# WARBURG E BENJAMIN – *Atlas* e *Passagens*, o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento [1]

# WARBURG E BENJAMIN – *Atlas* e *Passagens*, the incompletness and the montage as forms of knowledge

Gabriela Frota Reinaldo [2]
Osmar Gonçalves dos Reis Filho[3]

*Resumo*: Aby Warburg (1866-1929) e Walter Benjamin (1892-1940), judeus e intelectuais nascidos na Alemanha da segunda metade do século XIX, partilham da ideia de suspensão do movimento do curso linear da História e têm uma visão crítica e estética das técnicas. Para ambos, razão, imaginação e memória são temas que se encontram entrelaçados. Ligados a universos relativamente distintos, nunca chegaram a se encontrar, a despeito das tentativas de Walter Benjamin. Dentre as muitas correspondências entre seus pensamentos, nos deteremos, neste trabalho, em dois projetos inacabados – o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e *Passagens*, de Walter Benjamin – com o intuito de refletir sobre o legado desses autores para os métodos de investigação estética, especialmente no que se refere às imagens.

*Palavras-chaves*: 1. Imagem. 2. Montagem. 3. Conhecimento.

*Abstract: Aby Warburg (1866-1929) and Walter Benjamin (1892-1940), jews and intellectuals born in Germany in the second half of the 19th century, share the idea of suspending the movement of history's linear course and have a critical and aesthetic view of the techniques. For both, reason, imagination and memory are themes that are intertwined. Tied to relatively distinct universes, they never met, despite Walter Benjamin's attempts. Among the many correspondences between their thoughts, we will focus on two unfinished projects - Aby Warburg's Atlas Mnemosyne and Walter Benjamin's Passages - in order to reflect on their legacy to aesthetic research methods, especially with regard to images.*

*Keywords: Image 1. Montage 2. Knowledge 3.*

Iniciamos esse texto com uma imagem, uma fotografia feita em 1869 pelo historiador da arte Aby Warburg, em San Francisco, nos Estados Unidos:

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho IMAGEM E IMAGINÁRIOS MIDIÁTICOS do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.

[2] Doutora em Comunicação pela PUC/SP, Gabriela Reinaldo é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, PPGCom-UFC, e coordena o Imago - laboratório de estudos de estética e imagem. E-mail: gabriela.reinaldo@gmail.com.

[3] Osmar Gonçalves dos Reis Filho é doutor em Comunicação pela UFMG, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, PPGCom-UFC. Também coordena o Imago - laboratório de estudos de estética e imagem. E-mail: osmargoncalves@hotmail.com.



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

*Figura 1 - passante fotografado por A.W. em 1869*

Sobre a mesma, divaga seu autor:

> Aquele que superou o culto à serpente e o medo do trovão [Warburg se refere às práticas das tribos indígenas do oeste americano que visitou no final do século XIX], herdeiro dos autóctones e usurpador dos índios em sua busca por ouro – só pude fotografá-lo como símbolo numa rua em San Francisco. (...) É o tio Sam, com sua cartola, passando cheio de orgulho em frente a uma rotunda imitada dos antigos. Sobre sua cartola vemos a fiação elétrica. É dessa serpente de cobre edisoniana que ele arrancou o relâmpago da natureza. A cascavel já não provoca medo algum no americano de hoje – ela morreu ou em todo caso deixou de ser venerada (...) O que colocar no seu lugar? As forças da natureza não são mais concebidas como forma antropomórfica ou biomórfica, mas como infinitas ondas obedecendo à pressão da mão humana. Deste modo, o que a civilização da natureza, nascida do mito, penosamente construiu, a cultura da era das máquinas destrói: o espaço da contemplação/devoção (*Andachtsraum*) se tornou o espaço do pensamento/reflexão (*Denkraum*). (WARBURG, 2003: 133).



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

Escolhemos essa imagem pois ela traz elementos bastante singulares que iluminam (como uma espécie de imagem dialética) as nossas convicções sobre as relações entre Warburg e Benjamin. Nascidos na Alemanha da segunda metade do século XIX, Aby Warburg (1866-1929) e Walter Benjamin (1892-1940) partilham da ideia de suspensão do movimento do curso linear da História e têm uma visão crítica e estética das técnicas. Além de judeus, filhos de famílias abastadas e contemporâneos, para ambos, razão, imaginação e memória estão fortemente urdidas.

A imagem que mostramos acima possui modulações carregadas de diferentes temporalidades. Ao se referir à cúpula, Warburg não especifica de que edifício se trata, mas faz questão de sublinhar que não passa de uma imitação dos antigos[4] num edifício moderno – o que contrasta com o passante anônimo – que Warburg jocosamente nomeia *Tio Sam* –, com os fios elétricos sobre sua cabeça e com a serpente dos índios do Arizona e Novo México.

