

Enredar a loucura: a “dialética dos monstros” na história da arte de Aby Warburg

Emplotting madness: the “dialectic of the monster” in Aby Warburg’s Art History

Naiara Damas ^a

E-mail: naiaradamas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3555-0160> 

^a Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Juiz de Fora, MG, Brasil

RESUMO

No ano de sua morte, em 1929, o historiador alemão Aby Warburg escreveu no diário de sua Biblioteca sobre a conexão que acreditava existir entre a sua vida pessoal e o seu projeto de pesquisa sobre a vida póstuma da Antiguidade. De acordo com ele, um “reflexo autobiográfico” teria feito com que sua condição como esquizofrênico se projetasse sobre o seu diagnóstico por imagens da “esquizofrenia do Ocidente”. Esse efeito especular permite ver a sua obra não apenas como um empreendimento intelectual, mas também como um espaço terapêutico fundado no entrelaçamento essencial entre sujeito e objeto. Ao transformar o seu drama psíquico num drama cultural coletivo, Warburg estabelece as condições para que a sua pesquisa acadêmica figure como um *front* na sua “luta contra os monstros”. Neste artigo, pretendo explorar esse reflexo autobiográfico a partir de três momentos de sua obra como psico-historiador: o ensaio sobre Lutero e imaginação astrológica; a conferência sobre o ritual da Serpente e a reflexão sobre os riscos do ofício do historiador.

ABSTRACT

In the year of his death, 1929, German historian Aby Warburg wrote in his diary about the connection he believed existed between his personal life and his research on the *Nachleben der Antike*. According to him, an “autobiographical reflex” caused him to project his condition as a schizophrenic onto his diagnosis of the “schizophrenia of the West”. This specular effect allows us to see his work not only as an intellectual endeavour but also as a therapeutic space built from the essential interweaving between subject and object. By transforming his psychic drama into a collective cultural drama, Warburg establishes the conditions for his academic research to emerge as a front in his “battle with the monster”. This article seeks to explore this autobiographical reflex analysing three moments of his work as a psycho-historian: the essay on Luther and astrological imagination, the lecture on the Serpent Ritual, and the seminar on the dangers of the historian’s vocation.

PALAVRAS-CHAVE

Aby Warburg; História da Arte; Autobiografia

KEYWORDS

Aby Warburg; Art History; Autobiography

"Para um psicólogo, poucas questões são tão atraentes como a relação entre filosofia e saúde, e, no caso de ele próprio ficar doente, levará toda a sua curiosidade científica para a doença."
Nietzsche, *A Gaia Ciência*

No ano de sua morte, em 3 de abril de 1929, o historiador da arte Aby Warburg registrou no diário de sua Biblioteca de Ciências da Cultura, *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, uma breve anotação sobre o vínculo que acreditava existir entre a sua vida e sua obra. Olhando retrospectivamente para sua trajetória intelectual num momento em que se dedicava à composição de seu último projeto, o *Atlas Mnemosyne*, ele escreve sobre o caráter subjetivo do problema histórico-cultural que lhe acompanhara ao longo dos anos. A investigação sobre a "vida póstuma" da Antiguidade, *Nachleben der Antike*, nas épocas sucessivas da cultura revela-se, agora, como o efeito de um reflexo autobiográfico.

Às vezes, em minha condição de historiador da psiquê, é como se um reflexo autobiográfico me tenha levado a querer identificar no mundo figurativo a esquizofrenia do Ocidente; por um lado, a ninfa extática (maníaca) e, por outro, a divindade fluvial (melancólico) como dois polos entre os quais a pessoa sensível busca na criação de seu estilo. O antigo jogo do contraste: *vita activa* e *vita contemplativa* (WARBURG 2016, p. 1426)

Nessa breve nota confessional, Warburg inscreve as suas reflexões sobre a arte no domínio biográfico de sua experiência com a loucura, que havia levado a sua internação em diferentes clínicas psiquiátricas entre 1918 e 1924, quando foi diagnosticado como esquizofrênico e, posteriormente, como maníaco-depressivo.¹ A sugestão de um entrelaçamento fundamental entre o diagnóstico privado e o diagnóstico cultural da "esquizofrenia do Ocidente" é apresentada como o resultado de um jogo de espelhos que se manifesta, sobretudo, na projeção dos mesmos traços *sintomáticos* de sua condição patológica sobre o domínio da arte. Oscilando sempre entre

1 O diagnóstico de esquizofrenia com poucas chances de recuperação de L. Binswanger foi contestado pelo psiquiatra E. Kraepelin que propôs, em 1923, o diagnóstico alternativo de "estado misto maníaco-depressivo" com um "prognóstico absolutamente favorável".

mania e depressão, entre êxtase e luto, a cultura ocidental, assim como ele próprio, aparecem aqui enredados em um trágico “jogo de contrastes”.

O vínculo entre pesquisa histórico-cultural e distúrbio psíquico vem reforçado ainda pela posição reivindicada por Warburg como historiador da psiquê que, na condição ambivalente de *psicólogo* e *paciente*, almeja identificar a “esquizofrenia” do Ocidente. “No fundo, esquizofrenia no espelho da evolução estilística. Polaridade maníaco-depressiva” – afirma Warburg na mesma entrada de abril de 1929 no diário de sua Biblioteca (WARBURG 2016, p. 1418). Com a ampliação da metáfora especular do reflexo, a cena que se forma no encontro entre o pesquisador – o “esquizofrênico” que se olha – e o objeto – a “esquizofrenia” refletida no espelho da arte – desfoca os limites entre sujeito e objeto, de modo a instaurar a possibilidade de uma reencenação, na própria pesquisa, dos problemas subjetivos que compõem o drama psíquico warburgiano. Na sua vida pessoal, assim como na cultura, a existência de uma oscilação pendular entre dois polos que jamais se deixam absorver ou superar pela síntese constitui o núcleo de uma luta trágica entre razão e desrazão, ou ainda, nos termos do próprio Warburg, entre *astra* (ideia) e *monstra* (demônios).

Esse espelhamento permite ver a obra warburgiana não apenas como um empreendimento intelectual, mas também como um espaço de elaboração de suas aflições psicológicas, mostrando que a luta contra os seus próprios demônios nunca se restringiu ao âmbito puramente pessoal, mas, “ao contrário, que o transtorno mental refinou a sua sensibilidade intelectual, tornando-se, por sua vez, uma espécie de exercício terapêutico” (GHELARDI 2017, p. 17). É nessa condição que o trabalho de Warburg se torna decisivo principalmente nos momentos finais de sua internação na clínica de Bellevue, em Kreuzlingen. Se a sua pesquisa se inscreve no interior de sua experiência biográfica com a loucura, essa mesma experiência parece marcada, ou ainda, mediada, pela interação com o rico repertório de

temas, imagens e personagens construído por Warburg em sua trajetória como pesquisador da “vida póstuma” da Antiguidade. No momento em que sua sanidade vacila, essas “figuras de pensamento” são integradas num jogo metafórico capaz de viabilizar a composição de um enredo para o sem-sentido da loucura que, em certo sentido, contém o seu transbordamento psíquico, abrindo o caminho para uma possível recuperação. Como sugere Christopher Johnson, essas *Denkfiguren* não só permitem tornar a “dialética dos monstros” visível no interior da ciência da cultura warburguiana, mas que essa mesma dialética se estabeleça como um objeto de autorreflexão (JOHNSON 2012, p. 158).

Neste artigo, não se trata de reconstituir a “descida ao inferno” de Warburg em seu período de internamento nem mesmo de responder aos problemas colocados por sua obra a partir de sua biografia, mas de tentar analisar os intercâmbios entre vida e obra, assim como os seus efeitos, a partir da noção de “reflexo autobiográfico” sugerido pelo próprio historiador. Na possível *vite* que se esboça através desse jogo de espelhos, a sua obra pode ser considerada como parte de uma exercício terapêutico onde convergem o esforço de estudar uma patologia cultural, a esquizofrenia do Ocidente, e o projeto de “cura” de sua própria condição esquizofrênica, descrito numa carta de 1924 como a “tentativa de autolibertação através da recordação” do seu trabalho como historiador do Renascimento (WARBURG 2007a, p. 189). O que proponho aqui é abordar o reflexo autobiográfico por meio da análise de três momentos em que o entrelaçamento entre vida e obra assume um caráter decisivo em seu trabalho como “historiador da psiquê”: os estudos astrológicos sobre a época de Lutero, a conferência sobre o Ritual da Serpente e, por fim, a sua reflexão sobre os riscos da profissão do historiador.

