

Fecha de recepción: febrero 2023
Fecha de aceptación: marzo 2023
Versión final: abril 2023

A serpente e os “fantasmas”. Algumas observações sobre a imagem a partir de Aby Warburg Biagio D’Angelo^(*) y Tiago Macini^(**)

Resumo: Em 1895 Aby Warburg viajou aos Estados Unidos onde manteve contato com os povos indígenas da região do Novo México, conhecidos como Índios Pueblos. Nessa viagem pelo interior da América, conheceu o assim chamado “ritual da serpente”, a partir do qual renovou seus conceitos de *Pathosformel* e *Nachleben*. Além de seu interesse peculiar pela dança como ritual pagão, Warburg se demonstra particularmente ativo no estudo do simbolismo das imagens que encontra durante a sua visita aos índios *pueblos*, com o objetivo de encontrar a sobrevivência das imagens primitivas na memória. Esse texto analisa como a antiga cerimônia indígena de conjurar o mal presenciada por Warburg transformou sua perspectiva teórica em um modelo fantasmal para a História da Arte.

Palavras-chave: História da Arte - Warburg - *Pathosformel* - *Nachleben* - ritual da serpente.

[Resúmenes en español e inglés en la página 31]

^(*) Professor Doutor de Estética e Teoria da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Instituto de Arte (IdA) da Universidade de Brasília (UnB). Bolsista de produtividade do CNPq 2. Doutor pela Universidade Russa de Estudos Humanísticos RGGU, de Moscou, Rússia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>

^(**) Tiago Macini é Mestre em Teoria, Crítica e História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Instituto de Arte (IdA) da Universidade de Brasília (UnB). A dissertação apresentada e defendida, sob a orientação do professor doutor Biagio D’Angelo, em 2021, tinha como tema “Entre o saber e o não saber: as formas fantasmáticas em Aby Warburg”.

No artigo *O conceito de Kulturwissenschaft em Warburg e o seu significado para a Estética*¹, Edgar Wind falou sobre o esforço dos principais teóricos da História da Arte alemães no final do século XIX para emancipá-la da história da cultura.

Se considerarmos as obras de [Alois] Riegl e de [Heinrich] Wölfflin, que nas últimas décadas tiveram influência tão determinante, notaremos a luta pela autonomia da história da arte, o esforço para se separar da história da cultura e, assim, romper com essa tradição que está ligada ao nome de Jacob Burckhardt (Wind, 2018, p. 256).

Dessa maneira, podemos considerar que o centro mais importante de difusão de conhecimento sobre a História da Arte – a Europa – tinha como uma de suas principais influências teóricas o “método formalista” que preconizava uma maneira fechada de abordagem das obras de arte e a interpretação das imagens segundo um viés matemático – ortodoxo, exato e restrito. Ainda de acordo com Wind, o pensamento dominante daquele período estabeleceria a antítese entre as formas presentes na imagem e o próprio conteúdo de sua presença, tornando irrelevante, para a História da Arte, as circunstâncias de sua realização artística.

É como se Wölfflin tivesse criado a tarefa de descobrir, de modo matemático, a caracterização geral de um estilo. Porque exatamente como um lógico matemático exprime, em termos formais, uma função propositiva geral, que se torna uma proposição significativa apenas quando as variáveis são substituídas por palavras de significado determinado e por nomes que indicam relações particulares, Wölfflin define o modo de percepção pictórica como uma função estilística geral que pode ser variadamente atualizada, de acordo com a necessidade de expressão, que ora conduz a Bernini, ora leva a Terboch. (Wind, 2018, p. 257)

Aby Warburg trilharia, justamente, o caminho contrário. Os temas e os desenvolvimentos de suas pesquisas, principalmente na fase inicial, revelariam uma sólida ligação com Jacob Burckhardt². Na sua tese de doutorado *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli* [*Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Früling”*] (1892), de acordo com Cássio Fernandes (2018, p. 19), Warburg “trataria das pinturas mitológicas de Sandro Botticelli na perspectiva da leitura, por parte do humanismo florentino do ambiente de Lorenzo de Medici, da tradição homérica pela via da transmutação latina realizada por Ovídio”. Em outras palavras, no trabalho de Warburg, a concepção artística de Botticelli estaria estritamente vinculada ao meio cultural de sua produção, sendo imprescindível para a História da Arte sobre o Renascimento italiano investigar as circunstâncias da relação entre o artista, o comitente da obra e o conselheiro erudito. Para Giorgio Agamben esse chamado à observação das peculiaridades das formas na obra de arte e suas circunstâncias – tanto exteriores quanto interiores à imagem – seria o princípio fundamental do pensamento warburguiano.