*Figura 2 – "I Want You for U.S. Army", cartaz de 1917, de autoria de James Montgomery Flagg, cromo em papel, Smithsonian American Art Museum.*

[4] A cúpula mais antiga de que se tem conhecimento é o Panteão de Agripa, construído durante o reinado do imperador Augusto (r. 27 a.C.–14 d.C.) e reconstruído por Adriano (r. 117–138) por volta de 126 d.C. Simbolicamente, o formato da cúpula – como a do Taj Mahal (1653, Agra, na Índia), ou a de Santa Sofia (537, Constantinopla, Turquia) ou ainda a Basílica de São Pedro (Vaticano, Roma, Itália, 1593) – é uma representação da própria abobada celeste.



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

A figura do Tio Sam, personificação dos Estados Unidos, como é de conhecimento, surgiu na guerra Anglo-Americana, em 1812. Os soldados recebiam os suprimentos com a marca U.S., de United States, e batizavam as provisões de Uncle Sam, figura que só foi de fato desenhada com barbicha e cartola em 1870 e redesenhada, em 1917, com o apelo de recrutar americanos para a Guerra.

O texto de Warburg diz: "sobre sua cartola vemos a fiação elétrica. É dessa serpente de cobre edisoniana que ele arrancou o relâmpago da natureza" – os fios de Thomas Edson na forma de uma serpente encapsulada fazem referência aos rituais da serpente dos índios Hopi, uma das tribos do Arizona visitadas por Warburg naquela viagem.

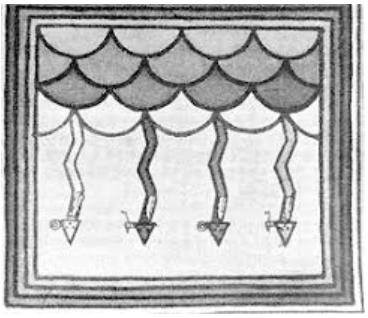


*Figura 3 – Imagem feita pelos indígenas do oeste americano.*

Na mesma conferência de que a imagem acima faz parte, Warburg recorre ao imaginário da serpente na Grécia – ouçamos o que diz: "Para o leigo, seria evidente considerar a forma mais elementar na qual se descarrega essa magia entre os índios como uma propriedade original da selvageria primitiva, da qual o europeu nada sabe" e continua: "Não obstante, há 2 mil anos, bem na terra de origem da nossa formação europeia, a Grécia, estiveram em voga hábitos culturais que chegam mesmo a exceder a rudeza desfigurada do que vemos entre os índios" (WARBURG, 2015: 237).



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

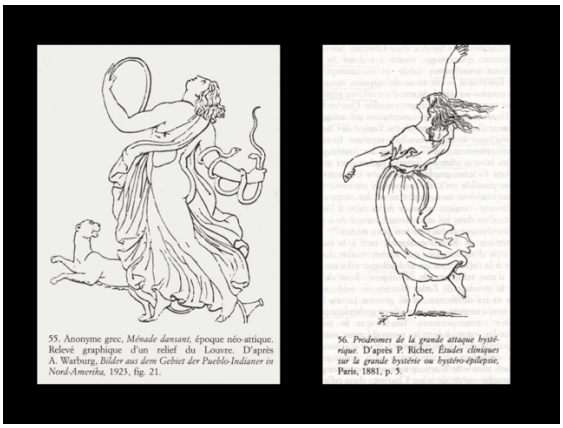



*Figura 4 – Mênade dançando. Paris, Museu do Louvre.*

Warburg refere-se às mênades que, nos cultos orgiásticos a Dioniso, dançavam com serpentes nas mãos. No mesmo estudo, ele lembra que a serpente também está presente nos cultos de purificação e participa do processo de "sublimação na religião". No Velho Testamento, ela é Tiamat, o espírito do mal, da tentação. Warburg evoca ainda várias outras serpentes, nas tradições gregas e judaicas, aludindo ao ciclo mítico em torno de Laocoonte, cuja serpente está enredada a um poderoso símbolo do trágico.

*Figura 5 – Laocoonte e os filhos, escultura atribuída a Agesandro, Atenodoro, Polidoro, circa 40 a. C., situada atualmente no Vaticano.*

Todas essas modulações pertencem a uma única imagem e dizem respeito ao "herdeiro dos autóctones e usurpador dos índios em sua busca por ouro", o Tio Sam. E acrescenta: "só pude fotografá-lo como símbolo numa rua em San Francisco", uma vez que, em suas palavras: "a cascavel já morreu ou em todo caso deixou de ser venerada".

