

**DAS MUITAS VIDAS DO PASSADO – NACHLEBEN,
HISTÓRIA E TEMPORALIDADE EM ABY WARBURG**

**THE MANY LIVES OF THE PAST.
NACHLEBEN, HISTORY, AND TEMPORALITY IN ABY
WARBURG**

Naiara Damas¹

Em memória do amigo
Rhuan Fernandes Gomes

RESUMO: Este artigo propõe analisar o conceito de *Nachleben* (vida póstuma) de Aby Warburg e a maneira como ele pode enriquecer a prática historiográfica, oferecendo um caminho para pensar uma abordagem heterocrônica da história. Por meio de um recorte transversal na vasta obra warburguiana, analisarei, na primeira parte, o modo como este conceito impacta a interpretação do Renascimento italiano ao destacar as “trocas recíprocas” entre o passado e presente e as implicações éticas da sua relação com a Antiguidade. Na segunda parte trato dos efeitos da “vida póstuma” na operação historiográfica, sobretudo o que significa incorporar a heterocronia como ponto de partida da compreensão histórica e como isso se desdobra, finalmente, numa escrita que opera na chave da montagem.

1 Professora adjunta do departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: naiaradamas@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3555-0160

Palavras-chave: Aby Warburg; Historiografia; temporalidade;

ABSTRACT: This article aims to explore Aby Warburg's concept of *Nachleben* [afterlife] and its potential to enrich the practice of historical writing, in the sense it could offer a way to think about a heterochronic approach to history. Through a cross-section in Warburg's work, I will analyze, in the first part, the way this concept changes the interpretation of the Italian Renaissance by focusing on the "reciprocal exchanges" between past and present, as well as the ethical implications of its engagement with Antiquity. In the second part, I will address the impact of this concept on the historiographical operation, especially what it means to incorporate heterochrony as a starting point of historical understanding and how this results in a way of writing history that operates according to the logic of montage.

Keywords: Aby Warburg; Historiography; temporality;

I. ABY WARBURG E OS HISTORIADORES

Nos últimos anos pôde-se notar um retorno decisivo à obra do historiador alemão da arte, Aby Warburg (1866-1929). Um rápido passar de olhos na extensa lista bibliográfica publicada recentemente pela *La Rivista di Engramma* (2020) mostra como seus trabalhos têm sido relidos e rediscutidos a partir de um recorte abrangente e interdisciplinar que vai desde a História da Arte e os estudos visuais, passando pela antropologia e os estudos literários, até chegar ao campo da neurociência. No interior desse amplo espectro de abordagens e problemas, há, contudo, um traço constante que marca o diálogo recente com a sua obra. Com frequência, a imagem de Warburg é associada à figura do pioneiro e do *outsider* visionário que abriu caminhos que se oferecem agora como saídas importantes para os impasses contemporâneos dos campos de pesquisa que escolhem colocá-lo na condição de precursor. Esse movimento de retorno promove uma inversão temporal interessante: o futuro aparece não como uma busca pelo desconhecido, mas como uma volta às origens, ou mais precisamente, como uma volta a um passado reinvestido

de um forte senso de possibilidade. Ao tratar da “vida póstuma”² da obra de Aby Warburg, David Marshall trata justamente dessa inflexão particular do termo “origem” como futuro do passado:

A origem é definida não pelo seu passado, mas por seus futuros. Ela é definida pela *multiplicidade* de suas várias histórias futuras. A verdadeira origem é o ponto para o qual as pessoas continuam retornando de modo a encontrar novas variações. Subdeterminada, desordenada, recombinável – a origem é uma constelação de potencialidades. Aby Warburg é uma origem desse tipo (Marshall, 2017, p. 646).

Talvez um dos exemplos mais significativos desse retorno à obra de Warburg em busca de uma “constelação de potencialidades” seja a tentativa recente de refundar o campo da história da arte promovida pelo historiador e filósofo da imagem, George Didi-Huberman. Diante dos embaraços de uma história da arte dominada pela Iconologia, ele defende a necessidade urgente de uma mutação epistemológica que colocasse em suspeição todos os pressupostos convencionais do saber sobre as imagens. Para isso seria imperativo remover a figura de Warburg da condição protocolar de “reverência-referência” a que ele havia sido submetido na memória disciplinar, de modo a incorporar toda a complexidade teórica de seu legado, assim como os riscos que este representava “para a própria história, para sua prática e para os seus modelos temporais.” (Didi-Huberman, 2013a, p. 12) A figura “perigosa” que emerge desse projeto de refundação não é mais aquela do “pai da iconologia”, mas a de Warburg “como nosso fantasma”³ que retorna do “exorcismo” promovido por seus herdeiros intelectuais para

2 Optamos por traduzir *Nachleben* por “vida póstuma”, seguindo a decisão editorial da tradução recente do livro de Warburg (2018), *A presença do antigo*, feita por Cássio Fernandes. O uso de outros termos como “pós-vida” e “sobrevivência” estará ligado à tradução específica do termo tal como usado por comentadores.

3 “Warburg, como nosso fantasma” é o título de uma das seções do primeiro capítulo do livro, *A imagem sobrevivente*, de G. Didi-Huberman. Em suas palavras: “Assim seria Warburg nos dias atuais: um sobrevivente urgente para a história da arte. Nosso *dibuk*. O fantasma da nossa disciplina, falando-nos a um só tempo de seu (nosso) passado e de seu (nosso) futuro” (Didi-Huberman, 2013b, p. 29-30).

assombrar a história da arte com as indeterminações e patologias de um tempo fantasmagórico e sintomático. A “História da arte como disciplina humanística” de E. Panofsky – com a sua ênfase na legibilidade das imagens – deveria se transformar numa disciplina anacrônica que, operando a partir do conceito warburguiano de “sobrevivência” [*Nachleben*], abre-se definitivamente para o redemoinho temporal das imagens, formado, segundo as lições warburguianas extraídas por Didi-Huberman, por “longas temporalidades e fissuras de tempo, latências e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos” (Didi-Huberman, 2015, p. 51).

Esse movimento de insurgência contra os cânones da história da arte foi decisivo para a ampliação do seu repertório de objetos, métodos e problemas nos últimos anos (Lisovsky, 2014, pp. 305-322). No entanto, mesmo que se considere a relação inextricável do pensamento de Warburg com o mundo das imagens, é importante reconhecer que o potencial teórico de seu trabalho não se esgota no campo dos estudos visuais. Sinal disso é a difusão dessa iniciativa de releitura crítica por outras disciplinas e áreas de conhecimento em que o diálogo com o seu “saber-montagem” promete a criação de novas vias heurísticas e o refinamento de instrumentos de pesquisa.⁴ Esse é o caso da história e da teoria da história onde é possível notar um interesse cada vez mais acentuado em estabelecer uma interlocução com os principais conceitos da semântica warburguiana, interesse, aliás, que não é totalmente novo. No percurso que marca a recepção de Warburg no campo historiográfico, o ensaio de Carlo Ginzburg (1965), *de A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método*, representa um dos momentos mais significativos, na medida em que seu gesto de interpretar a história da arte de Warburg como um “modo de História Cultural” (Wood, 2014, p. 9) ampliou a possibilidade de os historiadores travarem um diálogo valioso e produtivo com o seu repertório de ideias e conceitos. Todavia, se nessa oportunidade a atenção de Ginzburg se concentrou nas contribuições que o “método warburguiano” poderia oferecer para a pesquisa histórico-cultural – especialmente em relação ao uso das fontes figurativas e ao risco da circularidade hermenêutica –, as incursões mais recentes dos historiadores na obra de Warburg parecem motivadas, sobretudo, pela forma como ele lidou com o problema do tempo histórico.

