

A TRAGÉDIA NO OLHAR: NOTAS SOBRE O SÍMBOLO

THE TRAGEDY IN THE GAZE: NOTES ON THE SYMBOL

Claudio R.O Cavargere¹

RESUMO: O presente ensaio tem como objetivo delinear o caráter agonístico e trágico do símbolo. Para tal intento, pretende-se tatear, fazendo uso de Creuzer e Bachofen, atingindo seu cume em Warburg, como o símbolo, enquanto película provisória que se forma a partir do choque violento entre homem e mundo, faz da tensão vital e da terribilidade da vida uma forma de mais-viver, ou seja, uma forma de orientação no cosmos. Cristalizando em tensão máxima o rudimento histórico de uma forma de vida, mais do que resolver e apaziguar sinteticamente seu conflito imanente, o símbolo se revela ele mesmo uma força agonística, uma vontade de poder que estimula ou declina a vida que com ele entra em contato.

Palavras-chave: Tragédia; Símbolo.

ABSTRACT: This essay aims to outline the agonistic and tragic character of the symbol. For this purpose, it is intended to grope, making use of Creuzer and Bachofen, reaching its peak in Warburg, as the symbol, as a provisional pellicle that is formed from the violent clash between man and the world, makes the vital tension and the terribleness of Life a way of living more, that is, a form of orientation in the cosmos. Crystallizing in maximum tension the historical rudiment of a form of life, more than synthetically resolving and appeasing its immanent conflict, the symbol reveals itself to be an agonistic force, a will to power that stimulates or declines the life that comes into contact with it.

Key words: Tragic; Symbol.

¹ Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Email: ccavargere@gmail.com ORCID: 0000-0002-6539-5379

É como enigma, labirinto, que vemos Bachofen definir a passagem acidentada do homem pela terra. Diante de seu rosto, o homem sente “em primeiro momento um impulso pela vida [*trieb zum leben*], depois, sobrepõe-se um impulso pela morte”. Mais do que opostos, “trabalham sempre um ao lado do outro, e só a composição de ambos é diferente. É essa mistura mesma que no que consiste a vida. Aquilo que a vida destrói é a vida mesma, é na vida que reside o germe da morte; a vida é a própria morte” (Bachofen, 2021, p. 148).

Para dar conta da contínua passagem entre morte e vida, trevas e luz, geração e destruição, materialidade terrestre e solar; para estabilizar a si mesmo por entre o choque de forças que não cessam de dividi-lo, o homem cria o símbolo. Mais próxima de uma necessidade vital, esboçada às pressas e involuntariamente, o símbolo surge como expressão daquilo que não pode senão ser expressado; daquilo que é expressado como inexprimível. Rodeado pela morte, o símbolo funerário seria o local onde mais se nos aproximamos desse caráter originário do simbolismo humano. Diante do evento traumático por excelência, pujante de iminência fóbica, a necessidade do viver impõe com radical urgência uma resposta, uma ação de sobrevivência. “Aquilo que diante da tumba se pensa e se sente, nenhuma palavra pode exprimir, mas só pode aludir-lhe o símbolo”. Ou ainda: “sob o local da morte, somente o símbolo, não a língua” (Bachofen, 1927, p. 30).

Mediador entre a vida e a morte, resultado imediato do seu atrito, o símbolo é aquilo que, no homem, serve de ponto de contato e separação. Dotado de uma sobre-temporalidade, o símbolo se modifica e retorna eternamente, expressa a ligação sempre nova e re-novada da experiência primordial do homem com o mundo. Nele, o passado originário se redime, mas retorna ainda mais uma vez. Matéria espessa como a vida, talvez fruto de um mesmo material, o símbolo é o próprio contraste, a dor perfurante do humano obrigado a viver no tempo, destinado pela desgraça a conjugar, como de um único golpe, o finito e o infinito. Breve e dissonante harmonia dos contrapostos, ali onde a morte dança lasciva com a vida, a materialidade viscosa do símbolo é a materialidade do próprio homem, seu rudimento de preservação. Mais do que metafísico, o símbolo é biológico, natural. Tal a autodefinição de Bachofen como um empírico, que faz não metafísica, mas *Naturforschung*, pesquisas naturais (Bachofen, 1927, p. 34). Guiar-se unicamente pela matéria, percorrer a superfície das imagens, localizar, no espaço que se abre entre a vida e a morte, a posição geográfica do símbolo, o sentido físico, concreto,

de sua oposição – tal o que nos ensina Bachofen. “Admiramos a genialidade da forma, um jogo da imediatidade; nenhum para-além, nenhum lado-de-lá, nenhum obscuro pressentimento. Aqui a mística permanece apenas uma parte fragmentária e ínfima do *repertório vascular*” (Bachofen, 1938, p. 201). Filho da dor, a luta é o produto mais puro de sua criação.