A partir dessa imagem, Warburg lança uma pergunta aos seus contemporâneos e a nós, que o lemos hoje, em 2018 – uma vez que essa questão continua em aberto e,



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

atualmente, ganha uma dimensão vital com a falência progressiva dos recursos naturais causada por uma produção industrial irresponsável e um consumo desenfreado: "as forças da natureza não são mais concebidas como forma antropomórfica ou biomórfica, mas como infinitas ondas obedecendo à pressão da mão humana". A pergunta é: "O que colocar no seu lugar?"

## O *Atlas Mnemosyne* e o paradoxo de uma síntese inacabada

Uma única imagem. Uma fotografia. Elementos de diferentes culturas, diferentes países, diferentes temporalidades. Os Estados Unidos da urbana San Francisco são contemporâneos dos territórios indígenas norte-americanos fronteiriços com o México; a serpente e a chuva, a serpente e os raios, a serpente e racionalidade que encapsula a energia elétrica nos fios de cobre que sobrevoam a cartola do Tio Sam, o herdeiro possível ("herdeiro dos autóctones e usurpador dos índios em sua busca por ouro") da cultura americana; a Grécia das mênades, dos cultos dionisíacos, dançando com a cascavel dos Hopi; Tiamat, do velho testamento, as tradições judaicas e a serpente que se enrosca no trágico Laocoonte.

A análise de Warburg, que se articula como uma montagem de universos imagéticos diversos, nos parece oportuna para o exame das imagens do nosso tempo. Seu projeto *Atlas* Mnemosyne, com seus painéis móveis, efêmeros, facilmente reproduzíveis (em relação à facilidade de encontrar os objetos que o constituem, como madeira, tecido, panfletos publicitários, fotocópias, fotografias e alguns pregos), se orienta na mesma perspectiva da análise que discorremos acima. São imagens dialéticas.

Segundo Benjamin, a imagem dialética é fulgurante. Heterogênea e descontínua, ela brilha rompendo a falsa historicidade e permitindo, neste lampejo, que possamos vislumbrar o autêntico fenômeno em sua dimensão histórica. Ela é uma síntese, única e irrepetível, e age como um *sintoma* da memória coletiva e inconsciente. Em *Passagens*, o autor afirma:

> O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lance sua luz sobre o presente ou que o presente lance luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

> temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. (BENJAMIN, 2006, p. 505 [N 3, 1]).

Se a obra de Benjamin opera por montagem, por fragmentos e citações, a imagem possui, para ele, uma amplitude cognitiva que leva em conta o sobreposto e a multidimensionalidade. Há um estado de suspensão do fluxo de tempo do homem moderno, que não se dá pela cronologia, pela sequência linear e orientada pela ideia de progresso, mas por um aspecto misterioso, um salto de temporalidades diferentes.

Em fevereiro de 1917, Warburg começa, de fato, seu projeto *Bilderatlas Mnemosyne*. Nomeado em alusão à deusa grega da Memória, essa obra é considerada a síntese do seu pensamento. O *Atlas Mnemosyne* é seu último projeto e Warburg morre antes de concluí-lo. Sobre esse projeto, Gombrich, autor da biografia intelectual de Warburg diz: "Warburg certamente esperava que o espectador respondesse com a mesma intensidade às imagens de paixão ou de sofrimento, de confusão mental ou de serenidade, que ele havia experimentado em seu trabalho" (GOMBRICH, 1970, p. 287). Didi-Huberman, ao observar os manuscritos de Warburg, diz que seu *Atlas* é para ser interpretado "como se interpreta uma partitura de Bach" (GUERREIRO, HUBERMAN, 2014). E acrescenta: "os manuscritos são delirantes".

*Figura 6 – Atlas Mnemosyne.*

A escolha das imagens, do número de painéis e o arranjo entre elas estava em constante mudança. Durante esse período, os painéis foram fotografados e remontados três



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

vezes – a primeira em maio de 1928 e depois no final de agosto do mesmo ano. A última série, com 63 painéis contendo 971 itens, foi fotografada pouco após a sua morte, em 26 de outubro de 1929. Para Warburg era importante documentar o processo, criar uma memória, enquanto o seu autor seguia tentando encontrar um layout definitivo. Essas fotografias serviram para que seus colaboradores mais próximos, Fritz Saxl e Gertrud Bing, pudessem preparar uma edição póstuma do *Bilderatlas Mnemosyne*, projeto que acabou sendo encaminhado ao então jovem Ernst Gombrich e nunca concluído.