4 Esse é o caso, por exemplo, do uso recente do Atlas no campo dos estudos literários (Trentin, 2017, p. 101-29).

Esse deslocamento de ênfase se alinha com o crescimento da atenção crítica dedicada à questão do tempo e da temporalidade. Num momento em que se coloca em jogo a própria possibilidade de continuar operando com a concepção homogênea e linear de tempo único herdada do historicismo, o tema da multiplicidade temporal se estabelece como um problema historiográfico urgente e incontornável, como afirma M. Salomon, “já há décadas, o tempo pluralizou-se. Ele declinou do singular por meio do qual os historiadores habituaram-se a reconhecê-lo e irrompeu em novas formas, múltiplas, policrômicas” (Salomon, 2018, p. 9). O tempo não-linear que emerge da “ruína da unicidade temporal” se contrapõe ao conceito moderno de temporalidade – de caráter sucessivo, futurista e acumulativo – para enfatizar a persistência do passado no presente. Diante dessa mudança, que produz uma verdadeira *vertigem temporal* no interior da disciplina histórica, fica cada vez mais clara a necessidade de elaborar um vocabulário conceitual que permitisse imaginar, figurar e problematizar a multiplicidade temporal, bem como extrair suas implicações éticas (Lorenz & Bevernage, 2013, p. 13). Não é por coincidência, portanto, que o “renascimento” de Warburg aconteça no momento em que se tenta desenvolver teorias mais complexas e com nuances da temporalidade, considerando que nessas conjunturas críticas “os historiadores retomam e às vezes redescobrem o vocabulário e os trabalhos heterocrônicos do passado” (Salomon, 2018, p. 24).

A nova atualidade concedida ao conceito warburgiano de “vida póstuma” [*Nachleben*] na historiografia contemporânea indica justamente a disposição para encontrar formas concretas e sofisticadas de pensar o pluralismo temporal, sobretudo em relação ao problema da multidirecionalidade e da sobreposição de tempos. Na introdução da *Rethinking Historical Time* (2019), uma coletânea que reúne propostas recentes para “repensar o tempo histórico”, L. Olivier e M. Tamm fazem questão de colocar Warburg ao lado de Walter Benjamin, como precursor de uma história anti-positivista e de uma “teoria anti-historicista do tempo e da temporalidade”. Considerando o interesse recente por modelos alternativos de temporalização, a sua prática historiográfica ajudaria não só a mostrar que “cada período compreende simultaneamente elementos do passado, presente e futuro”, como também a redefinir as relações temporais, “anacronizando e desorientando a história” (Olivier, & Tamm, 2021, p. 5). Mas se Warburg é, de fato, o que significaria tomá-lo como guia, convertendo o passado “vencido” da disciplina em seu

futuro promissor? O que nós historiadores, que não trabalhamos com arte e imagem, teríamos a ganhar em transformar Warburg em “nosso fantasma” – para retomar a expressão provocativa de Didi-Huberman – permitindo, assim, que ele nos assombrasse com sua imaginação histórica, seus métodos e problemas?

Essas perguntas, claro, são imensamente amplas e complexas. Responder a cada uma delas iria muito além das intenções bem mais modestas deste artigo. De todo modo, a minha proposta é começar a explorá-las – mesmo que de forma tentativa e sem me dedicar mais detidamente ao tema das imagens – assumindo como ponto de partida uma questão que é mencionada apenas *en passant* no texto de L. Olivier e M. Tamm quando abordam as implicações práticas de um possível encontro dos historiadores com a obra warburguiana. Citando a assistente de Warburg, a historiadora da arte Gertrud Bing, eles sugerem que o tema da “vida póstuma” transformaria a ideia de tempo e de tradição ao promover um deslocamento decisivo do problema da influência – entendida como uma forma passiva de aceitação que opera a partir de uma temporalidade sucessiva e cronológica – para uma escrita da história atenta às formas de “enfretamento” [*Auseinandersetzung*]⁵ entre o presente e o passado (Olivier, & Tamm, 2021). Nesse novo arranjo, a imagem do tempo como fluxo ininterrupto e contínuo deve ceder o lugar para uma temporalidade recursiva composta por saltos e latências. A ênfase recai agora sobre a historicidade constitutiva das relações temporais – algo que, surpreendentemente, nunca se consolidou como uma auto evidência para o historiador disciplinado – trazendo para o centro da investigação histórica as formas de permanência e de uso do passado no presente.

É a partir dessa questão do vínculo entre presente e passado, formado por negociações, apropriações, ajustes e

⁵De acordo com Papapetros, *Auseinandersetzung* “literalmente significa justaposição, debate, discussão, algumas vezes até mesmo confrontação”. Warburg utiliza esse termo e algumas derivações, como *Auseinandersetzungenergie* (“energia confrontatória”, ou ainda, “energia dialética”), ao longo de diversos ensaios. A minha opção pela tradução como “enfretamento” é porque acredito que essa palavra consiga preservar melhor o duplo sentido do “tomar em consideração”, examinar (por exemplo, ter que enfrentar uma questão difícil), e o aspecto mais agonístico da contestação (bater de frente, resistir, disputar um adversário) (Papapetros, 2003, p. 173).

incoerências, que pretendo entrar no imenso labirinto que é a obra de Warburg – sem falar, claro, de sua inesgotável fortuna crítica – para analisar o conceito de “vida póstuma” e a maneira como ele pode ajudar a promover uma abordagem heterocrônica da história. Para isso, é preciso considerar que a discussão sobre a temporalidade da *Nachleben* não se esgota na indisciplina de Warburg frente ao tempo linear do historicismo, mas se faz presente também no modo como ele coloca a própria operação da imaginação histórica – isto é, as formas de figurar, organizar e dar sentido ao passado – no centro da sua ciência da cultura (Emden, 2003, p. 310), atribuindo-lhe a tarefa de investigar “as trocas recíprocas entre o presente e o passado” (Warburg, 2007a, p. 907). Voltar-se para essa questão permite inscrever o trabalho com as imagens, que é um aspecto já bastante explorado da “vida póstuma” do historiador alemão, no quadro mais amplo de uma preocupação historiográfica interdisciplinar que transforma o próprio tempo da memória e da história – as formas de persistência, atualização e metamorfose – no problema por excelência de sua *Kulturwissenschaft*. Ao considerar a história da perspectiva do futuro do passado, Warburg consegue registrar em imagens e palavras as muitas vidas que o passado vive no tempo.

O percurso que proponho para começar a explorar essas questões divide-se em duas partes e se organiza em torno do desejo de pensar *com* Warburg e *a partir* de Warburg, num gesto hermenêutico que se mantém firmemente ancorado em seus trabalhos. A primeira parte trata do conceito de Renascimento e o modo como a ideia de *Nachleben* complica o enredo e as formas lineares de periodização, enfatizando uma dinâmica de “enfrentamento” com o mundo antigo carregada de implicações éticas. Na segunda parte analiso os efeitos da “vida póstuma” na operação historiográfica, sobretudo o que significa incorporar a heterocronia como ponto de partida da compreensão histórica e como isso se desdobra, finalmente, numa escrita que opera na chave da montagem. Num momento de grande preocupação com os limites epistemológicos e éticos (e mesmo estéticos) do tempo da história disciplinar, espero oferecer algumas reflexões iniciais sobre como a obra de Warburg pode contribuir não só no sentido de encontrar saídas para os impasses de uma noção persistente de tempo linear e homogêneo, mas especialmente para a produção de uma forma multifacetada e dialética de imaginação temporal.

