DE DARWIN, POR CARLYLE, ATÉ À NINFA***FROM DARWIN, THROUGH CARLYLE, TO THE NYMPH****Isabela Gaglianone¹*

RESUMO: Partindo de um fragmento de Warburg escrito em 1901 – “De Darwin via Fillipino a Botticelli / por Carlyle e Vischer até às festas e os Índios, / e por Tornabuoni e Ghirlandaio de novo / até à ninfa” –, o presente artigo pretende mostrar como a investigação warburguiana sobre a memória inscrita nas imagens promove articulação biológico-linguística. Quando Warburg afirma que a arte vem da vida, trata-se de uma referência tanto ao sentido sociológico e cultural, quanto ao sentido psicofisiológico e biológico, polissemia que caracteriza o darwinismo sociológico de Warburg, sua história intelectual à luz de Darwin. Buscaremos evidenciar que uma das grandes consequências dessa articulação conceitual encontra-se no estabelecimento da teoria da memória warburguiana, que tem em *Mnemosyne* seu âmago teórico e seu lugar de experimentação científica; que essa articulação embasa a compreensão warburguiana da memória como herança (cultural) e hereditariedade (genética) a um só tempo, desempenhando uma dupla função, de despertar reações patéticas originais (sobretudo fóbicas) e de projetar simultaneamente reações de conceitualização.

Palavras-chave: Memória; dinamograma; símbolo

ABSTRACT: Based on a fragment by Warburg written in 1901 – “From Darwin via Fillipino to Botticelli / through Carlyle and Vischer to the feasts and the Indians, / and from Tornabuoni and Ghirlandaio once again / to the nymph” – this present article aims to explore how Warburg’s investigation into the memory inscribed in images promotes a biolinguistic articulation.

1 Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo – FFLCH/USP.
E-mail: isabelagaglianone@gmail.com ORCID: 0000-0001-5609-0111

When Warburg asserts that art comes from life, it encompasses both the sociological and cultural sense, as well as the psychophysiological and biological sense – a polysemy that characterizes Warburg’s sociological Darwinism, his intellectual history in light of Darwin. We will endeavor to underscore that one of the significant consequences of this conceptual articulation lies in the establishment of Warburg’s theory of memory, with *Mnemosyne* at its theoretical core and site of scientific experimentation. This articulation underpins Warburg’s comprehension of memory as both cultural inheritance and genetic heredity simultaneously, serving a dual purpose of evoking original affective responses (particularly phobic) and concurrently engendering conceptualization reactions.

Key-words: Memory; dinamogram; symbol

Neste mundo que falamos, as mães
com frequência são filhas – e vice-versa.
Seria possível demonstrá-lo. É necessário?
– Cesare Pavese, *Diálogos com Leucó*

O poeta grego Hesíodo narrou, em sua *Teogonia*, a origem mitológica dos primeiros deuses, os titãs, como fruto da união entre Gaia, a Terra, e Urano, o Céu. Um desses titãs era *Mnemosyne*, a personificação da memória. Outro dentre os titãs, Cronos, foi o responsável por destronar o pai despótico; porém, instaurou um governo ainda mais tirânico, de modo que foi, por sua vez, combatido e destronado por seu filho Zeus. Extasiado com sua vitória, Zeus celebrou durante nove noites consecutivas com *Mnemosyne* e assim foram concebidas nove filhas: as nove musas, a quem foi destinada a função de presidir as diversas formas do pensamento². Hesíodo as invoca no início de seu poema, pois as musas são a palavra cantada que inspira os poetas – a memória é também mãe das artes. Tendo sua origem mítica nos primórdios do tempo do mundo, cantada milênios depois por outro poeta (Cesare Pavese, no diálogo fabuloso do qual faz parte o trecho citado na epí-

2 Ou, como sugere Giorgio Agamben (2006, p. 107): “Musa é o nome que os Gregos davam a esta experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética”.

grafe), *Mnemosyne* dialoga com Hesíodo, a quem pergunta: “E o que é a recordação além de paixão repetida?” (Pavese, 2001, p. 204).

Essa pergunta poderia ter sido também feita por Aby Warburg, que gravou o nome *Mnemosyne* na entrada de sua Biblioteca para a Ciência da Cultura [*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*], e posteriormente deu também a seu derradeiro projeto o nome *Atlas Mnemosyne*. Atlas, segundo a mitologia grega, era o nome de outro titã, condenado por Zeus a carregar o mundo em suas costas pela eternidade. Warburg uniu, com seu *Atlas Mnemosyne*, duas figuras do panteão grego antigo que, juntos, simbolizam a diretriz de sua pesquisa histórico-artística. Pois se um de seus grandes objetos de estudo é a luta pelo estilo ideal antiquizante no Renascimento, esta é desmembrada, enquanto oposição entre o Norte e o Sul (o que requer um mapeamento de intercâmbios geográficos e migrações culturais pelo globo carregado por Atlas) e enquanto representação de gestos expressivos causados pelas mais arcaicas paixões, da qual *Mnemosyne* é referência gravitacional.

Warburg investiga a *mneme* social na própria consulta comparada, associativa, dos livros reunidos na biblioteca – transformada em instrumento no interior da filosofia da história da arte que embasa sua ciência da cultura – e nas imagens do *Atlas Mnemosyne* – cujas pranchas apresentam a atuação da memória na criação de um espaço de pensamento [*Denkraum*] como função cultural. Desse modo, ambos, livros e imagens, formam em alguma medida uma arte da memória aplicada, que lhe permite caminhar livremente pelos discursos da história da cultura; e, assim, adentrar lugares da psique humana, ultrapassando barreiras cronológicas em busca da persistência de fórmulas iconográficas cuja eficácia simbólica mantém-se inalterada, pois intimamente relacionada à representação atemporal de *pathos*. Se a mãe das musas falasse a Hesíodo o que sugere o poeta moderno que citamos anteriormente, o projeto de Warburg estaria confirmado: a memória inscrita nas imagens, que seu projeto *Mnemosyne* investiga, tem como critério heurístico a sobrevivência do Antigo como paixão repetida, como “fórmula de *pathos*”.

MNEMOSYNE

O *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, apresenta uma história da cultura e da civilização que, com base na identificação de sobrevivências [*Na-*

chleben] nas imagens, compreende a memória como função³ necessária ao processo artístico:

O artista, que oscila entre uma concepção de mundo religiosa e outra matemática, é . . . auxiliado de modo totalmente particular pela memória tanto coletiva quanto individual. A memória não só cria o espaço de pensamento [*Denkraum*], mas reforça os dois polos limítrofes do comportamento psíquico: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Por outro lado, ela utiliza a hereditariedade inevitável [*unverlierbare Erbmasse*] das expressões fóbicas de modo mnêmico (Warburg, 1929/2018d, p. 218, tradução modificada).

No entanto, a que memória a *Mnemosyne* de Warburg se refere? Quando ele afirma que a memória utiliza a hereditariedade inevitável das expressões fóbicas de modo mnêmico, ele se refere a um “patrimônio hereditário”⁴, que amalgama os sentidos de herança histórico-cultural [*Eindruckserbmasse*] – impressões, figurações, lembranças que formam uma herança não necessária – e de herança genética [*Erbmasse*] que não se pode perder, inalienável e indestrutível, ou seja, hereditariedade em sentido fisiológico-genético. Ele se refere, portanto, tanto ao patrimônio herdado das obras figurativas do mundo pagão, quanto ao léxico originário da gestualidade passional humana, ou às reações que são “preservadas na memória humana sob a forma de um conceito [*Begriff*]” (Woldt, 2018, p. 148).