Mas é também essa a *geografia histórica* do simbolismo de Bachofen: entre o visual e o tátil, entre o tátil e o óptico, o símbolo é aquilo que pela dolorosa combinação dos opostos nos atravessa e recorta com força, com a velocidade de um raio ou de uma descarga elétrica (Bachofen, 1927, p. 31). Mas também ele reserva essa carga, também ele a transfere como uma flecha em direção ao porvir. Fruto da vida no sepulcro, o símbolo é carregado de tempo; faz de sua instável imutabilidade uma promessa de sobre-viver. Ali, “as gerações antigas e aquelas mais recentes se encontram em contato imediato: a separação temporal e espacial perdem significado” e, contudo, continuam a prevalecer, como que reinseridas em uma nova polaridade (Bachofen, 2021, p. 79). O símbolo é o ponto de contato, de atrito, entre homem e mundo; a carga violentamente realizada e conservada que, pelo acontecimento incessantemente repetido da vida, se inscreve, marca na memória histórica e biológica do homem, esboça os estratos da consciência. Ali, a experiência da dor e do alívio, da derrota e da vitória retornam como imagem, como forma e símbolo figurativo. Apenas o simbólico pode manifestar e, ao mesmo tempo, expiar, o absurdo do mundo, sua experiência fóbica original; só ele pode reclamar para si, e ao mesmo tempo, seu silêncio surdo e seu grito de dor, sua individualidade solitária e sua universalidade coletiva, seu pranto de luto e suas lágrimas de vitória. Ali, não há nem mesmo imagem que se oponha ao dizer, reserva que se afaste da ação. No jogo do enigma, aforismo e figura, oráculo e desenho, arquitetura e escultura são todas parte de um mesmo movimento. Na curvatura do rio do símbolo, as flores que crescem se alimentam de estrume. Essa profundidade sob a aparência, esse abismo sob a superfície, do qual descendem a imagem e a forma, é já ela presente e passado, retorno e criação, corte seco da morte e desabrochar pleno de vida.

Uma imagem concreta, sensível, delimitada; uma forma que abarca, na plenitude do olhar, as marcas insondáveis do Tempo; uma figura que, no clarão de um lampejo, tudo põe a ver no átimo do instante. E não seria isso o símbolo, a imagem? A carregada tensão entre o finito e o infinito, a presença vivente imediata e, ainda assim, já há muito longínqua,

separada no corpo; um aqui e agora que atravessa o que-foi em direção ao para-todo-sempre. Não-criado, mas já-composto, artificialmente fabricado, sem origem e sem autor, mas confeccionado no tempo, na ipseidade de um corpo, eterno quanto o mundo, extenso quanto a terra – também é assim que vemos investigar Creuzer as forças do símbolo. Antes mesmo de Bachofen, era já em Creuzer que víamos a instantaneidade do símbolo, seu lampejo provisório e, ainda assim, não menos determinante. Se o símbolo se configura como o resultado do impacto calcinante, formador, do homem com a vida, se ele dedilha todas as cordas do humano, como poderia ser ele senão profundamente material, profundamente arraigado na terra, esse magma sem forma mas já formador de toda criação visível? Imagem da morte, o símbolo advém “do mais saudável sentimento de vida, do desejo ardente pelo viver”. Nele, a dor se expressa “com graça poética e com frescor de vida” (Gauthier, 1999, p. 58).

Para Creuzer, é a vida em sua inteireza, em sua diversidade material e terrificante que o símbolo revela, antes de tudo. “É esse princípio mesmo físico, corpóreo, que nos fornece a unidade e a possibilidade de compreensão dessa *Bildnerei*, dessa profusão de imagens” (Galland-Szymkowiak, 2011, p. 94). E como poderia ser essa *física* do símbolo senão, e ao mesmo tempo, “uma psicologia e uma antropologia, que apresenta a imagem como uma forma característica do humano”, e “que diferencia as figuras em função do tipo de relação instaurada entre a forma da imagem” e o mundo? “Em Creuzer, o símbolo não é apenas um conceito estético-artístico. Aquilo que ele deve esclarecer é o processo mesmo da civilização – a passagem do balbuciente para aquilo que tomou forma pela ação humana”. Na luta contra o mundo – já o dissemos – é a consciência de si mesmo que o homem instaura como símbolo. Mas aqui, “a pulsão de simbolização só se perpetua pela tensão que a constitui” (Galland-Szymkowiak, 2011, pp. 95-96). Tal a concepção avassaladora de Creuzer que, mesmo que tragada pelo romantismo, vemos ressurgir em toda sua força primeiro com Bachofen e depois com Warburg. Contra a posição clássica de Moritz, e até mesmo de Goethe e Schelling, Creuzer não atenua a oposição e o caráter conflitivo imanente ao símbolo. Mais do que a adequação perfeita entre as proporções do homem e do mundo, o símbolo é a expressão de sua inadequação, a tensão necessária que dilacera ao mesmo tempo que estabiliza o surgimento de toda forma. É este o “doloroso processo de engendramento” [*ein schmerzliches Sehnen, das Unendliche im Endliche zu gebären*] do símbolo:

“doloroso porque já sempre consciente de sua irreduzível oposição”, de sua necessária instabilidade (Creuzer, 2017, pp. 67-68).