II. A “VIDA PÓSTUMA” DO RENASCIMENTO: O FUTURO DO PASSADO

No final do século XIX, entrar na história da arte pela “via real do Renascimento”, como destaca Didi-Huberman, significa entrar numa polêmica teórica sobre o próprio estatuto, o estilo e os desafios do discurso histórico em geral (Didi-Huberman, 2013b, p. 60). Isso porque o “Renascimento” como fenômeno histórico específico e como projeto estético-formal trans histórico descreve, em primeiro lugar, uma relação com o tempo. Fala-se em *retorno*, em *ressurreição*, em *renascença* – termos que expressam um vínculo fundamental com a história e uma forma de convocar o passado para reinscrevê-lo no interior do presente, saltando para fora da sucessão linear da cronologia de modo a construir uma outra ordem dos tempos. A fim de tornar o Renascimento compreensível em toda a sua complexidade é preciso prestar contas com os limites da gramática temporal e as ferramentas de temporalização à disposição do historiador. A noção eucrônica de época, a coerência artificial do estilo histórico-artístico, a positividade factual muitas vezes mesquinha do “que realmente aconteceu”, a ideia da unidirecionalidade do tempo histórico – todas essas categorias que, naquele momento, formam o repertório da operação historiadora – pareciam insuficientes para lidar com um fenômeno que, feito do anseio de reverter o fluxo do tempo, projeta o passado como algo que deve vir depois do presente. Mais do que um simples problema de periodização, de localizar eventos no percurso de uma linha reta, o Renascimento tensiona o discurso histórico justamente porque demanda uma reflexão a respeito do efeito da história sobre a própria história, ou seja, do gesto que coloca o passado, seja ele inventado ou “exumado”, no coração do presente – no seu centro pulsante e no seu horizonte de desejo.

Assim, caso pretenda decifrar a trama temporal complexa do Renascimento, a ciência histórica tem que sofrer a perda de seu próprio eixo para poder, enfim, experimentar vertiginosamente o tempo. É isso, em grande medida, o que a noção de “vida póstuma” [*Nachleben*] faz. Em seu projeto de investigar a “influência da Antiguidade sobre a cultura do Renascimento europeu em palavras e imagens” (Warburg, 2004, p. 24), Warburg torce o tempo sobre si mesmo até que ele possa ser, simultaneamente, anterior e posterior, com continuidade temporal e ruptura cronológica, original e multiplicidade. De acordo com U. Raulf, a “vida póstuma” precisa ser entendida como um “conceito híbrido” no qual se conjuga tanto o problema erudito da

influência, quanto o tema perturbador [*unheimlich*] da pós-vida fantasmagórica do passado:

A *Nachleben* é uma noção temporal, ela visa a posteridade de uma época e seu reaparecimento atrasado ou sua presença fantasmagórica em outro tempo. Ela supõe uma justaposição ou inflexão de tempos, literalmente *complicatio*, no sentido de um tempo dobrado, estratificado, multicamadas (Ulrich, 2016).

A complicação temporal introduzida pelo problema da “vida póstuma” permite ver um *outro Renascimento*. Partindo da imagem coesa e, de certo modo, estática criada por seu mestre, J. Burckhardt (2003), em *A cultura do Renascimento na Itália* (1860)⁶, Warburg esboça o retrato de uma “época de transição” que, oscilando entre o velho e o novo perde não só a clareza dos seus contornos espaciais e cronológicos, como também o sentido teleológico que havia estabelecido o Renascimento enquanto um período triunfante na marcha da história europeia em direção à modernidade. No lugar de um movimento resolutivo que leva ao surgimento do indivíduo moderno – que, nesse momento, segundo a narrativa burckhardtiana, descobre a si mesmo e ao mundo – tem-se um itinerário não-linear atravessado por um forte senso de incerteza, no qual a relação entre o presente e o passado se dá por meio de “interrupções, retomadas, inversões, regressões, pausas e acelerações” (Nicastro, 2019, p. 86).

Essa dessincronia produzida por ritmos temporais heterogêneos inviabiliza o recurso a formas mais convencionais de periodização no campo da história. Num gesto polêmico contra os “guardas de fronteira” que policiam os grandes marcos da história europeia – dependentes, em grande medida, de uma noção retilínea e unidirecional do tempo histórico – Warburg se propõe a “lançar luz sobre o nexos que há entre os grandes processos gerais do desenvolvimento”, de modo que seja possível revelar os pontos de fratura e continuidade que definem o Renascimento, a Idade Média e a Modernidade como “épocas conectadas entre si” (Warburg, 2015a, p. 128). No interior dessa rede, onde o tempo espacializado da sincronia e o tempo entrecortado da diacronia se cruzam em pontos diferentes e segundo lógicas próprias, prevalece um senso de permeabilidade que tira o acento da emergência súbita do novo para colocá-lo na “errância” [*Wanderung*]

6 Sobre a relação entre Warburg e Jacob Burckhardt, ver Fernandes, C. (2020).

dos produtos culturais, transformando os caminhos e os contratempos pelos quais se chega a herdar o passado no objeto privilegiado da sua ciência da cultura. Conforme afirma em seu ensaio sobre o Palácio *Schifanoia* (1912), é esse processo de migração e assimilação do legado antigo – escondido sob os escombros de sua transmissão – que define o período renascentista como a “época da perambulação internacional de imagens que nós, com excessivo misticismo, chamamos de Renascimento” (Warburg, 2015a, p. 128).

A intenção de Warburg de desmistificar a coesão temporal do Renascimento, mostrando-o em sua estrutura palimpséstica, leva ao abandono da ideia de “redescoberta da Antiguidade” que durante muito tempo marcou a fortuna crítica desse conceito na história da arte e da cultura. Quando se pensa a cultura renascentista a partir do problema híbrido da “sobrevivência” e da “pós-vida” (Raulf, 2016), não se trata mais de um retorno puro e simples às origens clássicas, mas da *relação* estabelecida entre o presente vivo do *Quattrocento* italiano, no qual humanistas e artistas desejavam refundar a história através da criação de uma filiação alternativa para o seu próprio tempo, e o passado ao qual remetia os restos materiais dispersos e, por vezes, “deformados” (como nos signos astrais) do mundo antigo. É nessa chave dialética, e resolutamente *histórica*, que Warburg interpreta o anseio de restauração dos renascentistas: o que importa é, sobretudo, a “energia confrontadora” investida no gesto de incorporar – no sentido forte de trazer para o corpo, de tomar posse – a herança dos valores expressivos da Antiguidade. Colocando em primeiro plano os embates envolvidos no engajamento com a tradição, a História da Arte warburguiana volta-se para o problema de *qual* Antiguidade o *Quattrocento* desejava restaurar, rastreando e catalogando as modalidades de empréstimo e usos do passado antigo num momento em que a cultura artística do Renascimento trava um conflito consciente e difícil, para afirmar um “novo sentimento da vida” frente à rigidez do universo existencial e figurativo do Gótico.

Desde sua dissertação sobre *O Nascimento de Vênus e Primavera de Botticelli* de 1893 (Warburg, 2015b, p. 27-86), onde se propõe a responder o que, na Antiguidade, interessava aos artistas do *Quattrocento*, o problema da “vida póstuma” se materializa concretamente por meio do recurso a uma forma de temporalização baseada na conjunção entre o tempo longo e recursivo das sobrevivências do mundo antigo e o tempo breve e contingente das decisões estilísticas. É partir desse “tempo dobrado”

da *Nachleben* – articulado na interface entre morfologia e história (Settis, 2004, p. 23-34) – que Warburg consegue mostrar que o Renascimento empresta do mundo antigo aquilo que vê como a sua própria novidade (Pinotti, 2001, p. 108), ou seja, o senso renovado de animação intensificada das *Pathosformeln* [formulações de *pathos*] empregadas, agora, para expressar emoções suprimidas pelo código figurativo medieval e cristão. A ênfase colocada nos usos da linguagem gestual superlativa para representar a “vida em movimento” permite ainda revelar, na contra-mão do classicismo de J. J. Winckelmann, “a dupla riqueza estilística do Antigo”, dotada de modelos que contemplavam tanto a bela regularidade da compostura apolínea, quanto a explosão dionisíaca da “mímica pateticamente intensificada” (Warburg, 2018a, p. 65-77). Entre o legado “bipolar” da Antiguidade pagã e o presente cristão – afirma Warburg em seu ensaio sobre *A Arte do Retrato* (1902) – equilibra-se o Renascimento como “época de transição que, sem qualquer pose heroica, aceita o novo sem abandonar o velho” (Warburg, 2013a, p. 129).