Dialética dos monstros e imagens astrológicas

No necrológio escrito por Ernst Cassirer na ocasião da morte de Aby Warburg, o filósofo alemão descreve uma conversa que teve com o amigo em abril de 1924, quando de sua visita à clínica de Bellevue. Nessa ocasião, Warburg lhe teria confessado que “os demônios, cujo poder sobre a história da humanidade ele havia revelado, se vingaram dele e acabaram por vencê-lo e destruí-lo” (CASSIRER 2004, p. 246). Em um momento em que sua via dolorosa estava próxima ao fim – a saída da clínica aconteceria em poucos meses –, Warburg encontra em sua pesquisa como historiador da arte uma forma de explicar o adoecimento psíquico: os *monstra*, demônios, que ele expôs em seus estudos sobre a astrologia e superstição no limiar da época moderna teriam retornado para assombrá-lo, reivindicando a sua própria sanidade. Esse entrelaçamento de sua tragédia pessoal às tensões envolvidas na renovação do paganismo coloca no centro de sua experiência com a loucura o processo espiritual que Warburg havia chamado de “dialética dos monstros” em referência à bipolaridade dos símbolos astrais (GOMBRICH 1986, p. 252). Como o próprio Cassirer comentaria pouco tempo depois de sua visita à Kreuzlingen em *Indivíduo e Cosmos* (1927), a obra warburguiana revelaria a “dupla face” da astrologia como matemática e idolatria, isto é, em sua dimensão teórica e racional como forma de traçar “as eternas leis do universo”, mas também como prática constituída “sob o signo do medo dos demônios, das formas mais primitivas de causalidade religiosa” (CASSIRER 2001, p. 175).

2 Uma primeira versão desse ensaio foi apresentada em novembro de 1917 em Hamburgo e em abril de 1918 em Berlin. Em razão do adoecimento de Warburg, o artigo só foi publicado dois anos depois, em 1920, com a ajuda de Franz Boll e Fritz Saxl.

O exame da história da astrologia a partir do tema da “dialética dos monstros” constitui o núcleo do problema que Warburg explora em sua pesquisa no período anterior à sua internação em 1918 – momento de grande instabilidade psicológica em que a *Weltkatastrophe* da Primeira Guerra Mundial se transformaria na sua catástrofe pessoal. Em ensaios como *A Arte italiana e astrologia internacional no Palácio Schifanoia*, de 1912, e a *Antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero*, de 1917/1920², a investigação

sobre as sobrevivências arcanas do paganismo na astrologia do início da época moderna abre uma nova perspectiva para os estudos sobre a restauração da Antiguidade. Se até aquele momento sua pesquisa tinha enfatizado a questão da introdução das “formulações de *pathos*”, *Pathosformeln*, – os superlativos antigos da linguagem gestual associados à mobilidade intensificada do corpo e das vestimentas – na cultura artística do início do Renascimento, o interesse pela astrologia marca uma mudança na direção de uma “ciência cultural”, *Kulturwissenschaft*, capaz de apreciar as imagens não somente do ponto de vista estético da criação artística consciente, mas também como “instrumentos de orientação” no cosmos celeste (WARBURG 2018a, p. 48).

Esse caminho em direção às “regiões obscuras da superstição astral” permite explorar a questão da influência da Antiguidade por meio do impacto que o imaginário astrológico teve na cultura e na arte do Renascimento, revelando o caráter bipolar da Antiguidade, representada em sua obra pela oposição nietzschiana entre o *ethos* apolíneo e o *pathos* dionisíaco. “A Antiguidade – afirma o historiador hamburguês em seu ensaio sobre Lutero – era reverenciada na forma de uma herma bifronte. Uma face usando um rosto sombrio e demoníaco, exigindo um temor supersticioso; a outra face era olímpica e serena, convidando à veneração estética” (WARBURG 2013, p. 621). Desde o ensaio sobre o ciclo de afrescos no Palácio Schifanoia (1912), o mapeamento da “migração internacional das imagens” tinha mostrado como as divindades olímpicas – reinterpretadas pela tradição oriental (indiana e árabe) e incorporadas posteriormente a uma cosmologia prática na Idade Média latina – foram transmitidas aos artistas do início do Renascimento disfarçadas sob o manto de “terríveis demônios astrais” (WARBURG 2013, p. 454). O exílio dos deuses pagãos na tradição astrológica, onde viviam uma vida clandestina como regentes demoníacos do tempo, significava para Warburg que a incorporação das imagens antigas pela arte do Renascimento era um processo potencialmente perigoso, exigindo dos homens renascentistas uma confrontação consciente e complexa com

as imagens sobreviventes da cultura pagã, de modo a libertar a “humanidade grega” e a restituir os deuses à sua antiga beleza (WARBURG 2013, p. 476).

No ensaio sobre Lutero, apresentado pela primeira vez em meio ao caos da Primeira Guerra, quando a saúde mental de Warburg começava a se deteriorar, a questão da astrologia parece ganhar ainda mais urgência pelo seu encontro com as vicissitudes do conflito bélico, criando um elo forte entre o presente e o passado da luta do “bom europeu” contra as forças da superstição e da irracionalidade (NEWMAN 2008). Warburg descreve o seu trabalho sobre o papel que a astrologia desempenha como propaganda político-religiosa na Reforma – principalmente em relação às profecias sobre a data do nascimento de Lutero – como um capítulo da “história trágica da liberdade de pensamento do europeu moderno” (WARBURG 2013, p. 567). A partir de figuras como Lutero e Dürer, que nesse momento lutam pela constituição de um “espaço para o pensamento” [*Denkraum*], Warburg analisa as “forças mentais” contraditórias que integram a prática astrológica da época da Reforma. “Na astrologia, duas forças mentais completamente antitéticas, [...] se combinam para formar um único ‘método’. De um lado, há a matemática, a operação mais sutil do intelecto abstrato; de outro lado, está o medo dos demônios, a força causativa mais primitiva na religião” (WARBURG 2013, p. 613). Oscilando entre ciência e magia, essas divindades planetárias teriam o poder ambíguo tanto de criar ordem no caos, introduzindo uma distância decisiva entre o eu e o mundo por meio da abstração e do cálculo, quanto de transformar os signos astrais em ídolos de um culto fatalista que destrói essa mesma distância para estabelecer uma união imaginária entre sujeito e objeto. Segundo Gertrud Bing, que relaciona a ambiguidade da astrologia ao problema ético da produção do *Denkraum*, as imagens astrológicas tinham sido, para ele, “o meio para ampliar o espaço entre o homem e o mundo e, ao mesmo tempo, para destruí-lo” (BING 1965, p. 313).

A introdução da polaridade apolíneo-dionisíaca no interior da cultura renascentista ressignifica a sua imagem triunfante, conduzindo-a para longe de suas implicações quase místicas como o cenário da emergência do racionalismo. No lugar de uma vitória definitiva contra a superstição e o medo mágico, o que Warburg vê é o desenrolar de uma batalha entre motivos conflitantes que havia gerado o Renascimento como um “organismo enigmático”, que, por um breve intervalo de tempo, equilibra pulsões opostas, mantendo-as em constante tensão dialética. Mais do que qualquer outra coisa, trata-se de uma “luta pelo esclarecimento”, *Kampf um Aufklärung*, como afirma no final do ensaio sobre Schifanoia, de um combate decisivo pela emancipação dos medos mágicos encarnado na conquista do *Denkraum*. Desse modo, apesar de o “gênio artístico italiano” ter conseguido desembaraçar as imagens antigas do aspecto monstruoso que elas haviam assumido na prática medieval de inspiração oriental – processo de idealização estética dos demônios astrais do qual a mensagem humanista do *Melancholia I* de Dürer seria um exemplo fundamental –, a energia fóbica cristalizada na herança da Antiguidade jamais poderia ser eliminada completamente.

Como Warburg sugere na conclusão de seu ensaio sobre Lutero, a conquista do *Denkraum* é sempre provisória, pois não se trata da simples harmonização entre os dois polos da prática mágico-religiosa e da contemplação matemática que formam a “dialética dos monstros”, mas sim de uma luta permanente para abrir o intervalo justo entre o homem e o cosmos que é observado em busca de orientação.