O uno que é duplo, o todo que é múltiplo: é a articulação dos elementos opostos, harmônicos pela sua própria tensão, fazendo da tensão aquilo mesmo do que se articula, que se erige sob o símbolo. É próprio do símbolo expressar o conflitivo na harmonia de um único golpe de vista. Talvez seja esse golpe mesmo um atrito, uma batalha que se trava contra o próprio símbolo, dentro de suas paragens. É pela incoerência do que preserva a dualidade na unidade, a tensão na reconciliação, que Creuzer define a singularidade do símbolo, da imagem. Carregado de violência, o símbolo não pode se expressar “senão por uma fulguração, uma brevidade apreensível” pelo olhar e que, de um só golpe, recorta no fim da noite o instante mesmo de sua luminescência. Ali, ele nos arrebatava, “nos solicita por inteiro”, captura o olhar e o dirige para um longínquo sem limites – cheio de proximidade, íntimo na estraneidade da distância. Mesmo o entendimento é como que pulverizado, “dissolvido em todos os pormenores”, “em todos os componentes de uma multiplicidade açambarcada no momento fecundo da imagem”. Aglomerado às pressas como que por mosaico ou nebulosa estelar, “ele ali experimenta um prazer transbordante de vida, satisfeito na plenitude daquilo que entrevê” desmembrado, conjugado pelo corte (Creuzer, 2017, p. 69).

Oposto à racionalidade do discurso, o símbolo lhe é também complementar: não a destrói, não a nega, mas a absorve, a engloba, estira e esgarça seu campo de atuação. Tal a defesa de Creuzer do símbolo e da imagem não como objetos, mas como método da investigação histórica, como cerne da pesquisa filológica e – por que não? – da ciência do humano. A capacidade de condensar um mundo expressivo e, portanto, um mundo como tal, o poder de estruturar e manifestar um povo historicamente determinado e ainda assim fazê-lo insistentemente latejar nas veias do tempo por entre vasos, estátuas, moedas; a força de agir, em suma, pela sua materialidade concreta, biológica, que se apresenta, se impõe – tal a importância do símbolo para Creuzer. O símbolo como “intuição central” diante da qual deve remontar a ciência histórica, e ali mobilizar juntas a força da “poesia como intuição criadora” e a filologia como “o estudo rigoroso da materialidade histórica”. Muito tempo antes de Warburg, Creuzer já propõe o uso das imagens como substrato para a construção de uma “ciência da vida”, do humano, ali onde a história se vê desaguar na sobre-historicidade, e o homem, aliviado de tempo, se permite,

ainda uma vez mais, deixar-se “impactar e invadir pela matéria do tempo”, pelo retorno do antigo (Galland-Szymkowiak, 2011, pp. 98-99).

O eclipse romântico de Creuzer, que o fez precipitar-se nas sombras do esquecimento, foi, talvez, menos devido à inconsistência de seu pensamento do que à apropriação dilaniante de seus próprios interlocutores e comentadores. Nisso ele teve de sofrer o mesmo destino de Bachofen. Pois é em estrito diálogo com Creuzer que vemos Hegel desenvolver suas primeiras pesquisas entorno do símbolo. Aqui, ele ainda é monstruoso, estranho, enigmático. Mas se padece de inadequação, é devido à sua imaturidade, ao fato de pertencer a uma forma ainda primitiva de consciência. O impulso simbolizante da presença do homem no mundo, essa urgência instintiva diante da vida, é nada mais que uma pulsão ainda inconsciente da autoconfiguração do Espírito, longe ainda de si mesmo, preso que está na gravidade da natureza. Distante da verdade que não tardará a chegar pelo processo de tomada de consciência de si do Espírito, a inadequação do símbolo não lhe é constitutiva, mas constitutiva de um Espírito ainda deslocado, fora de lugar, alheio ao conteúdo mesmo de uma Revelação que lhe escapa. Se em Creuzer a inadequação simbólica advém da “massividade, da monstruosidade da experiência” do homem no mundo, violência que o obriga a sofrer “como que uma sideração, uma estupefação [verwunderung] de consciência” que não pode se expressar senão pelo caráter “impositivo e enigmático” do símbolo, carregado de “instantaneidade”, de “inesperada conjunção de contrários”, em Hegel o símbolo reenvia à segura “fascinação narcísica de uma consciência que se apropria” e se conforta a si mesma (Galland-Szymkowiak, 2011, pp. 101-102).

