

**VAN GOGH, WARBURG E O  
INESQUECÍVEL**

***VAN GOGH, WARBURG AND THE  
UNFORGETTABLE***

*Tiago Macini<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Em 1892, Aby Warburg revelou na tese *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli* a “aparição” de elementos estranhos à concepção estética do *Quattrocento* italiano. Para além de uma controvérsia de estilos, essa descoberta evidenciaria uma posição semiológica da arte no território intermediário entre o “saber” e o “não saber”, desestruturando qualquer possibilidade de “ordem do tempo”. A partir das estrelas de Van Gogh em *A noite estrelada*, esse artigo procura estabelecer a extensão da influência do que foi “irremediavelmente pedido” tendo em vista a ideia de “inesquecível” em Giorgio Agamben.

**Palavras-chave:** Aby Warburg; Van Gogh; Giorgio Agamben; aparição; inesquecível;

**ABSTRACT:** In 1892, Aby Warburg revealed in the thesis *The Birth of Venus and Primavera of Sandro Botticelli* the “apparition” of foreign elements to the aesthetic conception in Italian’s *Quattrocento*. Beyond a style controversy, this discovery would evidence a semiological position of art in the intermediary territory between “knowing” and “not knowing”, disrupting any possibility of “order of time”. From the stars of Van Gogh in *The starry night*, this article seeks to establish the extent of the influence of what was “irremediably requested” according the idea of “unforgettable” in Giorgio Agamben.

**Keywords:** Aby Warburg; Van Gogh; Giorgio Agamben; apparition; unforgettable;

---

<sup>1</sup> É mestre em Artes Visuais pelo programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. E-mail: tiago.macini@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1462-5354.

Em 1889, assombrado por uma condição psicológica instável, Vincent Van Gogh criou uma pintura intrigante que se tornou uma de suas obras mais conhecidas: *A noite estrelada*. Sob o ponto de vista temático, a representação de uma paisagem memorável vislumbrada durante uma madrugada insone em seu claustro psiquiátrico na França<sup>2</sup> conformaria a despretenhiosa reprodução de uma visão efêmera para que ela conquistasse, assim, seu direito à permanência no tempo pelos desígnios da arte.

No entanto, tal processo artístico ganharia complexidade na textura de pinceladas irregulares que transfigurariam o objeto da memória, elaborando uma visualidade baseada na operação de contrastes entre o que foi propriamente visto pelo artista – as formas em seu valor positivo de realidade – e o que foi, de alguma maneira, também esquecido – as lembranças em sua performance de uma ausência a ser recuperada, ou melhor, em sua negatividade persistente. Essa dinâmica semiológica inesperada em *A noite estrelada* foi registrada por Van Gogh numa de suas cartas ao irmão Theo.

Eu sei bem que os estudos da última remessa [na qual estava incluída a obra *A noite estrelada*], desenhados com longos e sinuosos traços, não eram o que deveriam ser, mas peço que acredite que, em se tratando de paisagens, tendeu-se a juntar as coisas por meio de um estilo de desenho que busca expressar um emaranhamento do todo (Van Gogh Museum, 2021a)<sup>3</sup>.

Nesses termos, o efeito rebelde da pintura em questão decorreria “de um estilo de desenho que busca expressar um emaranhamento do todo”. Mais ainda, o artista teria concebido sua paisagem “com longos e sinuosos traços” que “não eram o que deveriam ser”. Ou seja, as estrelas, protagonistas da imagem

---

2 De acordo com o *Van Gogh Museum*, o artista holandês ficou internado voluntariamente de 1889 a 1890 no hospital psiquiátrico da cidade francesa de Saint-Rémy-de-Provence. Apesar de sua instabilidade mental, nesse período, ele produziu mais de 150 pinturas, incluindo *A noite estrelada* (Van Gogh Museum, 2021a).

3 O trecho original em holandês foi traduzido para o inglês pelo museu: “I know very well that the studies drawn with long, sinuous lines from the last consignment weren’t what they ought to become, however I dare urge you to believe that in landscapes one will continue to mass things by means of a drawing style that seeks to express the entanglement of the masses”.

de Van Gogh a ponto de nomearem posteriormente a obra, se entrelaçariam aos demais elementos da composição – ao campo, às colinas, ao vilarejo e, principalmente, à escuridão do céu noturno – através de um mecanismo de *trompe l'oeil* que subverteria sua eficácia representativa de uma recuperação desejada pelo rompimento de um “dever ser”.

