

A DESFIGURAÇÃO REVELADORA DE LAOCOON, DE RICHARD DEACON¹ THE REVEALING DISFIGUREMENT OF LAOCOON, BY RICHARD DEACON

Icaro Ferraz Vidal Junior²

Resumo: *A partir das noções de “nachleben” e “pathosformel”, criadas por Aby Warburg e de “gestalt” e “conceito”, desenvolvidas por Carl Einstein, propõe-se uma análise de Laocoon (1996), escultura em madeira e alumínio do britânico Richard Deacon. Reivindicar-se-á que tal escultura permite lançar uma nova luz sobre a noção warburguiana de fórmula do pathos, na medida em que parece cristalizar as forças subjacentes ao gesto de Laocoonte, estátua da Escola de Rodas, sem lançar mão da figura humana. Tal obra será pensada aqui como um emblema da prioridade ontológica do movimento e de forças dinâmicas sobre as formas constituídas e os seres individuados.*

Palavras-Chave: *anacronismo. Carl Einstein e Aby Warburg. Laocoonte.*

Abstract: *From the notions of "nachleben" and "pathosformel", created by Aby Warburg and "gestalt" and "concept", developed by Carl Einstein, we propose an analysis of Laocoon (1996), sculpture in wood and aluminum by the British artist Richard Deacon. We intend to assert that this sculpture shed new light on the warburgian notion of “pathosformel”, crystallizing the underlying forces to the gestures of Laocoon, the sculpture from the School of Rhodes, without presenting the human figure. This art work will be conceived here as an emblem of the ontological priority of movement and dynamic forces on constituted forms and individuated beings.*

Keywords: *anachronism. Carl Einstein and Aby Warburg. Laocoon.*

1. Metodologia

É mimetizando o gesto com o qual Carl Einstein inicia seu *Negerplastik* que damos início a este ensaio que pretende, em um duplo movimento, debruçar-se sobre a recente retomada do investimento anacrônico como método de análise das imagens, que tem Aby Warburg como grande precursor, e arriscar uma leitura de *Laocoon* (1996), escultura em madeira e alumínio do britânico Richard Deacon, a partir de tal método.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

² Doutorando em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro

Já nas primeiras páginas de seu ensaio sobre a escultura africana, Einstein formula uma série de orientações metodológicas que aqui retomaremos. Dentre elas, a que primeiramente nos interessa é aquela que parte da constatação de que os conhecimentos disponíveis à sua época acerca desta arte eram “parcos e imprecisos”, já que bebiam no evolucionismo darwinista e submetiam tais formas a fins antropológicos ou etnográficos. Na confluência destes movimentos, “Esperava-se colher por intermédio do negro um testemunho das origens, de um estado que jamais havia evoluído” (EINSTEIN, 2011, p. 30). À diferença desta perspectiva, Einstein considera

que não passa de ilusão o fato de serem o simples e o original eventualmente idênticos; é bem agradável adotar a ideia de que o ponto de partida e o método do pensamento justificariam também a origem e a natureza do evento, embora todo começo (através do qual, no entanto, percebo um início individual e relativo – pois não há como efetivamente constatar nada além disso) seja extremamente complexo, já que o homem, mesmo em cada objeto, gostaria de exprimir muita coisa, coisa demais (ibid, p. 32).

A complexidade da forma em relação ao que ela supostamente expressaria já está colocada nas primeiras páginas de *Negerplastik*. E tal complexidade advém, intui Einstein, de um excesso que a forma não comporta. Esta ideia é fundamental para nossos propósitos pois já aponta para uma potência disruptiva do mundo a ser tencionada pela sua cristalização formal (crucial, esta questão retornará algumas vezes ao longo deste ensaio). Diante deste quadro, Einstein parece suspeitar da possibilidade de analisar as esculturas africanas sem que se leve em conta seu regime de produção, seus estreitos nexos com certas práticas religiosas e sua relação com outras esculturas e signos da cultura, repercutindo assim a metodologia que marcará o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, ao propor que se desconfie daqueles que fazem descrições externas sem chegar a qualquer conclusão e fazer apelo a que se pense as imagens da arte africana a partir de seus conjuntos, das relações que elas estabelecem entre si. Assim, para Carl Einstein, deveria-se ultrapassar a asserção de que “um pente é um pente” (ibid, p. 32), para identificar o pertencimento de “todos esses pentes e todas essas bocas carnudas” (ibid, p. 32) a um determinado conjunto. Chega-se, então, à formulação metodológica positiva (que se inscreve para além da negação da etnografia e da antropologia), onde o herdeiro de Warburg propõe que se exclua tudo o que for objeto (aqueles que procedem de uma relação com o ambiente) e que se debruce sobre tais figuras apenas como criações. “Procuraremos ver se das características formais das esculturas resulta

uma representação geral da forma análoga àquela que se tem habitualmente das formas artísticas” (ibid, p. 33), de onde derivam dois imperativos (um a respeitar, outro a evitar).