O projeto *Mnemosyne* de Warburg sustenta (pelas palavras dos livros da biblioteca, registros da memória da humanidade) e demonstra (pelas imagens reunidas no atlas, registros de espaços de pensamento) as bases para uma filosofia da história da arte fundamentada na compreensão da memória coletiva ou social como articulação biológico-cultural. Pois, como analisa Woldt (2014, p. 35),

3 No sentido goetheano de que fala Márcio Suzuki (2011, p. 153): “. . . é pela função – ‘a existência pensada em atividade’, nas palavras de Goethe – que se pode aproximar e comparar formas em princípio distintas”. Ou seja, no sentido biológico, que embasa a compreensão warburguiana do “corpo” civilizacional de maneira “ontogenética”; ou, como diz Gombrich (1970, p. 242), o conceito de energia mnêmica, preservada em *engramas* e submetida a leis de funcionamento, levou Warburg a tratar o corpo social como a mente individual, em relação de analogia direta.

4 Solução tradutória proposta para a expressão *unverlierbare Erbmasse* por Luís Felipe Flores, na tradução de Romandini (2014, p. 165); bem como por Federico Carotti, Joana Angélica d’Avila Melo e Júlio Castañon Guimarães, na tradução de Ginzburg (2014, p. 8-9).

. . . quando Warburg disse que imagens de experiências são impressas em nossos genes⁵ e que podem ser preservadas, transportadas e operar ao longo dos tempos e épocas como “valores pré-definidos de expressão” [vorprägende Ausdruckswerte], tal declaração não tem significado metafórico, ela é, deliberada e conscientemente, um conhecimento de que a “sobrevivência da Antiguidade” é um processo mnemônico que, no sentido da “psicologia científica do desenvolvimento”, deveria ser entendido como psicofisiológico e histórico-cultural.

A relação entre a memória visual e a transferência, literária e estética, de gestos particularmente carregados emocionalmente para outras épocas e culturas, envolve uma sobreposição de papéis da memória: há um processo de escolha do artista ao empregar formas de representação que lhe são oferecidas pelo repertório da tradição artística – “a autoridade da Antiguidade redescoberta”, como os sarcófagos e esculturas que os artistas renascentistas copiavam em desenhos, por exemplo –, ao passo que, simultaneamente, há reações que são preservadas na memória humana e que garantem a sobrevivência de “antigas fórmulas de *pathos* [*Pathosformeln*] da linguagem gestual” (Warburg, 1914/2018b, p. 93, tradução modificada). Da reciprocidade entre a memória material do repertório de imagens e palavras da humanidade e a memória psíquica, transmitida hereditariamente, ressurgem fórmulas expressivas (conceituais, delimitadoras de espaços de pensamento) pelas quais, Pollaiuolo, por exemplo, “ajudou energeticamente a fazer com que deuses e heróis sacudissem as efêmeras seduções das vestes suntuosas e ensinassem a refletir sobre a sua primitiva origem humana” (Warburg, 1914/2018b, p. 110).

A memória, para Warburg, é portanto herança e hereditariedade a um só tempo e tem uma dupla função: de despertar reações patéticas originais (sobretudo fóbicas) e projetar simultaneamente reações de conceitualização. A arte é meio pelo qual a memória coletiva é incorporada à experiência singular; a arte é um ato de singularização de todo um arcabouço expressivo compartilhado pela memória social ou coletiva.

5 Isabella Woldt traduz o trecho em questão para o inglês da seguinte maneira: “[The memory] uses the *inalienable gene pool* mnemonically, not with a primarily protective tendency, but instead creatively incorporating into the artwork the full brunt of passionate-phobic, the religious mystery, the shocked believer . . .”, cf. Woldt (2018, p. 35). A tradução de Woldt emprega um termo técnico, “gene pool” [traduzido comumente para o português como “fundo genético” ou “pool gênico”], que diz respeito à totalidade da diversidade genética existente em uma população. A expressão empregada originalmente por Warburg, *unverlierbare Erbmasse*, implica referência a um “material genético”.

Por isso, o Atlas Mnemosyne apresenta uma história comparativa da arte que mostra as “sobredeterminações em ação na história das imagens” (Didi-Huberman, 2013, p. 386-387), ou seja, as sobrevivências [Nachleben], ou os modos com que as energias psíquicas conservadas da Antiguidade constituíram forças estéticas motivadoras das representações pictóricas e esculturais renascentistas, numa efetiva pós-vida antiga. E incorporando nas pranchas também imagens contemporâneas, como selos e recortes de jornal, Warburg tanto expande quanto apura sua problemática. Seu movimento investigativo o leva a compreender o mitologismo mágico como objeto próprio de uma transformação artística sublimadora, de modo que a própria forma simbólica do pensamento é posta em questão, seja atualizada como prática ou reflexão, enquanto fundamento da expressão e da orientação humanas – da relação do ser humano com seu posicionamento no mundo. A expressão assume a forma de imagem como resposta e resultado da vida prática e como sobrevivência de uma constelação de memórias, inconscientes e coletivas. De modo que a questão sobre o significado da influência da Antiguidade para a cultura artística do Renascimento estende-se, ao longo da pesquisa warburguiana, a outra, de caráter mais geral: qual a matriz que imprime na memória imagens e formas atreladas a complexos patéticos capazes de manter vivas experiências expressivas passadas e que efetiva a transmissão de seus significados simbólicos?

O atlas “pretendia resumir todas as pesquisas anteriores” de Warburg (Saxl, 1932/2018, p. 231); e se na entrada de sua famosa Biblioteca para a Ciência da Cultura ele também inscreveu a palavra Mnemosyne, é porque há, entre ambos os projetos, uma absoluta coerência⁶ – cujo interesse reside na abertura de um campo de estudo quanto à função mnêmica da expressão artística.

A Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg começou a ser montada como um “arsenal”, que foi transformado em “laboratório”, como expressa o título da conferência autobiográfica proferida por ele em 1927 – de arsenal bi-

6 Gertrud Bing, em 1928, mencionou a intenção de Warburg de “juntar aos dois primeiros volumes do atlas um terceiro, que conteria o catálogo da KBW [Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg], o qual constituiria uma espécie de ‘bibliografia’ e que formaria ‘os mais perfeitos ‘fundamentos de uma ciência da cultura’ que se pudesse imaginar” (Bing como citado em Recht, 2012, p. 43). De acordo com uma anotação de Warburg de 6 de outubro de 1929 no *Tagebuch*, os dois primeiros volumes seriam “dois volumes de texto: I. Explicação das pranchas e documentos / II. Apresentação”. Na mesma entrada do diário, Warburg afirmava sua expectativa de que o conjunto contivesse “aproximadamente 200 pranchas . . . (aproximadamente 5-6000 reproduções)”. *Idem, ibidem*, p. 39.

bliográfico a laboratório metodológico de uma forma de pensamento. Naquela conferência, ministrada a uma restrita audiência composta por membros de sua família e poucos assistentes, Warburg visava apresentar os resultados da biblioteca, bem como seu próprio percurso intelectual, mostrando o caráter contíguo de sua pesquisa em relação ao material reunido na biblioteca e lembrando a importância que teve em seu trabalho a leitura do livro de Darwin, *A expressão das emoções nos homens e nos animais*, para que ele viesse a “conceber a expressão humana na obra figurativa como efigie da vida prática em movimento” (Warburg 1927/2018c, p. 43). Literalmente, como reflexo da vida, em toda sua complexidade psico-histórica.