Nessa rica trama temporal, o Renascimento é recordado por uma série de incongruências e sobreposições expressas, sobretudo, por um forte senso da “contemporaneidade do não-contemporâneo”, tão eloquentemente representado no *corpus* warburguiano pela *Pathosformel* da Ninfa – a “deusa no exílio” que, ressurgida em Florença, invade com “passo ligeiro” o espaço pictórico rígido e sóbrio de *O Nascimento de São João Batista* de Domenico Ghirlandaio (Warburg, 2018b). Esse tipo de atenção para o *contratempo* das “formulações de *pathos*” aponta para longe de uma preocupação formal e iconográfica em direção a uma abordagem temporal, cuja ênfase recai não no conteúdo da forma, mas no *processo* que a atravessa e constitui (Johnson, 2012). Mais do que eventos estéticos, as *Pathosformeln* investigadas no projeto da *Nachleben der Antike* são eventos temporais, pequenos redemoinhos no curso da história que, a partir de um centro anímico comum, giram em todas as direções temporais. De acordo com G. Agamben, elas são “híbridos de matéria e forma, de criação e performance, de primeiridade [*primavol-titâ*] e repetição. (...) São feitas de tempo – cristais da memória histórica, *fantasmati* em torno dos quais o tempo escreve a sua coreografia” (Agamben, 2012, p. 28).

A proposta de Warburg é justamente mapear essa coreografia temporal a partir de uma “fenomenologia da revitalização do antigo” (Warburg, 2004, p. 23) atenta ao aspecto cultural e histórico do diálogo estabelecido por aqueles que

mobilizam o acervo de imagens, figuras e símbolos do mundo antigo com o desejo de se libertar das velhas fórmulas figurativas. Na medida em que o conteúdo das “formulações de *pathos*” permanece puramente virtual até o encontro com a “vontade da época”, a sua atualização contingente e específica serve como um índice temporal do entrelaçamento dialético entre presente e passado, permitindo que se olhe simultaneamente “para frente e para trás no tempo” (Johnson, 2012, p. 18). Na introdução do *Atlas Mnemosyne*⁷, obra inacabada em que cataloga *in figura* a “vida póstuma” da Antiguidade, ele afirma que “a obrigação de se confrontar com o mundo das formas constituído dos valores expressivos pré-cunhados (...) assinala a crise decisiva para todo artista que pretende afirmar a própria personalidade” (Warburg, 2007b, p. 224). Assim, muito mais do que problemas de ordem formal e estética, as soluções estilísticas adotadas pelos artistas são analisadas como decisões éticas que definem um posicionamento frente à herança “bipolar” da Antiguidade – presa, de acordo com Warburg, no interior de um movimento pendular entre apolíneo e dionisíaco, razão e desrazão, lógica e magia. A questão da interiorização dessa herança pela cultura do Renascimento coloca em primeiro plano o problema do “enfrentamento” [*Auseinandersetzung*] entre presente e passado através da investigação dos mecanismos de recusa, assimilação, distorção e inversão das formas expressivas ambivalentes do mundo antigo. É nessa luta decisiva entre o êxtase e a sofrósina que se decide, finalmente, qual Antiguidade será despertada do seu sono inquieto nos sarcófagos antigos.

Isso significa considerar que a temporalidade da “vida depois da vida” da *Nachleben* não deve ser pensada como um simples retorno, mas como um ato de ressurreição no qual “os mortos não voltam por eles mesmos, mas são ressuscitados e trazidos de volta à vida pela arte e pelos artistas” (Raulff, 2016). É nesse gesto de reanimação do mundo dos mortos – gesto do qual participa também o historiador que devolve o timbre às “vozes inaudíveis” dos mortos (Warburg, 2013a, p. 213) – que se inscreve

7 O *Atlas Mnemosyne* é o projeto ao qual Warburg dedicou os últimos anos de sua vida (1924-1929) e com o qual esperava retomar e aprofundar toda a sua obra dedicada ao estudo da “vida póstuma” da Antiguidade. Para isso, reuniu mais de mil imagens que, dispostas em 63 pranchas, permitiam mapear as “peregrinações” das imagens e símbolos do mundo antigo, assim como as suas reaparições e metamorfoses num recorte temporal que ia desde a Antiguidade até o mundo contemporâneo.

a dimensão perturbadora e espectral da “vida póstuma”. Na *Kulturwissenschaft* warburguiana, pensada para servir como uma “história de fantasmas para gente grande”, não se trata apenas do que se faz com o passado, num nível consciente e deliberado, mas o que o passado faz com aqueles que, na esperança de forjar um novo sentimento de vida, conjuram a ajuda dos espectros e dos monstros que habitam os abismos profundos da história, onde “a matéria se estratifica acronologicamente” (Warburg, 2007b, p. 222). O que esses seres temíveis anunciam com a possibilidade sempre renovada do seu retorno à superfície é que há sempre um resíduo, uma carga de superstição e medo gravada nas formas da “vida em movimento” da Antiguidade pagã que ameaça qualquer simples operação de citação e cópia. Diante desse perigo, o artista, assim como o historiador, deve mobilizar sua “energia dialética” [*Auseinandersetzung*] para resistir às forças inquietantes que ameaçam enterrá-lo – como Warburg descobriu, de forma trágica, em sua própria psiquê.⁸

Essa “energia dialética” é o resultado final de uma operação frágil e vacilante de distanciamento que interpõe um intervalo [*Zwischenraum*] entre o artista/historiador e a herança de uma “massa de impressões”, colocando-o, assim, em condições de mediar e moderar o “material explosivo do passado”. De acordo com M. Ghelardi, é essa distância que “torna possível a aparição de uma atitude que permite objetivar o passado e assim lhe tornar disponível, mesmo que os aspectos patológicos e fóbicos originais (...) não possam jamais ser desvitalizados” (Ghelardi, 2016, p. 232). Esse gesto de objetivação aparece como o resultado da criação de um “espaço de pensamento” [*Denkraum*], no qual se torna possível a apreensão crítica dessa herança e, por conseguinte, o confronto decisivo capaz de ressignificar o passado à luz das demandas afirmativas do presente. O deslocamento da questão da distância do domínio simplesmente temporal para o domínio ético mostra que o intervalo entre presente e passado não é fixo, mas funciona a partir de uma lógica que é ela própria histórica, contingente e instável. Desse modo, a distância histórica, que na gramática historicista é responsável por abrir uma brecha entre as instâncias temporais, perde sua condição de traço inato de um tempo considerado linear e irreversível. Ao contrário, a distância histórica se mostra como uma

8 Depois de um grave surto psicótico em 1918, Warburg passou seis anos internado (1918-1924), a maior parte deles numa clínica em Kreuzlingen, onde foi diagnosticado e tratado como “esquizofrênico” (Damas, 2020, p. 41-75)

construção cultural, como um gesto performativo que, como no caso do Renascimento, é capaz de executar um “salto” temporal de modo a inventar uma genealogia alternativa para o próprio presente, transformando o passado remoto da Antiguidade em mais atual e decisivo do que o passado cronologicamente próximo do mundo medieval.