é preciso ater-se à visão e progredir no registro de suas leis específicas. Sem, em nenhum momento, substituir a visão ou a criação pesquisada pela estrutura de suas próprias reflexões: abstenhamo-nos de deduzir teorias evolucionistas cômodas e de equiparar o processo de pensamento com a criação artística. É preciso desfazer-se do preconceito de supor que os processos psíquicos podem ser afetados por signos contrários e que a reflexão sobre arte é oposta à que se refere a criação artística. Esta reflexão, muito pelo contrário, indica um processo geral diferente que ultrapassa justamente a forma e seu universo para integrar a obra de arte num amplo devir (ibid, p. 33)

A proposição de Einstein, portanto, consiste em dissociar os procedimentos epistemológicos tradicionais (apreensão de um objeto) do campo da arte, em um gesto que rejeita o investimento analítico na arte com a finalidade de revelar algo que estivesse fora de seu domínio. Contra o conhecimento de um objeto; uma análise da forma, inscrita no terreno do “dado imediato” - “pois não há mais do que poucas formas comuns a pressupor” (ibid, p. 34). Também aqui, detectam-se ressonâncias warburgianas no método de Einstein. No prefácio ao livro de Phillipe Alain-Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, Georges Didi-Huberman destaca o gesto de Michaud de colocar lado a lado a montagem “afásica” e anacrônica de Warburg no *Atlas Mnemosyne* e sua viagem ao Novo México, onde foi iniciado no ritual da serpente: “em ambos os casos, trata-se não apenas de *encarnar as sobrevivências*, mas também de criar uma espécie de reciprocidade 'viva' entre o ato de saber e o objeto de saber” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25. *grifo do autor*). Portanto, podemos entender o solo epistemológico compartilhado por Einstein e Warburg como marcado por uma rejeição à exterioridade entre arte, experiência e pensamento.

A valorização da forma, no interior deste pensamento, associa-se à expressão de modos de ver e de leis da visão e é, neste sentido, que o método Einsteiniano reivindica “o dado imediato”, um plano de imanência sobre o qual formular suas análises. É a possibilidade desta análise formal [“sobre certos elementos específicos da criação do espaço e da visão” (ibid, p. 34)] que permite a Einstein reivindicar a escultura africana como arte. Contra potenciais objeções provenientes de uma perspectiva generalista, o autor de *Negerplastik* afirma que “a forma particular investe os elementos válidos da visão, justamente os representa, já que esses elementos não podem ser apresentados senão como forma” (ibid, p. 34). É este o percurso que conduz à conhecida formulação do esteta alemão, que escreveu que “É precisamente o acordo entre a percepção universal e a realização particular o que

produz de fato uma obra de arte” (ibid, p. 34). O que há de peculiar na arte seria então este “acordo” entre uma percepção universal e uma realização particular. Antes de prosseguirmos, entretanto, cumpre advertir que em um texto publicado 15 anos depois de *Negerplastik*, Carl Einstein contrapôs seu conceito de *gestalt* a esta noção de forma, permitindo-nos, anacronicamente, ler a formulação citada acima, considerando a particularidade do objeto estético uma maneira singular de assegurar o contato com a perigosa multiplicidade disruptiva do mundo.

A seguir, recuperamos e relacionamos estas duas concepções para, na sequência, e com base nelas, encaminhar nossa *análise* da escultura de Richard Deacon.

2. Forma

Se o tema da forma no pensamento de Einstein constitui o dispositivo de ignição deste texto, é preciso, ainda, inscrever nosso ensaio como tributário da tradição, da qual o próprio Einstein é herdeiro e que tem Aby Warburg como grande mestre. Se, em *Negerplastik*, o tema da forma aparece como acima apresentamos, em síntese: como “dado imediato” e única expressão possível do modo de ver e das leis da visão; ao colocá-la em relação com o que chama de “conceito”, em *Diese Aesthetiker veranlassen uns*, publicado em inglês sob o título *Gestalt and Concept*³, Einstein complexifica, cerca de 15 anos depois da publicação de *Negerplastik*⁴, esta noção.

O gesto de *conceitualização* em Einstein é bastante elucidativo de percurso em direção a uma estética da imagem pós-hermenêutica. Segundo o pensador de começos do século XX, “Conceptualization means to fend off what is deadly and vital, the immense coercive power of the world”⁵ (EINSTEIN, 2004, p. 170). Assim, ele reconhece como anterior à formulação dos conceitos (enquanto instâncias individuadas que servem à compreensão do mundo) um poder coercivo imenso, que ele conceitua como *gestalt*. À esta abordagem pós-hermenêutica caberia a função de manter a experiência estética aberta ao fluxo do mundo, esquivando-se de tendências fortemente marcadas por um processo de

³ Charles W. Haxthausen, tradutor do texto para o inglês, não entende o porquê do título da publicação original, algo traduzível como “Este esteta nos leva a...”, já que, em página incluída no manuscrito de Einstein, já constava o título “Gestalt und Begriff”.