O reavivamento da Antiguidade demoníaca realiza-se em uma função polar da memória pictórica empática. Estamos nos tempos de Fausto, nos quais o cientista moderno – entre prática mágica e matemática cosmológica – tenta conquistar o espaço para o pensamento reflexivo [*Denkraum der Besonnenheit*] entre si mesmo e o seu objeto. Atenas tem constantemente que ser conquistada de novo de Alexandria. (WARBURG 2013, p. 567)

A consciência do aspecto perverso do retorno do símbolo pagão e da transitoriedade da vitória dos *astra* sobre os *monstra* marca o diagnóstico de Warburg sobre a sua própria doença como uma “vingança dos demônios”. Esse entrelaçamento entre vida e obra sugere que a pesquisa sobre a astrologia não se confina nos limites da investigação erudita, mas antes é a ocasião de um doloroso autoexame. De acordo com Fritz Saxl, o ensaio sobre Lutero é a primeira vez em que o historiador hamburguês “considerou a astrologia não mais como um poder a ser desprezado e combatido, mas, ao contrário, como um problema de seu próprio eu, enquanto um problema fundamental da alma de todo homem” (SAXL 2004, p. 167). Nesse momento de grande instabilidade psicológica e social trazida pela Primeira Guerra, é como se Warburg vivesse na própria alma, como uma comovente *psychomachia*, o conflito trágico entre ciência e magia formulado nesse ensaio. E assim como no caso da astrologia na época da Reforma, quando o desaparecimento da distância entre representação e conteúdo no culto astrológico ameaçava destruir o *Denkraum*, a emergência de um conjunto de práticas supersticiosas e “pseudomísticas” no período da Grande Guerra – que Warburg registrava compulsivamente em sua *Kriegskartothek* (NEWMAN 2008, p. 87) – tinha o potencial de implodir o espaço de reflexão, fazendo despertar os *monstra* da superstição e da loucura que habitam na penumbra da tradição.

Para Warburg, esses são os demônios que retornam em busca de vingança depois de terem sido vencidos discursivamente na descrição do processo de metamorfose, na arte renascentista, do símbolo astrológico em símbolo estético, levando, finalmente, à perda de seu próprio “espaço de pensamento”. A caracterização de sua patologia nos termos de um curto-circuito causal sugere que o seu adoecimento psíquico é interpretado como uma rendição à “compulsão da causalidade mitológica”, que ele havia identificado como uma “necessidade humana” interna e primordial em seu ensaio sobre a *Nachleben* da astrologia na época de Lutero (WARBURG 2013, p. 641). Esse estado compulsivo de substituição das causas reais por um

causador fictício firmado como imagem é associado à supressão da dimensão metafórica que, para Warburg, seria responsável por preservar a distância entre símbolo e significado: a perda do “como” da metáfora, que mantém distintas as duas partes de uma comparação, unindo-as apenas imaginariamente, leva à perda do *Denkraum* pela assimilação do “ser humano e o objeto por meio do vínculo – ideal ou prático – da superstição” (WARBURG 2013, p. 517). Na mágica da imagem, assim como no fetichismo dos nomes, uma espécie de “curto-circuito do pensamento” destrói a função de orientação da representação, fazendo com que os signos e o que eles designam se dissolvam numa “unidade assustadora” (GOMBRICH 2017). Em 1923, numa carta enviada de Kreuzlingen a sua família, Warburg escreve:

O objetivo da minha obra era então conhecimento, esclarecimento [*Aufklärung*], [e as] leis do desenvolvimento histórico, através da inclusão das pulsões irracionais na investigação do desenvolvimento histórico... *Per monstra ad astra*: os deuses colocaram os monstros no caminho da Ideia. A Guerra de 1914-1918 confrontou-me com a verdade devastadora de que o homem elementar, desacorrentado é o soberano inconquistável do mundo” (WARBURG *apud* JOHNSON 2012, p. 29).

Nesse relato sobre as circunstâncias que levaram ao seu internamento em novembro de 1918, o mergulho na loucura é descrito como uma espécie de *folie historique*. Atingido pelas “lavas ardentes da história”, ele se sente vítima do processo que havia observado como psico-historiador que registra as “ondas sísmicas” geradas pela batalha entre os *monstra* e os *astra* na história europeia (DIDI-HUBERMAN 2018, p. 239). Como alguém que havia feito da grande guerra mundial uma guerra privada e visceral, Warburg experimenta os efeitos de sua capitulação à loucura e ao medo primitivo como uma encarnação, em seu próprio corpo, da “dialética dos monstros”. Tratando do impacto que a Guerra teve sobre a psiquê de Warburg, o seu médico em Jena, Heinrich Embden, refere-se aos estudos astrológicos desenvolvidos pelo historiador

hamburguês no período anterior ao surto psicótico que levaria ao seu internamento: “Aqui, deslocou-se pouco a pouco da posição de historiador para a posição de imitador semi-crente ou supersticioso. Antes da catástrofe, [...] já havia chegado ao ponto de acreditar que era um lobisomem”. (EMBDEN, H. *apud* WARBURG, 2007a, p. 84-85). Esse deslizamento para condição de “supersticioso” que acredita em magia e no demonismo das coisas inanimadas – e, em alguma medida, pode ser interpretada como um desdobramento patológico da profunda identificação empática com o material de sua pesquisa erudita – termina por dissolver as fronteiras entre sujeito e objeto, de modo a produzir uma perda completa de si.

Todavia, a aposta de Warburg era que seu trabalho acadêmico poderia salvá-lo. Se a supressão da distância entre os polos da vida psíquica, o *pathos* demoníaco e o *logos* prudencial, deixaram-no suscetível ao poder dos demônios, a única forma de exorcismo dessas forças destrutivas encontrava-se na reconquista do *Denkraum*, da “pausa reparadora de prudência [*Besonnenheit, Sophrosyne*] em meio ao nosso processo de autodestruição”³ (WARBURG 2015a, p. 272). Nos últimos anos de internação, a frase *Per monstra ad astra*, que compõe o *ex-libris* criado em homenagem ao amigo Franz Boll, torna-se um símbolo de esperança e um lema para a recuperação de Warburg, denotando a luta contra a potência demoníaca dos monstros da tradição como parte do caminho em direção à Ideia. O seu projeto pessoal de cura ganha, assim, os contornos de uma “tentativa de autolibertação”, *Selbstbefreiungs-Versuch*, – que, em várias ocasiões, ele se referiu como a um “renascimento” – através do trabalho reflexivo de espiritualização dos demônios que o assombravam por meio da reconstituição deles à condição de objetos inanimados do pensamento. Assim como na cultura ocidental, na sua vida psíquica também “Atenas tem constantemente que ser conquistada de novo de Alexandria”.⁴

3 Segundo E. Gombrich, o conceito de *Besonnenheit* é “um termo ético usado em alemão para traduzir o valor grego da *sophrosyne*, que significa comedimento, distanciamento, equilíbrio [restraint, detachment, poise]” (GOMBRICH 1986, p. 105).

4 A oposição Atenas e Alexandria é um tema recorrente na obra de Warburg. Como explica U. Port, “‘Alexandria’ representa [...] a quintessência do irracional; enquanto ‘Atenas’ é simplesmente uma metáfora do Iluminismo” (PORT 2004, p. 64).

O ritual de cura de Aby Warburg: a serpente como símbolo ambivalente

Numa carta de 1924 ao seu irmão Max, Warburg situa o começo de sua recuperação na apresentação da conferência sobre o ritual da serpente, realizada em 21 de abril de 1923 em Kreuzlingen. Ele se diz convencido de que, a partir da conferência, se manifesta uma “crescente força endógena” para a libertação do distúrbio psíquico. “Para mim, a ocupação com a minha pesquisa profissional é claramente um sintoma de que a minha natureza quer ainda uma vez tirar-se daquele pântano por si mesma” (WARBURG 2007a, p. 193-194). A relação entre a “cura” e o retorno ao trabalho científico é significativa também na medida em que ela nasce de um acordo feito entre Warburg e seu psiquiatra Ludwig Binswanger: a capacidade de escrever e apresentar sua pesquisa acadêmica seria uma prova da recuperação da sanidade mental do paciente. Esse contrato se alinha com a definição de cura estabelecida por Binswanger em sua psicologia existencial como a operação de tomada de consciência da própria enfermidade. Em sua opinião, o problema central, cuja solução determinaria o destino do indivíduo, consiste em “ver se é possível fazer da ‘esfera patológica da vida’ um ‘objeto’, de induzir a personalidade enferma a ‘ver com transparência’ a própria ‘esfera de vida mórbida’; quando a operação tem êxito, o enfermo está ‘a salvo’” (BINSWANGER *apud* STIMILLI 2007, p. 25). É justamente essa habilidade de transformar a doença em “objeto”, com todo o distanciamento necessário a essa operação, que Warburg demonstra em sua conferência ao transfigurar o sofrimento passivo – o medo dos demônios – em reflexão ativa sobre a dimensão antropológica da produção de imagens.