O *Atlas* é composto por painéis de madeira (1,70 x 1,40m) forrados de tecido preto sobre os quais Warburg pregava imagens retiradas de livros, revistas, fotografias, jornais e outras fontes como material publicitário e panfletos, cujo percurso segue da seguinte forma:

1. Coordenadas da memória
2. Astrologia e mitologia
3. Modelos arqueológicos
4. Migrações de deuses antigos
5. Veículos da tradição
6. Irrupção da antiguidade
7. Fórmula de "pathos" das emoções
8. Nike e fortuna
9. Das musas a Manet
10. Dürer: divindade ao norte
11. As Eras de Netuno
12. "Arte oficial" e o barroco
13. Reemergência da antiguidade
14. A tradição clássica hoje[5]

Como podemos ver nessas imagens o projeto de Warburg alarga a História da Arte ao incluir obras não artísticas. Para ele, não fazia sentido a gradação entre a imagem da arte mais erudita e o panfleto publicitário; ele junta todas essas imagens numa mesma tábua. Warburg altera a nossa percepção temporal – assim como fez com a fotografia do Tio Sam em San Francisco que ilustra sua palestra sobre os índios do oeste americano – ao parear o Renascimento florentino com a astrologia árabe.

Sua organização atende ao conceito de *Nachleben*[6], que diz respeito à sobrevivência

[5] Sobre o *Atlas* ver https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929 Ainda: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php.

[6] Felipe Charbel Teixeira recupera o histórico dos termos: "A expressão Nachleben der Antike é de difícil tradução. Giorgio Agamben (2007) opta por "vida póstuma da Antiguidade", alternando-a com "sobrevivência da Antiguidade". Georges Didi-Huberman (2006) refere-se, em algumas passagens, a "transmissão do antigo", optando, porém, na maior parte das vezes, por "sobrevivência" (termo que servirá de base, inclusive, para a comparação que faz da obra de Warburg com a antropologia de E. B. Tylor, a que farei referência adiante). E. H. Gombrich (2001, p. 55) traduz a pergunta "Was bedeutet das



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

das imagens. O que julgávamos desaparecido pode ser reativado em outro momento histórico uma vez que é propriedade das imagens atravessar fronteiras.

Warburg e Benjamin nunca se aproximaram, a despeito dos esforços de Benjamin. Wolfgang Kemp deu o primeiro passo para estabelecer as correspondências entre ambos ao investigar as tentativas de Benjamin de se aproximar do círculo de Warburg via Hugo van Hofmannsthal (GUERREIRO, 2012). Também Didi-Huberman, em *Devant le temps*, pensa nas correlações entre ambos. De acordo com Huberman, a concepção inicial de *Passagens* (1927-29) é contemporânea do *Atlas Mnemosyne* assim como dos experimentos cinematográficos de Eisenstein e da montagem surrealista de Georges Bataille. Para Maria João Cantinho (2008), na mesma linha de Huberman, interessa a relação entre a imagem em movimento, o *pathosformel*, de Warburg, e o conceito de imagem dialética de Benjamin; e para Antonio Guerreiro (2002), ambos entendem que o papel do historiador é o de ler "o que nunca foi escrito", mas que se deixa vislumbrar pelas possibilidades de reativação das imagens porque, se por um lado, a imagem dialética é abertura, ela é também sonho (ver *Passagens*, letra K)

Em *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Mathew Rampley (2000) afirma que Benjamin via no círculo privado warburguiano um modelo para o seu próprio futuro, após o fracasso em tentar trilhar uma carreira acadêmica. Hofmannsthal chega a enviar para Panofsky uma cópia do capítulo do trabalho de Benjamin sobre a melancolia (é no estudo sobre Dürer, na obra *A morte de Orfeu*, que aparece, pela primeira vez, o conceito de *pathosformel*, de Aby Warburg), mas Panofsky, que pertencia ao grupo, não esboçou qualquer interesse em Benjamin e, embora Warburg chegue a comprar uma cópia do trabalho de Benjamin para a sua biblioteca, o contato entre eles nunca se estabeleceu.

Há uma herança intelectual comum, ambos estão atentos ao desenvolvimento

---

Nachleben der Antike?", recorrente em diversos momentos da obra de Warburg, por "How are we to interpret the continued revival of elements of ancient culture in Western civilization?", optando assim por ressaltar o caráter continuado do processo de redespertar da cultura antiga. Em português, Cássio da Silva Fernandes (2004, p. 150) opta por "vida póstuma", enquanto Cláudia Valladão de Mattos (2007, p. 133) fala em uma "pós-vida" das imagens antigas. Optei aqui por "pós-vida", precisamente em função do estranhamento e da desfamiliarização que a expressão é capaz de produzir. "Sobrevivência" pode indicar uma permanência passiva, quando, como demonstrou com muita propriedade Giorgio Agamben em seu estudo sobre a Ninfa, a ideia warburguiana de Nachleben tem um caráter dialético, associado a um processo de cristalização e posterior liberação das imagens – processo que o autor aproxima da ideia benjaminiana de "imagem dialética" (dialektisches Bild), e que E. H. Gombrich procura preservar em sua opção por "continued revivals". Já o termo "vida póstuma" pode produzir a impressão de uma descontinuidade completa, aproximando-se assim do sentido oitocentista de renascer ou redespertar da Antiguidade, criticado por Warburg".