A essência do ensinamento e do método de Warburg, tal como ficou expresso na atividade da “Biblioteca para as ciências da cultura”, em Hamburgo, que se tornou mais tarde o Instituto Warburg, é habitualmente caracterizada como uma recusa do método estilístico-formal dominante na história da arte no final do século XIX e como um deslocamento do foco de investigação da história dos estilos e da avaliação estética para os aspectos pragmáticos e iconográficos da obra de arte, tal como eles resultam do estudo das fontes literárias e do exame da tradição cultural (Agamben, 2017, p. 112).

Nesse sentido, o primeiro movimento metodológico de Warburg seria recolocar numa posição central “os aspectos pragmáticos e iconográficos da obra de arte”, tirando-os da situação periférica em que foram posicionados pelo “método formalista”. Em sua conferência autobiográfica *De Arsenal a Laboratório [Vom Arsenal zum Laboratorium]* (1927), Warburg expôs a importância do entrelaçamento da história da arte com a história da cultura para a sua concepção teórica.

Considerar a obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida, em sentido mais amplo, impôs-se a mim, a partir de 1897, como tarefa científica de um ponto de vista totalmente novo. [...] A ligação do homem com a arte devia [...] ser compreendida em primeiro lugar como um dado da realidade, em sua unitária e arraigada coexistência de finalidades religioso-culturais e artístico-práticas (Warburg, 2018, pp. 41-42).

Para Warburg, a força motriz da História da Arte não corresponderia a “uma função estilística geral que pode ser variadamente atualizada, de acordo com a necessidade de expressão, que ora conduz a Bernini, ora leva a Terboch”, como tínhamos mencionado antes com Wind, mas sim a “um dado da realidade, em sua unitária e arraigada coexistência de finalidades religioso-culturais e artístico-práticas”. Nesse caso, a indicação, no texto de 1892, de personagens figurados com movimentação intensa – conforme o estilo *all'antica* – por Sandro Botticelli extrapolaria uma mera questão formal³. O próprio Warburg explicaria a importância desse achado em *De Arsenal a Laboratório*.

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

transmitira a movimentação antiquizante à *representação dramática* (Warburg, 2018, pp. 40-41).

Assim, podemos entender que, em meio ao gesto de devolver ao cerne das discussões a conexão intrínseca entre as obras de arte e o contexto cultural de sua produção – “eu devia tentar compreender se entre os contemporâneos de Botticelli existiam documentos, ou mesmo poesias, que pudessem indicar-me quem tinha sido o mediador desse douto modelo para um grupo da perseguição” –, Warburg se deparou com a sobrevivência visual da “intensidade do movimento externo sob o signo da Antiguidade”.

A partir desses “fantasmas” – “as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora)” –, Warburg realizaria um segundo movimento metodológico. Em sua visão teórica para a História da Arte, algumas representações periféricas da imagem – por exemplo, Zéfiro e Flora correspondem a elementos secundários à temática da cena de Botticelli – seriam, portanto, centrais à composição semiológica da obra, já que manifestariam vestígios de expressões humanas desvanecidas e transmitidas ao longo do tempo.

No texto *Le Déjeuner sur l'herbe de Manet* (1929), após propor o percurso histórico-artístico-cultural que partiria do relevo de um sarcófago da Antiguidade com a figuração do episódio mitológico do *Julgamento de Páris*, passando pela mediação de um desenho perdido de Rafael Sanzio e chegando à pintura moderna de Édouard Manet, Warburg detalha o processo da permanência incômoda desses “fantasmas” que seria imanente à história da “ligação do homem com a arte”.

Em alterações ao que parece totalmente insignificantes no jogo dos gestos e da fisionomia consuma-se uma transformação energética da humanidade representada, que ganha alma. Dos gestos – ligados ao culto – desses demônios da natureza, que, no relevo antigo, temem o trovão, consuma-se, passando pela gravura italiana, a configuração de uma humanidade livre, que se sente segura de si sob as luzes (Warburg, 2015, pp. 250-251).