Cerca de quarenta anos antes, em sua época universitária, Warburg já havia desenvolvido um primeiro laboratório, nos cadernos de anotações conhecidos atualmente como *Fragmentos sobre a expressão*, escritos entre 1888 e 1905. Ali, ele já se referia ao “teor vital” [Lebensfähigkeit] (Warburg [Fragmento 3, de 22 de junho de 1888], 2015a, p. 42) das imagens, ou seja, à sua capacidade de vida, o que o levou a compreender a “reprodução dos adornos em movimento [nas obras do Renascimento] como problema artístico” (Warburg, 1893/2013a, p. 12). Nos *Fragmentos*, ele também já se referia a Darwin, tendo ali registrado que havia encontrado o livro “por acaso”, em 1888, na Biblioteca Nacional de Florença, e o lido atentamente; referindo-se àquele achado, anotou em seu diário, à época: “Enfim um livro que me ajuda” (Warburg como citado em Ghelardi, 2016, p. 61).

UMA HISTÓRIA INTELECTUAL À LUZ DE DARWIN

Darwin forneceu um argumento biológico para a questão warburguiana quanto à natureza dos movimentos expressivos, sua sobrevivência e sua metamorfose – pois estabelece a necessidade biológica da expressão, bem como três princípios básicos “responsáveis pela maioria das expressões e gestos involuntários usados pelos homens” (Darwin, 1872/2018, p. 32).

O primeiro princípio, a força do hábito e da associação, estabelece que algumas ações tornaram-se reflexas, deslocando-se de seu sentido original. Como o exemplo dado por Warburg: “. . . quando não gostamos de alguém, fazemos um movimento com a boca, como se mastigássemos algo levemente azedo” (Warburg, 1927/2018c, p. 43-44). Esse primeiro princípio darwiniano

reconhece a cunhagem de expressões que são tão firmemente herdadas e fixadas que, mesmo sem utilidade, são executadas toda vez que suas causas reaparecem. De modo que expressões faciais, desprendidas de suas emoções originais, podem ser consideradas, como afirma Gombrich, uma espécie de resto ou “resíduo simbólico”⁷ daquilo que foi na origem biologicamente útil. Exatamente como a sobrevivência [*Nachleben*] do Antigo diz respeito às pré-cunhadas formas de expressão máxima de emoções, que formam a gramática expressiva da arte renascentista.

Ainda que esse primeiro princípio darwiniano já forneça um indício sobre qual teria sido a “ajuda” que tal fortuito achado bibliográfico forneceu à pesquisa warburguiana, Carlo Ginzburg indica uma passagem específica que pode ser ainda mais reveladora. Trata-se de uma nota, no capítulo que Darwin dedica à contiguidade de estados emotivos extremos, como as lágrimas, que podem ser decorrentes de um acesso de riso ou de uma crise de choro:

Sir J. Reynolds comenta (*Discourses*, XII, p. 100): “É curioso observar, ainda que não possamos duvidar, que os extremos de paixões contraditórias são, com bem poucas variações, manifestados com as mesmas emoções”. Ele dá como exemplos a alegria frenética de uma bacante e a tristeza de uma Maria Madalena (Darwin, 1872/2018, p. 324).

Para Ginzburg, são precisamente essas linhas que iluminaram a reflexão que Warburg desenvolveria pelos próximos quarenta anos após tê-las lido pela primeira vez, pois elas revelam a síntese embrionária da noção de “fórmula de pathos” [*Pathosformeln*]⁸. A alegria frenética de uma bacante ou

7 “O ato de franzir o cenho outrora serviu para proteger os olhos do animal em luta. Evolução significa uma diferenciação e um desligamento das ações de seus impulsos imediatos. Nossas expressões faciais são o resíduo simbólico daquilo que algum dia foi um ato útil” (Gombrich, 1970, p. 72).

8 De acordo com Ginzburg, é notável, porém, que Warburg tenha esperado quase 20 anos para trazer a público o conceito de *Pathosformeln*: “É possível que esta hesitação provenha de uma dificuldade que Warburg não conseguiu ultrapassar verdadeiramente. Se as expressões das emoções, como o sugeria Darwin desde o título de seu livro, explicam-se através da evolução, a pesquisa de intermediários culturais específicos torna-se supérflua. Ora, são precisamente estes intermediários, certos ou supostos, que estiveram no centro na conferência de Hamburgo sobre ‘Dürer e a Antiguidade italiana’ (1905). Na introdução ao atlas *Mnemosyne*, escrita à beira da morte (1929), Warburg evoca em contrapartida os ‘engramas de uma experiência passional [que] sobrevivem como patrimônio hereditário gravado na memória’. No espaço de um quarto de século, o espírito de Warburg havia oscilado entre duas direções opostas. A riqueza de sua obra, editada e inédita, nasce justamente da tensão irresoluta entre

mênade antiga e a tristeza de uma Maria Madalena encontram-se, como uma colisão anacrônica de tempos (Didi-Huberman, 2013), na figura feminina que chora ao pé da cruz no baixo-relevo em bronze intitulado “*Crocifissione di Cristo*”, de Bertoldo di Giovanni⁹. É uma fórmula de *pathos*. Com esse conceito, Warburg designa posturas corporais que reaparecem na história da arte como expressões emotivas concisas, verdadeiras fórmulas expressivas conceituais e motivadoras, cujos conteúdos passionais tornam visível um estado de emoções que (co)movem o espectador – cuja expressão imagética torna impossível a separação entre forma e conteúdo.

O símbolo reconfigura (não rompe com) os imperativos biológicos. Os movimentos corporais são externalizados seguindo modelos de reação a estímulos, tanto mecanicamente quanto simbolicamente. Uma vez que o repertório mnêmico de ações, palavras e imagens é articulado pela determinação de um perímetro simbólico [*Umfangbestimmung*], de um espaço de pensamento [*Denkraum*] entre o homem e o mundo, o símbolo adquire um valor de delimitação que, embora inorgânico, é no entanto “concebido como orgânico” (Warburg [Fragmento 400, de 22 de abril de 1900], 2015a, p. 262), pois atua como signo complexo que organiza visualmente as reações afetivas a determinados estímulos exteriores. Assim, Warburg “associa explicitamente a Antiguidade às formas expressivas originais que estão no fundamento da teoria darwiniana” (Ghelardi, 2016, p. 96). De modo que a “influência estranha” que ele observou nas obras renascentistas do *Quattrocento* italiano, na “agilidade hipernervosa” identificada no movimento dos acessórios – “comumente interpretado como puramente decorativo” –, pareceu-lhe dever, “na realidade, ter suas raízes na Antiguidade” (Warburg, 1927/2018c, p. 40):

A acumulação . . . das formas expressivas na memória da humanidade é decorrente de um sofrimento máximo vivido na origem, que criou a forma expressiva antiga. Eis o que significa para nós influência da Antiguidade (Warburg como citado em Ghelardi, 2016, p. 96).

uma perspectiva histórica e uma perspectiva morfológica que pudesse ser representada pela oposição entre o diagrama, que condensa o extraordinário deciframento dos afrescos do palácio Schifanoia, e as imagens justapostas por contiguidade e dissonâncias, nas pranchas de *Mnemosyne*” (Ginzburg, 2014, p. 8-9). Essa tensão irresoluta de que fala Ginzburg é sintetizada na polissemia criada pelo já mencionado jogo de palavras *Erbmasse-Eindruckserbmasse* proposto por Warburg no texto de Introdução ao *Atlas Mnemosyne*.