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

cognitivo e "sua aparência em sucessivas formas culturais". Ao contrário do otimismo dos seus contemporâneos, Warburg e Benjamin estavam conscientes da fragilidade da noção de progresso na modernidade: "a 'modernidade' não era para ser vista como uma vitória inequívoca do Razão sobre a irracionalidade do pré-moderno". (RAMPLEY, 2000)

Ironicamente, enquanto Benjamin almejava por um lugar no ciclo de Warburg, é Warburg que deve a Benjamin pelo recente interesse e reconhecimento do seu pensamento na atualidade e ao desejo dos pesquisadores atuais em explorar "seu background intelectual". (RAMPLEY, 2000, p. 10).

Deixamos claro que quando falamos em *Passagens* e *Atlas* como projetos inacabados, não nos referimos apenas à obra do acaso, que interrompeu os planos de seus autores em prosseguir com a empreita. Para nós, esse inacabamento está na medula de suas produções, como um convite aos seus leitores a interpretar, junto com eles, seus textos e os objetos de suas análises. A escrita rigorosa de Warburg – que detalha minuciosamente cada elemento que alicerça suas teses – e a escrita mais ensaística de Benjamin – que produziu textos como *A tarefa* do tradutor, que até hoje provoca diferentes interpretações – são frutos de perguntas ousadas e bastante sinceras. Seus autores não fingem respostas nem se contentam com as que encontram. Em *O narrador*, Benjamin compara a narração com o trigo e seu poder de germinação – assim como é a capacidade fertilizante das ideias warburguianas e benjaminianas.

## O que diz Warburg sobre o seu *Atlas*

Uma vez que se trata de um projeto bastante aberto, achamos por bem seguir algumas pistas que seu autor deixou. Neste tópico, nos guiaremos pelas anotações deixadas por Warburg e pela sua biografia escrita por Gombrich, que a compôs unindo fragmentos de bilhetes e anotações, além de ter se valido do contato com interlocutores mais próximos do círculo warburguiano.

A leitura de *Introdução a Mnemosyne*, texto datado de 11 de junho de 1929, nos confirma que, assim como em outras produções do autor, não há aleatoriedade. Ao contrário, Warburg é extremamente rigoroso na escolha e disposição das imagens e dos módulos – ainda que nessa lógica não prevaleça a linearidade como princípio ordenador. Para que ele possa "penetrar a fundo nas fases críticas" do desenrolar do seu processo é preciso estar



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

atento para a função polar da figuração artística "entre a fantasia imersiva e a razão emersiva" (WARBURG, 2015, p. 365).

Numa clara alusão ao legado de Nietzsche quanto o equilíbrio das forças dionisíaca e apolínea, há, segundo ele, de um lado, uma função dissipadora, desarmônica, ligada ao *phobos*, à comoção, e do outro uma função anticaótica, reguladora, "uma borda de vivência aterradora que o renascentista instruído, crescido na disciplina clerical do medievo, via como território proibido" (WARBURG, 2015, p. 365). O papel do *Atlas* seria o de "ilustrar" esse processo.

"O destino da humanidade está em sua capacidade de oscilar entre a imaginação concreta que pertence à arte e a abstração do pensamento científico racional" (*Idem)*. A memória, para ele – daí o *Atlas* se chamar *Mnemosyne*, a deusa da memória – "é essa função que amplia o intervalo entre os dois pólos" (*Ibidem)*

Contudo, não podemos dizer que Warburg se guia precisamente por esse método o tempo todo, uma vez que o seu "Introdução à Mnemosyne" não é um texto acabado. Outra pista que nos deixa é sua recorrência ao filólogo alemão Osthoff sobre a natureza supletiva da língua germânica que diz que por vezes há uma alteração no radical da palavra "sem enfraquecer a função da identidade energética ou da ação". (WARBURG, 2015, p. 366)

Segundo Warburg, "é possível constatar um processo semelhante no domínio da linguagem gestual da configuração artística, quando, por exemplo, a Salomé dançarina da Bíblia se parece com uma mênade grega" (WARBURG, 2015, p. 366)

A experiência, para aqueles que podem ler "sua linguagem silenciosa" e expandir suas referências, é da "intensidade de um sonho", afirma Gombrich (1970, p. 302). Suas afinidades são "menos com os trabalhos de história do que com certos tipos de poesia", nas quais as alusões históricas ou literárias se revelam e se escondem "sobre camadas de significados particulares" (GOMBRICH,1970, p. 302).

