ruiz Di Giovanni na revista *Topoi*,¹ nos livra de redundar informações. Abordarei aspectos paradoxais no discurso de Didi-Huberman que são também, a meu ver, reveladores da dificuldade em prosseguir com o que poderia ser um *modus operandi* de Warburg, o que de maneira alguma significa abrir mão de Warburg como um exemplo ao estudo da arte e da imagem. Revisar as práticas no campo e vindicar o pensamento e a obra do pensador alemão, ou seja, restabelecê-los ao nosso tempo, de crítica frequente aos métodos de uma história da arte

¹ DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Histórias de fantasmas para gente grande. *Topoi*. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 349-355, jan. - jun. 2014. Disponível em: www.revistatopoi.org/numero_atual/topoi28/TOPOI_28_RO4.pdf. Acesso em: 05 mar. 2017.

convencional, angloeurocêntrica e cronológica é, sem dúvida nenhuma, extremamente salutar. Tentarei observá-los, espero, do modo menos negativamente anacrônico. É importante considerar, para isso, os dois conceitos básicos na obra de Warburg, sempre a partir de *A imagem sobrevivente: o de nachleben*, a sobrevivência da imagem, e o de *pathosformel*, as fórmulas de *páthos*, de emoções das imagens.

A *nachleben* não é um “renascer” de imagens por meio de cópias ou imitação. Warburg, aliás, fugiria também ao conceito de Renascimento enquanto ápice idealizado pelos historiadores da arte. A *nachleben* é a persistência de determinadas formas, com seus movimentos e à revelia de preceitos, escapando ainda à “metáfora biológica’ banal”.² A *nachleben* faz que uma imagem transmute-se em tempos diversos: considera uma memória ancestral, comum às imagens. Didi-Huberman retoma uma alegoria de Gertrud Bing, discípula de Warburg que excepcionalmente o teria compreendido; a *nachleben* “transforma toda a nossa ideia de tradição: já não se trata de um rio contínuo, no qual as coisas seriam simplesmente transmitidas da cabeceira para a foz, mas de uma dialética tensa, um drama encenado entre o curso do rio e seus próprios redemoinhos”.³

Complementa-se à *nachleben* a *pathosformel* das imagens. As “fórmulas de *páthos*” (de paixão, de emoção) lidam com os gestos formais análogos, com a corporeidade similar das imagens, mas não apenas em seu senso formalista. Deve-se levar em conta “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)”.⁴ Juntamente com a *nachleben*, a *pathosformel* faz que uma imagem transmute-se não só em tempos como também em territórios muito distantes, mesmo, em princípio, isolados uns dos outros, como no caso do Laocoonte da Grécia Antiga e do ritual indígena com as serpentes presenciado por Warburg na América.

Ambos os conceitos, *nachleben* e *pathosformel*, parecem trazer em conjunto “uma lição teórica apropriada para “refundar”, por assim dizer, alguns grandes pressupostos de nosso saber sobre as imagens *em geral*”.⁵ A *nachleben* poderia ser um modelo para a história da arte e das imagens com relação ao tempo, enquanto a *pathosformel* o seria em relação ao sentido.⁶ Didi-Huberman chama de *sintoma* o intrincado e “complexo movimento serpeante” entre a *nachleben* e a *pathosformel*: “O que a temporalidade paradoxal da *Nachleben* visa não é outra coisa senão a temporalidade do sintoma.

² DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 75.

³ Ibid., p. 76.

⁴ Ibid., p. 177.

⁵ Ibid., p. 59. Grifo do autor.

⁶ Ibid., p. 254.

O que a corporeidade paradoxal das *Pathosformeln* visa não é outra coisa senão a corporeidade do sintoma”.⁷

Em um subcapítulo de título expressivo, *Também as imagens sofrem de reminiscências*, Didi-Huberman diz: “Parece claro que, segundo Warburg, os poderes da imagem – poderes psíquicos e plásticos – trabalham diretamente no material sedimentado, impuro e movimentado de uma memória inconsciente.” Tratar-se-ia, portanto, de uma força própria às imagens, antes de tudo, a ser considerada. Nesse sentido, usando também a *nachleben* e a *pathosformel*, a grande síntese de Warburg está em seu atlas de imagens, *Mnemosyne*. O atlas “permitia comparar com uma só olhadela, numa mesma prancha, não duas, porém dez, vinte ou trinta imagens”.⁸ Seria a conclusão da obra de uma vida, desdobrada em soluções conscientemente inesperadas. Warburg se dedicou à empreitada entre 1924 e 1929, ano de sua morte, dando a entender que, em sua produção, *Mnemosyne* não é “a ilustração, mas, ao contrário, a estrutura visual (assim como a biblioteca oferecia a estrutura textual) de todo o seu pensamento”.⁹ *Mnemosyne*, porém, não deixa de ser uma “obra hipotética, irremediavelmente provisória”, ainda que não represente um “resumo em imagens” e sim um *pensamento por imagens*.

Pensar por imagens é também olhar cuidadosamente para elas. Vejamos o modo como *A imagem sobrevivente* se abre, constituindo talvez uma espécie de entrada ao pensamento de Warburg segundo Didi-Huberman. As primeiras páginas do livro apresentam os frontispícios das obras principais de Vasari e Winckelmann¹⁰, *As Vidas dos Mais Excelentes Pintores...* (edição de 1568) e *História da Arte entre os antigos* (1764). Nos frontispícios, figuras corpulentas de inspiração clássica simbolizariam a proposta de cada uma das obras. Para Didi-Huberman, são os “recomeços” da história da arte, os marcos que Warburg contestaria, sem no entanto compor o seu próprio. Ainda assim, Didi-Huberman contrapõe os frontispícios dessas obras monumentais à imagem que Warburg usou em uma conferência de cinco páginas, não sendo ela “a de uma ressurreição cristã, como em Vasari, nem a de uma glória olímpica, como em Winckelmann, mas a de um despedaçamento humano, passional, violento, cristalizado em seu momento de intensidade física”¹¹, a de Orfeu sendo atacado por duas mulheres.