⁴ Pela proximidade temática e conceitual, estima-se que o conjunto dos manuscritos no qual *Gestalt und Begriff* está inserido seja contemporâneo do livro sobre Georges Braque, que data de 1934.

⁵ “Conceitualização significa afastar o que é mortal e vital, o poder coercivo imenso do mundo”. *Nossa tradução*.

estabilização e esgotamento do devir através do uso de “conceitos”, nesta acepção de Einstein.

A *gestalt* em Einstein é, em certa medida, intraduzível já que se opõe à noção de forma (mesmo a “forma” apresentada em *Negerplastik*), à diferença do que a corrente tradução da palavra do alemão para o português nos faz pensar. Na nota de Charles Haxthausen à tradução inglesa do fragmento “Gestalt e conceito” - que nunca foi concluído ou publicado durante a vida de Einstein e aparentemente integraria sua estética (de acordo com algumas cartas trocadas entre ele e Ewald Wasmuth entre 1930-31), encontramos a seguinte consideração:

The German word “Gestalt” has been left in the original because no common English translation of it seemed entirely satisfactory given its somewhat idiosyncratic meaning for Einstein. It is not synonymous with “form,” “structure,” or “figure”; as Einstein writes in a passage of the essay not excerpted here, form, in contrast to the amorphous, dynamic richness of *gestalt*, “means delimitation, impoverishment, exclusion of the Real.” *Gestalt* denotes the opposite of these attributes; it signifies the raw, unmediated subjective experience of inner and outer phenomena prior to any articulation in form or concept; it signifies process as opposed to fixity, thinking as opposed to knowing⁶ (Haxthausen: 2004, p. 169).

Aqui, afim de compreender o salto da concepção de forma presente em *Negerplastik*, de 1915 para a noção de *gestalt*, do ensaio da década de 30, central para a leitura empreendida na terceira e última parte deste ensaio, retomaremos algumas questões de ordem metodológica relativas à experiência de Aby Warburg, com o foco, neste primeiro momento, em sua noção de *nachleben*⁷. Em prefácio ao livro de Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Georges Didi-Huberman (2007) reivindica o pensamento de Warburg como definidor dos movimentos do campo da história da arte. Tais movimentos, entretanto, têm seu motor (Warburg) algumas vezes negligenciado. No contexto francês, Didi-Huberman atribui esta espécie de “esquecimento” ou “desconhecimento” da dimensão filosófica deste pensamento às disciplinas de Henri Focillon, que dedicou obra inteira à noção

⁶ A palavra alemã “Gestalt” foi deixada no original porque nenhuma tradução inglesa comum dela pareceu inteiramente satisfatória dado o seu significado um tanto idiossincrático para Einstein. Não é sinônima de “forma”, “estrutura”, ou “figura”; como Einstein escreve em uma passagem do ensaio não extraída aqui, forma, em contraste com o amorfo, riqueza dinâmica de *Gestalt*, “significa delimitação, empobrecimento, exclusão do Real.” *Gestalt* denota o oposto desses atributos; significa o cru, experiência subjetiva não-mediada do fenômeno interior e exterior antes de qualquer articulação em forma ou conceito; significa processo como oposto à fixidez, pensamento como oposto à conhecimento. *Nossa tradução*.

⁷ A expressão é de difícil tradução em português, pois “vida após a morte” introduz uma idéia de uma morte que não está presente em *nachleben*, em *afterlife* ou em *survival*, expressões presentes no prefácio de Georges Didi-Huberman ao livro de Philippe-Alain Michaud, “Aby Warburg and the Image in Motion”, onde fomos buscar a leitura de tal noção no pensamento de Warburg. Adotaremos a palavra “sobrevivência” para *nachleben*.

de sobrevivência, sem qualquer menção à Warburg e, entre os estruturalistas, este apagamento viria em favor do discípulo do alemão, Erwin Panofsky, mais sistemático que o seu mestre.

Embora Warburg tenha sido, inquestionavelmente, o fundador da “iconologia”, a ausência de traduções de seus escritos em inglês, língua na qual a disciplina adquiriu grande parte de sua fortuna crítica, Didi-Huberman sinaliza uma diferença fundamental entre aquilo que conhecemos como “iconologia”, proveniente do contexto anglo-saxônico de uma “história social da arte” e o que ela teria significado para Warburg no contexto de uma “ciência da cultura” (Kulturwissenschaft). O respeito que o nome de Warburg inspira hoje, à despeito do quadro descrito, é identificado pelo historiador da arte francês como “referência-reverência” o que repercute no campo imobilizando os movimentos que constituem, efetivamente, a metodologia warburguiana.