Warburg faria emergir, então, a relevância do gestual nas obras de arte como indício de “uma transformação energética da humanidade representada”. O movimento agitado dos personagens mitológicos em *A primavera* de Sandro Botticelli (1477-1482) ou a direção do olhar da mulher desnuda em *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-1863) materializariam modos de expressões anteriores e, embora ocupassem a condição de detalhe nas imagens, revelariam as linhas de força sobre as quais se desenvolveria “a obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida”. Warburg concluiu sobre a permanência das formas em Manet.

[...] é antes de tudo a participação no pleno patrimônio espiritual que cria a possibilidade de descobrimento de um estilo gerador de novos valores expressivos – isso porque não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação (Warburg, 2015, p. 349).

Nesse contexto, a questão da sobrevivência dos "fantasmas" deixaria as sombras da História da Arte e ocuparia um lugar central no pensamento warburguiano. A ideia sobre a existência de "um estilo gerador de novos valores expressivos" pelo qual se exprimiria o "pleno patrimônio espiritual" da humanidade desmontaria o argumento sobre a "eliminação das formas anteriores". E, para Warburg, uma história só seria possível pelas "nuance[s] de sua recriação".

De acordo com Georges Didi-Huberman, os movimentos metodológicos de Warburg – o retorno à visão sobre um entrelaçamento com a cultura e a especial atenção aos detalhes na imagem – trariam um novo paradigma epistemológico à História da Arte.

Com ele [Warburg], a história da arte se inquieta sem cessar, *a história da arte se perturba*, o que é um modo de dizer, se nos lembrarmos da lição benjaminiana, que ela toca numa origem. A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tabula rasa: é, antes, um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um *momento-agitador* – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado (Didi-Huberman, 2013, p. 216).

Em outras palavras, os movimentos metodológicos sugeridos por Warburg "toca[m] numa origem". Consequentemente, o percurso desses elementos tidos até então como periféricos ao centro criariam "um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um *momento-agitador* – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado". Desse modo, a corroboração do vínculo absoluto entre a arte e a cultura, e a transmissão de valores expressivos antigos – e atualizados – por meio de particularidades nas obras de arte constituiriam os princípios de uma História da Arte que "se inquieta sem cessar".

Agamben resumiu a novidade dessa situação como uma implosão imposta por Warburg e seus "fantasmas" ao conhecimento criado até aquele momento pela doutrina – nascida com Giorgio Vasari, sistematizada por Johann Winckelmann e estruturada matematicamente por Alois Riegl e Heinrich Wölfflin.

O que é único e próprio em sua atitude de estudioso não é tanto um novo modo de fazer história da arte, mas mais uma tendência para a superação dos limites da história da arte que acompanha desde o início seu interesse por essa disciplina, como se ele a tivesse escolhido só para introduzir nela a semente que a faria explodir (Agamben, 2017, pp. 112-113).

O "turbilhão" trazido à História da Arte por Warburg revelaria a inviabilidade dos esquemas temporais baseados em nascimentos, mortes e renascimentos. O "rio da disciplina" seria traspassado por sobrevivências que, manifestadas como a aparição de "fantasmas", sofreriam a intervenção das impurezas do tempo – "a semente que a faria explodir". Nessas condições, a história já não seria mais linear e a arte não seria uma ingênua composição de formas voltada a capturar o ideal de beleza em vigor.

Esse seria o terreno instável sobre o qual Warburg conceberia seus conceitos-chave: a *Nachleben* e a *Pathosformel*. O primeiro estabeleceria, com a ideia de sobrevivência, a dimensão dialética e aberta da relação entre a cultura e as imagens, designando a ação de um transcorrer heterogêneo como o modelo temporal da nova disciplina. O outro concentraria nas fórmulas gestuais que se repetem e se escondem nos detalhes da obra de arte o resultado expressivo do conflito dessa dialética, outorgando materialidade ao objeto a ser investigado.

Por esse motivo, podemos dizer que, para Warburg, a descoberta sobre Zéfiro e Flora em *A Primavera*, além de ser seu achado primordial, seria o objeto-modelo de sua “ciência sem nome”⁴, pois essa irrupção pictórica cumpriria o compromisso de manifestar – como *Pathosformel* – a força de suas conexões culturais sobreviventes – a *Nachleben* –, desfazendo o pensamento de Wölfflin e Riegl vigente à época sobre uma pura visualidade artística, e propiciando à imagem suas demais possibilidades de imbricação semiológica – em outros termos, a sua abertura como conteúdo a ser interpretado e transmitido.