Se em *A noite estrelada* a figuração das estrelas na madrugada de Saint-Rémy-de-Provence escaparia de um restabelecimento fidedigno do presenciado, não podemos contestar que ainda mantém com esse instante fugaz um vínculo íntimo de rememoração. Dessa maneira, o imbróglgio estético proposto por Van Gogh adviria da assunção de um território semiológico controverso fincado nos limites entre o que aquela paisagem noturna deveria ser e sua própria negação deturpadora de uma realidade. As estrelas configurariam, portanto, uma forma de materialização da substância desse *intermezzo* – em outras palavras, dariam corpo à “aparição” de um material oculto na obra de arte.

Debruçando-nos com mais cuidado sobre esse fenômeno, ao tomarmos um dos sentidos da palavra “aparição” no dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa* (Houaiss, 2001, p. 247), sua acepção como “manifestação, aparecimento súbito e sobrenatural de um ser, espectro, fantasma” colocaria a constelação de *A noite estrelada* a meio caminho entre o conhecido – o brilho no céu noturno que chamamos de estrela – e o desconhecido – as inúmeras afecções que esse cintilar cósmico nos causa e nos incita a lembrar sobre. Em última análise, a manifestação desses fantasmas indicaria na arte um percurso vacilante entre a formulação de um “saber” e a ameaça destruturante de um “não saber” intrínseco ao ofício do artista, inviabilizando uma história da arte como mera expressão de um *logos* ordenador do conhecimento.

Três anos depois de *A noite estrelada*, em 1892, Aby Warburg daria os primeiros passos na direção de perseguir essa disposição semiológica paradoxal criada pelo desenvolvimento errante do processo artístico. Na sua tese de doutorado *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli* [*Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Früling”*], o historiador da arte alemão identificaria uma irrupção controversa do estilo “antiquizante” no âmbito da pintura do Primeiro Renascimento italiano dominada pelo estilo “*alla francese*”.

Em sua conferência autobiográfica *De Arsenal a Laboratório* [*Vom Arsenal zum Laboratorium*] (1927), Warburg (2018, p. 40 e 41) comentou sobre o seu encontro com essa “aparição” estética na obra de Sandro Botticelli.

A descoberta de que as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora), na *Primavera* de Botticelli, eram trazidas diretamente dos *Fastos* de Ovídio [...] foi para mim decisiva para a escolha do tema de meu trabalho de doutorado, o qual teve como argumento a intensidade do movimento externo sob o signo da Antiguidade. [...] Eu devia tentar compreender se entre os contemporâneos de Botticelli existiam documentos, ou mesmo poesias, que pudessem indicar-me quem tinha sido o mediador desse douto modelo para um grupo da perseguição. Tratava-se, então, de uma abordagem que privilegiava a análise da obra de arte individual. [...] Consegui descobrir que Poliziano, estudioso e poeta, tinha sido o mediador da passagem de Ovídio. Em particular – coisa decisiva para mim –, descobri que esse douto modelo humanista tinha sido quem transmitira a movimentação antiquizante à representação dramática.

Essa revelação seria decisiva para a história da arte. O reconhecimento da propagação, por meio do “douto modelo humanista”, de uma “movimentação antiquizante à representação dramática” em *A primavera* (Botticelli, 1477) perturbaria a transmissão de saberes até então estabelecida pela disciplina e alojaria, no cerne de seu conhecimento, o que Georges Didi-Huberman (2013a, p. 23) descreveu como um “imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados”.

As “duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora)” em Botticelli, conforme a arqueologia de sua gênese proposta por Warburg na tese de 1892<sup>4</sup>, dismantelariam, assim, a proposta do “método formalista” de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin baseada na ideia de uma “função estilística geral [para a arte] que pode ser variadamente atualizada” (Wind, 2018, p. 257). Na condição espectral de seres indômitos, a presença subversiva dessas cria-

---

4 De acordo com Cássio Fernandes (2018, p. 19), Warburg “trataria das pinturas mitológicas de Sandro Botticelli na perspectiva da leitura, por parte do humanismo florentino do ambiente de Lorenzo de Medici, da tradição homérica pela via da transmutação latina realizada por Ovídio”.

turas mitológicas inconvenientes à estética do *Quattrocento* retalhariam a estabilidade da dimensão temporal na obra de arte, impossibilitando, de acordo com a concepção warburguiana, uma ordem histórica fundamentada em sistemas homogêneos e lineares de tempo.