A escolha do assunto da conferência remete à centralidade que Warburg havia conferido ao tema da recordação em seu projeto de autolibertação. Relatar a viagem aos Estados Unidos realizada mais de vinte anos antes (1895-96) significa, nesse momento, levar a sua “luta por esclarecimento” para um novo *front* a partir do qual seria possível explorar as próprias

condições de superação da condição fóbica através do problema antropológico da vinculação simbólica na cultura “primitiva”. Como afirma Maurizio Ghelardi sobre *O Ritual da Serpente*: “o exercício da memória e a reconstrução da experiência vivida constituem uma terapia através da qual Warburg busca recuperar uma percepção objetiva da realidade” (GHELARDI 2014). Se a sua doença, como ele próprio informa, consiste na perda da “capacidade de conectar as coisas em suas simples relações causais” (WARBURG 2007a, p. 174), a conferência representa o momento crítico de uma catarse da projeção fóbica das causas através da descrição do modo como os índios *Pueblo* lutam para controlar os seus medos mágicos e transformar o caos em cosmos. Depois da perda de si trazida pela loucura, é o reestabelecimento das coordenadas de seu *Denkraum* que, ao final de um longo e doloroso percurso, permite a Warburg dizer novamente “eu”. “Na medida em que nos afastamos das coisas e criamos espaço, pensamos – Eu! Reunidos, assimilados, somos matéria – Nada!” (WARBURG 2015a, p. 160).

Seguindo a prescrição de Warburg em seu manuscrito, *Memórias de Viagem*, a conferência sobre o ritual da serpente não deve ser vista como a apresentação de resultados científicos, mas sim como as “confissões desesperadas” de um “esquizofrênico incurável que tenta se libertar da prisão em que se encontra” (WARBURG 2015b, p. 256). A aliança entre confissão e conhecimento fundamenta a composição de um amálgama intrincado entre reflexão etnológica e diálogo interior (GHELARDI 2016, p. 150), no qual o “problema mais íntimo” de como promover a catarse pessoal da compulsão causal por assimilação se funde – e até certo ponto se confunde – a uma ampla investigação do problema histórico-cultural sobre os princípios biológicos na origem do fazer artístico. Por trás dessa fusão, encontra-se o enlace poderoso e terapêutico que Warburg estabelece entre a “luta pela existência” dos índios *Pueblo* e a sua própria “luta contra o monstro”, convencido inclusive de que a sua *via crucis* pela loucura teria lhe proporcionado uma compreensão mais profunda dos “estados primitivos” da cultura

(GOMBRICH 1986, p. 216). Concebendo a sua conferência como um grito de guerra contra a própria enfermidade, ele a transforma, por meio desse enlaçamento empático, numa espécie de ritual de cura. De acordo com Ulrich Raulff, o que Warburg encontra nos ritos dos índios norte-americanos é justamente “uma máscara projetiva por trás da qual esconder-se para poder enfrentar uma empresa arriscada: demonstrar que coisa significa exorcizar o medo através dos símbolos” (RAULFF 2004, p. 101).

No momento em que deseja mostrar domínio e distanciamento em relação aos seus próprios demônios, a aproximação que Warburg estabelece com a “luta pela existência” dos índios *Pueblo* se articula sobretudo em torno da noção de que esses homens e mulheres pertenciam a uma cultura “esquizoide” marcada pela sincronicidade, *Nebeneinander*, da civilização lógica e da causação mágica. A escolha do termo “esquizoide” para se referir ao que identifica como sendo uma condição mista entre razão e fantasia na arte e nos rituais dos nativos americanos mostra que Warburg, nessa circunstância de grande angústia, não hesita em justapor as suas próprias batalhas psicológicas à vida psíquica dos índios *Pueblo*, usando, inclusive, a terminologia clínica de seu diagnóstico (JOHNSON 2012, p. 30). Esse gesto cria um vínculo fundamental de afinidade do qual depende, em grande parte, o acento terapêutico concedido à conferência. Ao projetar o seu “reflexo autobiográfico” sobre as lembranças de sua viagem aos “territórios índios”, Warburg parte em busca de algo que acreditava ter em comum com os nativos americanos e que ele relaciona com a “busca desesperada pela ordenação frente ao caos” através da emancipação da tirania do medo (WARBURG 2015b, p. 262). É claro que essa busca por semelhança e identidade levanta a questão do papel desempenhado pela alteridade em sua etnografia rememorativa mediada por imagens. O desejo de retornar a si mesmo se constitui na forma de uma hermenêutica do outro, mas esse deslocamento em direção ao outro corre sempre o risco de se enredar numa tautologia de si, num relato em que circunstâncias

narradas se tornam imagens, projeções ou mesmo desvios de sua própria loucura – ou de sua “fixação esquizofrênica”, como David Freedberg sugeriu em sua crítica ácida ao que Warburg “não viu” no seu encontro com os índios *Pueblo* (FREEDBERG 2004, p. 581).

Mas para além das refrações envolvidas nesse jogo de espelho atravessado pelas inúmeras contradições da dissimulação do etnocentrismo em universalismo, é importante pensar o que significava para ele não apenas ver-se no “outro”, mas também reconhecer-se nesse “outro” num momento de desalento em que a sua busca por redenção se transforma, como afirma em suas notas preparatórias, numa “busca comparativa pela indianidade eternamente imutável que vive na alma humana desamparada” (WARBURG 2015b, p. 256). Assim, mais do que um exercício de apagamento da diferença, trata-se antes de uma autoanálise mediada pelo encontro com a alteridade, na qual a clara coimplicação afetiva e cognitiva entre sujeito/objeto cria uma obra intelectual “sóbria e misteriosa” (MOLDER 2017, p. 125) que pode ser lida como um produto intermediário, ou melhor, como um ponto de passagem entre a completa “diferenciação subjetiva” e a relação com o mundo exterior através da “encarnação das impressões sensíveis” (WARBURG 2015b, p. 194). Entre empatia e distanciamento, qualquer senso de atração pela serpente “fóbica” dos Hopi deve ser contrabalançado por um sentimento de repulsa e “a oscilação entre os dois cria um decoro ambivalente” (PAPAPETROS 2012, p. 92) É justamente nesse ponto intersticial de passagem que se inicia uma inversão: o pêndulo se afasta do *pathos* da loucura em direção ao *logos* prudencial da *Sophrosyne*, que permitirá, por fim, a tomada de distância do impulso fóbico que turva o contorno entre os seres e as coisas. Nas palavras de Joseph Koerner: “para a audiência original no sanatório, a semelhança entre a dança da serpente e a conferência de Warburg sobre essa dança deve ter parecido magia simpática em ação” (KOERNER 2012, p. 94).

Dessa perspectiva, pode-se dizer que a conferência sobre o ritual da serpente não só faz parte de um programa de autocura como é também a descrição desse programa (RAULFF 2004, p. 100). Era como se Warburg visse na resposta mítica dos nativos americanos frente às forças hostis e desconhecidas da natureza através da prática simbólica como um caminho que poderia orientá-lo no exorcismo de seus próprios demônios. “Entre uma cultura do toque e uma cultura do pensamento há a cultura da conexão simbólica. E para esse estágio do pensamento e da conduta simbólica, as danças dos índios *Pueblo* são exemplares” (WARBURG 1995, p. 100). Nessa posição de “hibridismo e transição” entre o mimetismo mágico e o discurso lógico da ciência, o desejo pagão dos índios *Pueblo* de submeter a natureza magicamente estaria associado à formação do símbolo como uma medida defensiva para “circunscrever um terror sem forma” e, assim, controlar as forças elementares do caos ameaçador do mundo fenomênico – o que na percepção de Warburg já seria por si só “um ato de iluminismo” (SAXL 1984, p. 12). A identificação do medo como potência formativa da imagem e do símbolo (PINOTTI 2001, p. 116) aponta finalmente para uma noção de imagem como “necessidade biológica” situada entre a religião e a prática artística (WARBURG 2015b, p. 258). Como Warburg explica em seu manuscrito *Memórias de Viagem*, ao substituir a causa por uma imagem, interpondo o símbolo entre si e o mundo exterior, o “selvagem” demonstraria a “coragem do pensamento causal” por meio do qual o estímulo provocado pela impressão fóbica seria objetivado em termos compreensíveis e compatíveis com suas técnicas de manipulação (WARBURG 2015b, p. 263).

No ritual da serpente, onde se combinavam a “magia fantástica e sóbria funcionalidade” em favor da “provisão social da comida” (WARBURG 1995, p. 17), essa relação entre reflexo fóbico e o pensamento simbólico é representada pelo uso da serpente como “imagem substituidora” que intervém na invocação da chuva. Quando os nativos americanos pegavam as serpentes com as mãos, eles também estariam tentando agarrar o seu poder simbólico, um poder que transcendia o

seu corpo físico para abarcar a sua associação mágica com o relâmpago (LANG 2006, p. 124). Ao tratarem a serpente simultaneamente como um réptil perigoso e um símbolo mediador, os dançarinos demonstrariam um domínio sobre o seu potencial fóbico, conseguindo empregá-la como um meio para as suas próprias finalidades simbólicas de controlar a chuva.

As suas danças com máscaras não são brincadeira de criança, mas antes o modo pagão primário de responder às grandes e mais urgentes questões do Porquê das coisas. Dessa maneira, os índios confrontam a incompressibilidade dos processos naturais com o seu desejo de compreensão, se transformando pessoalmente no agente causal primário na ordem das coisas. Eles instintivamente substituem o efeito inexplicável por uma causa na sua forma mais tangível e visível. A dança com máscaras é uma *causalidade dançada*. (WARBURG 1995, p. 48).