Contra o esvaziamento da imagem pela suprassunção da Verdade e do significado, reapropriação da consciência pela identidade de si, Creuzer contrapõe a materialidade e a efetividade do símbolo, a consciência inadequada em batalha contra si mesma. A processualidade da imagem em Creuzer nos indica “que ela não é uma simples invenção, mas expressão das etapas realmente vividas pela consciência e conservadas *enquanto passado*”. A determinação de “*ser passado* não é uma determinação que se poderia adicionar simplesmente a uma representação”: ela “indica simultaneidade dialética de uma desapareção e uma conservação” que não pode “senão reenviar à experiência vivida pela consciência” (Galland-Szymkowiak, 2011, p. 103). Tal a perspicácia ao mesmo tempo sensível e aterradora que vemos se expressar pelas imagens

de Creuzer, esse perscrutador de enigmas. Depois dele, e já muito depois de Bachofen, levará ainda muito tempo para que vigorosos homens tenham a coragem de mergulhar novamente no antro das Ninfas. Será apenas sob o corpo dilacerado de Nietzsche, e sob a carne cortada de Warburg, que desafiaremos novamente o perigo das imagens – ali, no sorriso banguelo da gruta, sentiremos fremir o rastejar do deus labiríntico.

Se em Creuzer e Hegel vemos o símbolo se antecipar ao espaço clássico do mito, em Vischer ele ainda sobrevive, lateja, sob o encobrimento racionalístico porque passa o segundo. Tudo se passa como se o símbolo fosse incapaz de eliminar os resíduos vitais, materiais, que se cristalizam como substrato figurativo. É, portanto, pela tensão inevitável, pela batalha eterna, que ele se constitui, ou melhor, subsiste. No agonismo entre o homem e a matéria do mundo, o que se abre é como um espaço suspensivo [*vorbehaltende*], um campo gravitacional discrepante cujo território é aquele da aparência, da imagem (Vischer, 2015, p. 430). Na fricção entre o afundar-se e o retirar-se para uma distância segura, o espaço da imagem se apresenta como uma espécie de vontade de descarga, mas já inibida pela retenção, pelo privar-se regenerador. O símbolo é fruto da vontade de arte, da vontade de poder, de todo vivente que, uma vez desintoxicado de mundo, não pode deixar de se deixar engolir por ele. Na batalha pela vida, a criação de imagens “permanece peculiar à humanidade como a um seu traço dotado de necessidade natural” (Vischer, 2015, p. 431). Ali, “todo espírito vivente realiza ainda hoje e sempre o ato ao qual os deuses devem sua existência” (Vischer, 1922, p. 324). E se vemos uma maior ênfase em Vischer acerca do privilégio da dimensão figurativa do símbolo, é porque nele se apresenta em “maior tensão” aquilo que é o mais próprio da “imagem visiva”, “melhor capaz de encarnar aquela polaridade do *enigma* do qual se alimenta o símbolo estético” (Carchia, 1984, p. 95). A natureza do símbolo é aquela da técnica; uma natureza de segunda mão, cujo esforço de fazer ressurgir o mundo tropeça em uma estética do solipsismo, da contradição.

Mas não era isso aquilo que desenvolvia de forma monstruosa os ligeiros aforismos de Warburg? Não era esse corte do hegelianismo possibilitado por Vischer que abraçava Warburg com todas as suas forças, e isso a tal ponto de fazê-lo não um continuador, mas um herdeiro traiçoeiro de todas aquelas páginas de Creuzer, de toda aquela força de Bachofen? Não era toda a potência do passado que Warburg retoma e extrai de todas aquelas figuras, de todas

aquelas formas que renasciam do paganismo antigo? O incessante transfigurar da matéria-mundo no símbolo estético; a tentativa de curar, pelo enigma e pelo solipsismo, as armadilhas do próprio enigma, do próprio solipsismo; um distorcer ocular da realidade racionalizada, cheia de significado, para fazer brotar de suas vértebras aquele rudimento dinâmico e terrível de onde florescem as formas. No símbolo, é o “passado natural”, violento, “da natureza que retorna, mas como conteúdo histórico da consciência” (Vischer, 1922 p. 98). Se ele restitui à natureza sua mais completa absurdidade, seu aterrador ineludível, é sob a forma sobrefeiz da figuração estética. Aqui, o retorno não pode ser senão histórico, supra-histórico. É essa sobre-historicidade incrustada na superfície da imagem, nos contornos de sua materialidade, que se trata, como em Creuzer, de fazer pulsar. Pois é isso um símbolo: um fremir enlouquecido que cintila até a beira da explosão; um instante em que “aquilo em que o que foi se une fulminantemente com o agora em uma constelação”; “uma constelação saturada de tensões” que perfura como lâmina, atravessa como um raio, um “choque pelo qual ela se cristaliza como mônada” (Benjamin, 2007, p. 518).