Com ele [Warburg], a história da arte se inquieta sem cessar, a história da arte se perturba, o que é um modo de dizer, se nos lembrarmos da lição benjaminiana, que ela toca numa origem. A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tabula rasa: é, antes, um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um momento-agitador – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado (Didi-Huberman, 2013b, p. 26).

O “turbilhão” trazido à história da arte pela tese *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli* faria emergir, desse modo, a inviabilidade de uma história baseada em nascimentos, mortes e renascimentos. O “rio da disciplina” seria traspassado por formas de sobrevivências – os fantasmas warburguianos – que, manifestadas como aparições, sofreriam a intervenção das impurezas do tempo. Nesse sentido, Warburg carregaria uma mensagem perturbadora – um “momento-agitador” – para a doutrina: a construção de seu “saber” estaria impregnada invariavelmente por um “não saber”. Nas palavras de Didi-Huberman (2013b, p. 26), o resultado dessa revolução teórica é que, “com Warburg, a ideia de arte e a ideia de história passaram por uma reviravolta decisiva. Depois dele, já não estamos diante da imagem e diante do tempo, como antes”.

A imagem e o tempo, até aquele momento, eram considerados separadamente pela história da arte. Além disso, o desenvolvimento de cada um deles era imaginado num fluxo linear e estável – o arranjo lógico em escolas, tradições e movimentos seria um exemplo disso –, configurando a tessitura de um conhecimento direcionado ao próprio fechamento – ou seja, a busca por “uma função estilística geral” como em Riegl e Wölfflin. Com Warburg, os dois conceitos foram forjados sobre um território muito mais instável. Ao “considerar a obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida” (Warburg, 2018, p. 41), ele levaria a imagem e o tempo aos limites semiológicos entre o “saber” e o “não saber”.

Em *Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*, Didi-Huberman (2015, p. 12-13) descreveria os meandros perturbadores dessa outra vinculação conceitual proposta por Warburg.

Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como *Diante da Lei*: como diante do vão de uma porta aberta. Ela não nos esconde nada, bastaria entrar nela, sua luz quase nos cega, ela nos impõe respeito. Sua própria abertura – não falo do guardião – nos faz parar: olhá-la é desejar, é estar à espera, é estar diante do tempo. Mas de que gênero de tempo? Que plasticidades e que fraturas, que ritmos e que choques do tempo podem estar em questão nesta abertura da imagem?

Se retornamos à pintura *A noite estrelada*, podemos acreditar que, naquela madrugada inesquecível de Saint-Rémy-de-Provence, Van Gogh se viu “*Diante da Lei*”. Os “longos e sinuosos traços” resultantes de uma tentativa frustrada de sua recuperação seriam, então, a consequência de se estar “diante do vão de uma porta aberta”. É a expressão da paisagem como “um emaranhamento do todo” se constituiria, metaforicamente, enquanto a reação à uma luz que “quase nos cega”, “nos impõe respeito”. Essa imposição de um “não saber” frente ao esforço pela edificação de um “saber” artístico sobre o presenciado – “não eram o que deveriam ser” – seria descrita, de maneira emocional, por Van Gogh em outra carta enviada ao irmão Theo.

Observando o céu pela janela antes do amanhecer, notei que estava límpido, nada além de uma estrela muito grande, que só poderia ser a Estrela d’Alva. Daubigny e Rousseau também fizeram isso. No entanto, sem expressar toda a intimidade e a grande paz e majestade que ela tem. É uma sensação de partir o coração, muito pessoal. Essas emoções eu não detesto (Van Gogh Museum, 2021c)<sup>5</sup>.