Nessa leitura ética da questão da “vida póstuma” a herança antiga funciona para Warburg como uma espécie de “ponto de observação”. O exame crítico do modo como a Antiguidade se atualiza ao longo do tempo permitiria estabelecer uma visão sinóptica e *bifronte* que, tal como na imagem de Janus, consegue olhar, ao mesmo tempo, para frente e para trás, fornecendo o que G. Bing chama de um “duplo par de lentes”: a que foca no passado mesmo, tal como ele se apresenta através dos seus restos materiais, e outra que mapeia as rotas por meio das quais o conhecimento desse passado foi adquirido. “A história que cada época conta, deliberadamente ou por implicação, de sua própria antiguidade remota, lança uma luz refletida em ambas as direções” (Bing, 1965, p. 309). Esse jogo entre retrospecto e projeção se funda no reconhecimento de que a Antiguidade não está simplesmente dada, mas é antes o resultado de uma operação da imaginação histórica que integra o que restou dessa época dentro uma nova configuração de sentido.

O efeito determinante do futuro do passado aparece de uma forma eloquente na conferência de Warburg sobre Rembrandt (1926) quando afirma que “depende realmente da constituição subjetiva do nascido depois, mais do que caráter objetivo da herança clássica, se sentimos que ela nos desperta ação passional ou induz à calma da sabedoria serena” (Warburg, 2007b, p. 635). Com isso, ele mostra não só o caráter historicamente contingente e subjetivo da “vida póstuma” do mundo antigo – da qual ele participa na condição de intérprete e herdeiro –, mas também como o sentido da Antiguidade não é intrínseco ou imutável, pertencendo, antes, ao domínio da recepção, isto é, materializa-se apenas no encontro com os “nascidos depois” e está sempre aberto ao desejo de “recomeçar”. No parágrafo final da conferência, incluído posteriormente quase como um inciso, Warburg conclui de maneira a produzir uma última torção no conceito de Renascimento, fazendo-o desprender-se de seu contexto histórico específico para torná-lo, finalmente, um índice temporal não do passado, mas do próprio presente: “Toda época tem o Renascimento da Antiguidade que merece” (Warburg, 2007b, p. 635).

III. MONTAGENS DO TEMPO: O PASSADO SE ABRE

Em 1923, numa carta a sua esposa, Mary, Warburg define o Renascimento nos termos de uma “re-generação através da re-memoração [sic] (transformação)” (Warburg, 1999, p. 282). A reunião desses dois aspectos, generativo e rememorativo, associados ainda a um princípio de mudança, define em linhas gerais o impacto da questão da “vida póstuma” no tempo do Renascimento. Nessa fórmula breve o que está em jogo é o entrelaçamento de duas orientações temporais diferentes, reforçada, inclusive, pelo uso do hífen: trata-se de gerar *de novo* (presente/futuro), de lembrar *mais uma vez* (presente/passado), operação que resulta numa “transformação” produzida pela combinação com o prefixo em destaque “re” (*re-generação/re-memoração*). Dentro dessa operação, o gesto de retorno que marca o Renascimento só pode começar por um ato de criação: porque o passado ao qual se deseja retornar não existe mais, ou melhor, existe apenas em seus restos e fragmentos, ele é trazido de volta à vida por meio de uma *recriação*. Ao tempo circular e recursivo da história da “posteridade” do passado, soma-se o tempo flutuante e descontínuo da produção do novo, daquilo que *vem depois*, rompendo, desse modo, as margens de um circuito reiterativo das formas para mostrar o retorno como repetição que produz diferença. Do ponto de vista das implicações diferenciais da *Nachleben*, não se trata nem de identificar uma primeiridade absoluta na vida das formas – o que levaria a ter que sair da história em direção aos “misteriosos abismos da mãe grega” no território do mito (Warburg, 2018a, p. 132) – nem de afirmar a sua autonomia radical em relação às amarras da tradição, mas de registrar o movimento de correlação e reciprocidade entre o presente e o passado que as constitui. É na intersecção entre essas esferas temporais que se estabelece o espaço liminal e ambivalente na qual Warburg situa o Renascimento como processo de rememoração para o qual a Antiguidade se revela tanto um *modelo*, quanto o produto de sua *invenção*, o que evidencia, segundo Pinotti, “a verdadeira *poiesis* da *Mnemosyne*” (Pinotti, 2013, p. 11).

Para voltar no tempo e recomeçar é preciso *imaginar*. Em seu ensaio sobre Warburg e Ernst Bloch, *A reinvenção da primavera*, Didi-Huberman afirma que esse gesto “irá se desenvolver, então, porque temporalmente recomeçante [*recommençante*] – isto é, aberta a um começo do futuro, mas efetuando o *re* – do retorno ou da repetição –, em todas as direções do tempo” (Didi-Huberman, 2020, p. 83). Na ação de *olhar para trás para*

olhar para frente, a imaginação temporal funciona como uma faculdade “estrutural e morfológica” que subsidia uma relação com o passado que é, simultaneamente, projetiva e retrospectiva. O que ela faz, sobretudo, é decidir o que, no recomeço, “retorna ou se repete ou se prolonga”. Para isso salta no tempo tecendo relações e genealogias alternativas ao perseguir os “fios” de semelhança que a levam até “fontes desconhecidas”, *inventadas* na dupla acepção de que são, ao mesmo tempo, construídas a partir da imaginação e *exumadas*, no sentido da intervenção arqueológica na qual o vestígio permite “restituir algo, apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2020, p. 83). Da perspectiva da imaginação o que se encontra no passado é indissociável daquilo que já se estava buscando: os restos que serão resgatados das cinzas do tempo são aqueles capazes de responder aos impasses do presente, ganhando, assim, um novo senso de urgência e atualidade.

Nas pesquisas histórico-culturais de Warburg, esse duplo sentido de “invenção” aparece, especialmente, na sua avaliação do Renascimento como “mistura afortunada” entre criação artística e um forte senso de autenticidade arqueológica (Warburg, 2013b, p. 367). É partir dela, por exemplo, que se pode entender, segundo ele, a relação da cultura artística do *Quattrocento* com o grupo do Laocoonte, redescoberto numa escavação em Roma em 1506, mas cuja influência como modelo de *pré-formação* antiga das “formulações de *pathos*” não dependeria apenas de seu “tângível retorno”. “Não temo mais ser mal interpretado – escreve Warburg no ensaio sobre “o ingresso do estilo antiquizante” (1914) – ao afirmar que, mesmo se não tivesse descoberto o grupo de sofreadores do *Laocoonte*, o Renascimento o teria, de todo modo, inventado exatamente em razão de sua perturbadora eloquência patética” (Warburg, 2018a, p. 131). Desse ponto de vista, o passado antigo arqueologicamente exumado não é o evento gerador ou a causa do novo estilo, mas antes uma confirmação do caminho já percorrido em direção à forma estilizada de “sublime tragicidade” das *Pathosformeln*. Essa dinâmica entre criação e exumação termina por produzir um embaralhamento temporal da relação de anterioridade-posterioridade. A ideia de que o modelo ou imagem original (*Vorbild*) vem *depois* da cópia complica de maneira definitiva a noção cronológica e sucessiva de tempo (Pinotti, 2001, p. 120). O original aqui, tanto quanto suas variações posteriores, transforma-se num objeto temporal e ontologicamente instável no sentido de que a origem, ao contrário do que prevê uma concepção linear e irreversível da história, também não para de se desdobrar e de se multiplicar em mutações que, ao mesmo tempo, preservam-na e se *desviam* dela.