Tudo menos pacífico, o que investiga o método de Warburg não é a custódia do homem nas bases seguras do significado. Na arqueologia da arte, a história das imagens é uma tentativa exaustiva de cavar até as mais terríveis raízes do humano. Só ali, no olho do enigma, é que se pode desvelar a promiscuidade originária que, como num jogo de espelhos, duplica e replica a armadilha do homem, mas também enuncia sua salvação. É a essa redescoberta do fundamento trágico da cultura que não tardou a se precipitar os leves passos de Warburg; é também esse estado de precariedade absoluta que ele viu como que se enunciar por entre as cavidades escuras da imagem. Para rastejar até os vermes, para fazer adubo do estrume, Warburg teve de experimentar em seu próprio corpo a periculosidade do mundo, a luta incansável contra suas forças. Todo organismo histórico, assim como toda época e cultura, é obrigado a desabrochar do lodo do conflito; a luta entre Atenas e Alexandria, entre o racional e o irracional, é sempre afrontada de novo. É esse o perigoso caminho do enigma, é esse seu labirinto: do Tártaro ao Olimpo, da matéria do mundo ao símbolo ordenador, o homem é sempre levado a percorrê-lo de novo, do início ao fim – do fim ao início. Nesse labirinto circular, “a solução do enigma da Esfinge é o homem como não-ainda (ou não-mais) em posição ereta”, como um frágil “eixo entre o céu e a terra”; ali, “está a ponto de levantar-se, ou talvez já tenha caído” (Stimilli, 2004, p. 115).

No não-ainda do humano, o símbolo evoca a promessa de alçar-se do chão sem nunca chegar a ficar de pé. Sob a precariedade absoluta da condição do homem na terra, o símbolo reflete a dupla face do destino: “de um lado, a necessidade cósmica legisladora, imanente, e o homem como uma sua pequena parte. De outro, a violência absolutamente destrutiva do destino hostil ao homem, a inveja dos antigos deuses, todo o círculo trágico dos condenados” (Warburg, 2004a, p. 19). Uma polaridade, uma oscilação, e aquele retorno eterno da experiência fóbica originária, da luta contra a morte, a experiência mesma do destino – tal contra o que luta incansável a arma do símbolo. Diante do inapreensível, resta ainda ao homem uma chance de encontrar-se, sem deixar de perder-se, pelas sendas tortuosas das imagens. É ela que concretiza, dá corpo a essa experiência pática; é ela que a permite erigir-se sob uma forma, ou melhor, uma fórmula: fórmula pática, *pathosformel* – ou seria melhor dizer, uma fórmula trágica, *tragóformeln*?

Ora, mas já não era isso mesmo aquilo que afirmávamos acerca das primorosas contribuições de Creuzer e Bachofen para uma nova ciência da vida, do humano? Já não era isso aquilo que víamos ensurdecer na mudezafiada de seus símbolos? Se colocamos indevidamente Warburg, não como continuador, mas demônico herdeiro de sua tradição, não foi para arregimentá-lo, para cravá-lo no significado da História, essa mitologia do Homem Moderno. Se o fizemos, é porque é em Warburg que a insolência das imagens se faz tanto mais avassaladora; é nele que o enigma do símbolo atinge, pelas dobras da história, aquele furor grego, aquela luminescência solar que sentíamos queimar por entre as figuras de Sófocles – ainda que aqui se tenha travestido de novas vestes, tenha dançado em passos de *rinascita pagana* com gestos do Renascimento italiano. Pois se é do terror, do absurdo, da desmesura do destino trágico do homem que nos fala incessantemente Warburg, não é para ali traçarmos o baluarte de nossa morada. Mais do que Creuzer e Bachofen, aquilo que nos fala Warburg é sobre a necessidade da *medida*, da *forma*. Se fala da excessividade dos gestos, de sua transbordância, não é para resvalar na fratura do corpo, pois também o corpo tem um seu *logos*, também ele exige o domínio de uma unidade estilística. Tal a fineza clássica, a leveza divina, que Warburg encontra nos textos de Burckhardt. Mais do que Bachofen, esse gigante herdeiro de Ésquilo que busca abraçar com força de Hérakles as subterrâneas paragens do Hades, Warburg vê em Burckhardt a força necessária para assumir como

sua a tarefa de Sófocles. Ali, o que se busca é a antítese da profundidade do abismo; o avesso da garganta submersa do mundo. Como Sófocles, o esforço heroico de Warburg é o de concentrar a massa do mundo na fina superfície da medida – única possibilidade de sobre-vivência do caos no homem. Na guerra contra o mundo, o que quer Warburg é o que quer o homem: “a *medida* ou a *forma exaltada*, uma forma que seja, ao mesmo tempo, vida e domínio da vida” (Gombrich, 1997, p. 221).