A despeito do “ar de fábula”, essa forma de pensar fundada na transformação do *phóbos* em imagem seria, na verdade, uma “forma preliminar da nossa explicação científica, genética, do mundo” (WARBURG 2015b, p. 221). O esforço de abstração demandado na produção da serpente-relâmpago como imagem para entender as causas de ocorrências misteriosas indicaria o ponto intermediário entre a concretude do gesto, *greifen*, que extrai a sua eficácia simbólica diretamente do corpo e da mão (incorporação mimética), e a compreensão racional por meio da labor conceitual, *begreifen*. E é justamente nesse ponto onde se equilibram os dois polos limites do comportamento psíquico – o “abandono orgiástico” e a contemplação abstrata – que se encontra a possibilidade da instauração do *Denkraum* como pausa prudencial que, através da mediação do símbolo, trabalha para a libertação do poder tirânico dos sentidos e do terror. Dessa forma, em sua condição híbrida como ato de magia primitiva e “busca por esclarecimento”, o ritual da serpente ensina que quem consegue reduzir a carga fóbica da serpente em favor de sua carga simbólica reduz o espaço atribuído ao medo e estabelece as condições para o processo

de transfiguração da fobia em signo no qual, progressivamente, “o ser que exige essa devoção perde sempre mais da sua concretude monstruosa para, no final, se transformar em um símbolo espiritualizado, invisível” (WARBURG 1995, p. 49).

Nos momentos finais de sua *via dolorosa* em Kreuzlingen, o processo cultural de “sublimação” vinculado à capacidade do símbolo de criar distanciamento apresenta-se como o objetivo redentor da batalha pessoal de Warburg contra a incidência dos medos mágicos. Evocar a serpente nessa ocasião significa, desse modo, conjurar o seu poder como símbolo do “renascimento”: “a serpente não é apenas [...] a mordida fatal que destrói sem piedade; a serpente também revela, por sua própria habilidade de livrar-se de seu invólucro, como um corpo, deslizando fora de seus restos mortais, pode deixar a sua pele e continuar a viver” (WARBURG 1995, p. 42). A linguagem imagética da serpente e suas metamorfoses permite que Warburg construa uma narrativa linear sobre as origens “pagãs” da cultura europeia que ele vê como a história da superação dos medos por meio da criação de símbolos, ou ainda, como o desenvolvimento para longe da assimilação mágica em direção ao distanciamento intelectual (WEIGEL 1995, p. 146). No entanto, a ambivalência da serpente como símbolo “da dor e da redenção” – mas também como figura de pensamento em torno do qual Warburg articula o enredo de seu retorno à sanidade – complica a imagem salvífica de um tempo redentor, como mostra a maneira ambígua como ele encerra a conferência pesando os ganhos e, sobretudo, as perdas trazidas pela superação do contato com o mítico em “nossa idade tecnológica” (WARBURG 1995, p. 50).

O desejo do homem moderno de conquistar a serpente e o que ela simboliza – “as forças demoníacas internas e externas que a humanidade deve superar” (WARBURG 1995, p. 53) – mostra-se finalmente como uma tentativa vã diante de uma natureza indômita. A “indestrutibilidade elementar” da serpente, que resiste a todos os esforços do “esclarecimento religioso”, *religiöse Aufklärung*, inscreve o seu culto no interior

de um passado que não passa – o “caminho no qual a serpente vagueia” de modo ondulante e descontínuo não conduz a um futuro redentor, mas antes “nos liga ao passado” (WARBURG 1995, p. 44). Um passado, aliás, atravessado pela tensão entre forças irremediavelmente contraditórias que fazem com que as conquistas da razão não consigam erradicar nem a ambivalência nem o medo dos demônios (DIDI-HUBERMAN 2013, p. 376) – e muito menos redimir a humanidade de toda contradição e sofrimento. Nas palavras de Warburg, “toda humanidade é – o tempo todo e para sempre – esquizofrênica. Talvez, em termos ontogenéticos, seja possível designar um comportamento frente às imagens mnêmicas como sendo precedente e primitivo, que, contudo, permanece latente” (WARBURG 2015b, p. 271).

Nos anos depois da saída de Kreuzlingen, Warburg referiu-se a sua recuperação como uma *renaissance*, que – acrescentava ironicamente – poderia muito bem “ser uma completa autoilusão” (WARBURG 2007a, p. 194). Essa referência ganha ainda mais significado quando se pensa na relação fundamental entre “Renascimento” e “esclarecimento”, *Aufklärung*, que atravessa a sua obra como historiador da arte. “Todo Renascimento – escreve Warburg em 1925 – deve ter por objetivo final libertar Atenas do cerco de forças estrangeiras por origem ou por temperamento, que vem do Oriente ou do Ocidente.” (WARBURG 2004, p. 28). Ao evocar novamente a metáfora da capitulação recorrente de Atenas à Alexandria empregada em seu ensaio sobre Lutero, Warburg coloca o seu próprio retorno à sanidade no interior de uma temporalidade marcada pela ausência de uma resolução final – abertura, aliás, que D. Stimilli expressou tão bem ao chamar a recuperação de Warburg de “cura infinita” (STIMILLI 2007). Diante da impossibilidade de uma vitória definitiva contra o irracional, o disforme e a loucura, a própria noção de progresso, ou mesmo de cura permanente, se dilacera para formar “uma dialética de retornos e renascimentos, de regressão e compulsão de repetição” (GHELARDI 2016, p. 149), onde as pulsões arcaicas de caráter fóbico figuram como fatores de crise de uma cultura “eternamente esquizofrênica”.

Essa ruptura com a narrativa linear do progresso esclarecido reforça, por outro lado, a dimensão ética da aspiração pelo *Denkraum*: a criação da distância entre o homem e o mundo que “longe de ser o ponto de chegada de um percurso único de aperfeiçoamento das modalidades cognitivas humanas, alcançável apenas pelo homem moderno, permanece um terreno difícil de conquistar e manter a salvo” (NICASTRO 2014, p. 79). Para contribuir com esse gesto decisivo da tomada de distância, a conferência de 1923 é oferecida como confissões a serem “arquivadas pelos médicos da alma”. “As imagens e palavras devem servir à posteridade na tentativa de reflexão própria, para opor resistências à tragédia da cisão entre magia impulsiva e a lógica confrontadora” (WARBURG 2015b, p. 256). E a própria noção de “resistência” – fundamental em sua análise da *Melancholia I* de Dürer como força capaz de conter o poder irracional das imagens (ZUMBUSCH 2010, p. 132) – assume um acento ético no projeto que ele iniciaria logo depois de seu retorno a Hamburgo, o *Atlas Mnemosyne*. Ao mapear a memória do Ocidente por meio de suas imagens, registrando os “intercâmbios entre passado e presente”, Warburg espera oferecer um guia para lembrança, um “*Filtersystem* de prudência [*Besonnenheit*] retrospectiva” (WARBURG 2007c, p. 396) que contribuísse para a tarefa prometeica do homem de estabelecer uma distância entre si e o mundo e, a partir desse intervalo prudencial, resistir ao impulso latente e indestrutível do “caos da irracionalidade”.

Libertar-se pela lembrança: Mnemosyne e os riscos da tarefa do historiador

Um pouco antes de sua saída de Kreuzlingen, Warburg escreve numa carta a Wilamowitz-Moellendorf em abril de 1924, onde trata dos seus estudos sobre a *Nachleben der Antike*: “Se você fala de Zeus, egrégio professor, quero pensar que depositará um ramo de oliveira sobre o altar de Minerva Memor, para que ela envie um Perseu para libertar o acorrentado de Kreuzlingen e este possa levar para casa uma oferenda em

agradecimento a Minerva Médica” (WARBURG 2004, 24). A figura de Perseu – central em seus estudos sobre astrologia – reaparece aqui na forma do herói ético que, por sua luta contra o monstro dos mares, Medusa, assume para Warburg a condição da “quintessência do poder de redenção alada”, a personificação exemplar “da soma da história intelectual europeia como uma incessante luta do *ethos* contra os poderes que ele chamava os *monstra*, os monstros da selvageria.” (DIDI-HUBERMAN 2008, p. 179). O tema da libertação associado ao destino do “herói redentor da saga grega” – como sugere ainda em sua carta – permitiria explorar, em um contexto pós-clássico, “como podem os *monstra* recuperarem as asas para se elevarem ao éter” (WARBURG 2004, p. 22). Nessa imagem da queda e ascensão dos deuses do Olimpo, cristaliza-se mais uma *Denkfigur* em torno da qual Warburg sintetiza a sua própria luta contra o monstro. A convocação de Perseu como o herói libertador do “acorrentado de Kreuzlingen” se entrelaça, assim, com a batalha contra as forças demoníacas da tradição travada no início da época moderna e que encontra nessa mesma personagem – como Warburg escreve para sua esposa, poucos meses antes, em dezembro de 1923 – “a soma total da história intelectual na época do Renascimento e da Reforma” (WARBURG 1999, p. 282).