Nas mãos de Warburg, a iconografia nunca é um fim em si (como Kraus dizia do artista, também dele se pode dizer que soube transformar a solução em enigma), mas tende sempre, além da identificação de um assunto e de suas fontes, para a configuração de um problema que é, ao mesmo tempo, histórico e ético, na perspectiva do que ele chegou a definir, por vezes, como “um diagnóstico do homem ocidental” (Agamben, 2017, p. 116).

Nessa perspectiva, os movimentos metodológicos propostos por Warburg também poderiam ser definidos como uma espécie de arqueologia para “*um diagnóstico do homem ocidental*”. A sua proposição passaria pela “identificação de um assunto e de suas fontes”, porém com o intuito de caracterizar “um problema que é, ao mesmo tempo, histórico e ético”. Com isso, o movimento metodológico subsequente foi se aprofundar nas propriedades humanas, cuja manifestação justificariam o entendimento de que “a iconografia nunca é um fim em si”. Agamben afirmou sobre esse propósito warburgiano.

Se Warburg pôde mesmo apresentar o problema do *Nachleben des Heidentums*, da vida póstuma do paganismo, como seu problema supremo de estudioso, é porque ele tinha compreendido, com uma intuição antropológica, que a questão da “transmissão e da sobrevivência” é o problema central de uma sociedade “quente” como a ocidental, obcecada pela história a ponto de querer fazer dela o próprio motor do desenvolvimento (Agamben, 2017, p. 117).

Em 1895, tendo em vista compreender antropológicamente a origem da “questão da *transmissão e da sobrevivência*”, Warburg viajou aos Estados Unidos e manteve contato, durante alguns meses, com os índios pueblos⁵. Esse deslocamento – agora verdadeiramente geográfico – do que era considerada à alta cultura européia – o centro – até o esconderijo remoto no Novo México do que era tido como uma cultura primitiva – a periferia – confirmaria suas convicções teóricas diversas acerca da História da Arte.

O encontro com a cultura primitiva americana [...] o tinha definitivamente afastado da ideia de uma história da arte como disciplina especializada, confirmando nele uma ideia sobre a qual tinha refletido longamente enquanto frequentava em Bonn as aulas de [Hermann] Usener e de [Karl] Lamprecht. Usener [...] tinha chamado atenção para um estudioso italiano, Tito Vignoli, que, em seu livro, *Mito e Scienza*, tinha defendido a necessidade de uma abordagem conjunta de antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia para o estudo dos problemas do homem. Os trechos do livro de Vignoli em que se encontram essas afirmações estão fortemente sublinhados por Warburg. Durante a estada na América, essa exigência juvenil se torna uma decisão tão firme que se pode dizer que toda a obra de "historiador da arte" de Warburg, incluindo a célebre biblioteca que ele tinha começado a construir já a partir de 1886, só tem sentido se a entendermos como um esforço levado a cabo através e para além da história da arte no sentido de uma ciência mais ampla para a qual ele não conseguiu encontrar um nome definitivo, mas para cuja configuração trabalhou com afinco até a morte (Agamben, pp. 113-114).

A obsessão pelo "problema central de uma sociedade *quente* como a ocidental" levou Warburg a cruzar o Oceano Atlântico e a percorrer uma região desértica inóspita, próxima às cidades norte-americanas de Santa Fé e Albuquerque, para manter contato com a cultura de aldeias indígenas que preservavam costumes ancestrais. Nesse caso, sua expedição à periferia do "mundo civilizado" para o "encontro com a cultura primitiva americana" deveria ser entendida como um passo na tentativa "de uma abordagem conjunta de antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia para o estudo dos problemas do homem".

O que me interessou como historiador da cultura foi que, bem no meio de uma terra que converteu a cultura técnica em uma admirável arma de precisão na mão do homem intelectual, tenha podido se conservar um enclave da humanidade pagã primitiva, que – embora se mantenha inteira e objetivamente ocupada com a luta pela existência – se dedica com uma firmeza inabalável, para fins agrícolas e de caça, a práticas mágicas as quais só estamos acostumados a avaliar como sintomas de uma humanidade em tudo ultrapassada (Warburg, 2015, p. 201).