Tudo se passa como se a força titânica do mundo não pudesse sobre-viver no homem senão pela expressão da medida, senão sob o equilíbrio precário e instável da aparência e da forma. Como Sófocles, foi só na obra de arte, na virulência das figuras, que Warburg encontrou a verdadeira possibilidade da vivência trágica, mas também de sua expiação. Warburg mergulha até o fim na constituição trágica das imagens, pois também ele soube ouvir as traiçoeiras palavras do oráculo. A imagem “continua, para ele, aquele âmbito onde, em sua forma mais manifesta, atinge expressão toda a trágica e necessária fissura constitutiva da ação humana”. Mais do que em qualquer outro âmbito, “aquele estado suspenso que constitui a peculiaridade da imagem” não poderia ter outra raiz “senão na irresolúvel tragicidade de sua constituição mundana” (Carchia, 1984, p. 105). É apenas pela graciosidade da forma, esse limiar de que se constitui o símbolo, que “se origina o órgão de ignição – inibitório ou estimulante – que produz, entre a *kínēsis* instintiva e passional e a *theoria* cósmica ordenadora, a consciência e a vontade de uma *sophrosyne* equilibrante como suprema força cultural” (Warburg, 2004b, p. 24). Pois é disso que se trata: *sophrosyne*, aquela lúcida sabedoria que só a muito custo conquistaram os gregos arcaicos; aquele imenso esforço de domínio de si que apenas por um mal-entendido foi generalizado e identificado com toda a Grécia. A tranquila consciência da dor, a sabedoria de quem já se banhou de tanto sofrer – tal o que vemos acompanhar os exaustos passos de um Édipo já velho, retornando a Atenas, cercado de olhos de admiração pela presteza, pela grandeza e pela glória de quem já se elevou pela tragédia da vida.

Tal o que vemos afirmar Warburg, como que numa incandescência explosiva de lucidez e sabedoria, também em seu texto sobre Francesco Sassetti. Ali, o símbolo retorna em seu papel de instrumento ordenador, mas também como arma de defesa, uma bússola de orientação cósmica. E o que poderia nos dizer a figura do Centauro, senão esse esforço da medida, do exaustivo empreendimento de dar a si mesmo uma forma frente

às ondas pulverizadoras do destino? O que emanaria violenta de sua figura senão aquele dissídio primevo que víamos abarcar aquilo tudo do homem? Mas não era também a posição serena e firme diante da dor que víamos elogiar Píndaro sob as formas de Quíron, esse virtuoso escultor de heróis? Tudo se passa como se esse dissídio ineludível da vida não pudesse retornar senão sob a forma dilacerada de um Centauro, sob a gestualidade excessiva do corpo aflito do herói – esse herdeiro da fratura, esse eixo entre o monstro e o humano, carregado de glória e de desolação.

Ora, mas é primeiro como *Ninfa*, depois como *Serpente*, que o toque convulsivo da vida retorna e sobre-vive, atravessa e cicatriza, o corpo fraturado de Warburg. Era o gesto vivo do mundo que não cessava de ressurgir entre aqueles cabelos serpenteados, entre aqueles drapeados soprados pelo vento. Foi primeiro como jogo, depois como enigma, que a Ninfa fiorentina recortou as frágeis molduras da realidade. Se primeiro dançava sutil com suas esvoaçadas vestes, não tardou a engolir demoníaca com seus redemoinhos em fontes água, com seu bambolear terrível de Mênade faminta. A ameaça das *cacciatrici di teste* não era outra, mas a mesma contra a qual nos havia orientado Apolo: também Warburg sabia do perigo de ser raptado pelas Ninfas. Se após o interlúdio dos demônios, ela retorna como *Serpente*, é porque também *Telúfia* nos ensina a cura de seu veneno. Depois de ter mergulhado como *Hylas* no antro das Ninfas, Warburg faz de sua conferência sobre a serpente uma expressão de convalescência, constrói com ela um símbolo que, sob o rosto do terror informe da Górgona, serve agora de cura e salvação. Aquele que foi ferido, do ferimento será curado – não era isso o que nos demonstrava, pelos males do corpo, o corpo de Warburg?

É com uma introdução à conferência sobre as *Metamorfoses* de Ovídio, presidida por Karl Reinhardt, que Warburg retoma a perigosa atividade que o precipitou para o abismo. Longe dos seguros portos que sustentam as ondas mnêmicas do Tempo, sua intenção não era outra senão perscrutar, ainda mais uma vez, a força de seus abalos sísmicos. Ali, o que buscava Warburg não era apenas ressaltar o caráter gracioso das formas de Ovídio, mas demonstrar que, por detrás daquelas delicadas vestes, era uma “vigorosa aproximação pática com a divindade” que se insurgia como “fundo da cultura trágica grega” (Warburg, 2008a, p. 268). Mais do que serena, as *Metamorfoses* eram frutos do dilaceramento: se vemos ali a representação contemplativa da totalidade cósmica e da ordenada composição do mundo dos deuses, é porque por detrás

dela escorre a consciência agonizante de quem deve seguir inevitavelmente a viagem de descida aos infernos. Não era outro o sentido da repetição exaustiva dos temas de rapto e perseguição que víamos surgir pelas inofensivas páginas do texto: o que ali se descortina é uma *vontade de agarrar*, um impulso por reter entre os braços aquilo da vida que não cessa de se fazer esquivar. Mais do que motivo pictórico-literário, a perseguição é movimento real, experiência crua da vida mesma. Sob os passos ligeiros de Dafne, que nos entretêm alegre por entre os temas e jogos de amor, o que se apresenta é o fundo sacrificial e violento de uma presa que de tanto buscar surpreender o âmago da vida, acaba perseguido e executado por ela. A perseguição é também um jogo das Ninfas: aquele que rapta, já foi ele mesmo raptado. Não era isso o que nos dizia o hino de Apolo, e depois dele, Sócrates?