---

5 O trecho também foi traduzido do holandês para o inglês pelo Van Gogh Museum: “*This morning I saw the countryside from my window a long time before sunrise with nothing but the morning star, which looked very big. Daubigny and Rousseau did that, though, with the expression of all the intimacy and all the great peace and majesty that it has, adding to it a feeling so heart-breaking, so personal. These emotions I do not detest*”.

No percurso de “expressar toda a intimidade e a grande paz e majestade” que a Estrela d’Alva transmitiu naquela noite, o artista holandês vasculharia os elementos de “uma sensação de partir o coração, muito pessoal” e realizaria sua obra, segundo a concepção warburguiana, como um “produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida”. Nesse caso, a paisagem de Van Gogh, enquanto um imbróglio semiológico, manifestaria a abertura da imagem proposta por Warburg e descrita por Didi-Huberman – “olhá-la é desejar, é estar à espera, é estar diante do tempo”.

Sob o ponto de vista warburguiano, portanto, qualquer interpretação teórica sobre *A noite estrelada* falharia se não levasse em consideração o caráter de “aparição” de sua constelação descontrolada. Ou melhor, se menosprezasse a irrupção desses “longos e sinuosos traços” como a revelação de um outro “gênero de tempo” que infligiria distintos “ritmos”, “choques”, “plasticidades” e “fraturas” à arte. Em resumo, se desconsiderasse o surgimento patológico de um “não saber” quando se buscava a apreensão de um “saber”.

Assim, nos sobreviria a seguinte pergunta: qual a forma dessa intervenção irremissível do “não saber” na história da arte?

Primeiramente, é imperioso entender que essa influência não estaria restrita aos objetos artísticos. Ela afetaria todo e qualquer processo técnico humano. Na obra *As palavras e as coisas*, Michel Foucault (2016, p. 82) identificou nos séculos XVII e XVIII a passagem de uma mentalidade técnica ligada à similitude para um pensamento sobre a diferença. “A atividade do espírito [...] já não consistirá, portanto, em aproximar as coisas [...], mas em discernir [...]. Nesse sentido, o discernimento impõe à comparação a procura primitiva e fundamental da diferença”. Porém, esse movimento epistemológico, ao invés de encerrar a incidência patológica de uma imaginação inventiva que estava em vigor nos séculos anteriores, apenas a dissimularia sobre o discurso lógico do entendimento científico.

Foucault (2016, p. 120-121) reconheceu uma consequência adversa desse novo arranjo epistêmico. Embora a necessidade da diferença imponha ao conhecimento e à linguagem um distanciamento necessário à sua performance, eles “estão estreitamente entrecruzados. [...] E essa dependência da língua relativamente ao saber libera todo um campo histórico que não existira nas épocas precedentes”. Desse modo, as palavras,

as coisas e as imagens – a “rede de signos que, de um extremo ao outro, percorre o mundo” (Foucault, 2016, p. 119) – estariam contaminadas inexoravelmente pela similitude que desejariam apagar e, para a atividade genuína do espírito técnico, restaria ocultar a contradição entre um racionalismo nascente e um irracionalismo ainda sobrevivente.

Segundo Foucault (2016, p. 98), conseqüentemente, “[...] para o conhecimento, a similitude é uma moldura indispensável. Porque uma realidade ou relação de ordem não pode ser restabelecida entre duas coisas a não ser que a sua semelhança permita compará-las”. Ou seja, em *A noite estrelada*, a caracterização da paisagem constelar de Saint-Rémy-de-Provence como “um emaranhamento do todo” não seria possibilitada pelo exercício técnico entre a sua diferença com o presenciado, mas pela dimensão semiológica de sua similitude que, ainda assim, sobreviveria no imbróglio entre as palavras, as coisas e as imagens sobre aquela madrugada esquecida.

Nesse contexto, podemos concluir que a similitude – “uma moldura indispensável” –, reposicionada epistemologicamente como um “não saber”, atingiria morfológicamente a história da arte em duas camadas. Uma delas corresponderia ao exercício técnico de se tentar criar uma ordem entre as obras de arte, inviabilizando “uma função estilística geral que pode ser variadamente atualizada” pela “aparição” de elementos que escapariam à lógica vigente – “a descoberta [warburgiana] de que as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora), na *Primavera* de Botticelli, eram trazidas diretamente dos *Fastos* de Ovídio”. Daí a história da arte com Warburg “se inquieta sem cessar”. E, por isso, podemos dizer que ela trataria de um outro “gênero de tempo”.