Podemos concluir, dessa maneira, que a viagem para observar "um enclave da humanidade pagã primitiva" corroboraria materialmente, ao revelar a persistência cultural de "práticas mágicas" – expressas através de desenhos, pinturas e rituais de dança – para "fins agrícolas e de caça" nos índios pueblos, a ideia de Warburg sobre a "arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida".

[...] a assim chamada superstição caminha de mãos dadas com a atividade vital. Ela consiste em uma veneração religiosa aos fenômenos naturais, aos animais e às plantas, aos quais os índios atribuem almas ativas e que creem poder

influenciar sobretudo por meio de suas danças mascaradas. Para nós, tal justaposição da magia fantástica com o agir objetivo referido a finalidades parece sintoma da cisão, mas para os índios não é algo "esquizóide", ao contrário: é uma vivência libertadora e patente da ilimitada possibilidade entre o homem e o mundo ao redor (Warburg, 2015, p. 201).

O terceiro movimento metodológico de Warburg se apresentaria como uma "escavação" arqueológica sobre a relação "entre o homem e o mundo ao redor". Em outras palavras, se configuraria como uma investigação antropológica pela qual se entenderia a questão da "transmissão e da sobrevivência" na cultura desde o vínculo entre "fenômenos naturais", "animais" e "plantas" e a "veneração religiosa" humana "por meio de suas danças mascaradas". Nessa situação, a proposição warburguiana para a História da Arte, em seu deslocamento estrutural mais complexo, sairia do eixo central da produção artística – o homem – e procuraria em seus elementos periféricos – os artefatos culturais para a sobrevivência – a origem e a força de manutenção para a arte ao longo da história.

Estudando mais de perto a religiosidade pagã dos pueblos, é possível identificar (ao menos) na escassez de água da região um fator para a formação religiosa que é objetivo, de origem peculiar, e está unicamente referido à própria região. Pois enquanto as ferrovias não chegam, os povoados, a seca e a sede seguem levando às práticas mágicas que visam subjugar as tenazes forças da natureza – tais como as que aparecem por todo mundo em culturas primitivas, pagãs e carentes de técnica. A seca ensina a fazer magia e rezar (Warburg, 2015, p. 201).

Em seu contato com os índios pueblos, Warburg observaria que, para superar uma História da Arte preocupada com "uma função estilística geral", seu "estudo dos problemas do homem" se desenvolveria a partir das contingências do meio, designando a cultura como espaço para a subjugação das adversidades – "a seca e a sede seguem levando às práticas mágicas". Desse modo, a vida póstuma do paganismo manifestada na obra de Botticelli apresentaria uma dependência ancestral com "dores" sofridas – o *pathos* – por sociedades antepassadas e esquecidas.

Se a "seca ensina a fazer magia e rezar", o "jogo dos gestos" na arte, identificado por Warburg em *A primavera* e outras imagens do Renascimento, não ocorreria por acaso. Na viagem ao centro do que era considerado por muitos a periferia da civilização, ele encontrou a evidência primária de que o "estilo gerador de novos valores expressivos" seria o registro visual da "transformação energética da humanidade" em sua condição essencial pela qual a "superstição caminha de mãos dadas com a atividade vital".

Na palestra sobre a experiência em terras americanas, realizada quase trinta anos depois⁶ Warburg apresentou seu achado semiológico para a História da Arte através de uma cuidadosa descrição sobre uma das mais importantes representações visuais para os índios pueblos: a serpente.

Nesta imagem vocês veem tal serpente em um vaso moderno, mas representada exatamente como [Jesse] Fewkes a encontrou nos vasos pré-históricos: com uma cabeça emplumada e enrolada; ela está no fundo de um jarro, cujas bordas possuem quatro adereços escalonados, ostentando pequenas representações de animais. Com base nos trabalhos sobre os mistérios indígenas, sabemos que esses animais (como a rã e a aranha) evocam os pontos cardeais, e que tais vasos são postos em frente aos fetiches na *kiva*.

Na *kiva*, o templo subterrâneo (que, em suas dimensões e traçado, se encontra em grande número em todas as aldeias), a serpente, como símbolo do relâmpago, é o ponto central da adoração (Warburg, 2015, p. 209).