9 Circa 1485-1490, Museo Nazionale del Bargello, Florença.

A expressão acentuada característica do estilo *all'antica* desenvolvido pela Itália renascentista, além de uma reação dinâmica (literal, como no movimento de vestes que acompanha o movimento da figura que a traja), é uma contrarreação expressiva ao estilo flandrino, alla francese, então em voga e imposto aos artistas pelos comitentes, pois o drapeado em movimento exagerado exerce uma função de “ampliação psicológica” da figura (Warburg [Fragmento 34, de 4 de abril de 1889], 2015a, p. 62, grifos do autor).

MNEME COMO PLASTICIDADE PRESERVADA NO TEMPO

O deslocamento das expressões objetivadas em fórmulas provoca sua intensificação. Donatello e principalmente seus alunos – como Bertoldo di Giovanni, autor do relevo da ‘Madalena-mênade’ – “foram invadidos por um pateticismo trágico, hiperexcitado, que em tais casos conduz até mesmo a uma mobilidade orgiástica que supera, em ímpeto patético, os relevos antigos” (Warburg, 1914/2018b, p. 113).

É nesse sentido que a formação do estilo diz respeito, para Warburg, a uma teoria do conhecimento. A expressão arrebatadora da arte antiga apresentou-se aos artistas renascentistas como o “latim vulgar” (Warburg, 1905/2015b, p. 95-97) da linguagem patética dos gestos; e a “reformulação estilística da aparência humana, por meio da mobilidade intensificada do corpo e do traje, pautada em modelos da poesia e das artes plásticas da Antiguidade” (Warburg, 1912/2015c, p. 99-100), empregou, segundo a interpretação warburguiana, superlativos genuinamente antigos da linguagem gestual, formando, por meio do estilo como um código, uma retórica dos músculos, movida pelo “entusiasmo arrebatador *all'antica*” (Warburg, 1929/2018d, p. 227).

Warburg opera uma passagem da memória fisiológica ao campo dos tropos, que abre a perspectiva para uma articulação entre estética e ciência da cultura por meio do princípio da polaridade dos símbolos que embasa sua teoria da memória social.

Essa teoria teve como uma de suas grandes inspirações as proposições teóricas desenvolvidas por neurofisiologistas na virada do século XX, sobretudo do zoologista Richard Semon, cujo livro *Die Mneme* forneceu a Warburg alguns termos para expressar aspectos da herança cultural. Um deles é engrama – com o qual Semon identificou os fatores de memória,

hábito e hereditariedade, como uma manifestação de um princípio comum, ao qual denominou “princípio mnêmico” (Semon, 1921/2011, p. 3)¹⁰.

O engrama é literalmente algo inscrito na memória orgânica. Com ele, Semon aprimorou o conceito (então vigente) de imagem mnêmica como um “traço material” impresso na substância nervosa: o engrama, não é exatamente “um traço permanente no material fisiológico da substância cerebral, mas . . . uma dinâmica permanente, [pois] constantemente muda de forma, ainda que preserve simultaneamente algumas estruturas anteriores” (Woldt, 2014, p. 36, grifos nossos). Os engramas dizem respeito à totalidade das “características morfológicas e ao conjunto das experiências adquiridas ao longo de gerações” (Dupont, 2004, p. 18).

Para Warburg, as imagens são dinamogramas – engramas dinâmicos, energéticos [energetisches Engramm], conforme ele escreveu em 1927 (Didi-Huberman, 2013); derivados de um “acontecimento intenso a ponto de ser traumático, relativo a experiências originais que deixam uma cicatriz nos estratos arcaicos da consciência” (Pinotti, 2004, p. 72). São dinamo-ogramas, pois possuem uma carga energética neutra, “em si não significativa, não porque privada de significado, mas sim, ao contrário, porque plena de infinitos sentidos, inclusive opostos” (Pinotti, 2004, p. 75, grifos nossos). De modo que a memória compreendida como “portadora de forças e transformadora de formas” (Didi-Huberman, 2013, p. 159) embasa uma compreensão da imagem como função simbólica, na medida em que portadora e transformadora de “ogramas energéticos”. É nesse sentido que o frenesi da mênade esculpida em um sarcófago antigo é revivido na figura da Madalena aos prantos no relevo renascentista de Bertoldo di Giovanni, aluno de Donatello: em estado latente ao longo de séculos, esse engrama foi revivido, porém, graças à neutralidade energética essencial da cunhagem engráfica, teve seu sentido invertido. Unindo luto e êxtase, ela demonstra uma tensão energética latente: essa energética figurativa constitui um dinamograma.

10 *Die Mneme* foi publicado por Semon em 1904; em 1908 ele publicou uma segunda edição, sobre a qual afirmou, na terceira edição, publicada em 1921, ter sido excessivamente retrabalhada. Presume-se que Warburg tenha lido a segunda edição, uma vez que ainda existe uma cópia dela na biblioteca, mas não há certeza a respeito (Woldt, 2014, p. 47, n. 13). Utilizamos a tradução de Guilherme Francisco Santos disponibilizada na plataforma virtual de disciplinas da Universidade de São Paulo, feita com base na tradução inglesa [George Allen & Unwin Ltd., 1921] da terceira edição da obra de Semon.

Outro termo que Warburg aprende de Semon é *mneme*, que designa a capacidade de retenção dos efeitos posteriores ao estímulo, sendo portanto um princípio de conservação das alterações que transcorrem nos seres orgânicos e modificam o sistema nervoso. A *mneme* – soma de todos os engramas – é, conforme sintetiza o neurocientista Jean-Claude Dupont, a “plasticidade orgânica fundamental que permite aos efeitos da experiência que sejam preservados no tempo, não somente durante a vida do indivíduo, mas também através das gerações” (Dupont, 2004, p. 17, grifo nosso).

Essa concepção de uma faculdade plástica que permite a preservação de engramas “no tempo” confere uma dimensão histórica à memória orgânica e é fundamental para a análise iconológica de Warburg sobre as imagens enquanto portadoras de energias descarregadas em fórmulas de *pathos*, pelas quais o presente recapitula o passado – e que podem ser cartografadas nas pranchas do Atlas *Mnemosyne*. Assim como a teoria darwiniana, as conclusões de Semon apontam para a existência de uma causa ou origem para as respostas orgânicas a estímulos, e ambas confirmam a hipótese warburguiana quanto à existência de experiências primordiais da comoção humana, que estão na base da expressão.

Por isso a memória atua, para Warburg, com base em um conjunto de polaridades psíquicas que correspondem a um patrimônio hereditário indestrutível [*unverlierbare Erbmasse*], ou seja, que correspondem “ao próprio desenvolvimento da espécie humana” (Romandini, 2014, p. 165). Pois todas as manifestações do dinamismo humano, como “combater, caminhar, correr, dançar, agarrar” contêm “os confins daquela experiência inquietante” (Warburg, 1929/2018d, p. 219) originária e constituem o repertório gestual das fórmulas de *pathos*, cuja concepção “energética” reconhece que elas podem suscitar os arroubos das convenções figurativas apenas porque carregadas de energia¹¹ – trata-se de uma “estrutura rítmica [*rhythmische*

11 Questão que diz respeito ao conteúdo das formas, termos que o jovem Warburg substituiu respectivamente por *energética potencial* e *mímica momentânea*: “Forma e conteúdo. Forma e conteúdo são conceitos muito abstratos para explicar o dualismo inerente à obra de arte: dever-se-ia antes dizer *qualidade e ser vivente* | *mímica momentânea* e *energética potencial* (leitura de Hirth: *epigenetische En.* III, 98), sujeito e predicado. – O próprio do processo artístico é que o predicado se manifesta simultaneamente ao sujeito. Maior é a força do artista, mais desenvolvido o predicado. Mais ela é fraca, mais [desenvolvido] o sujeito [circunscrito (*umschrieben*)]” (Warburg [Fragmento 107, de 11 de novembro de 1890], 2015a, p. 96, grifos e colchetes do próprio autor). A leitura a que Warburg refere-se é do livro de Georg Hirth, *Energetische Epigenesis und epigenetische Energieformen: insbesondere Merksysteme und plastische Spiegelungen. Eine Programmschrift für Naturforscher und Aerzte* [1898].