Warburg faz pequenas notas, de caráter pouco explicativo, que se aproxima do Expressionismo que, na Alemanha dos anos 1920, estava em voga mesmo na prosa expositiva.

Na linguagem gnômica, aforística, de suas epigramas, "algumas de suas notas articulam o som e sentido de palavras de uma maneira que oscila entre o trava-línguas místico e a associação verbal característica dos sonhos e de certos estados psicóticos" (GOMBRICH, 1970, p. 303).



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Segundo Gombrich, o núcleo do *Atlas* é formado por duas preocupações centrais de seu idealizador: as vicissitudes dos deuses do Olimpo na tradição astrológica e o papel da fórmula de *pathos* na arte e na civilização pós-medieval. Sem legendas ou comentários, os únicos trechos coerentes, diz Gombrich (1970), são os que ele ditou a Gertrud Bing em Roma, em respeito à sua palestra na Biblioteca Hertziana sobre o *Déjeuner sur l'herbe*, de Manet. Essas justaposições de textos e imagens são tão enigmáticas para nós, quanto o eram para seus colaboradores e para o próprio Warburg, assegura Gombrich. Qualquer citação seria não apenas redundante, mas contrária ao seu projeto (GOMBRICH, 1970).

Para ele, cada imagem parecia carregada com forças conflitivas e contraditórias e a ideia para resolver esse impasse já se faz presente em 1905. Segundo Gombrich, a ideia de fazer um *Atlas* de imagens como forma de produzir conhecimento vem de Adolf Bastian, um etnólogo cuja obra Warburg entrou em contato. Assim como o de Bastian, o *Atlas* de Warburg ambicionava apresentar um inventário das emoções humanas básicas; com a diferença de que, para Warburg, essas reações eram mais emocionais do que intelectuais – uma vez que na origem da ciência, assim como na do mito, está a necessidade de suplantar o medo.

Por fim, Gombrich está convencido, que o projeto do *Atlas* diz mais respeito ao exame de imagens internas de seu autor do que das imagens no e do mundo. As notas deixadas por Warburg apontam para a autorreferencialidade fundamental de seu *Atlas*, para o seu caráter autobiográfico e mesmo para a função terapêutica que aquela experiência o proporcionava. Em uma de suas notas em seu diário, datada do dia 3 de abril de 1928, transcrita na página 303 da biografia escrita por Gombrich (1970), diz o autor do *Atlas*:

> Às vezes me parece como se, no meu papel de psico-historiador, eu tivesse tentado diagnosticar a esquizofrenia da civilização ocidental nas suas imagens como um reflexo autobiográfico. A extática Ninfa (maníaca) de um lado e do outro pesaroso deus do rio (depressivo)

Quando discorria sobre os estados primitivos, violentos ou maníacos dos gestos como liberação de inibições e convenções, é como se ele falasse de seus próprios sentimentos, "como se a letargia de seus estágios melancólicos tivesse guiado sua ânsia por movimentos de vivacidade" (GOMBRICH, 1970, p. 304).

## Montagens como nova via heurística



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Se por um lado as *Passagens* e o *Atlas Mnemosyne* se tratam de projetos inacabados, não é, no nosso entendimento, apenas esse elemento que os aproxima. Mas também o método utilizado por ambos: a montagem. Contemporâneos do cinema e das vanguardas históricas, ambos viam nessa técnica moderna por excelência uma nova via heurística, uma "ferramenta" que permitia a criação de formas totalmente singulares de "apresentar" e "expor" o pensamento filosófico, formas não-lineares, não-discursivas e que se caracterizavam por colocar o movimento no centro do processo de pesquisa e de escrita acadêmicas. É que a montagem não é apenas a técnica que proporciona a quebra da ideia de totalidade, de organicidade da obra de arte tradicional – tal como propunham o dadaísmo e o cubismo – mas é também uma escrita que opera por cortes e fragmentos, que aproxima e afasta, organiza e reorganiza.

Princípio formativo dos ideogramas, dos *haikais*, das composições visuais múltiplas como os caleidoscópios e os murais, a montagem opera por aproximações e afastamentos, por relações de coexistências e múltiplas temporalidades. Numa palavra: montar é pôr em relação, é combinar e recombinar, fugindo de uma lógica linear, sintática, discursiva. Em contraponto a um pensamento linguístico e causal, portanto, somos confrontados aqui com um saber essencialmente aberto e imprevisível, que joga com temporalidades anacrônicas e desconexas, com o rearranjo e a variação contínua dos seus termos.