A serpente seria, então, o elo entre a difícil realidade da natureza e as possibilidades divinas de salvação. Sua representação visual "como símbolo do relâmpago" ocupava o "ponto central da adoração" na *kiva* – o templo subterrâneo dos índios pueblos – e promoveria, sob o ponto de vista de Warburg, o entrelaçamento cultural entre a seca, a sede, a veneração religiosa e a vivência libertadora. Nesse sentido, o gestual relacionado à serpente e sua perpetuação no imaginário dos índios pueblos materializaria a "representação dramática" dessa situação.

Em meu hotel em Santa Fé, obtive de um índio, Cleo Jurino, e de seu filho, Anacleto Jurino, desenhos originais que, após relutarem um pouco, fizeram diante dos meus olhos, nos quais me forneceram um esboço a lápis de cor de sua imagem cosmológica de mundo. O pai, Cleo, era um dos sacerdotes e pintores da *kiva* em Cochiti. Ele me mostrou a serpente como divindade meteorológica. É verdade que ela não é emplumada, mas fora isso está desenhada exatamente como na imagem do vaso, com a língua em forma de seta (Warburg, 2015, p. 210).

Em comparação à descoberta sobre o movimento «antiquizante» presente nas "duas figuras da perseguição" em Botticelli, podemos inferir que Warburg identificou na subsistência visual da imagem da serpente entre os índios pueblos o mesmo gênero de sobrevivência revelado em *A primavera*. A serpente e sua "língua em forma de seta", ainda que de uma maneira rudimentar, corresponderiam a uma *Pathosformel* ancestral pela qual o homem primitivo exprimiu a sua construção "cosmológica de mundo" e que, por via da *Nachleben*, se mantém culturalmente ativas e atualizadas semiologicamente – "a serpente como divindade meteorológica".

Diante dessas pinturas, o índio crente submete a trovoadas dadivosas às suas práticas mágicas, dentre as quais a que mais nos surpreende é o trato com serpentes vivas, que se explica por que – como vemos no desenho de Jurino – a serpente, com sua forma que lembra um raio, é vinculada de modo casual e mágico ao relâmpago (Warburg, 2015, p. 210).

Nesse ponto, o terceiro movimento metodológico de Warburg se revelaria ainda mais extremo, já que, a partir de sua "escavação" antropológica no Novo México, ele constataria a própria tentativa de tomada da periferia – a natureza e seus mistérios: a serpente, a "trovoada dadivosa" e o relâmpago – pelo centro – o humano – por intermédio das "práticas mágicas" e suas representações – as pinturas e a dança com "serpentes vivas".

Portanto, o contato de Warburg com o "enclave da humanidade pagã primitiva" nos Estados Unidos complementaria seu conceito de *Nachleben*. Na verdade, o reconhecimento da serpente como símbolo cosmológico catalisador do vínculo nos índios pueblos entre a "escassez de água da região", suas mazelas – "a seca e a sede" – e a possibilidade mágica de sua superação explicaria a origem da sobrevivência cultural de representações visuais resistentes ao tempo. Com isso, ele começaria a confirmar sua hipótese sobre a dimensão dialética e aberta da relação entre a cultura e as imagens, além de poder testemunhar um transcorrer temporal heterogêneo no que tange aos objetos artísticos.

Além disso, numa aldeia em Walpi, Warburg entraria em contato com uma forma ainda mais intensa do entrelaçamento entre o homem, o meio em que vive e a tentativa simbólica de uma subjugação mágica pela expressão artística: o ritual da serpente.

Aqui os dançarinos e o animal vivo formam uma unidade mágica, e o surpreendente é que, nessas cerimônias de dança, os índios aprenderam a lidar com o mais perigoso dos animais, a cascavel, de modo a domá-la sem recorrer à força, a ponto de a criatura participar voluntariamente – ou pelo menos sem fazer uso de seus atributos predadores, se não for provocada – de cerimônias que se estendem por dias e que, nas mãos de europeus, certamente terminariam em catástrofe (Warburg, 2015, p. 234)

Warburg apontou que o próprio corpo humano faria parte da base semiológica dessa conexão com intuito subjugador – "os dançarinos e o animal vivo formam uma unidade mágica". O "jogo dos gestos e da fisionomia" carregariam, assim, a força enérgica das ameaças e de sua reação corpórea, inventariando através das representações artísticas – as danças, as imagens, etc. – a "transformação energética da humanidade".