Gefüge] através da qual os ‘monstros da Fantasia’ [die Monstra der Phantasia] se apoderam do perceptor para se transformarem em ‘mestres da vida’ [Lebensführern]” (Romandini, 2014, p. 165). Na busca por uma compreensão psicológica da arte, o estilo e as expressões gestuais são analisados por Warburg de maneira contígua, justamente porque “esses engramas da experiência emotiva [Engramme leidenschaftlicher Erfahrung] sobrevivem como patrimônio hereditário da memória” (Warburg, 1929/2018d, p. 221); têm uma vida póstuma que constitui a própria matéria da história humana – precisamente a história não cronológica exposta pelo Atlas.

As fórmulas de pathos mantêm-se efetivas e capazes de transformação, em conformidade à teoria darwiniana da expressão; seu núcleo, no entanto, sobrevive, estável, carregado pela memória. A teoria de Darwin, com a qual Warburg teve contato em 1888, foi “um primeiro instrumento decisivo”; mas ela não explica os palimpsestos culturais nos quais Warburg identificava “as sedimentações simbólicas que são próprias das *Nachleben*” (Didi-Huberman, 2013, p. 206) – tampouco sua intensidade. A solução posterior veio com o desenvolvimento de uma “estética do dinamograma” [Ästhetik des Dynamogramms], como Warburg escreveu em 1927, uma estética da polaridade ou, conforme comenta Didi-Huberman (2013, p. 159), uma “estética das forças . . . , que [é], ao mesmo tempo, uma ‘morfologia’”¹² – baseada na investigação de uma “simbólica dinâmica” ou “energética” [dynamische, energetische Symbolik] nas imagens.

Para Warburg, as imagens operam uma função de organização do conhecimento e da memória coletiva e, nessa medida, são instrumentos de orientação do homem no universo – no universo cultural e no cosmos. A estética do dinamograma compreende um comportamento simbólico intrinsecamente ligado a extratos arcaicos da memória coletiva, relacionados à orientação humana e à expressão das emoções – e assim vincula obras de

12 Para Didi-Huberman (2013, p. 198), “. . . as ‘fórmulas de *pathos*’, no sentido como as entendia Warburg, não podiam ser compreendidas em termos de redução dos movimentos expressivos à simples condição de reflexos, assim como não podiam ser compreendidas em termos de redução dos gestos patéticos à condição de simples convenções retóricas. Poderíamos dizer que a *questão antropológica do gesto*, introduzida por Warburg no campo das imagens, situa-se entre dois extremos cuja articulação a ideia de *Pathosformel* tenta justamente compreender: de um lado, a atenção para a animalidade do corpo em movimento; de outro, a atenção a sua ‘alma’, ou, pelo menos, a seu caráter psíquico e simbólico. Por um lado, vemos-nos confrontados com a não história, com a pulsão, com a ausência de arbitrariedade própria das coisas ‘naturais’; por outro, descobrimo-nos em pé de igualdade com a história, com os símbolos e a arbitrariedade pressupostos por toda coisa ‘cultural’”.

arte, cultos mágicos e ritos da vida prática. Por isso, auxiliado pela memória, tanto consciente (a imitação dos modelos antigos) quanto inconsciente (os símbolos dinâmicos gravados na memória coletiva), o artista, direcionado pela vontade, insere a compreensão da obra de arte na economia espiritual da vida humana. Como Warburg afirmou, “vistos no espelho do tempo [im Spiegel der Zeit erschaut]”, os diferentes empregos das imagens mnêmicas e as variações em suas reproduções revelam a escolha “consciente ou inconsciente [bewußt oder unbewußt] das tendências de uma época e trazem assim à luz a psique coletiva [Gesamtseele]” (Warburg como citado em Pinotti, 2004, p. 58).

Como uma garrafa de Leyden, os dinamogramas guardam energia (Warburg como citado em Gombrich, 1970); sua direção é determinada pela vontade, que seleciona elementos expressivos no interior de um repertório de expressões primordiais de pathos, compartilhadas hereditariamente, mas também culturalmente. A vontade seletiva do artista e da época pode levar a uma reinterpretação e transformação de sentido, analisada por Warburg mediante comparação com outros documentos, imagéticos e literários, inserindo a obra em séries que revelam sobretudo diferenças no interior de aparentes semelhanças. Trata-se de uma investigação morfológica dos gestos simbólicos, que interpreta como um todo (obra de arte e história da civilização ocidental) as partes (imagens e expressões humanas) por meio de uma justaposição, pela qual se distinguem significados psíquicos profundos estratificados de maneira não cronológica. Conforme definição anotada por Warburg em 1927 no Tagebuch, sua pesquisa tinha como objeto a “função da mneme social como guardiã de dinamo-engramas antiquizantes da linguagem dos gestos” (Warburg como citado em Ghelardi, 2016, p. 29) e, se ele cita a importância de Darwin na conferência autobiográfica daquele mesmo ano, é por associar a memória biológica à sua análise morfológica das imagens, tendo buscado “transformar o material metafórico da história da arte em uma coleção de documentos para uma ciência comparativa da cultura”, de modo a “examinar em conjunto a imagem e o pensamento que a ela se vincula no plano histórico ou psicológico” (Warburg, 1928 como citado Ghelardi, 2016, p. 16). É nesse sentido que sua biblioteca tornou-se laboratório para a ciência da cultura: em toda sua pesquisa, Warburg trabalhou simultaneamente com uma profusão de fontes e exemplos iconográficos em busca de matrizes – Mnemosyne ou a memória como

força manifestada ao longo do destino humano, como herança comum, nas imagens materiais.

TODO SÍMBOLO RESGUARDA UMA MEMÓRIA DA EXPERIÊNCIA QUE O ORIGINOU

A conservação de energia que caracteriza os dinamogramas, bem como sua capacidade de transformação simbólica, leva Warburg a pensá-los “sob a forma de ‘símbolo dinâmico’” (Pinotti, 2004, p. 72).