It is used to create a distance: either by considering the concepts of *Nachleben* and *Pathos-formel* as commonplaces, empty formulas, or generalities lacking theoretical substances; or by deciding that in the age of postmodernism these expressions have become outworn, archaic, *passé*⁸. (Didi-Huberman, 2007, p. 9)

Deste modo, o panorama apresentado por Didi-Huberman do campo da História da Arte vem reforçar nossa suspeita de que desdobrar os movimentos do mundo em uma epistemologia constitui um desafio ao qual muitos declinam; o que se dá em função da colocação, neste contexto, do sujeito sobre um terreno no qual a razão moderna ocidental manifesta sua fragilidade. Contra a grande erudição e o rico trabalho com fontes textuais e com arquivos, que são os aspectos da obra de Warburg recorrentemente reivindicados nestas reverências, Didi-Huberman recupera a ideia de *movimento* “conceived of both as object and method, as syntagma and paradigm, as a characteristic of works of art and a stake in a field of knowledge claiming to have something to say”⁹ (ibid, p. 9). O livro de Michaud é primeiramente acerca da imagem do movimento e Didi-Huberman sinaliza 1893, aquele momento em que Warburg formulava suas primeiras teses acerca da sobrevivência das expressões gestuais da Antiguidade nas obras da Renascença consignadas na publicação de

⁸ É comum criar uma distância: seja considerando os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel* como lugares comuns, fórmulas vazias, ou generalidades carentes de substância teórica; ou decidindo que na era da pós-modernidade essas expressões tornaram-se desgastadas, arcaicas, antiquadas. *Nossa tradução*.

⁹ Concebido como ambos, objeto e método, como sintagma e paradigma, como uma característica dos trabalhos de arte e uma parada em um campo de conhecimento alegando ter alguma coisa a dizer. *Nossa tradução*.

seu primeiro ensaio sobre o Nascimento da Vênus, de Botticelli, como momento privilegiado para o investimento analítico de Michaud.

Ainda no prefácio ao livro de Michaud, uma conexão evidente e até bastante óbvia entre a sobrevivência – objeto de nossa análise na última parte do presente texto e o pensamento de Warburg é explicitada por Didi-Huberman, a partir da experiência de Warburg, em 1895, no Novo México, Estados Unidos.

When, in 1895, Warburg converted his historical quest into a geographical and ethnological displacement to the sierras of New Mexico, which culminated for him in the serpent ritual, in which, I imagine, the marmoreal contortions of the Laocoon of Antiquity writhed and came alive for him¹⁰ (ibid, p. 10).

Aqui, a perspectiva anacrônica de Warburg, a que aludimos acima, manifesta-se. Não se trata, como Didi-Huberman sublinha em outro trabalho, de uma recusa da história, mas justamente o contrário disso. Devemos tomar nota, adverte o historiador da arte francês, de que não existe uma história da pegada (idem, 2008, p. 12). A objeção a certa tradição historiográfica que conquistou a hegemonia no campo da história da arte reside justamente na ausência, no interior desta epistemologia, dos processos concretos “qui se donne comme un savoir-faire de très longue durée, applicable à des champs matériels et techniques extrêmement varié”¹¹ (ibid, p. 12). É contra uma historiografia que recorreu, frequente e fortemente a abstrações (a noção de estilo pode ser entendida como uma delas), que Didi-Huberman inscreve a perspectiva anacrônica, na qual Warburg e Einstein estariam inseridos.

Para Didi-Huberman, o ponto de vista anacrônico se inscreve lá onde falta a história, mas não é para substituir a história que o anacronismo manifesta-se. É, antes, para fazê-la nascer onde, até então, era desconhecida (ibid, p. 12). Tal como o gesto warburguiano consignado na experiência do Novo México ou em seu *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman evoca procedimento similar em Einstein.

C'est ainsi que Carl Einstein procéda lorsque, faisant naître la sculpture africaine en tant qu'objet nouveau dans la histoire de l'art, il en appela au moment d'anachronisme que constituait la valeur d'usage cubiste – c'est-à-dire “actuelle”, em 1915 – d'une statuaire réduite jusque-lá au pur statut de document ethnographique ou fonctionnel¹² (ibid, p. 12).

¹⁰ Quando, em 1895, Warburg converteu sua busca histórica em um deslocamento etnológico e geográfico às serras do Novo México, que culminou para ele no ritual da serpente, no qual, eu imagino, as contorções marmóreas do Laocoonte da antiguidade contorceram-se e tomaram vida para ele. *Nossa tradução*.

¹¹ Que se dão como um saber-fazer de muito longa duração, aplicável a campos materiais e técnicos extremamente variados. *Nossa tradução*.

¹² Assim que Carl Einstein procedeu quando, fazendo nascer a escultura africana enquanto objeto novo na história da arte, ele a convoca em um momento de anacronismo que constituía o valor de uso cubista – isto é

Mas é à obra de Warburg que Didi-Huberman remonta o gesto da junção anacrônica de tempos heterogêneos reunidos na aparição de uma imagem que indaga a respeito de seu pertencimento à história da arte. Em um texto dedicado ao retrato florentino no século XV, a noção de Renascença, correntemente entendida como um retorno a certa pureza antiga, é recolocada por Warburg, a partir de uma “impureza fundamental”. Tal impureza, vinculada à pegada (l’empreinte), teria forçado o historiador a complexificar seus modelos de transmissão (“evolução”) das artes.