Eis como o totemismo ainda se faz levar a sério: fornecendo a prova de seu nexo com os animais ancestrais pelo vínculo efetivamente palpável, em que o homem não apenas veste a máscara do animal, mas realiza ações culturais com o mais perigoso dos animais vivos: a serpente. A cerimônia da serpente em Walpi está, portanto, situada entre a empatia mimética da imitação e o sacrifício sanguíneo, mas – como o *páho* – para atuar como mediador em prol da chuva, na medida em que acaba sendo devolvido à terra (Warburg, 2015, p. 234).

Em outros termos, a "cerimônia da serpente em Walpi" seria uma ação cultural "com o mais perigoso dos animais vivos" cujo vigor da "empatia mimética da imitação" expressaria o conflito da dialética entre o homem e sua cultura, depositando na figura da serpente

a mediação “em prol da chuva”. Dessa maneira, Warburg, levando em conta sua experiência com os índios pueblos, também complementaria seu conceito de *Pathosformel*, pois identificaria na dança ancestral a materialidade de um *pathos* arraigado na luta do homem com sua sobrevivência.

O que vimos na noite de hoje a respeito do simbolismo da serpente deve nos indicar – infelizmente em um esboço demasiado provisório – a transformação que vai do simbolismo do corpo e da realidade e que é apanhado com as mãos ao simbolismo do que é pensado. Entre os índios, a serpente é realmente apanhada e apropriada como causa viva, substituindo o relâmpago. Ele a levam à boca para que assim ocorra uma reunião real entre a serpente e a pessoa mascarada ou pelo menos pintada como serpente.

[...]

Como a humanidade se livra dessa vinculação forçosa com o réptil venenoso, tido como causa? Nossa era tecnológica não precisa da serpente para explicar e compreender o relâmpago. O raio não mais assusta o habitante da cidade, que também não mais anseia, como única fonte d'água, pela fértil tempestade de raios. (Warburg, 2015, pp. 248-249).

Finalmente, o longo arco epistemológico trazido pelos movimentos metodológicos citados no artigo encontraria nesse trecho final da apresentação de Warburg sobre os índios pueblos sua conclusão. A busca pelos nós que descreveriam historicamente o entrelaçamento entre a arte e a cultura partiria do “simbolismo do corpo e da realidade”, passaria pela construção de manifestações visuais presentes no detalhe da “pessoa mascarada ou pelo menos pintada” e chegaria à serpente “apanhada e apropriada como causa viva, substituindo o relâmpago”. E, ao homem moderno, restaria apenas o fantasma visual desse percurso – “nossa era tecnológica não precisa da serpente para explicar e compreender o relâmpago”.

Esse modelo integraria o quadro completo da teoria warburguiana, trazendo aos seus conceitos-chave – a *Nacheleben* e o *Pathosformel* – um caráter antropológico e, por fim, até mesmo psicanalítico. Nesse contexto, podemos entender que Warburg, com o achado sobre o “ritual da serpente”, recolocaria a imagem no rumo das humanidades e, segundo Didi-Huberman, estabeleceria, então, seu *modelo fantasmal* para a História da Arte.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história (Didi-Huberman, 2013, p. 25).

Afinal, quando decidiu voltar seus olhos à periferia através de movimentos metodológicos transformadores, Warburg se deparou com uma transmissão de saberes manifesta “por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados”, conforme a leitura sintética de Didi-Huberman. Nessa perspectiva, concebeu uma História da Arte voltada a compreender os “problemas do homem” na qual “os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, *sobrevivências*, remanências, reaparições, das formas. Ou seja, por não saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo” (Didi-Huberman, 2013, p. 25).

Notas:

1. O artigo foi apresentado em Hamburgo, em outubro de 1930, durante o 4º Congresso de Estética, sobre o tema “Tempo e espaço”, por ocasião de um evento realizado, pelo primeiro aniversário da morte de Aby Warburg.

2. Segundo Cássio Fernandes (2018, pp. 23-24), “Warburg ministrava concomitantemente dois seminários em Hamburgo: um sobre o método da ciência da cultura e outro sobre a obra de Burckhardt. Desses seminários sobreviveram dois curtos manuscritos, inéditos até poucos anos atrás. Apesar do caráter fragmentário, esses textos revelam que Burckhardt, de fato, concedera a Warburg o tema da cultura do Renascimento sob uma perspectiva de movimento e inter-relações culturais que o estudioso de Hamburgo aprofundará ao longo de seus estudos”.