Os símbolos mantêm seu núcleo “engramático”, mesmo que suas raízes sejam suplantadas, elas são rastreáveis morfológicamente. É por isso que, como indica Edgar Wind, o manejo de utensílios e de símbolos e o corpo como metáfora podem ser compreendidos de maneira complementar por Warburg, que analisa, além da expressão do corpo humano, também a expressão que advém do manuseio de instrumentos. Pois o homem é um animal que cria utensílios que ampliam e completam suas funções corpóreas – “*a tool using animal*”, como definiu Thomas Carlyle em *Sartor Resartus*. Tais instrumentos, como na filosofia das roupas de Carlyle, tornam-se portadores de valores expressivos e, por seu emprego, “desenvolve-se uma linguagem de gestos sociais que a mímica complementa e amplia” (Wind, 1930/2018a, p. 274); tanto no sentido de estender a expressão mímica corporal, como também no de criar um distanciamento que possibilita ao homem contemplar os objetos, uma vez tendo-os apartado de si. Carlyle, em seu romance, dá voz à ideia de que as roupas, ainda que cubram o corpo, demonstram tanto uma criatividade quanto uma inserção em diversos complexos sociais. De modo que os utensílios produzidos pelo homem tornam-se “portadores de valores expressivos que vão além da finalidade para a qual foram destinados”, como Carlyle demonstrou “em relação às vestimentas, que cumprem a função polar de dar dignidade às pessoas que as usam ou de torná-las ridículas, porém as caracterizam e cobrem, as distinguem, mas não revelam”¹³ (Wind, 1930/2018a, p. 273-274).

13 Sobre a importância que a leitura de Carlyle teve para Warburg, Wind (1971/2018b, p. 298-299, grifos nossos) ainda comenta: “. . . *Sartor Resartus*, de Carlyle, um livro que Warburg apreciava muito por causa de sua ‘Filosofia das roupas’, que continha algumas penetrantes observações sobre a natureza dos símbolos: por exemplo, que *num bom símbolo, assim como numa boa roupa, dissimulação e revelação são combinadas*”.

O Renascimento italiano operou uma reforma do estilo *alla francese*, reinterpreto-o por meio da linguagem do autêntico triunfo clássico, provando para Warburg que, como Hermann Osthoff observou na linguística, há na arte também uma suplementação das raízes, empregada nos superlativos. O interesse estático da arte nórdica,

aquela apropriação pelo tato . . . que demanda um acúmulo (aglomeração e decoração) – um ato simples – [foi] substituída por um processo de empatia corporal com o gesto – um ato duplo. No fundo portanto é um problema para o alfaiate (Sartor!) (Warburg como citado em Gombrich, 1970, p. 157).

O problema para o alfaiate, referência à obra de Carlyle, refere-se à distância entre o manejo tátil dos objetos e a manipulação empática dos símbolos, que, à maneira dos utensílios, ampliam e completam as possibilidades da expressão humana. Uma das grandes consequências dessa concepção para a iconologia dos intervalos [*Ikonologie des Zwischenraums*]¹⁴ (Warburg como citado em Recht, 2012, p. 19) warburguiana é a compreensão de que os símbolos são tanto temporais quanto ubíquos: há uma relação recíproca entre história e símbolo. Como diz Carlyle, mesmo uma simples cabana é simbólica, na medida em que é a corporificação de um pensamento – é simbólica e real¹⁵. Nesse contexto, a arte cria uma magia subjetiva: ela revela sua época, na qual as criações artísticas exercem uma relação simbólica, de complementaridade.

Simbolicamente, o próprio formato dos sarcófagos e dos arcos possui, implícito, uma fórmula de pathos latente:

. . . a arte do círculo do triunfador romano, vale dizer, os arcos, as colunas e as moedas, fornece as formulações daqueles que aceitam a vida, enquanto, por outro lado, os sarcófagos, onde é representada a linguagem gestual desesperada, trazida dos mitos e das tragédias gregas, imprimem ao pathos

14 Noção introduzida por Warburg no *Tagebuch*, em abril de 1927.

15 “No símbolo propriamente dito . . . há sempre, mais ou menos distintamente e diretamente, uma encarnação qualquer, uma revelação qualquer do Infinito; Para [o símbolo] o Infinito é obrigado a unir-se ao Finito, a manter-se visível e, por assim dizer, ali tangível. . . . Nem a menor cabana construída pelo homem não deixa de ser a visível corporificação de um Pensamento, não deixa de comportar uma marca visível de coisas invisíveis: não deixa de ser, no sentido transcendental, simbólica tanto quanto real” (Carlyle como citado em Bonneau, 2015, p. 304).

padecedor do lamento fúnebre da época o estilo perturbador e envolvente¹⁶ (Warburg, 1929/2018d, p. 214).

É o que mostra o ensaio “Sobre as impresse amorose nas gravuras florentinas mais antigas”, escrito no mesmo ano em que Warburg trouxe a público o conceito de *Pathosformeln*. Desenvolvido no bojo de uma investigação sobre a estética erótica aplicada no círculo de Lorenzo de Medici, o ensaio apresenta os resultados da pesquisa de Warburg sobre gravuras que ornavam *cassoni* (arcas de casamento) e *scatoline d'amore* (pequenas caixas de presente) e delinea a ideia, de matriz vischeriana, de um sentimento da forma – uma transposição do sentimento corporal, no momento da apreensão visual, que leva o olho humano a preencher as formas com conteúdos psíquicos e a compreender um *pathos* intrínseco a determinadas formas. Pois caixas de diferentes formatos exerciam diferentes funções sociais, como o ensaio de Warburg demonstra, ao comparar a forma das pequenas caixas arredondadas, *scatoline d'amore*, presenteadas às jovens mulheres no momento da corte – a fase mais poética do amor desideroso – àquela da caixa retangular, *cassone*, presenteadas às mulheres no casamento:

. . . ao *cassone* cabe a função muito mais prosaica de guardar as preciosidades da *sposa* burguesa, um recipiente seguro para o *amore possessivo nuziale*, que se deleita em preservar no sarcófago alegremente ilustrado da *passione sentimentale* as custosas vestimentas e joias ostentadas na festa nupcial (Warburg, 1905/2013b, p. 106).

A relação patética diversa em relação ao tondo e à forma retangular sarcofaídica é embasada pela empatia [Einfühlung], conceito de Robert Vischer que Warburg cita desde sua tese de doutorado, que designa um “íntimo sentir unitário [Ineinsfühlen] da imagem e do conteúdo”, uma “fusão [Verschmelzung] direta” proporcionada por uma “transferência inconsciente [unbewusstes Versetzen] da forma corporal própria, e portanto também da alma, para a forma do objeto” (Vischer como citado em Caliandro, 2004, p. 792). Porém, além da transposição do sentimento, o realismo ornamental das tampas daquelas *scatoline d'amore* mostram a Warburg o significado

16 Warburg ainda comenta, em texto escrito no mesmo ano, que a coroa triunfante do imperador é também a do mártir (Warburg, 1929/2018d, p. 222).

simbólico também ilustrado desse dualismo da cultura erótica: a contradição entre o prosaico e o ideal entrelaça-se radicalmente (no sentido da raiz das palavras originárias da linguagem dos gestos) à entrada da retórica emotiva all’antica no estilo ideal antiquizante renascentista, à “transposição do imaginário romântico medieval para o mundo das formas à antiga” (Warburg, 1905/2013b, p. 115) – que Sandro Botticelli já havia iniciado. Analisando a iconografia de uma composição figurativa que ornava a tampa de uma dessas pequenas caixas arredondadas, presenteada a Lucrezia Donati por um enamorado Lorenzo de Medici, Warburg interpreta a figuração all’antica dedicada à figura feminina: com pés desnudos e roupa flutuante, aquela “ninfa florentina” concentra em sua figura o sopro dos ventos arcaicos.

Esse é o papel do símbolo. É nesse sentido que Warburg compreende – assim como Carlyle e Robert Vischer –, que a história de um indivíduo recapitula toda a história da humanidade. A história é compreendida como um organismo, no qual a arte exerce o papel dos sonhos, das mensagens sobre os traumas inconscientes gravados na memória coletiva.