Cette impureté, soudain, faisait voir, dans la beauté expressive et moderne des visages peints par Ghirlandaio, le plâtre froid des masques funéraires romains, la terre cuite des Étrusques et la cire votive des dévotions médiévales. Tous les temps se bouscuaient, se contredisaient comme autant des symptômes, dans ces images d'où Warburg devait tirer, au-delà de cette trop paisible “tradition iconologique” que l'on sait lui devoir, un modèle nouveau de temporalité – un modèle contemporain et proche de celui mis en oeuvre par Freud -, un modèle complexe de ce qu'il nommait la “survivance” (Nachleben)¹³. (ibid, p. 13).

Assim, chegamos à superação da concepção um tanto metafísica de estilo como motor da história da arte e nos aproximamos do objetivo deste ponto de nosso ensaio, que consiste em uma compreensão da mudança no estatuto da noção de forma nos dois textos de Einstein, mudança esta que encaminha, em grande medida, nossa análise, apresentada a seguir, da escultura de Richard Deacon. A diferença entre forma e *gestalt*¹⁴ parece consistir menos em uma revisão de *Negerplastik* do que no acréscimo sistemático de uma dimensão que no texto de 1915 podia ser, talvez, intuída, mas não estava claramente formulada.

No ensaio, cuja redação estima-se contemporânea da obra sobre Georges Braque, Einstein formula, em linhas gerais (só aborda a questão da arte propriamente dita nas duas últimas páginas), uma oposição entre conceito e *gestalt*, estando o primeiro associado ao gesto de racionalização do mundo, enquanto o segundo estaria inscrito no gesto de

“atual”, em 1915 – de uma estatuária reduzida até então ao puro estatuto de documento etnográfico ou funcional. *Nossa tradução*.

¹³ Esta impureza, de repente, foi observada, na beleza expressiva e *moderna* dos rostos pintados por Ghirlandaio, o gesso frio das máscaras funerárias romanas, a terracota dos Etruscos e a cera votiva das devoções medievais. Todos os tempos se empurrando, se contradizendo como tantos sintomas, nestas imagens de onde Warburg tirou, além desta muito pacífica “tradição iconológica” que sabemos dever a ele, um modelo novo de temporalidade – um modelo contemporâneo e próximo deste trabalhado por Freud -, um modelo complexo disto que ele nomeava a “sobrevivência” (*Nachleben*). *Nossa tradução*.

¹⁴ A diferença entre forma, palavra que aparece na tradução brasileira de *Negerplastik* e “*gestalt*”, cuja tradução para o português seria, também, forma, mas que é apresentada por Charles W. Haxthausen como intraduzível para o inglês, nos fez optar por manter o original alemão “*Gestalt*” quando em referência ao fragmento “*Gestalt and Concept*”, que integraria a estética de Einstein; e a palavra em português “forma”, para fazer referência à noção presente em *Negerplastik*.

desfamiliarização. A tese de Einstein reivindica o pensamento racional, toda filosofia comprometida com princípios de causalidade e continuidade enquanto uma forma de proteger o homem do Real, entendido como um conjunto de processos alucinatórios. Para se defender desta experiência disruptiva do mundo, constituída por forças destrutivas ou indiferentes ao artificial antropocentrismo, o homem forja a cognição, que, neste ensaio de Einstein, não é dotada de qualquer positividade ontológica, mas é, sim, aquilo que fixa, por medo de dissolução, o complexo regime de forças constituintes do mundo (*gestalt*). “In the isolation of the subject, of the conscious and rational ego as opposed to the complex animist person, we grasp a biologically important event: the birth of the anthropocentric attitude”¹⁵ (Einstein, 2004, p. 171).

Assim, a forma, que na obra de 1915 aparece como o “dato imediato”, única expressão possível das formas universais e capaz de integrar a obra, para além de seu contexto, em um amplo devir, é, no ensaio de 1930, melhor conceituada, na medida em que tal devir é devidamente nomeado como essa esfera alucinatória que à arte e não ao conhecimento em geral, ou ao conhecimento artístico, caberia garantir contra a primazia *medrosa* da estabilização do mundo.

Thus a power would have to be ascribed to art that, to be sure, moves it outside of the schematic classical aesthetics of order. By means of art, one attempts to contest deadly generalizations and the rationalistic impoverishment of the world, to sever the chains of causality, to unravel the web of significations. This occurs through the proliferation of *gestalt*, such that the deadly, ever-more pervasive order is combated and destroyed by an intensified disorder, i.e., by a continually renewed *gestalt* formation¹⁶ (ibid, p. 174).