A outra representaria a relação do artista com a sua intenção. Em *A noite estrelada*, ao observar “o céu pela janela antes do amanhecer”, Van Gogh teria seu processo artístico perturbado por “essas emoções” causadoras de formas que “não eram o que deveriam ser”. Em outras palavras, a própria tessitura da imagem seria alcançada pela influência incontável de um *pathos* originador de uma abertura semiológica e suas diversas plasticidades e ritmos. Daí as estrelas com “com longos e sinuosos traços”.

Em ambos os casos, a similitude – ou a intervenção de um “não saber” irremissível nas técnicas relacionadas à história da arte – seria representante de uma influência ainda mais profunda: as memórias ou a sua superação como a manifestação de formas inconscientes. Tanto a “aparição” das estrelas em Van Gogh quanto a descoberta de Zéfiro e Flora em estilo “antiquizante” por Warburg carregariam o sentido de uma representação sobre algo que se perdeu, mas se faz inesquecível – no caso do artista holandês, “toda a intimidade e a grande paz e majestade” daquela madrugada passada; e, no caso do historiador alemão, os liames que levaram a arte antiga a reaparecer, de maneira dissimulada, em pleno Renascimento italiano.

Mas, afinal, qual a força dessa substância semiológica originada pelo que foi perdido ou pelo que, de algum modo, se transformou em um “não saber” persistente?

No texto *O tempo que resta*, Giorgio Agamben (2016, p. 53) discorreu sobre a complexidade dessa intervenção na estrutura do tangível, arrevesando a definição proposta por Leibniz para a relação entre as instâncias topológicas da possibilidade e da realidade.

Apesar da minha admiração incondicional por Leibniz, acredito que essa formulação não seja correta e que, para definir o que seja verdadeiramente uma exigência, precisamos invertê-la e escrever, ao contrário: *orne existens exigit possibilitatem suam*, “todo existente exige a própria possibilidade, exige tornar-se possível”. A exigência é uma relação entre o que é – ou foi – e a sua possibilidade – e esta não precede, mas segue a realidade. Suponho que Benjamin tivesse em mente alguma coisa do gênero, quando falava a propósito da vida do idiota, de uma exigência de permanecer inesquecível.

Em vista disso, a criação de abstrações – quer seja a recuperação pictórica de uma imagem memorável durante uma madrugada perdida, quer seja o arranjo das obras de arte em diferentes classificações para seu ilusório ordenamento lógico – respeitaria a exigência “entre o que é – ou foi – e a sua possibilidade”, impondo a similitude como vestígio de um real, entretanto, ressignificado – “e esta não precede, mas segue a realidade”. Por isso, a “aparição” na arte abrigaria uma “exigência [ontológica] de permanecer inesquecível”.

Naturalmente essa exigência não significa simplesmente que algo – que havia sido esquecido – deve agora voltar à memória, ser lembrado. A exigência concerne especificamente não ao ser lembrado, mas ao permanecer inesquecível. Ela se refere a tudo aquilo que, tanto na vida coletiva como na individual, é a todo instante esquecido, à massa exterminada de tudo que nelas é perdido. Não obstante o esforço dos historiadores, dos escribas e dos arquivistas de toda espécie, a quantidade daquilo que – na história das sociedades como naquela dos indivíduos – é irremediavelmente perdido é infinitamente maior do que aquilo que pode ser recolhido nos arquivos da memória (Agamben, 2016, p. 53).

Essa situação descrita por Agamben inverteria o fundamento dos valores semiológicos relacionados à memória e à sua condição de elemento primordial para a reconstituição do tempo. Se a exigência para as estrelas de Van Gogh existirem não seria a realidade de sua existência, mas, sim, a sua possibilidade, o “emaranhamento do todo” relatado pelo artista holandês estaria associado ao que parecia “irremediavelmente perdido” daquela paisagem, colocando sua gênese no âmago de algo “infinitamente maior do que aquilo que pode ser recolhido nos arquivos da memória”. Nesse caso, o tempo de *A noite estrelada* pertenceria ao que foi, supostamente, esquecido – por isso, sua relação com os limites de um território calcado no embate com o “não saber”.