A convocação de Perseu como símbolo da redenção do poder dos demônios se integra a um projeto de libertação que Warburg define, em 1924, como a “intenção de autolibertação através da recordação de minha tentativa de esclarecimento [*Aufklärungsversuche*] no campo da psicologia do Renascimento” (WARBURG 2007a, p. 189). Se na conferência sobre o ritual da serpente, ele combate os seus demônios pessoais “exorcizando” o reflexo fóbico da projeção causal através da intermediação do símbolo, a sua recuperação se associa agora ao projeto de recordar a sua própria pesquisa no domínio da psicologia do Renascimento. O “retorno à *Sophrosyne*” marca, nesse sentido, a criação de um “espaço para o pensamento” por meio do qual se interpõe uma pausa não apenas entre a absorção no objeto e a abstração distanciadora, mas também entre o passado

e o presente, produzindo, dessa forma, o espaço intersticial onde pode se realizar o ato da lembrança (JOHNSON 2012, p. 96). Com a sua volta a Hamburgo, em agosto de 1924, essa intenção libertadora assume os contornos de um programa de estudo ambicioso, no qual a recordação de sua pesquisa sobre a “transformação energética do homem europeu na luta pelo *Denkraum* na época do Renascimento” (WARBURG 2004, p. 24) atualiza-se na composição de um *Atlas* da “memória pictural europeia”, deixado inacabado no momento de sua morte em outubro de 1929.

Considerado sob a perspectiva de seu projeto de autolibertação, o *Atlas Mnemosyne* opera a partir de um duplo movimento de recordação: uma recordação histórica, que mapeia as “peregrinações” das *Pathosformeln* e das imagens astrológicas da Antiguidade até o presente, e uma recordação pessoal, na medida em que Warburg, nos momentos finais de sua vida, revisita a sua própria pesquisa na maioria dos 63 painéis que compunham a última versão do *Atlas*. Nesse registro duplo de uma memória ao mesmo tempo cultural e privada, o *Bilderatlas* se constitui como um experimento altamente pessoal – um “autorretrato estilhaçado em mil pedaços”, como sugere Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN 2013, p. 390) –, no qual a análise do “processo de des-demonização da herança das impressões fóbicas” (WARBURG 2018b, p. 219) na arte ocidental “permite revelar os caminhos e as operações por meio das quais seria possível mediar a “dialética dos monstros” em favor de um “intervalo prudencial”. Em sua vida pessoal, assim como na história, a “criação da distância entre o Eu e o mundo exterior” é considerada não apenas como um ato fundamental, mas também, na condição de “função social duradoura” gravada na memória, como o fator decisivo da vida da cultura. “O funcionamento mais ou menos preciso [dessa distância], como instrumento espiritual de orientação – escreve Warburg na Introdução ao *Atlas Mnemosyne* (1929) – acaba por determinar o destino da cultura humana” (WARBURG 2018b, p. 217-218).

É nesse sentido que o *Atlas* como um dispositivo para registrar a memória visual europeia pode ser compreendido como uma espécie de “diagnóstico por imagens do *homo occidentalis*” (BORDIGNON 2004). Ao estabelecer uma equivalência entre “introjeção do Antigo” – de seus valores expressivos atravessados pela tensão apolíneo-dionisíaca – e o “destino da orientação europeia”, Warburg analisa como as soluções estilísticas e as formas adotadas pelos artistas são também decisões éticas que definem a posição desses indivíduos e de toda uma época em relação à energia mnemônica do passado. Nessa condição como um reservatório das energias expressivas carregadas de tensão polar, a memória torna-se, assim, o *locus* de uma luta entre as forças fóbicas capazes de possuir e escravizar a humanidade e os poderes da razão e do autocontrole que poderiam significar a liberdade pessoal e cultural.

A memória não só cria espaço ao pensamento [*Denkraum*], mas reforça os dois polos limítrofes do comportamento psíquico: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Por outro lado, ela utiliza a herança indestrutível das expressões fóbicas de modo mnêmico. De tal maneira, a memória não busca uma orientação protetora, mas tenta, ao contrário, acolher a força plena da personalidade passional fóbica, sobressaltada pelos mistérios religiosos, a fim de criar um estilo artístico” (WARBURG 2018b, p. 218).

Como um dispositivo para “ver o tempo” (DIDI-HUBERMAN 2018, p. 264), o *Atlas* registra os intercâmbios entre o presente e o passado, de modo a tornar visível o processo em que as imagens gravadas na memória cultural continuamente reemergem e se transformam no percurso sinuoso do tempo “recursivo” e espectral da *Nachleben* [vida póstuma]. De acordo com U. Raulf, “*Nachleben* supõe uma justaposição ou inflexão de tempos, literalmente *complicatio*, no sentido de um tempo dobrado, estratificado, multifacetado”, no qual a ideia de “vida depois da vida” indica o retorno de algo morto, ou passado, no presente (RAULFF 2016). No entanto, esse “retorno” não seria nem um modo de estar aqui ou estar vivo, nem mesmo

um ato de visitação – os mortos não voltam por eles mesmos, mas antes são ressuscitados e trazidos de volta à vida pelas mãos dos artistas. Longe de ser uma acomodação simples, o contato com o mundo dos mortos aconteceria na forma de um confronto energético decisivo com o “material explosivo” do passado, cabendo ao artista, em sua “luta pelo estilo”, negociar com as forças terríveis contidas nas imagens e na história. Isso não era verdade apenas para os artistas do Renascimento que, como Dürer, haviam humanizado a figura demoníaca de Saturno, transformando-a no símbolo da contemplação intelectual (AGAMBEN 2015, p. 119), mas também para o historiador, esse ser em perigo que faz do gesto da lembrança a própria condição de seu *métier*.

A abertura do passado para o presente prevista na *Nachleben* tem, portanto, uma implicação especial para a tarefa do historiador. Warburg sabia, por experiência própria, que o ato de reanimar as imagens do passado revelando a sua “vida póstuma” no tempo, trazia consigo inúmeros perigos. Ao conjurar os fantasmas que habitam nos abismos da história, o historiador se expunha ao risco de ser capturado numa trama “vingativa” que o atraía para o interior de uma “dialética dos monstros”. Mas a questão agora, em seu retorno ao trabalho, era justamente sobre como descer até as profundezas da tradição sem se deixar capturar pelas forças que emanam da “convulsão espiritual humana” impressa nas imagens. Como transformar a recordação num ato libertador? Warburg aborda esse problema em 1927 na sessão de encerramento de seu seminário na Universidade de Hamburgo, no qual compara as perspectivas históricas de Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche. Nessa ocasião, a apreciação crítica sobre a maneira oposta e complementar, como esses dois autores respondem ao dilema imposto pelas forças vitais da história se entrelaça com uma narrativa, tecida nas entrelinhas do texto, sobre a sua própria *via cruzes* pela loucura.

Warburg descreve Burckhardt e Nietzsche como “sismógrafos sensíveis” que se dão conta do fundo trágico da história e sentem

a sua surda ameaça (RAULFF 2004, p. 113). O que separaria essas duas figuras de conhecimento é o modo como suportam os “traumas de sua vocação”, respondendo, cada um à sua maneira, a tarefa de receber e fazer vibrar, desde o seu próprio interior, as “ondas mnemônicas” vindas da região do passado – uma espécie de “empatia do tempo” na qual o historiador corre o risco de se perder (DIDI-HUBERMAN 2013, p. 113). “Um [Burckhardt] sente o sopro demoníaco do deus da destruição e se recolhe para sua torre, o outro [Nietzsche] quer cooperar com ele” (WARBURG 2007b, 899-900). Enquanto Burckhardt é bem-sucedido em estabelecer um equilíbrio prudencial entre identificação e distância em sua relação com o passado, encontrando formas de dominar as suas energias demoníacas e irracionais, Nietzsche sucumbe ao *pathos* da memória e se afunda num estado de prostração e loucura que Warburg há pouco conhecera tão bem (BÖHME 2014, p. 190). Trata-se de dois tipos opostos de vidência histórica: a “necromancia lúcida” de Burckhardt, que se recolhe no mundo da *Anschauung* e das formas, de onde vê as ameaças que emanam da história sem se deixar consumir, e o “orgiasmo antiquizante” de Nietzsche, que deseja “refazer o mundo de novo”, reanimando o passado em sua grandeza trágica, mas que acaba por capitular frente ao “drama místico”. Ao tratar do episódio em Turim, momento em que Nietzsche mergulha de vez na loucura, Warburg escreve: “Ele, que tão frequentemente escreveu sobre o sofrimento humano e demandou o privilégio de permanecer acima disso, jaz ali – um verme [*Wurm*] se retorcendo de medo” (WARBURG 2007b, p.898).