A condição do *Laocoonte* como “original ausente” (Centanni, 2003) pré-inventado pelos artistas renascentistas é sintomática, portanto, das implicações diferenciais da “vida póstuma” warburguiana e do que ela significa para o ofício do historiador. Esse jogo de “presenças e ausências exemplares” tem repercussões explosivas para o conceito moderno de história linear, uma vez que se coloca em rota de colisão com as categorias de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição que sustentam, em grande parte, os esquemas temporais de inteligibilidade da historiografia tradicional (de ontem e hoje). Na medida em que a origem – ou ainda, a *fonte* – se transforma também ela em devir e movimento, a operação histórica deve saber incorporar uma margem de indeterminação na correlação entre os eventos, que perdem a sua fixação no interior de uma linha reta. O estudo da história a partir da *Nachleben* não só desestabiliza o objeto histórico que carrega, agora, o paradoxo de sua própria incompletude, como também termina por expor os limites teóricos e metodológicos da periodização e da explicação históricas baseadas na simples sucessão temporal. Inscrita numa dinâmica que tensiona o tempo cronológico da história e o tempo recursivo das formas, a escrita da história warburguiana parte do reconhecimento da dimensão fundamentalmente heurística dos modelos de temporalização produzidos pelo historiador, o que reforça a necessidade de uma prática historiográfica que seja, ao mesmo tempo, rigorosa, reflexiva e experimental.

No âmbito concreto da pesquisa, a opção de Warburg por questionar a ideia de sucessão como causa explicativa resulta num jogo cronológico sofisticado e erudito em que as coordenadas temporais do seu Renascimento nunca se apresentam como um dado, mas sempre como um “sistema sincrônico de relações” (Centani, 2012, p. 148). Mais especificamente um “sistema sincrônico de relações” *diacrônicas*, uma vez que o sentido da “vida póstuma” como inflexão de tempos implica na identificação de um entrecruzamento contingente e singular entre múltiplas linhas temporais que ligam, em cada momento histórico, diferentes passados, presentes e futuros. Essa dimensão heterocrônica da *Nachleben* aparece de uma forma sugestiva no ensaio sobre Lutero e a astrologia (1920) quando Warburg discute como Melâncton e Lutero se engajaram, com graus diferentes de entusiasmo, em disputas políticas envolvendo o mundo obscuro dos horóscopos e profecias (Warburg, 2015c). Ao invés de desconsiderar a superstição astrológica como fenômeno marginal ou mero anacronismo, como seria de se esperar de uma historiografia mais convencional voltada para a suposta “modernidade” da

cultura renascentista, ele defende que a sua sobrevivência serviu não apenas para preservar o legado do mundo antigo em imagens e palavras, como também permitiu que racionalismo e mitologia, matemática e profecia, existissem *ao mesmo tempo* na cultura do Renascimento e da Reforma.⁹ Essa espécie de coabitação temporal fecunda entre humanismo e astrologia na Alemanha reformada não havia sido explorada de forma mais contundente como problema histórico-cultural por se tratar, segundo Warburg, de um fenômeno “paradoxal para a concepção histórica que raciocina por linhas retas” (Warburg, 2015c, p. 139). No entanto a inferência aqui parece ser que, tão pronto se renuncie ao modelo temporal linear, essa contradição se dissolveria para revelar, ao contrário, as múltiplas linhas, séries e estratos temporais que se sucedem, se entrecruzam e se justapõem no coração do presente – ou, nesse caso, do presente do passado.

A ideia de que algo é paradoxal somente em relação ao modelo de tempo contínuo e homogêneo mostra o valor diferencial e polêmico que o anacronismo tende a assumir na obra warburguiana. Pode-se dizer, na verdade, que a sua prática historiográfica é mais heterocrônica do que anacrônica, sobretudo se por anacronismo entendermos o tipo de erro cronológico que atenta, conforme a *doxa* historiadora, não apenas contra a ideia de um passado temporalmente estável, isto é, fixado à distância e irreversível, como também contra a sua integridade, fator que o tornaria inteligível somente a partir de suas próprias categorias e valores. O que esse interdito do anacronismo revela segundo Rancière, é uma forma de figurar o tempo que se sustenta na expectativa – ontológica, em última instância – de uma identidade essencial do tempo consigo mesmo. Mas o gesto mais fundamental que a *Nachleben* executa é, justamente, romper com essa lógica do pertencimento temporal, reconfigurando a relação entre presente e passado de maneira a enfatizar as permanências e as “trocas recíprocas”.

9 Sobre a filosofia da história de Warburg, M. Ghelardi afirma: “Não por acaso, para explicar a sua concepção da história da civilização, tinha elegido como símbolo a elipse, a qual encerra dois polos, duas zonas diferenciadas. (...) Era esta polaridade que detinha a energia e o equilíbrio mutável entre as forças que se contrapõem num frágil equilíbrio, visto que na elipse coexistem contraposições e conjunções de opostos, assim como a época do Renascimento tinha retido a contraposição de épocas e mentalidades diversas. Esta era, por assim dizer, sua filosofia da história, que combinava um andamento sincrônico e outro diacrônico (...)” (Ghelardi, 2016, p. 20).

É por essa razão que o conceito de anacronismo está fadado a se tornar insuficiente para descrever a complexidade da “vida póstuma” que, por desatar a linha do tempo, opera, na verdade, conforme uma lógica não-anacrônica. Isso significa que a *Nachleben* não pode ser definida em termos de “deriva” temporal nem de recuo na linha do tempo, mas antes como o encontro, ou mesmo o choque – para manter o sentido agonístico da noção de “enfretamento” [*Auseinandersetzung*] – entre diferentes temporalidades com durações e sentidos próprios. Dessa perspectiva uma das formas mais promissoras de refletir sobre o lugar da “anacronia”¹⁰ em Warburg, evitando o recurso a uma ontologia do tempo – e sem entrar na questão da temporalidade específica da imagem proposta na obra de Didi-Huberman –, é focar no seu funcionamento como operação heurística, cujo efeito crítico de (des)montagem tem o potencial de subverter a poética convencional do saber histórico fundada, de acordo com Rancière, na noção eucrônica de tempo como copresença e copertencimento dos fenômenos históricos (Rancière, 2011, p. 28).

Se o anacronismo está ligado a uma noção de tempo que é, contraditoriamente, anti-histórica, pois termina por ocultar as condições mesmas da historicidade em favor do par identidade/eternidade, a heterocronia, por outro lado, é o lugar onde se reafirma de maneira positiva a multiplicidade e a instabilidade de uma concepção *histórica* de tempo. Isso implica em assumir como ponto de partida um presente que já é sempre disjuntivo e que não é capaz de ser contemporâneo nem consigo mesmo. Nas palavras de C. Nicastro sobre a concepção de tempo em Warburg, “não se trata de um tempo homogêneo ciclicamente igual a si mesmo, mas do reconhecimento da copresença de diferentes planos temporais que convivem nas heterocronias do presente” (Nicastro, 2014, p. 63). Com o abandono do domínio

10 Não à toa, a discussão contemporânea em torno desse tema vem acompanhada de um esforço de dissociar o que o anacronismo representa em termos de *multiplicidade temporal* do sentido que lhe foi concedido convencionalmente no âmbito da disciplina histórica. É a partir disso que se pode entender a opção feita, por exemplo, por J. Rancière de substituir “anacronismo” pelo termo mais neutro de “anacronia”, ou ainda, no campo da história da arte, a escolha de C. Wood e A. Nagel no livro *Anachronic Renaissance* pelo uso do “anacrônico” no lugar de “anacrônico” para se distanciar da conotação negativa do termo como parte do “pressuposto historicista de que todo evento e todo objeto tem sua localização apropriada dentro do tempo linear e objetivo” (Nagel, & Wood, 2010, p. 13).

da pura simultaneidade (estática) da eucronia, onde tudo pertence e coincide com o seu próprio tempo, abre-se o intervalo do qual emerge o assíncrono, o “fora de lugar”, como a *Ninfa florentina*, o contratempo que o estudo das trocas recíprocas entre presente e passado se propõe a investigar por meio da temporalidade recursiva e descontínua da “vida póstuma”. É a abertura disjuntiva do presente (do passado) que termina, finalmente, por “desmontar” o senso de totalidade – ligado, como se sabe, a um princípio narrativo de *encerramento* – do qual dependem operações cruciais de produção de sentido na historiografia. Não sendo mais deduzível a partir da sucessão cronológica e da explicação causal, o significado dos fenômenos históricos deve ser recuperado hermenêuticamente por meio de uma intervenção anacrônica do historiador que, a partir do recurso à montagem, remonta a história segundo uma ordem que transcende a contiguidade espacial e temporal (cronologias lineares, afiliações historicistas) e está ligada à noção de “semelhança formal” (Trentin, 2017, p. 117).