Mas esse caos informe do esquecido não é inerte nem ineficaz – ao contrário, ele age em nós com não menos força que a massa das recordações conscientes, mesmo se de modo diferente. Há uma força e uma operação do esquecido, que não podem ser medidas em termos de memória consciente nem acumuladas como saber, mas cuja insistência determina o nível de todo saber e de todo conhecimento. Aquilo que o perdido exige não é ser lembrado e comemorado, mas permanecer em nós e conosco enquanto esquecido, enquanto perdido – e unicamente por isso, inesquecível (Agamben, 2016, p. 54).

A exigência de “permanecer inesquecível” – ou a inevitabilidade da similitude enquanto paradigma da “relação entre o que é [...] e a sua possibilidade” –, portanto, adviria de “uma força e uma operação do esquecido”. Ao afirmar que “a ligação do homem com a arte devia [...] ser compreendida em primeiro lugar como um dado da realidade, em sua unitária e arraigada coe-

xistência de finalidades religioso-culturais e artístico-práticas”, Warburg (2018, p. 41-42) traria para o centro da história da arte o impacto dessa exigência. A cunhagem de seus conceitos-chave *Nachleben* e *Pathosformel* seriam um bom exemplo disso.

Nesse sentido, a teoria warburguiana tocaria uma origem, como defendido por Didi-Huberman, quando percebeu a “aparição” de formas “que não podem ser medidas em termos de memória consciente nem acumuladas como saber, mas cuja insistência determina o nível de todo saber e de todo conhecimento”. Essa descoberta perturbaria decisivamente o fluxo temporal da arte, já que “aquilo que o perdido exige não é ser lembrado e comemorado, mas permanecer em nós e conosco enquanto esquecido, enquanto perdido”.

Em síntese, podemos considerar que o tempo de Warburg seria a exigência semiológica de um tempo perdido sempre presente. Sobre esse outro esquema temporal, é possível dizer que nenhum artista explorou tão amplamente suas circunstâncias quanto Marcel Proust no livro *Em busca do tempo perdido* [*À la recherche du temps perdu*] (1913). A própria ambiguidade<sup>6</sup> do título, inclusive, registraria essa disposição.

Numa acepção, a procura proustiana pelo “tempo perdido” seria o esforço consciente de “que algo – que havia sido esquecido – deve agora voltar à memória, ser lembrado”. Na outra, seria o desejo inconsciente de encontrar o tempo em seu descaminho, sua obscuridade, sua condição patológica enquanto manifestação de “tudo aquilo que, tanto na vida coletiva como na individual, é a todo instante esquecido, à massa exterminada de tudo que nelas é perdido”. Um dos trechos mais conhecidos do livro exemplificaria essa ambivalência do tempo.

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de *madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (porque nesse dia eu não saía antes da hora da missa), quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de

---

6 De acordo com duas das acepções do verbete no dicionário da língua francesa de Paul Robert (2006, p. 215), o adjetivo *perdu* [perdido] pode qualificar um objeto “*dont on n’a plus la possession, la disposition, la jouissance*” [do qual não temos mais a posse, a disposição, o gozo] ou “*égaré, qui a perdu son chemin, qui est comme fou*” [que perdeu seu caminho, que enlouqueceu]. Dessa maneira, o termo *temps perdu* [tempo perdido], presente no título da obra de Marcel Proust, pode ser interpretado com mais de um significado, o que daria origem à sua indeterminação semântica (Robert, 2006).

tília. A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado; talvez porque, tendo-o visto desde então, sem comer, nas prateleiras das confeitarias, sua imagem havia deixado aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, dessas lembranças abandonadas há tanto fora da memória, nada sobrevivesse, tudo se houvesse desagregado; as formas – e também a da pequena conchinha de confeitaria, tão gordamente sensual sob as suas estrias severas e devotas – tinham sido abolidas, ou adormentadas, haviam perdido a força de expansão que lhes teria permitido alcançar a consciência. Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações (Proust, 2016, p. 65).