Essas posturas opostas em relação à história e aos *usos* do passado dão expressão às mesmas polaridades examinadas no *Atlas Mnemosyne*, sugerindo que, assim como no caso do contraste apolíneo-dionisíaco do legado antigo, um polo não só não poderia eliminar o outro, como também se nutria apenas no contato do outro. Contudo, num momento em que Warburg esteve tão perto de se perder completamente na insanidade, a postura apolínea de Burckhardt serve como “modelo” de sobriedade e compostura – ou ainda, como um antídoto aos

excessos do êxtase dionisíaco de Nietzsche –, funcionando como uma espécie de prescrição terapêutica sobre como participar da “dialética dos monstros” sem sucumbir a ela.

Ele sentiu quão perigosa era a sua profissão, e que ele deveria simplesmente colapsar, mas não sucumbiu ao romantismo. Por um tempo, aceitou a compulsão de ressoar [as ondas mnemônicas] com tal intensidade que retrospectivamente viu esse momento como um período de crise psicológica que ele havia superado. [...] Burckhardt era um necromante com os olhos abertos. Assim, conjurou fantasmas que seriamente o ameaçaram. Ele os evadiu erigindo uma torre de observação. É um vidente como Lynkeus no Fausto de Goethe; senta na sua torre e fala... ele foi e permanece um defensor do esclarecimento [Aufklärer] (WARBURG 2007b, p. 897-898).

Em razão de seu senso estético de forma, o historiador suíço teria compreendido que a vocação trágica do historiador demanda a formulação de uma epistemologia (ética) da distância capaz, ao mesmo tempo, de mediar os riscos da “empatia do tempo” e de resistir aos fantasmas conjurados pela necromancia histórica. Mas esse afastamento não significa nem indiferença nem apatia. Ao contrário, é a maneira como o historiador suíço concilia o êxtase da identificação e o distanciamento autoconsciente, o que produz o intervalo justo da *Sophrosyne*, no qual se pode “buscar por uma forma que é ao mesmo tempo vida e domínio da vida” (WARBURG 2007b, p. 912). Nesse equilíbrio entre intensidade e (auto)controle, Warburg parece encontrar o ideal que regula o projeto de sua Biblioteca em Hamburgo, tal como ele a descreve para Binswanger numa carta de 1926: “Surgiu assim uma pequena fortaleza para os livros, que do lado de fora não permite adivinhar que em seu interior encontra-se uma arena bastante espaçosa como ponto de reunião para uma apaixonada *Sophrosyne*” (WARBURG 2007a, p. 228). Essa fortaleza de livros adornada pela inscrição *Mnemosyne* representa a esperança que Warburg deposita no ato da recordação como o caminho para a conquista de um “espaço de pensamento”, onde as forças contraditórias inscritas na tradição e na história pudessem

ser mediadas – embora nunca suprimidas – pelo contorno da forma que envolve e espiritualiza o *pathos* disruptivo gravado na memória cultural.

O reflexo autobiográfico que Warburg afirma existir em seu diagnóstico da cultura ocidental “esquizofrênica”, projeta-se agora na indicação de um tratamento terapêutico. Depois de sua passagem pelo “inferno de Kreuzlingen”, ele retorna da terra dos mortos – um *revenant*, como costumava dizer sobre si mesmo (GOMBRICH 1986, p. 228) – com a tarefa de contar “histórias de fantasmas para gente grande” que falam sobre as fronteiras tênues separando os vivos dos mortos, a razão da imaginação e, finalmente, o presente do passado. Em seu último projeto inacabado, o *Atlas Mnemosyne*, Warburg tenta ao mesmo tempo recompor a sua psiquê estilhaçada pela loucura e compor um mapa ilustrado das andanças de deuses, demônios e estrelas, que deveria servir como “contribuição histórico-artística ao desenvolvimento da tentativa de autoeducação do homem ocidental” (WARBURG 2007d, p. 928). Nesse imenso registro visual da luta trágica pelo *Denkraum*, ele aposta na possibilidade de que a história ensine aos homens como resistir à recorrência aniquiladora do caos: uma história de fantasmas contada como uma *historia vitae magistra* de sentido burckhardtiano.

O espírito deve integrar em sua substância a recordação de sua passagem pelas várias eras passadas da Terra. O que foi antes felicidade e sofrimento, deve se tornar conhecimento, como sucede na vida individual. Dessa maneira, a frase *historia vitae magistra* assume um significado ao mesmo tempo mais elevado e mais limitado. Por meio da experiência queremos tornar-nos não só prudentes (caso aconteça de novo a mesma coisa) como também sábios (para sempre) (BURCKHARDT 1961, p. 17).

Essa sabedoria para Warburg reside na consciência trágica de ter que refazer o caminho que, partindo dos demônios, chega na Ideia – *Per monstra ad astra*. Do caos ao cosmos; e de novo para trás. Nesse caminho sinuoso e árduo, o historiador-

sismógrafo não só registra os tempos em movimento, mas é aquele que, do lugar mais íntimo de sua existência, vive e recorda o trágico, mostrando a história como um “tesouro de sofrimento” [*Leidschatz*] aguardando para ser incorporado como uma possessão humana (WARBURG *apud* DIERS 1995, p. 68). O gesto de tomar posse, de herdar esse “tesouro”, não é um simples trabalho de armazenamento, mas uma recordação constante no próprio corpo do sofrimento que constitui o que é humano – demasiadamente humano – na história. É essa habilidade que, segundo Edgar Wind, marca a vidência histórica de Warburg. “Cada descoberta relacionada ao seu objeto de pesquisa era ao mesmo tempo um ato de autocontemplação. Cada experiência traumática de sua vida, que ele superou graças à reflexão, tornou-se um meio de enriquecer sua percepção histórica” (WIND 1997, p. 80). Como na história prudencial de Burckhardt, a história da arte warburguiana se constitui, portanto, como espaço de elaboração da experiência, onde as dores e alegrias que definem as possibilidades da liberdade e da agência humana diante das contingências do destino devem se transformar em conhecimento – um conhecimento de si e da história.

Em 1927, numa breve anotação sobre o *Atlas Mnemosyne*, Warburg escreve: “destino pessoal = problema objetivo” (WEDEPHOL 2016). Essa equação revela não só a fluidez das fronteiras que separam vida acadêmica e vida privada, mas também o caráter vital e decisivo que a sua pesquisa sobre a *Nachleben der Antike* assume ao longo dos anos em sua “luta contra o monstro”. Com a equivalência entre esses dois elementos, Warburg mostra até que ponto ele sentia que seu *destino* – mais especificamente, o destino de seu *Denkraum* – dependia do potencial heurístico de sua investigação histórica, senão para resolver as ambivalências de sua condição psíquica, ao menos para oferecer um enquadramento capaz de circunscrever e dar sentido a sua “luta contra o monstro”. Através de sua pesquisa sobre a “influência da Antiguidade”, sobretudo o modo como o *homo occidentalis* herda e ressignifica o legado fóbico do mundo antigo, seria possível analisar as condições em que as forças polares da razão e desrazão poderiam ser equilibradas de uma

maneira redentora não apenas para ele, como pesquisador atormentado por seus próprios *monstra*, mas também para a cultura em geral (JOHNSON 2012, p. 12).

Nesse sentido, o “reflexo autobiográfico” de que Warburg fala no diário de sua Biblioteca (1929) não é apenas um detalhe biográfico ou uma autoestilização anedótica, mas o próprio núcleo vital de um projeto intelectual que é, ao mesmo tempo, o exercício da erudição mais rigorosa e o espaço de elaboração terapêutica das crises e ambivalências de um “esquizofrênico incurável” em busca de redenção (WARBURG 2015a, p.256). No jogo de espelho vertiginoso que compõe a sua prática historiográfica, o que está em jogo não é a tentativa de projetar a sua própria imagem na história, como se ela fosse simplesmente um reflexo de sua própria condição esquizofrênica, mas sim o desejo de mobilizar a sua experiência mais íntima para penetrar nos territórios desconhecidos da tradição e da memória para iluminar a luta ancestral e trágica “entre os *astra*, aquilo que nos eleva ao céu do espírito e os *monstra*, aquilo que nos precipita de novo nos abismos do corpo” (DIDI-HUBERMAN 2018, p. 29). Falando de seu último projeto, o *Atlas Mnemosyne*, Warburg afirma:

E fizemo-lo não tanto para encontrar uma solução para os mistérios da alma humana, mas para encontrar uma nova formulação da questão eterna: porque é que o destino dirige o homem criativo para as regiões de eterna inquietude, deixando-lhe a tarefa de encontrar o caminho para a sua formação no Inferno, no Purgatório ou no Paraíso (WARBURG 2007d, p. 918)

Foi trilhando esse caminho da “eterna inquietude” que Warburg produziu a sua ciência trágica, uma sismografia dos movimentos subterrâneos da história que delineia e revela os traços de uma temível “dialética dos monstros”, na qual a presença do passado no presente – na sua dupla acepção como “pós-vida” fantasmagórica e como sobrevivência na memória – indica a inserção do destino humano num redemoinho temporal que coloca o homem a reencenar, sempre novamente, as tensões e perigos envolvidos na constituição de sua própria humanidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BING, Gertrude. A. M. Warburg. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 28, p. 299-313, 1965.