Um pensamento que se inscreve no domínio do imponderável e estabelece, dessa maneira, uma grande diferença com a subordinação, na forma com que atinge nossa percepção. Pois se trata de um método para *coordenar* os elementos ao invés de subordiná-los, um método criado para construir justaposições e não induções ou deduções. Uma forma, enfim, para acolher o fragmento, não temer a descontinuidade e, de certo modo, se recusar a concluir.

Em 1817, o físico escocês Dawid Brewster inventava na Inglaterra o caleidoscópico, esse aparelho ótico composto por pequenos e variados fragmentos de vidro que reflete a luz exterior e que possibilita, assim, a cada novo olhar, a cada movimento do observador, infindáveis arranjos e combinações. É um brinquedo que desencadeia sempre sensações inéditas, relações inesperadas, tanto por conta do dispositivo visual contido no aparelho quanto pelo movimento de quem o toma. Pois bem. Se olharmos com atenção, veremos que tanto o *Atlas Mnemosyne* quanto o trabalho das *Passagens* operam de modo bastante



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

semelhante. Eles não procedem como um argumento linear, não oferecem um raciocínio ordenado, sintático, causal – mas se apresentam, antes, como um aparelho, uma "máquina" que coloca o pensamento sempre em movimento, que permite a cada leitura novos arranjos e recombinações. Tratam-se, no fundo, de constelações abertas, de quebra-cabeças em construção permanente.

No prefácio ao livro *Aby Warburg e a imagem em movimento*, Didi-Huberman afirma que "inventar um saber-montagem era renunciar aos esquemas evolutivos – e teleológicos – em vigor desde Vasari" e "aceder a um mundo aberto de relações múltiplas, inéditas e até perigosas de se experimentar" (MICHAUD, 2013, p.21). É que a montagem oferecia a Warburg um método que permitia abrir e multiplicar seus objetos de análise, repensar inúmeras vezes o conjunto de seu saber, enfim, uma forma de produzir um conhecimento não mais em linhas retas e corpos fechados, mas um saber em extensões, em relações associativas, em arranjos sempre renovados. Antes de mais nada, a montagem ofereceria um método dinâmico de apreensão das obras, uma maneira mais pertinente de compreender a temporalidades das imagens, com suas sobrevivências e justaposições, suas associações inesperadas e repentinas. Se, como diz Didi-Huberman, "a imagem não é um campo de saber como os outros", se ela constitui "um campo turbilhonante e centrífugo" (MICHAUD, 2013, p.21), a montagem é a aposta de Warburg para aceder a esse universo de relações móveis, múltiplas e incomensuráveis.

Para Benjamin, contudo, a montagem tinha também outra função. Aos olhos do filósofo e teólogo alemão, era ela que permitiria:

> conciliar uma plena visibilidade com a aplicação do método marxista (...) edificar as grandes construções a partir de elementos mínimos, confeccionados com agudeza e precisão. Ou seja, a de descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total (BENJAMIN, 2006, p.503).

Já nas primeiras páginas do projeto das *Passagens*, Benjamin deixa claro sua intenção: "transportar o princípio da montagem para a história" (*Idem*, p.500). Numa anotação, hoje célebre, ele enuncia: "Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar" (*Idem*, p.502).

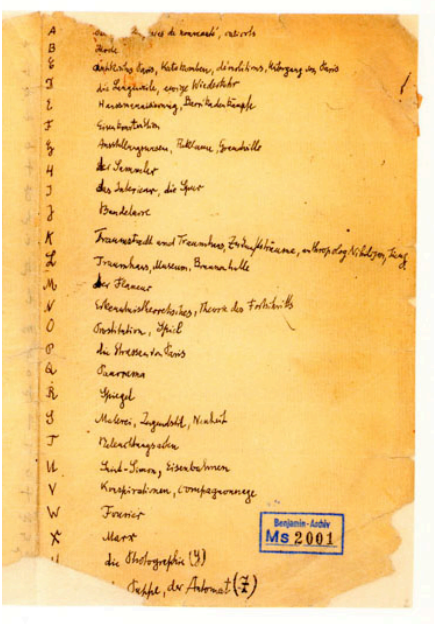
Nesse momento, então, tratava-se não tanto de retomar as formas aforísticas de seu último projeto, o livro *Einbahnstrasse*, mas de buscar o seu tipo específico de concreção. Benjamin queria "por à prova" "até que ponto se pode ser 'concreto' em contextos histórico-



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

filosóficos" (*Apud* TIEDEMANN, 2006, p.16). Ele queria apresentar a história do século XIX, construindo-a não de modo abstrato, meramente conceitual, mas como "comentário de uma realidade" (BENJAMIN, 2006, p.547).