Tal qual o surgimento repentino de Zéfiro e Flora em *A primavera* de Botticelli, revelado por Warburg, a recordação inesperada – “e de súbito a lembrança me apareceu” – sobre a *madeleine* da infância desestruturaria a questão temporal em Proust pela incursão de formas que “tinham sido abolidas, ou adormentadas, haviam perdido a força de expansão que lhes teria permitido alcançar a consciência”. A exigência do inesquecível, então, faria irromper no texto proustiano um tempo perdido por seu aspecto multifacetado – “quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo”.

Do mesmo jeito que a paisagem presenciada por Van Gogh na janela do seu claustro francês, a pequena Combray – um dos vilarejos rememorados por Proust em sua obra – não seria o espaço para a “ordem do tempo” de Anaximandro<sup>7</sup> – e seu fluxo lógico entre o passado, o presente e o futuro –, mas um lugar de

---

7 “As coisas se transformam uma na outra segundo a necessidade e reconhecem o valor uma da outra segundo a ordem do tempo” (Rovelli, 2018, p. 21). Desde então, podemos dizer que os fenômenos naturais seriam compreendidos em conformidade com a “ordem do tempo”.

obscuridade a partir do qual o brilho luminoso de evidências soterradas pelo tempo tentaria não se entregar ao seu impiedoso destino – a morte – e sobreviveria pelo tempo perdido da substância inesquecível de sua presença – “como almas, chamando-se, ouvindo, esperando sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações”.

Finalmente, em seu esforço para realizar “uma abordagem que privilegiava a análise da obra de arte individual”, podemos concluir que, assim como Van Gogh se deparou com “uma sensação de partir o coração” ao avistar a Estrela D’Alva na noite de Saint-Rémy-de-Provence que originou os “longos e sinuosos traços” de *A noite estrelada*, Warburg esbarraria com uma revelação inquietante em sua tese de doutorado *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*. A “aparição” de Zéfiro e Flora, além de portar os contornos estéticos de um estilo muito antigo em desuso, seria a manifestação de fantasmas de um passado que não cessou e, resurgido, despedaçaria a “ordem do tempo”.

Esse anacronismo das formas implicaria, conseqüentemente, numa outra relação entre a imagem e o tempo pela qual o “saber” na história da arte estaria profundamente afetado pelo “não saber”, estabelecendo seus fundamentos nesse território semiológico intermediário. Em outras palavras, o conhecimento na disciplina estaria atado, por princípio, à sua própria negação e seu desenvolvimento ocorreria pela abertura de sentido nas imagens, transformando as soluções lógicas em enigmas patológicos.

Toda a estrutura histórica proposta por Warburg, dessa maneira, seria montada dentro de “uma exigência de permanecer inesquecível”. Nesse contexto, podemos constatar que seu *corpus* teórico, tanto quanto a origem da *madeleine* proustiana, se basearia na potência semiológica – e delirante – de tudo o que foi “irremediavelmente perdido”.

## REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2016). *O tempo que resta: Um comentário à Carta aos Romanos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Anaximandro Rovelli, C. (2018). *A ordem do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Botticelli, S. (1477). *A primavera* (Óleo sobre tela: 203 x 314 cm.). Florença: Galleria degli Uffizi.

Didi-Huberman, G. (2013a). *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2013b). *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG.

Fernandes, C. (2018). Sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg. Em A. Warburg. *A presença do antigo*. Campinas: Editora Unicamp.

Foucault, M. (2016). *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.

Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.

Proust, M. (2016). *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Robert, Paul. (2006). *Dictionnaire de langue française*. Paris: Poche.

Rovelli, C. (2018). *A ordem do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Van Gogh Museum, (2021a). *Hospitalization*. Recuperado de: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/vincent-s-life-18531890/hospitalization>.

Van Gogh Museum. (2021b). *Carta 777 ao irmão Theo van Gogh. 1889*. Recuperado de: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let777/letter.html>.

Van Gogh Museum. (2021c). *Carta 816 ao irmão Theo van Gogh. 1889*. Recuperado de: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let816/letter.html>.

Warburg, A., Fernandes, C. (Org.). (2018). *A presença do antigo*. Campinas: Editora Unicamp.

Wind, E. (2018). O conceito de Kulturwissenschaft em Warburg e o seu significado para a Estética. Em A. Warburg. *A presença do antigo*. Campinas: Editora Unicamp.