Assim, o investimento analítico sobre as obras de arte e a ressonância de certas forças em um campo heterocrônico deveria ser empreendido considerando-se a arte como mantenedora da *gestalt*, de modo que os nexos estabelecidos entre formas cujas aparições são esparsas no tempo não poderiam pleitear a repetição de formas universais ou os objetos como cristalizações de práticas duradouras (“um pente é um pente”), mas sintomas de uma

¹⁵ No isolamento do sujeito, do ego racional e consciente como oposto à pessoa animista complexa, entendemos um evento biologicamente importante: o nascimento da atitude antropocêntrica. *Nossa tradução*

¹⁶ Assim, um poder teria que ser atribuído à arte que, para ter certeza, a movesse para fora da estética de ordem clássica esquemática. Por meio da arte, tenta-se contestar generalizações mortais e o empobrecimento racionalista do mundo, cortar as cadeias de causalidade, desvendar as teias de significações. Isto ocorre através da proliferação da *gestalt*, de modo que a mortal, e mesmo pervasiva ordem é combatida e destruída por um distúrbio intensificado, por exemplo, por uma formação da *gestalt* continuamente renovada. *Nossa tradução*

constituição prévia, disruptiva e alucinatória. Assim, a temporalidade “freudiana”, que Didi-Huberman identifica no método Warburg, ressoa também em Einstein, que escreve:

We remarked that the viability and effect of the individual gestalt in the art work are grounded in hypnotic fixation, in trauma. The art work grows from a hallucinatory compulsion, and consequently something fatally real is created that opposes rationalized being, which is characterized by mediated reactions that as such permit choice¹⁷ (ibid, p. 175-176).

É contra o medo desta perda da soberania conquistada pela razão ocidental e, em nome disso que no pensamento de Friedrich Nietzsche aparece sob o nome do dionisíaco que a estética de Einstein, em uma radicalização do pensamento de Warburg, segue por caminhos bem distintos dos traçados por Erwin Panofsky.

3. Laocoon

No atlas warburgiano, a invenção de Laocoonte é tema da prancha 41a. Nosso esforço, a partir daqui, consiste em fornecer solidez à suspeita que desencadeou este texto e que tem a ver com um aprofundamento teórico da noção de *pathosformel* requerido a partir da introdução da escultura de Deacon como *sobrevivência* do pathos dionisíaco, a partir do qual as pranchas 40, 41, 41a e 42 do *Atlas Mnemosyne* são montadas.

A referência do título da escultura de Deacon ao mito grego de Laocoonte pode, projetada sobre o plano dos signos, remeter às serpentes que participam do mito grego segundo uma lógica icônica. Dentre as muitas explicações míticas, talvez a de maior fecundidade para a análise das obras que apresentamos abaixo seja aquela relatada por Virgílio na Eneida. Alí consta que após uma retirada simulada dos sitiadores gregos no contexto da Guerra de Tróia, os troianos depararam-se com um grande cavalo confeccionado em madeira. Laocoonte teria sido aquele que pronunciou a máxima: Desconfio dos gregos até quando nos trazem presentes. Laocoonte sugeriu aos troianos que queimassem o cavalo que poderia estar escondendo uma tropa. Sem convencê-los, o próprio Laocoonte lançou tochas inflamadas contra o animal de madeira. Neste momento, as serpentes Caribea e Porce surgem das águas e começam a devorar seus filhos. Diante do ocorrido, Laocoonte, na tentativa de salvar seus filhos, termina por ser também devorado.

¹⁷ Enfatizamos que a viabilidade e efeito da gestalt individual na obra de arte está fundamentada na fixação hipnótica, no trauma. A obra de arte cresce de uma compulsão alucinatória, e conseqüentemente alguma coisa fatalmente real é criada que opõe o ser racionalizado, que é caracterizado por reações mediadas que, como tais, permitem escolha. *Nossa tradução*.

Virgílio depreende do castigo de Laocoonte, que este se deveu à profanação implicada na tentativa de destruir aquilo que, tradicionalmente, era uma oferenda aos deuses (o cavalo de madeira). Tal profanação repercutiu na descrença dos troianos com relação a Laocoonte e culminou com sua morte. Antes do *Laocoonte* de Deacon, a cena do assassinato de Laocoonte foi *representada* inúmeras vezes (como pode ser verificado na prancha 41a do *Atlas Mnemosyne*), sendo a mais famosa destas representações escultóricas a atribuída à Escola de Rodas (Figura 2) e que se encontra na gênese do clássico *Laocoonte*, de Gotthold Efraim Lessing, cuja primeira edição data de 1786. Além, como Didi-Huberman lembrou, de ter sido provavelmente *rememorada/revivida*, de modo um tanto particular por Warburg, nas serras do Novo México, em sua iniciação ao ritual da serpente.