Para Warburg, é o fundo trágico representado pelo rapto e pelo lamento fúnebre aquilo que mais claramente se apresenta sob o texto de Ovídio. Para ilustrá-lo, não hesita em colocar-nos diante da arte de Antonio Tempesta. Nas ilustrações acerca dos temas de Ovídio, Tempesta como que revela sob a violência dos gestos, pelo debater convulsivo de Proserpina, aquilo que a graciosidade do texto não renuncia em esconder: a fratura necessária do homem diante da vida e da morte. A impotência da morte, do rapto de Proserpina que desfalece impotente diante das garras de Hades, é apresentado por Tempesta em um “gesticular sobre-intensificado” que retoma dos sarcófagos gregos a tragédia originária do homem (Warburg, 2008b. p. 443). Mas ali, tragado pelo redemoinho circular da dança da morte, do próprio círculo se faz possível uma cura: é pela própria imagem, pela transfiguração artística dessa tragédia, que se pode “desintoxicar do trágico” (Warburg, 2008b. p. 669). Próxima do rito e da festa, a arte também recolhe a soma de todas as impressões fóbicas, mas à diferença de ambos, não permanece na repetição do movimento sofredor (Warburg, 2008b. p. 268). Em sua dança, dançamos sob passos de “escárnio e zombaria”, quer dizer, entramos “nos reinos da Saturnália, ali onde a suma honra terrena se conecta a um fim infame e violento” (Warburg, 2008b. p. 577). É esse espelhamento ou duplicação mesma da tragédia no ato transfigurador da arte que re-insere o caráter polar da experiência fóbica originária, ali onde o conflito entre a vida e o homem, a re-existência que busca incessantemente contra ela insurgir-se, torna-se agora passível de uma repetição regeneradora.

Ora, e não era isso o que afirmava Warburg acerca das belas figuras de Rembrandt? Não era isso o que elas conjuravam pelo rigor de seu *estilo*, pela suavidade de sua *medida*? Aqui, Proserpina não se contorce, não grita, como nas figuras de Tempesta, mas segura Plutão resoluto, firme, pela face. Aqui, suas companheiras não lamentam, e o que é digno de destaque é o momento exato da descida, do abrupto rapto pela boca faminta da morte. Em Rembrandt, a morte não deixa espaço para o lamento, é um encontro fulminante que captura, ao mesmo tempo em que desvela, o caráter violento, irremediável do destino. “Na ilha de luz onde Proserpina trava sua luta, a revolta só pode, portanto, ocorrer como um relâmpago, um gesto que não escapa ao destino, mas o mantém perto de si, interrompendo, por um instante, o ciclo” (Barale, 2010, p. 48). Ali, o reforço do retorno não se dá pela fuga, mas pelo encontro, pelo agarrar súbito de um destino que antes se apresentava como exterior ou fora de si.

Mais do que qualquer outro, foi Warburg aquele que levou até as últimas consequências as perigosas palavras do oráculo, foi ele quem, com ele e contra ele, mais violentamente seguiu as prescrições e os excessos de sua medida. Mais ainda do que Nietzsche, foi ele o verdadeiro sofrendor das terríveis flechas do deus solar. Pois só ele sabia da tragédia ínsita que corria por detrás de todo aquele heliotropismo, da chama fervente e da loucura flamejante que se precipitava por debaixo de toda aquela ascensão celeste. A tragédia da sabedoria, a cegueira da luminescência que dardeja com rigor por entre as perigosas fontes das Ninfas – tal contra o que nos aconselhava Warburg. Para os agraciados pelo deus solar, o triunfo da ascensão cósmica é pago com a rotação circular do astro luminoso: aquele que se ilumina é ele mesmo incendiado. Mas de dentro do fogo, pode também ele fazer incandescer, pode também ele fazer explodir uma nova ignição solar. Como Giordano Bruno, descendente de Acteão, o herói trágico pode fazer da fogueira uma imagem de reflexo vivente, curando a si mesmo da chaga da Ninfa. Acteão quer penetrar na nua crueza da vida, quer fazer *sua* aquela experiência dilacerante. De frente para o espelho, o caçador do mundo vê a si mesmo transformado em presa; mas mais do que levar com pesar a piscadela perfurante da morte, olha fundo na cavidade do abismo. Ali, rasgado de dor, esboça com firmeza um sorriso; faz do momento terrível o instante de sua queda, mas também a possibilidade de sua redenção.