Por posicionar os objetos um ao lado do outro, a montagem funciona na obra de Warburg como o dispositivo privilegiado para registrar as interlocuções entre presente e passado, reintroduzindo a simultaneidade a partir de uma nova configuração de sentido. Trata-se agora de criar, seja em palavra ou em imagem, um espaço dialético no qual é possível produzir, através de minuciosos “experimentos verificáveis”, um encontro entre o passado e o presente das formas e ver *in actu* as fricções, as justaposições e as implicações recíprocas. Segundo Didi-Huberman, um dos autores contemporâneos mais interessados em explorar o potencial estético e epistemológico da montagem como instrumento para “ver o tempo”:

Porque não está orientada de maneira simples, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Dessa forma, o historiador renuncia a contar “uma história”, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo (Didi-Huberman, 2012, p. 212).

Embora o uso da montagem alcance a sua forma mais bem definida e audaciosa no *Atlas Mnemosyne* – último projeto inacabado no qual Warburg desenvolve, junto com uma anamnese de seu trabalho como historiador da arte, uma forma

experimental de “teoria da imagem *em* imagens” (Zumbusch, 2010, p. 122) – a montagem na verdade atravessa a sua obra como um todo, funcionando como um instrumento heurístico para figurar a temporalidade flutuante e não-linear da *Nachleben*. Já em seus ensaios e conferências é possível ver em ação o mesmo princípio de quebra cronológica e recomposição simultânea da montagem que permite aproximar artefatos, personagens, símbolos e imagens separados, muitas vezes, pela distância de séculos. É o que Warburg faz em seu ensaio sobre o ingresso do estilo antiquizante quando coloca lado a lado como “pontos fixos de orientação” – de um modo, aliás, que antecipa o arranjo posterior das imagens nas pranchas do *Atlas* – o arco de Constantino e o afresco da escola de Rafael no Vaticano, afastados cronologicamente por quase 1200 anos, mas formalmente aproximáveis pelos vínculos de empréstimo, enfrentamento e inversão que ajudam a entender a emergência do novo estilo patético *all’antica* no Renascimento. Referindo-se à necessidade de um tratamento mais amplo do que “uma rígida delimitação cronológica, conteudista e conceitual” daria conta, Warburg afirma: “No curso da minha peregrinação através de um território agreste seguirei por caminhos tortuosos, que serão utilizados como pontos fixos de orientação para observar para frente e para trás” (Warburg, 2018a, p. 92). Esse movimento temporal para frente e para trás é viabilizado precisamente pelo arranjo lateral das obras que são inseridas, dessa maneira, numa relação *artificial e provisória* de contemporaneidade – gesto, aliás, executado pelos próprios artistas renascentistas ao “atualizarem”, saltando na linha do tempo, o mundo antigo das formas e que o pesquisador refaz em sua operação historiográfica peculiar.

Como dispositivo visual e heurístico, a montagem procede de modo a transformar o intervalo entre os pontos (provisoriamente) fixos de orientação, marcados sobre o papel ou a prancha, no *locus* privilegiado da produção de sentido que emerge, agora, apenas no interior de uma *relação*. O que se vê em funcionamento aqui é uma lógica que, como na imagem dialética de Walter Benjamin¹¹, coloca elementos opostos numa relação que não é nem dicotômica nem substantiva, mas antes “bipolar e tensa”, de modo a preservar, no instantâneo da imagem, o choque entre diferentes temporalidades. É nesse estado de suspensão

11 Há uma extensa literatura sobre a relação entre Aby Warburg e Walter Benjamin que destaca, sobretudo, elementos de aproximação e afinidade em torno do conceito de “imagem dialética”. Sobre isso, ver: Zumbusch, 2010.

– uma espécie de pausa carregada de energia – que se produz o espaço intervalar entre “um estranhamento e um novo evento de sentido” (Agamben, 2012, p. 31). Isso acontece, por exemplo, no ensaio de Warburg sobre a retratística do *Quattrocento* em que, ao colocar lado a lado os retratos dos mercadores florentinos e a prática etrusca-pagã dos bonecos votivos de cera, produz algo como um “curto-circuito” temporal para colocar em evidência as persistências do passado (Warburg, 2013a). Ou ainda, em seu texto sobre o último desejo de Francesco Sassetti (1907), no qual justapõe a figura antiga do centauro e a personagem bíblica de David, o Deus cristão e a deusa Fortuna, o “bando selvagem” procissão pagã do baixo-relevo antigo e a cena pia da morte de São Francisco para mostrar o tipo de solução de “compromisso” [*Ausgleich*] – resultado sempre temporário e precário do “enfrentamento” com o passado – que define a personagem enigmática do “florentino do período de transição” (Warburg, 2013c, p. 178). Como apontam os exemplos, o próprio conceito warburguiano de Renascimento traz as marcas desse saber-montagem que permite superar as limitações do *aut aut*: como os mercadores florentinos que rejeitam “o pedantismo inibidor do ‘ou isso ou aquilo’” (Warburg, 2013a, p. 126), Warburg sustenta em permanente tensão dialética um Renascimento que é ao mesmo tempo cristão e pagão, arcaico e moderno, antigo e medieval.

À operação da “vida póstuma” de registrar o futuro do passado corresponde, portanto, a operação não-linear e retrospectiva da montagem que, por meio de uma justaposição de tempos, coloca o passado, que antes parecia encerrado, de novo em movimento, tornando-o possível não apenas no sentido de que ele está disponível para “reanimações temporais”, como nas *Pathosformeln* antigas, mas também de que a sua posteridade redefine constantemente a sua própria constituição. Desse modo não se trata mais do passado fixo e irreversível da história linear, mas de um passado que se abre, sempre novamente, para as demandas do presente e é incorporado a partir de uma confrontação que age reciprocamente nas duas direções – ou seja, muda o presente e o passado ao mesmo tempo. Ao comentar o ensaio sobre Manet (1929), no qual Warburg refaz o longo percurso histórico que liga os sarcófagos antigos à pintura “revolucionária” do artista francês, A. Pinotti afirma:

O passado não é uma dimensão temporal fechada em si mesma, não é formado por um conjunto de fatos que teriam acontecido de uma vez por todas e que determinam mecanicamente, segundo uma rigorosa concatenação de

causas antecedentes, uma série de efeitos sucessivos inevitáveis. O passado, pelo contrário, está aberto para o presente, determinando-o tanto quanto é determinado por ele, numa relação de correlação e reciprocidade (Pinotti, 2013, p. 14).

É diante dessa instabilidade semântica do passado que a montagem revela todo o potencial da sua dupla valência como dispositivo estilístico e hermenêutico. Por sua inclinação para a composição e o provisório ela traduz formalmente a “relação de correlação e reciprocidade” entre presente e passado de uma maneira que permite mostrar e examinar as operações do tempo “inflexionado” e flutuante da *Nachleben*. E faz isso, sobretudo, interrogando-se sobre os intervalos entre os objetos dispostos na montagem, distinguindo e articulando as múltiplas linhas do tempo que se cruzam e se justapõem ali para formar uma rede temporal única e carregada de tensão. Se na história linear e cronológica, os objetos são fixos e distantes, na ciência da cultura de Warburg eles se abrem para o jogo dialético das relações e dos encontros. No interior da totalidade “aberta” e contingente da montagem, cada novo arranjo produz um novo evento de sentido, uma nova forma de contar o tempo, entendido, agora, como força plástica em contínuo devir e metamorfose.