Em texto que integra o catálogo da exposição *Atlas Mnemosyne*, Georges Didi-Huberman retoma o pensamento de Goethe, a partir de sua *sobrevivência* nos pensamentos de Walter Benjamin e Aby Warburg. De acordo com o historiador da arte francês, a ciência proposta por Goethe pode ser pensada como uma “ciência geral das formas”, marcada por uma ênfase na multiplicidade e nos princípios de transformação (metamorfose) das mesmas. Trata-se de pensar o mundo a partir de seu caráter proteiforme, mais do que a partir de objetos/formas estanques e imutáveis. A gaia ciência nietzschiana, *leitmotif* nos comentários de Didi-Huberman sobre Warburg, reivindica um saber produzido por aqueles que “estão escutando a música do mundo”, Goethe pode ser considerado um desses “quando observa cualquier cosa según la pulsación diastólica (expansión, disociación) y sistólica (contracción, unificación) de sus formas en constantes metamorfosis”¹⁸ (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 98). Um exemplo da gaia ciência de Goethe pode ser encontrado na análise que faz do Laocoonte da Escola de Rodas, hoje no Museu do Vaticano:

A fin de que una obra de arte plástica se anime de verdad cuando se la contempla, es necesario elegir un momento transitorio; un poco antes ninguna parte del todo debe haberse encontrado en esa postura, poco después cada parte deberá ser forzada a abandonarla. Así es como la obra hallará cada vez una vida nueva para millones de espectadores. [...] El objeto elegido es uno de los más propicios que imaginarse pueda: hombres luchando contra criaturas peligrosas que no actúan por su masa o potencia, sino como fuerzas múltiples; no amenazan por un lado solamente y no exigen por tanto una resistencia concentrada en un solo lugar, son capaces, gracias a su longitud, de paralizar a tres hombres más o menos sin lastimarlos. A través de esa parálisis, cierta calma y cierta unidad se extienden ya, pese a la importancia de los movimientos. Las añagazas de las serpientes se indican siguiendo una gradación.

¹⁸ “quando observa qualquer coisa segundo a pulsação diastólica (expansão, dissociação) e sistólica (contração, unificação) de suas formas em constantes metamorfoses”. *Nossa tradução*.

Una de ellas lo único que hace es enlazar, la otra está irritada e hiere a su adversario. [Además,] cada figura expresa una doble acción y las tres se afanan de múltiples maneras diferentes. El hijo más joven levanta el brazo derecho para respirar más libremente al tiempo que repele la cabeza de la serpiente con la mano izquierda. Pretende menguar el mal presente y prevenir un mal mayor: ese es el grado más elevado de actividad que puede alcanzar en su situación de prisionero. El padre emplea su fuerza en zafarse del poder de las serpientes, y al mismo tiempo su cuerpo rehúye la mordedura que le es infligida en ese preciso instante. El hijo mayor, espantado por el movimiento del padre, procura liberarse de la serpiente que lo enlaza levemente¹⁹ (GOETHE, 1798, pp. 169-174 apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 98).

A análise de Goethe ecoa também as teses de Gotthold Efraim Lessing em seu já aludido *Laocoonte*, que se tornou um dos textos seminais da estética moderna, com proposições que ressoaram/ressoam em autores que vão de Nietzsche (2007), em seu trabalho sobre o nascimento da tragédia, a Thomas Levin (2006), quando este investe sobre as contemporâneas imagens digitais em movimento. O que, na obra de Lessing, repercute ao longo de tantos anos é sua tese de que o *Laocoonte* de Rodas mobiliza dois modelos de arte que ele vislumbrara, associados respectivamente à pintura e à poesia, como artes do espaço e artes do tempo.

O colapso contemporâneo destas categorias (cf. Levin, 2006) finda por revelar o tempo presente nas composições espaciais, bem como a espacialidade através da qual o tempo dá-se a ver sob a forma da arte. É nesta direção – que nos parece demasiado aproximável àquela nietzschiana de que a tragédia consistiria em uma composição onde atuam Apolo e Dionísio e, portanto, em um combinado de forma e força – que Warburg e Einstein, ao produzirem suas histórias da arte, parecem ter também chegado. A partir de seus estudos sobre a estatuária africana e suas funções religiosas, Carl Einstein irá equacionar a

¹⁹ “A fim de que uma obra de arte plástica anime-se de verdade quando contemplada, é necessário eleger um momento transitório; um pouco antes nenhuma parte do todo deve encontrar-se nesta postura, pouco depois cada parte deverá ser força a abandoná-la. É assim que a obra vai encontrar cada vez uma vida nova para milhões e espectadores. [...] O objeto eleito é um dos mais propícios que se possa imaginar: homens lutando contra criaturas perigosas que não atuam pela sua massa ou potência, mas como forças múltiplas; não ameaçam por um lado somente e, portanto, não exigem uma resitência concentrada em um só lugar, são capazes, graças ao seu comprimento, de imobilizar três homens mais ou menos sem machucá-los. Através dessa paralisia, certa calma e certa unidade se estendem, apesar da importância dos movimentos. Os chamarizes das serpentes são indicados seguindo-se uma gradação. Uma delas o único que faz é enlaçar, a outra está irritada e fere seu adversário. [Além disso] cada figura expressa uma dupla ação e as três se afanam de múltiplas maneiras diferentes. O filho mais jovem levanta o braço direito para respirar mais livremente ao mesmo tempo em que repele a cabeça da serpente com a mão esquerda. Pretende minguar o mal presente e prevenir um mal maior: esse é o grau mais elevado de atividade que pode alcançar em sua situação de prisioneiro. O pai emprega sua força para se safar do poder das serpentes, e ao mesmo tempo seu corpo foge da mordida que lhe é infligida neste preciso instante. O filho mais velho, espantado pelo movimento do pai, procura liberar-se da serpente, que o envolve levemente” *Nossa tradução*.

dinâmica espaço-tempo no que diz respeito à arte escultórica em termos que, talvez, guardassem virtualmente seu conceito de *gestalt*, desenvolvido quinze anos depois.