Não é preciso olhar muito, porém, para perceber que a imagem – não o episódio – é quase equivalente em violência à que fora usada no livro de Winckelmann, de corpos (parcialmente

⁷ Ibid., p. 243-244.

⁸ Ibid., p. 387.

⁹ Ibid., p. 388.

¹⁰ Ibid., p. 14-15.

¹¹ Ibid., p. 25.

humanos, mas isso não importa) também prestes a serem esmagados pelas patas dos cavalos e a carruagem. Percebe-se, camuflado nas ideias, o uso dirigido das imagens não tanto à interpretação quanto à construção teórica, erigida a partir de obras muito distintas nos propósitos. Fosse a preocupação de Warburg o despedaçamento corporal, aspecto decisivo ao raciocínio de Didi-Huberman, Warburg certamente teria evocado representações mais brutais, abundantes na história da arte. Além disso, não seria a diferença de proporções – dois projetos ambiciosos diante de uma monografia menos pretensiosa – uma maneira de tornar Warburg ainda mais simpático a nós? De todo modo, a imagem de um Orfeu a ser despedaçado escolhida por Didi-Huberman é sintética, para ele, do pensamento fragmentado de Warburg, que “substituiu o modelo natural dos ciclos de ‘vida e morte’, ‘grandeza e decadência’, [...] o modelo ideal das ‘renascenças’, das ‘boas imitações’ e das ‘serenas belezas’ antigas por um *modelo fantasmal* da história”.¹²

Se Didi-Huberman conjectura sobre um “frontispício” ao *opus warburguiano* a partir de um entrelaçamento imagético (as gravuras às obras de Vasari e Winckelmann, em contraponto ao desenho de Dürer), talvez outra imagem-síntese possa ser a do encerramento do livro, sua última ilustração: o retrato fotográfico de Warburg, sereno tal qual um monge olhando franca e confiantemente para nós. A imagem contrasta com o interior perturbado de Warburg, alguém que Didi-Huberman imagina ser um Cronos cauteloso e devorando “de forma compulsiva pedacinhos de chocolate com a impressão de estar provisoriamente evitando comer seus próprios filhos”.¹³ Como não pensar nos discípulos de Warburg, particularmente em Panofsky, Cassirer e Gombrich? Pois outro aspecto questionável no livro é a recriminação a eles por supostamente deturparem as ideias de Warburg e contribuírem a eclipsar-lhe a obra¹⁴, graças também ao positivismo que lhes seria inerente¹⁵, até mesmo, segundo Didi-Huberman, com má fé de Gombrich.¹⁶

Em toda a potência renovadora de ideias e práticas da história da arte e mesmo fugindo ao tradicional percurso dos perfis biográficos, o livro de Didi-Huberman não deixa de se assemelhar aos velhos panegíricos em que o protagonista flutua sobrenaturalmente entre os homens, santificado e incompreendido, inatingível à maioria deles, inclusive a seus seguidores coevos. Após lê-lo, resta-nos contemplar um Warburg-fantasma à deriva nos estudos sobre arte e imagem¹⁷, posto como um guia diverso do que se convencionara sobretudo pelo viés iconológico. Mas Didi-Huberman também

¹² Ibid., p. 25. Grifo do autor.

¹³ Ibid., p. 427.

¹⁴ Ibid., p. 27-28.

¹⁵ Ibid., p. 76.

¹⁶ Ibid., p. 54.

¹⁷ Ibid., p. 31.

se põe como um guia, não tanto por corrigir outros pesquisadores quanto por apresentar mais um recomeço histórico da arte, diverso dos de Vasari e Winckelmann e como a superá-los – o que não deixa de surpreender, dado o questionamento constante do autor à história da arte evolucionista. A dúvida é se o recomeço estaria em Warburg (involuntariamente a ele, decerto) ou no próprio Didi-Huberman, outro espectro a sobrevoar pelo livro.

Se *A imagem sobrevivente* é uma das obras mais importantes para a renovação da história da arte nos últimos anos, sua fórmula geral, por outro lado, permanece sendo a das biografias onde o protagonista, injustiçado em vida, é reconhecido *a posteriori* graças também aos escritos que o têm como tema, aproveitando-se dos valores de nossa época, transformados em relação aos do passado, por serem, em suma, positivamente anacrônicos. E mesmo que seja multifacetado, denso e erudito, *A imagem sobrevivente* não deixa de ter a característica totalizante e comum a muitos livros de há mais de meio século. Não que seu tema seja desmesurado, nem por seu escopo cruzar campos diversos – a psicologia, a filosofia e a biologia evolutiva, entre outros –, o que na verdade é um valor a ressaltar (pode ser, nesse sentido, leitura de proveito a outras áreas), mas destinando-se epistemologicamente à história da arte às custas do uso instrumental de imagens (vide o caso do Orfeu como síntese de um *corpus* warburguiano) ele acaba provando que o poder da disciplina para construir teorias atraentes não se exauriu. É preferível extrair de *A imagem sobrevivente* o que fora vital a Warburg: a lembrança do lugar nodal do objeto artístico, de sua lição com *Mnemosyne* e daquilo que somente a imagem, em suas metamorfoses, é capaz de dizer.