O aspecto espectral que faz da figura de Warburg “o nosso fantasma” está ligado, portanto, à sua habilidade de provocar uma transformação fundamental nas expectativas do que constitui a relação do historiador com o tempo. Ao enfrentar a questão da complexidade temporal sem ceder ao conforto das convenções disciplinares, ele produz uma nova forma de ver e narrar um passado que, para ele, não vem simplesmente antes, mas é também posterior, uma vez que se constitui no presente, como passado para a época que o incorpora como parte fundamental de sua própria historicidade. Esse acento que o conceito de “vida póstuma” concede à dimensão contingente e recíproca da relação com o passado desestabiliza de maneira irreparável qualquer enredo linear, qualquer tentativa de colocar cada coisa em seu “próprio” tempo, considerando que tudo o que habita o universo da história irá pertencer também – e ao mesmo tempo – ao futuro e ao presente. Assim, ao serem desatados da linha reta do tempo cronológico, os objetos a que se dedica o historiador são investidos da possibilidade de viverem muitas vidas no

tempo – vidas estas que surgem, ou ressurgem, através dos novos “enfrentamentos”, cheios de tensão e promessa entre o presente e o passado. E para detectar os abalos que emanam daí é preciso, segundo a lição warburguiana, um historiador-sismógrafo que não tema o tempo e saiba transformar a sua vertigem diante da multiplicidade temporal num saber que é capaz de montar e remontar a trama complexa de um percurso que coloca em ação simultaneamente todos os mecanismos da tradição e da história: persistência, descoberta, variação e absorção do original na cópia que o ressignifica e reinventa (Centanni, 2003). Entre citação e criação, entre “autenticidade arqueológica” e *poiesis*, trata-se, finalmente, de registrar em palavra e em imagem, a eterna novidade do passado.

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2012). *Ninfas*. São Paulo: Hedra.

Bibliography. Works by Aby Warburg and Secondary Literature. *La Rivista di Engramma* (2020), 177. Recuperado em http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=1614.

Bing, G. (1965). A. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 299-313.

Centanni, M. (2003). L'originale assente. L'invenzione del Laocoonte. *La Rivista di Engramma*, 25.

Centanni, M. (2012). Per una cronologia (warburghiana) del Rinascimento. *Schifanoia*, 42/43, 133-150.

Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFMG*, 2(4), 206-219.

Didi-Huberman, G. (2013a). O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). Em P-A. Michaud. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Didi-Huberman, G. (2013b). *A Imagem sobrevivente. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Editora UFMG. p. 51.

Didi-Huberman, G. (2020). Reinventar a primavera, ou as filiações da revolta. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, 4(3), 81-98.

Damas, N. (2020). Enredar a loucura: a “dialética dos monstros” na história da arte de Aby Warburg. *História da Historiografia*, 13(34), 41-75.

Emden, C. J. (2003). “Nachleben”: Cultural Memory in Aby Warburg and Walter Benjamin. In E. Caldicott, & A. Fuchs. (Eds.). *Cultural Memory: Essays on European Literature and History* (p. 209-224). New York: Peter Lang.

Fernandes, C. (2020). Warburg e Burckhardt. *MODOS: Revista De História Da Arte*, 4(3), 100-119.

Ghelardi, M. (2016). *Aby Warburg et la “lutte pour le style”*. Paris: L’Ecarquillé.

Johnson, C. (2012). *Memory, Metaphor and Aby Warburg’s Atlas of Images*. New York: Cornell University Press.

Lissovsky, M. (2014). A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 9(2), 305-322.

Lorenz, C. & Bevernage, B. (2013). Introduction. In C. Lorenz. & B. Bevernage. *Breaking Up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future*. Germany: Vandenhoeck & Ruprecht.

Marshall, D. L. (2017). A Thousand Warburgs. *Journal of the History of Ideas*, 78(4), 645-664.

Nicastro, C. (2019). ‘Renewal’. *Cultural Inquiry*, 15, 83-90.

Nicastro, C. (2014). *L’esperienza dell’immagine: il Denkraum der Besonnenheit di Aby Warburg* (Tese de Dottorato). Università degli Studi di Palermo.

Nagel, A. & Wood, C. (2010). *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books.

Olivier, L., & Tamm, M. (2021). Introduction: Rethinking Historical Time. In L. Olivier, & M. Tamm. (Ed.). *Rethinking Historical Time: New Approaches to Presentism* (p. 1-20). London: Bloomsbury Academic.

Papapetros, S. (2003). The eternal seesaw: oscillations in Warburg's Revival. *Oxford Art Journal*, 26(2), 169-176.

Pinotti, A. (2001) *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Milano: Mimesis.

Pinotti, A. (2013). Archéologie des images et logique rétrospective. Note sur le "Manétisme" de Warburg. *Images Re-Vues*, 4.

Rancière, J. (2011). O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In Solomon, M. (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos.

Raulff, U. (2016). "Nachleben": a Warburgian concept and its origins. *Colóquio Aby Warburg, 150* (Vídeo). Recuperado em <https://youtu.be/u6Hgw8ooams>.

Salomon, M. (2018). Apresentação: Heterocronias. Em M. Solomon. (Ed.). *Heterocronias. Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos* (p. 8-38). Goiânia: Edições Ricochete.

Settis, S. (2004). Pathos ed Ethos, morfologia e funzione. *Moderna*, 6(2), 23-34.

Trentin, F. (2017). Warburg's Ghost: On Literary Atlases and the 'Anatopic' Shift of a Cartographic Object. *Cultural Inquiry*, 11, 101-29.

Wood, C. (2014). Aby Warburg. *Homo Victor, Journal of Art Historiography*, 11, 1-24.

Warburg, A. (1999). Two extracts from a letter written by Aby Warburg to his wife from Kreuzlingen, 15 Dec. 1923. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62.

Warburg, A. (2004). Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, 1924. *Aut Aut*, 321/322.

Warburg, A. (2007a). Discorso di festeggiamento per tre dottorati. In A. M. Warburg. *Opere II. La Rinascita del Paganesimo*

antico e altri scritti (1917-1929) (p. 903-910). Torino: Nino Aragno Editore.

Warburg, A. (2007b). L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt. In *Opere II. La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*. Torino: Nino Aragno Editore.

Warburg, A. (2013a). A Arte do Retrato e a burguesia florentina. Em A. Warburg. *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Belo Horizonte: Contraponto.

Warburg, A. (2013b). Os figurinos teatrais para os intermezzi de 1589. Em A. Warburg. *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Belo Horizonte: Contraponto.

Warburg, A. (2013c). A Última vontade de Francesco Sassetti. Em A. Warburg. *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Belo Horizonte: Contraponto.

Warburg, A. (2015a). A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. Em A. Warburg. *História de Fantasmas para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras.

Warburg, A. (2015b). O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli. Em A. Warburg. *História de Fantasmas para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras.

Warburg, A. (2015c). A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero. Em A. Warburg. *História de Fantasmas para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras.

Warburg, A. (2018a). O Ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento. Em C. Fernandes. (Org). *A presença do Antigo. Escritos inéditos* (Volume I). Editora UNICAMP.

Warburg, A. (2018b). A Ninfa: uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg. Em C. Fernandes. (Org). *A presença do Antigo. Escritos inéditos* (Volume I). Editora UNICAMP.

Zumbusch, C. (2010). Images of History: Walter Benjamin and Aby Warburg. *Image Scapes: Studies in Intermediality*, 9, 117-144.