É isso que liga, para Warburg, o pensamento técnico e a linguagem – a doação de formas materiais aos utensílios ou de formas intelectuais às ideias. É, portanto, o que o leva a identificar o manejo de utensílios e de símbolos e o corpo como metáfora, de maneira complementar – e a reconhecer que o pathos do corpo em êxtase é o mesmo, deslocado, de uma bandeira ondulante¹⁷. Ainda que com a raiz suplantada (processo que acontece, *mutatis mutandi*, nas línguas), essa sobrevivência é compartilhada graças à memória empática – e revela o esqueleto heráldico da forma, a célula de significado.

Se nossos gestos são restos simbólicos – de atitudes úteis na origem da espécie –, transmitidos hereditariamente pela memória, quando efetuamos a transposição de nosso próprio sentimento corporal às formas, esse ato empático é carregado de memória: contém a memória da humanidade.

Como o alfaiate, na filosofia das roupas de Thomas Carlyle, o artista veste as paixões e, em sua individualidade artística, funde simbolicamente natureza e história. Ao trajar as paixões com os acessórios em movimento

17 “É precisamente aos instrumentos domésticos e de festa encarregados de encarnar ou condicionar a estabilidade (caixa, parede), e à bandeira, símbolo ‘reunidor dos povos’ determinando a direção, que se associa o motivo do movimento corporal desenfreado; no plano exterior: ele preenche inteiramente uma superfície; interior: equilíbrio, catarse . . . do movimento mímico-figurativo diretamente de seu próprio instrumento” (Warburg [Fragmento 438, de 22 de janeiro de 1903], 2015a, p. 286).

da Antiguidade, o artista renascentista opera uma recapitulação da história; conflui eternidade e singularidade.

Por isso a formação do estilo artístico adquire para Warburg significados sobre a história universal e sobre a história de uma época, complementarmente. Há universalidade, mas não arquetipicamente. A mênade é a Madalena bíblica, não idêntica a ela, mas é a mesma, demonstrando a coexistência de tempos: há uma identidade plena, graças à memória, uma identidade exata de dois tempos.

O desenvolvimento do estilo artístico revela para Warburg a relação recíproca entre expressão individual e patrimônio hereditário biológico e cultural, que ele interpreta de maneira retórica utilizando pressupostos das ciências naturais. A exuberante retórica dos músculos renascentista, seu “entusiasmo arrebatador all’antica”, insere a obra em um diálogo com seu solo cultural – como reação ao estático realismo nórdico –, mas também em um longo discurso ecoado historicamente desde os primórdios da humanidade, que se vale, na arte figurativa, de dinamogramas – cujo sentido de direcionamento energético determina o renascimento particular de cada época¹⁸. Os estudos de Warburg sobre a linguagem gestual, sua articulação entre temas das ciências humanas e biológicas alemãs, que ele conflui em sua investigação iconológica quanto à função da *mneme* social, convergem para a compreensão de que cada criação individual recapitula toda a história. O artista recupera a memória fisiológica e a transforma.

18 Direcionamento energético polarizado entre a *sophrosyne* e o êxtase (entre o distanciamento conceitual e imersão na matéria). Warburg utiliza a metáfora do pêndulo para demonstrar a tensão entre os polos da identidade com o objeto (em sua metáfora, “*kinesis*”) e do distanciamento abstracionista em relação a ele (a “teoria”). O pêndulo ideal não interrompe seu movimento, sem atrito com o ar, seu movimento é conservação de energia. “Toda a humanidade é – o tempo todo e para sempre – esquizofrênica” (Warburg, 1923/2015e, p. 271), na medida em que essa oscilação é constante. O símbolo pode atualizar qualquer um dos polos, é seu encontro “anacrônico” com o presente que o determina – motivo pelo qual cada época tem o Renascimento que merece, como afirma Warburg em seu estudo sobre Rembrandt, em 1926, refletindo sobre o intervalo entre o impulso e a ação: “Nós não devemos exigir da Antiguidade que responda à queima-roupa se é classicamente serena ou demoniacamente frenética, como se só existissem essas alternativas. Realmente depende das modificações subjetivas dos pósteros mais do que do caráter objetivo da herança clássica se nós sentimos que ela desperta em nós ações passionais ou nos induz à sabedoria serena. Cada época tem o renascimento da Antiguidade que merece” (Warburg como citado em Gombrich, 1970, p. 238).

Provoca, assim, uma colisão anacrônica de tempos. Como a “ninfa florentina”, que concentra em sua figura a “entrada do Antigo” na scatoline d’amore de Lorenzo de Medici, ou no afresco de Ghirlandaio na igreja florentina Santa Maria Novella, “O nascimento de São João Batista”. A jovem que entra apressadamente na cena de Ghirlandaio – como se vinda diretamente da Antiguidade – exigiu a Warburg direcionar seu “olhar filológico” (Warburg, 1900/2018a, p. 72)¹⁹ para o solo de onde aquela ninfa aflorava, intuindo a existência de afetos fundamentais na raiz das imagens, que, como na morfologia das plantas, liga todo o organismo, do solo do qual se nutre até as últimas flores.

Por isso, na introdução ao *Atlas Mnemosyne* Warburg afirma que a pesquisa quanto à “matriz que cunha os valores expressivos da exaltação pagã, que brotam da experiência originária orgiástica”, seria limitada “a um inadequado evolucionismo descritivo”, se não buscasse ao mesmo tempo aprofundar-se nos veios da estratificação que concorre para a formação do estilo artístico, a fim de “entrever a matriz que cunha os valores expressivos da exaltação pagã, que brotam da experiência orgiástica: o *thiasos* trágico” (Warburg, 1929/2018d, p. 222). A memória hereditária fornece gestos simbólicos que compõem a gramática das palavras primordiais [*Urworte*] da linguagem corporal – transmitida e reiterada pela memória herdada dos artefatos culturais – e sua matriz é fóbica: o Renascimento italiano “buscou interiorizar, numa ambivalência particular”, o patrimônio hereditário “de engramas fóbicos” [*phobischer Engramme*] (Warburg, 1929/2018d, p. 223), seu fator hereditário, além de sua transmissão cultural. Na indicação do *thiasos* trágico como matriz, conforme analisa Andrea Pinotti, pode-se entrever como, na teoria da memória warburguiana, o “*Phobos* atua como *Ur*, como potência originária anterior à cunhagem da forma, que determina as primeiras práticas de simbolização (rituais e cultos arcaicos) enquanto tentativas de controle da angústia originária” (Pinotti, 2004, p. 73)²⁰. A forma é compreendida como dinâmica: assim como a *Urpflanze* [planta originária] de Goethe não é uma planta concreta, mas um modelo, que é tanto origem de todas as configurações possíveis da planta quanto possibilidade de seu

19 Sobre o “olhar filológico” de Warburg, cf. Gaglianone (2022).

20 Pinotti (2004, p. 76) observa que a primazia da experiência fóbica orgiástica (fonte primeira e “matriz” [*Prägewerk*]) torna a polaridade Dioniso-Apolo desequilibrada (um desequilíbrio que Warburg herdou de Nietzsche).

reconhecimento, também as *Urworte* de Warburg são formas-princípio, com capacidade de metamorfose e pensadas como matrizes. Do solo nutriz das *Urworte*, ramificados em polaridades, surgem fantasmas, sobrevivências, que afloram como estranhas flores, sob cujas formas, nas correspondências biomórficas, é possível entrever significados internos, arcaicos e latentes, da psicologia da expressão humana.