3. “Para Warburg, a origem do problema da mudança do estilo deu-se na arte florentina das décadas finais do Quattrocento, através da composição de algumas figuras isoladamente no interior das cenas. Isto é, ele percebia, no interior de cenas compostas sob a égide das posturas serenas (“alla francese”), um ou outro personagem representado a partir de um movimento que quebrava a serenidade da cena, introduzindo o estilo “all’antica”, que seria desenvolvido apenas na geração de artistas italianos do Cinquecento” (Fernandes, 2018, p. 20).

4. De acordo com Agamben (2017, p. 111), Warburg criou “uma disciplina que, ao contrário de todas as outras, existe mas não tem nome”. A denominação “ciência sem nome” para designar o conjunto das propostas warburgianas para a reformulação da História da Arte foi, então, adotada pelo estudioso de seu legado teórico, mas sem nunca ter sido mencionada diretamente por ele.

5. Conforme a própria descrição de Warburg (2015, p. 200), “os pueblos têm esse nome por terem se assentado em aldeias (pueblos, em espanhol) – ao contrário das tribos nômades de caçadores, que há poucas décadas ainda levavam sua vida beligerante como caçadores no mesmo território habitado pelos pueblos (Novo México e Arizona)”.

6. A palestra foi ministrada em 21 de abril de 1923, na clínica Bellevue – o lugar no qual Warburg ficou internado para tratamento psiquiátrico de 1921 a 1924 –, em Kreuzlingen, Suíça. A apresentação, nomeada *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte* [Bilder aus Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord- Amerika], foi organizada em torno de fotografias, desenhos e reproduções, e ficou conhecida entre seus estudiosos com o nome de “O ritual da serpente”.

Referências bibliográficas

- Didi-Huberman, Georges. (2013). *A imagem sobrevivente*, Rio de Janeiro: Contraponto.
- Warburg, Aby. (2018). *A presença do antigo*, Campinas: Editora Unicamp.
- Warburg, Aby. (2015). *Histórias de fantasma para gente grande*, São Paulo: Companhia das Letras.

Capítulos de livros:

- Agamben, Giorgio. (2017). "Aby Warburg e a ciência sem nome" en *A potência do pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Fernandes, Cássio. (2018). "Sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg" en Warburg, Aby. *A presença do antigo*. Campinas: Editora Unicamp,.
- Wind, Edgar. (2018). "O conceito de *Kulturwissenschaft* em Warburg e o seu significado para a Estética" en Warburg, Aby. *A presença do antigo*. Campinas: Editora Unicamp,.

Resumen: En 1895 Aby Warburg viajó a los Estados Unidos donde mantuvo contacto con los pueblos indígenas de la región de Nuevo México, conocidos como *Indios Pueblo*. En este viaje por el interior de América conoció el llamado "ritual de la serpiente", a partir del cual renovó sus conceptos de *Pathosformel* y *Nachleben*. Además de su peculiar interés por la danza como ritual pagano, Warburg es particularmente activo en el estudio del simbolismo de las imágenes que encuentra durante su visita a los indios Pueblo, con el objetivo de encontrar la supervivencia de imágenes primitivas en la memoria. Este texto analiza cómo la antigua ceremonia indígena de conjurar el mal presenciada por Warburg transformó su perspectiva teórica en un modelo fantasmal para la Historia del Arte.

Palabras clave: Historia del Arte - Warburg - *Pathosformel* - *Nachleben*, ritual de la serpiente.

Abstract: In 1895 Aby Warburg traveled to the United States where he maintained contact with the indigenous people of the New Mexico region, known as *Pueblo Indians*. In this trip through the interior of America he met the so-called "ritual of the serpent", from which he renewed his concepts of *Pathosformel* and *Nachleben*. In addition to his peculiar interest in dance as a pagan ritual, Warburg is particularly active in studying the symbolism of the images he encounters during his visit to the Pueblo Indians, with the goal of finding the survival of primitive images in memory. This text analyzes how the ancient indigenous warding off evil ceremony witnessed by Warburg transformed his theoretical perspective into a phantasmatic model for Art History.

Keywords: History of Art - Warburg - *Pathosformel* - *Nachleben* - Serpent Ritual.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