A obra de arte deve oferecer a equação geral do espaço, pois só quando exclui qualquer interpretação temporal fundada sobre as representações do movimento ela se torna intemporal. Ela absorve o tempo, integrando em sua própria forma o que nós vivemos como movimento (EINSTEIN, 2011, p. 43-44).

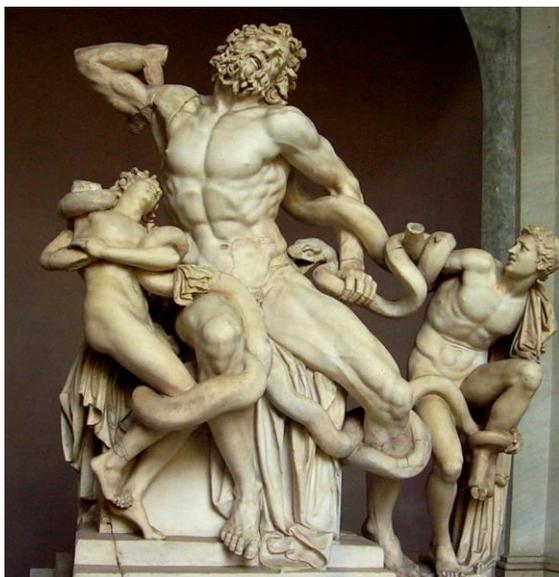


Figura 1 - Laocoonte, de Rodas



Figura 2 - Laocoon, de Richard Deacon

Esta absorção do movimento pela forma é o que parece garantir à arte um papel central no contato com isso que foi chamado, por Einstein, de *gestalt*. Pleiteamos, nesta direção, que a *pathosformel* sobrevivente de Aby Warburg consiste em uma irrupção da *gestalt*, que deixa de ser latente e se realiza em uma forma singular e humana (o que, entretanto, não significa seu esgotamento). O desafio que uma leitura anacrônica warburguiana da escultura de Richard Deacon nos coloca tem a ver, a um só tempo, com sua forte *presença* e econômica representação. Se as tensões que contorcem o corpo do Laocoonte e de seus filhos na escultura da Escola de Rodas podem ser vislumbradas na escultura de 1996, a referência ao mito fica aqui restrita ao nome da obra. A dispersão do regime de forças que caracteriza o *pathos dionisíaco* está lá, mas a medida antropocêntrica de sua interpretação não. Deacon, portanto, mobiliza através da engenharia que viabiliza a unidade de sua escultura, um conjunto de forças complexo e orientado em múltiplas direções, tal como aquele que Goethe descreveu como representado no Laocoonte de Rodas. Mas no caso de Deacon, tais forças estão presentes, mais do que representadas (cf. Gumbrecht, 2010).

É o regime de forças que se atualiza no sofrimento do *Laocoonte* mítico, ele próprio capaz de vislumbrar forças disruptivas sob a estabilidade do cavalo sagrado (experiência algo alucinatória, na perspectiva troiana), que vincula a escultura de Deacon à de Rodas em nossa imaginariamente continuada prancha 41a. A estrutura metaestável das serpentes alimentadas e crescidas de Deacon já digeriram as figuras humanas, responsáveis, em parte, por leituras enfraquecidas, mobilizadas pela empatia piedosa dos que se crêem já completamente individuados, estanques. É somente a força que pode devir-gesto que é apresentada por Deacon, em estado puro (entendendo que a pureza não está em uma ideia de força, mas no arranjo material que constitui a escultura como resultado de um sistema de distribuição de forças). Para concluir, cumpre enfatizar que é claro que uma arte figurativa e representacionista não está isenta, enquanto arte, de nos colocar em presença, não mediada, da *gestalt* einsteiniana; mas é bem verdade também que a retirada de cena da forma-homem, forma a que nos viciamos e, amedrontados, protegemos, tal qual castelo de areia, dificulta o investimento do *conceito* sobre a escultura de Deacon.

Referências

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?**. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- _____. “Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies) – Foreword” In: MICHAUD, Phillippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2007.
- _____. **La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- _____. “Prefácio: O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)” In: MICHAUD, Phillippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- EINSTEIN, Carl. “Gestalt and Concept (Excerpts)”. **October**, 107, Winter 2004, pp. 169-76.
- _____. **Negerplastik (escultura negra)**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2010.
- LESSING, Gotthold Efraim. **Laocoonte**. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1993.
- LEVIN, Thomas Y.. “O terremoto da representação: composição digital e a estética tensa de imagem heterocrônica”. In: FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda. **Limiares da imagem: Tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1958.