O percurso warburguiano que aqui seguimos, de Darwin, por Carlyle, até à ninfa, contém uma aparente contradição (causalidade determinista da biologia evolucionista e significado simbólico da mitologia como parte do processo cognitivo), que no entanto encontra seu caráter heurístico na articulação entre palavra e gesto. Tanto a fórmula de *pathos* – que é da ordem da língua²¹ – quanto o engrama neurofisiológico estão implicados na concepção warburguiana de *Urworte* que, exposta no título da palestra proferida em 1927, “*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*” – na qual Warburg reconhece o particular impacto das *Metamorfoses* de Ovídio na transmissão de fórmulas de *pathos* antigas (Woldt, 2018) –, concilia os sentidos de herança e hereditariedade da memória. É desse universo semântico também o símbolo: dinâmico, ubíquo e temporal a um só tempo.

A linguagem dos gestos é, em primeiro lugar, uma linguagem – que, baseada em resíduos simbólicos, implica uma relação estrutural entre arte e vida, palavras e gestos. Pois nossos gestos mais corriqueiros contêm as bordas aterradoras das experiências fóbicas primordiais. Essa é a lógica que embasa a articulação conceitual mobilizada pela investigação sobre as palavras originárias que levou Warburg a associar conceitos e modelos linguísticos, estéticos e biológicos na análise da morfologia dos radicais das imagens, das raízes da memória coletiva – das fórmulas de *pathos*, enquanto sobrevivências anacrônicas do arcaico (psíquico) presente.

“De Darwin via Phillipino a Botticelli / por Carlyle e Vischer até às festas e os Índios, / e por Tornabuoni e Ghirlandaio de novo / até à ninfa” (Warburg [Fragmento 420, de 2 de agosto de 1901], 2015a, p. 272), a investigação warburguiana sobre as formas primordiais, que sustentam tanto a capacidade das imagens de transmitirem uma expressividade tão efetiva a

21 “O que as fórmulas de *pathos* conservaram é da ordem da língua: Ovídio (que vai em direção ao erotismo idílico modificando as palavras primitivas trágicas) e Virgílio, que purifica similantemente a tragédia religiosa graças a um ritmo narrativo épico” (Warburg como citado em Knape, 2008, p. 62).

ponto de ser repetida em fórmulas de *pathos* quanto sua potência de inversão de significado, culmina em sua teoria da memória – que, não apenas indicada, também foi por Warburg demonstrada. Conforme analisa Woldt, se a biblioteca foi seu laboratório, as palestras e as pranchas do atlas foram seus resultados científicos, na medida em que “. . . o constante rearranjo de cada elemento pictórico individual, ou de grupos de elementos [nas pranchas do atlas], diretamente reflete o processo mnêmico como transformação” (Woldt, 2014, p. 37, grifos nossos). Não se trata de uma metáfora da função biológica, mas de sua visualização, por meio de constelações mnêmicas capazes de demonstrar *ad oculos* que a memória é mãe das musas, porque condição para a arte.

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2006). *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Editora UFMG.

Bonneau, L. (2015). “Glossaire”. In A. Warburg. *Fragments sur l'expression* (S. Zillberfard, Trad.). L'écarquillé.

Caliandro, S. (2004). Empathie et esthésie: un retour aux origines esthétiques. *Revue Française de Psychanalyse*, 68(3), 791-800. <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2004-3-page-791.htm#re5no5>

Darwin, C. (2018). *A expressão das emoções nos homens e nos animais* (L. S. L. Garcia, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1872)

Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (V. Ribeiro, Trad.). Contraponto.

Dupont, J.-C. (2004). Neurosciences et mémoire. [*sens public*]. <http://sens-public.org/articles/76>

Gaglianone, I. V. (2022). O olhar filológico de Warburg e a “aplicação da ideia de Vico”. *Rapsódia*, 1(16), 80-109. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9772.i16p80-109>

Ghelardi, M. (2016). *Aby Warburg et la "lutte pour le style"* (J. Nicolas, Trad.). L'Écarquillé.

Ginzburg, C. (2014). *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política* (F. Carotti, J. A. A. Melo, & J. C. Guimarães, Trads.). Companhia das Letras.

Gombrich, E. (1970). *Aby Warburg: an intellectual biography*. The Warburg Institute.

Knape, J. (2008). Les formules du pathos selon Aby M. Warburg. *Revue Littérature*, (149), 56-72. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-1-page-56.htm>

Pavese, C. (2001). *Diálogos com Leucó*. Cosac Naify.

Pinotti, A. (2004). *Materia è memoria*. In: B. C. Guidi, M. Forti, & M. Pallotto (Orgs.), *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*. Aragno.

Recht, R. (2012). L'atlas mnemosyne d'Aby Warburg. In A. Warburg. *L'atlas mnemosyne* (S. Zilberfarb, Trad.). L'Écarquillé.

Romandini, F. L. (2014). Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual. *Devires*, 11(1), 154-185. <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/150>

Saxl, F. (2018). Plano da edição das Obras completas. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1932)

Semon, R. (2011). *A Mneme* (G. F. Santos, Trad.). (Trabalho original publicado em 1921)

Suzuki, M. (2011). A anatomia comparada em literatura. In H. Heine. *Os deuses no exílio* (H. Herbold, M. Kawano, M. Suzuki, R. R. Torres Filho, & S. Titan Jr., Trads.) Iluminuras.

Warburg, A. (2013a). O “Nascimento de Vênus” e “A primavera” de Sandro Botticelli. In A. Warburg. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (M. Hediger, Trad.). Contraponto. (Trabalho original publicado em 1893)

Warburg, A. (2013b). Sobre as *imprese amorose* nas gravuras florentinas mais antigas. In A. Warburg. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (M. Hediger, Trad.). Contraponto. (Trabalho original publicado em 1905)

Warburg, A. (2015a). *Fragments sur l'expression* (S. Zilberfarb, Trad.). L'écarquillé.

Warburg, A. (2015b). Dürer e a Antiguidade italiana. In: A. Warburg. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências* (L. B. Bárbara, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1905)

Warburg, A. (2015c). Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara. In A. Warburg. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências* (L. B. Bárbara, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1912)

Warburg, A. (2015d). A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero. In A. Warburg. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências* (L. B. Bárbara, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1920)

Warburg, A. (2015e). Memórias da viagem à região dos índios Pueblos na América do Norte. In A. Warburg. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências* (L. B. Bárbara, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1923)

Warburg, A. (2018a). A ninfa: uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1900)

Warburg, A. (2018b). O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1914)

Warburg, A. (2018c). De arsenal a laboratório. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1927)

Warburg, A. (2018d). Mnemosyne. O atlas das imagens: introdução. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1929)

Warburg, A. (2018e). O antigo romano na oficina de Ghirlandaio. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1929)

Wind, E. (2018a). O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1930)

Wind, E. (2018b). Sobre uma recente biografia de Warburg. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1971)

Woldt, I. (2014). The operating principle of picture series: Aby Warburg's theory of the function of image memory and the Renaissance Festival's pictures. *Ikon – Journal of Iconographic Studies*, 7, 33-48. <https://doi.org/10.1484/J.IKON.5.102962>

Woldt, I. (2018). Ur-Words of the affective language of gestures: the hermeneutics of body movement in Aby Warburg. *Interfaces*, 40, 133-157. <https://doi.org/10.4000/interfaces.605>