É apenas com Warburg que aprendemos a percorrer e ao mesmo tempo sofrer as armadilhas das imagens; é com ele que aprendemos a percorrer vivos o antro labiríntico das Ninfas. Para vencer seu jogo, é preciso pagar, como Sócrates, os préstimos pela falta devida. Só assim poderá a filosofia expiar seu pecado; só assim poderá assumir novamente aquela faculdade artística da qual deve sua origem. Afinal, talvez seja isso a filosofia: uma faculdade de pensar por imagens.

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2012). *Ninfas* (R. Ambrosio, Trad.). Hedra.

Bachofen, J.-J. (1927). *Selbstbiographie und Antrittsrede über das Naturrecht*. Max Niemeyer.

Bachofen, J.-J. (1938). *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie auf den Grabdenkmälern des Altertums*. Keiper Verlag.

Bachofen, J.-J. (1967). *Myth, Religion, and Mother Right: Selected Writings of J. J. Bachofen*. Princeton University Press.

Bachofen, J.-J. (2021). *Il simbolismo funerario degli antichi* (M. Pezzella, Trad.). Jouvence.

Barale, A. (2010). Potenze del destino e disintossicazione del trágico in Aby Warburg. *Aisthesis*, 3(2).

Benjamin, W. (2007). *Passagens*. Editora UFMG.

Carchia, G. (1984). Aby Warburg: símbolo e tragedia. *Aut Aut*, 199/200, 92-108.

Cesa, C. (1988). Bachofen e la filosofia della storia. *Annali della Scuola Normale Superiori di Pisa*, 18(2), 621-642.

Conte, P. (2004). Contatto e redenzione: il ruolo del simbolo in Goethe, Bachofen, Warburg. *Leitmotiv*, 4, 139-151.

Creuzer, F. (2017). *Symbolik und Mythologie der alten Griechen*. Verlag Der Wissenschaften.

Galland-Szymkowiak, M. (2011). La Symbolique de Friedrich Creuzer: philologie, mythologie, philosophie. *Revue Germanique Internationale*, 14, 91-112. <https://doi.org/10.4000/rgi.1278>

Gauthier, N. (1999). Quelques théories du symbole et du mythe dans l'Allemagne du XIXème siècle. *Recherches & Rencontres*, (13), 45-54.

Gombrich, E. H. (1986). *Aby Warburg: an intellectual biography*. University of Chicago Press.

Rampley, M. (1997). From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art. *The Art Bulletin*, 79(1), 41-55. <https://doi.org/10.2307/3046229>

Sassi, M. (1988). Percorsi del platonismo nel pensiero romantico: la Symbolik de Bachofen. *Annali della Scuola Normale Superiori di Pisa*, 18, 643-644.

Settis, S. (2012, settembre/outubro). Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria. *La Rivista di Engramma*, (100). https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139

Stimilli, D. (2004). L'impresa di Warburg. *Aut Aut*, 321/322, 97-116.

Vischer, T. (1922). *Kritische Gänge*. Meyer & Jessen Verlag.

Vischer, T. (2015). The symbol. *Art in Translation*, 7(4), 417-448. <https://doi.org/10.1080/17561310.2015.1107314>

Warburg, A. (1984a). Burckhardt e Nietzsche. *Aut Aut*, 199/200.

Warburg, A. (1984b). Il “Déjeuner sur l’herbe” di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l’evoluzione del sentimento moderno della natura. *Aut Aut*, 199/200, 45-50.

Warburg, A. (2004a). *El ritual de la serpiente* (J. E. Homaeché, Trad.). Sexto Piso.

Warburg, A. (2004b). Le forze del destino riflesse nel simbolismo all’antica. *Aut Aut*, 321/322.

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

Warburg, A. (2004d). Per la conferenza di Karl Reinhardt sulle “Metamorfosi di Ovidio”. *Aut Aut*.

Warburg, A. (2006). *Gli Hopi: la sopravvivenza dell’umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell’America del Nord* (M. Ghelardi, Trad.). Aragno.

Warburg, A. (2008a). *Opere* (M. Ghelardi, Trad., Vol. I). Aragno.

Warburg, A. (2008b). *Opere* (M. Ghelardi, Trad., Vol. II). Aragno.

Warburg, A. (2013). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (M. Hediger, Trad.). Contraponto.

Warburg, A. (2016, settembre/ottobre). Mnemosyne. Einleitung: introduzione al Bilderatlas (M. Ghelardi, Trad.). *Rivista Engrama*, (138). https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2991

Warburg, A. (2018). *A presença do antigo: escritos inéditos* (C. Fernandes, Vol. 1). Editora da Unicamp.