BÖHME, Hartmut. **Fetishism and Culture**: A Different Theory of Modernity. Berlin and Boston: Walter de Gruyter, 2014.

BORDIGNON, Giulia. L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle *Pathosformeln* all'arte del Rinascimento. **La Rivista di Engramma**, n. 32, 2004.

BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a História**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

CASSIRER, Ernst. In memoria di Aby Warburg. *In*: CIERI VIA, C.; MONTANI, P. **Lo Sguardo di Giano**. Aby Warburg fra tempo e memoria. Torino: Nino Aragno Editore, 2004.

CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e cosmo na filosofia do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. **A Imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, George. **Images in Spite of All**. Chicago: University of Chicago, 2008.

DIDI-HUBERMAN, George. **Atlas ou o Gaio Saber Inquieto**. O Olho Da História III. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DIERS, Michael. Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History. **New German Critique**, n. 65, p. 59-73, 1995.

FREEDBERG, David. Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide. *In*: VIA, Claudia C.; MONTANI, Pietro (eds.). **Lo Sguardo di Giano**. Aby Warburg fra tempo e memoria. Turin: Nino Aragno, 2004. p. 569-611.

GHELARDI, Maurizio. **Aby Warburg et la "lutte pour le style"**. Paris: L'Ecarquillé, 2016.

GHELARDI, Maurizio. De Arsenal a Laboratório: Fragmento de uma autobiografia. **Figura: Studies on the Classical Tradition**, v. 5, n. 1, 2017.

GHELARDI, Maurizio. Il biologo delle immagini. Intervista Silvia De Laude. **L'Indice**, v. 9, 2014.

GOMBRICH, Ernst. H. **Aby Warburg: An Intellectual Biography**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

GOMBRICH, Ernst. H. Zur Mnemosyne Introduzione al Geburtstagsatlas (1937). **La Rivista di Engramma**, n. 151, 2017.

JOHNSON, Christopher. **Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images**. Ithaca: Cornell University Press, 2012.

KOERNER, Joseph L. Writing Rituals: The Case of Aby Warburg. **Common Knowledge**, v. 18, n. 1, p. 86-105, 2012.

LANG, Karen. **Chaos and Cosmos: On the Image in Aesthetics and Art History**. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

MOLDER, Maria F. A escada, o raio e a serpente. *In*: MOLDER, Maria F. **Cerimónias**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

NEWMAN, Jane O. Luther's Birthday: Aby Warburg, Albrecht Dürer, and Early Modern Media in the Age of Modern War. **Daphnis**, v. 37, n. 1-2, p. 79-110, 2008.

NICASTRO, Clio. **L'esperienza dell'immagine: il Denkraum der Besonnenheit di Aby Warburg**. Tese (Dottorato di Ricerca in Estetica e Teoria delle Arti). Università degli Studi di Palermo, 2014.

PAPAPETROS, Spyros. **On the animation of the inorganic**. Art, architecture and the extension of life. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

PINOTTI, Andrea. **Memorie del neutro**. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg, Mimesis, Milano, 2001.

PORT, Ulrich. Catarsi del dolore. Le *Pathosformeln* di Aby Warburg e i loro antecedenti concettuali nella retorica, nella poética e nella teoria della tragedia. **Moderna: Semestrare di teoria e critica della letteratura**, v. VI, n. 2, p. 39-67, 2004.

RAULFF, Ulrich. Epílogo. *In*: WARBURG, Aby. **El Ritual de la Serpiente**. México: Sextopiso, 2004.

RAULFF, Ulrich. "Nachleben": a Warburgian concept and its origins. **Colóquio Aby Warburg, 150: Work, Legacy, Promise** (2016). Disponível em: <https://youtu.be/u6Hgw8ooams>. Acesso em: 26 Jul. 2020.

SAXL, Fritz. La visita di Warburg nel Nuovo Messico. **Aut Aut**, n.199/200, p. 10-16, 1984.

SAXL, Fritz. Discorso di commemorazione di A. Warburg (5/12/1929). **Aut Aut**, n. 321/322, p. 161-172, 2004.

STIMILLI, Davide. La tintura de Warburg. *In*: WARBURG, Aby; BINSWANGER, Ludwig. **La curación infinita**: historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

WARBURG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. *In*: WARBURG, Aby. **A Renovação da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 453-506.

WARBURG, Aby.; BING, Gertrud. **Diario romano**. Madrid: Siruela, 2016.

WARBURG, Aby.; BINSWANGER, Ludwig. **La curación infinita**: historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007a.

WARBURG, Aby. Burckhardt e Nietzsche. *In*: WARBURG, Aby. **La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917–1929)**. Turin: Nino Aragno Editore, 2007b. p. 895-901.

WARBURG, Aby. De Arsenal a Laboratório. *In*: WARBURG, Aby. **presença do antigo**: escritos inéditos. Campinas/São Paulo: UNICAMP; UNIFESP, 2018a. p. 37-52.

WARBURG, Aby. Discorso di festeggiamento pertre dottorati. *In*: WARBURG, Aby. **La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917–1929)**. Turin: Nino Aragno Editore, 2007c. p. 903-910.

WARBURG, Aby. **Fragments sur l'expression**. Paris: l'Ecarquillé Lotta, 2015a.

WARBURG, Aby. Il metodo della scienza della cultura. Esercitazione finale. *In*: WARBURG, Aby. **La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917–1929)**. Turin: Nino Aragno Editore, 2007d. p. 911-918.

WARBURG, Aby. **Images from the region of the Pueblo Indians of North America**. London: Cornell University Press, 1995.

WARBURG, Aby. Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1924). *In*: STMILLI, Davide (org). La dialettica dell'immagine. **Aut Aut**, 321/322, 2004. p. 21-24.

WARBURG, Aby. Memórias de Viagem à região dos índios pueblos na América do Norte. *In*: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 255-287.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. O Atlas das Imagens. Introdução. *In*: WARBURG, Aby. **A presença do antigo: escritos inéditos**. Campinas/São Paulo: Ed. UNICAMP; Ed. UNIFESP, 2018b. p. 217-229.

WARBURG, Aby. Two extracts from a letter written by Aby Warburg to his wife from Kreuzlingen, 15 December 1923. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 62, 1999.

WEDEPHOL, Claudia. Genesis without End: Warburg's 'großes Buch'. **Colóquio Aby Warburg, 150: Work, Legacy, Promise** (2016). Disponível em: <https://youtu.be/i-4FW18rBh4>. Acesso em 26 Jul. 2020.

WEIGEL, Sigrid. Aby Warburg's *Schlangenritual*: Reading Culture and Reading Written Texts. **New German Critique**, n. 65, p. 135-153, 1995.

WIND, Edgar. O Conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft*. *In*: WIND, Edgar. **Eloquência dos Símbolos**. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 73-93.

ZUMBUSCH, Cornelia. Images of History: Walter Benjamin and Aby Warburg. *In*: EMDEN, Christian.; RIPPL, Gabriele. (ed). **Image Scapes: Studies in Intermediality**, v. 9, 2010. p. 117-144.

NOTA SOBRE A AUTORA

Naiara Damas

naiaradamas@gmail.com
Departamento de História
Universidade Federal de Juiz de Fora
Juiz de Fora
Minas Gerais
Brasil

ENDEREÇO DE CORRESPONDÊNCIA

Naiara Damas
Universidade Federal de Juiz de Fora
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Campus Universitário, Rua José Lourenço Kelmer, s/n - São Pedro
36036-900
Juiz de Fora - MG - Brasil

FINANCIAMENTO

Nenhum Financiamento foi declarado.

CONFLITO DE INTERESSE

Nenhum conflito de interesse declarado.

Copyright (c)
2020 *História da
Historiografia:
International Journal
of Theory and History
of Historiography.*
Este é um artigo
distribuído em Acesso
Aberto sob os termos
da Licença Creative
Commons Atribuição-
Não Comercial-
Sem Derivações 4.0
International.



RECEBIDO EM: 31/JUL./2020 | APROVADO EM: 26/AGO./2020