De fato, nas *Passagens* Benjamin almejava construir um tipo de saber que, como na realização de um mosaico, se dedicasse ao cuidado das partes isoladas, dos detalhes, dos fragmentos. Tal intenção já havia sido expressa na introdução à sua *Origem do drama barroco alemão*, quando afirmou que "o teor de verdade só se deixa compreender na imersão muitíssimo precisa nos detalhes" e que "a elaboração micrológica" (BENJAMIN, 1984, p.51) deveria ser o critério de elaboração do todo. Essa intenção, contudo, ganhava novos contornos, uma outra concretude, no trabalho das *Passagens*.




A Arcades, *Magasins de Nouveautés*, Sales Clerks 31
B Fashion 62
C Ancient Paris, Catacombs, Demolitions, Decline of Paris 82
D Boredom, Eternal Return 101
E Haussmannization, Barricade Fighting 120
F Iron Construction 150
G Exhibitions, Advertising, Grandville 171
H The Collector 203
I The Interior, The Trace 212
J Baudelaire 228
K Dream City and Dream House, Dreams of the Future, Anthropological Nihilism, Jung 388
L Dream House, Museum, Spa 405
M The Flâneur 416
N On the Theory of Knowledge, Theory of Progress 456
O Prostitution, Gambling 489
P The Streets of Paris 516
Q Panorama 527
R Mirrors 537
S Painting, Jugendstil, Novelty 543
T Modes of Lighting 562
U Saint-Simon, Railroads 571
V Conspiracies, *Compagnonnage* 603
W Fourier 620
X Marx 651
Y Photography 671
Z The Doll, The Automaton 693
a Social Movement 698
b Daumier 740
c .....
d Literary History, Hugo 744
e .....
f .....
g The Stock Exchange, Economic History 779
h .....
i Reproduction Technology, Lithography 786
k The Commune 788
l The Seine, The Oldest Paris 796
m Idleness 800
n .....
o .....
p Anthropological Materialism, History of Sects 807
q .....
r Ecole Polytechnique 818
s .....
t .....
u .....
v .....
w .....

*Figura 7 – Índice com todos os temas e as matérias que Benjamin pretendia abordar no projeto das Passagens*

Por isso, nas suas aproximadamente mil e cem páginas, Benjamin interpola no infinitamente pequeno, nos detalhes mais ínfimos e insignificantes, nos dejetos e trapos da história, tratando tão bem das ruas quanto das lojas de departamentos, tanto dos panoramas quanto dos jogos infantis, das exposições universais e dos tipos de iluminação, da vitrine do comerciante e dos dois milhões e quinhentos mil rebites da Torre Eiffel. Cada fragmento,



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

cada detalhe dessa imensa arqueologia da modernidade era, para Benjamin, o suporte de uma crônica atenta[7].

Mas como ligar os diversos fragmentos? Como compor uma constelação com uma miríade de documentos singulares, com as milhares de notas dispersas que compõem o projeto das *Passagens*? Como manter, enfim, um conjunto neste mundo sem totalidade nem encadeamento? Eis aí a função, o papel heurístico da montagem na arquitetura histórico-filosófica benjaminiana: edificar a partir de elementos mínimos, da atenção minuciosa aos cacos e resíduos da história, as grandes construções. Pois a montagem se caracteriza justamente por acolher o dispersivo e o lacunar, por privilegiar não os encadeamentos, as continuidades, a ideia de sutura, mas os intervalos, os interstícios, as fraturas, nos oferecendo totalidades abertas, constelações móveis e fluidas, nas quais podemos vislumbrar as "relações íntimas e secretas" entre as coisas, suas "correspondências" e "afinidades" invisíveis.

Em seus estudos sobre a obra benjaminiana, Sérgio Paulo Rouanet sempre assinalou que o filósofo alemão queria ser lido como um mosaico, mas ressaltava que, até certo ponto, esse mosaico deveria ser construído pelo leitor, visto que as peças não estão completamente ordenadas. No projeto das *Passagens*, porém, esse caráter fragmentado e fragmentário da escrita benjaminiana fica ainda mais evidente, visto que ele procede, como diz Leo Charney (2004, p.321), não como um argumento linear, "mas como uma série de ideias, observações e citações descontínuas, apresentadas sem as transições e comentários de intervenção que geralmente caracterizam o argumento dos ensaios". Tradutor de Benjamin, Richard Sieburth (*Apud* CHARNEY, 2004, p. 321) observa que seria inclusive impróprio referirmo-nos ao *Passagens* como um trabalho completo, pois ele opera antes como "um evento progressivo, uma meditação peripatética ou flânerie".

[7] Até porque, como diz Benjamin na terceira de suas teses sobre o conceito de história, "o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu deve ser considerado como perdido para a história". In: Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.223.



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

*Figura 8 – Passage Choiseul, Paris, 1910.*

De acordo com Leo Charney (2004, p.322):

> Essa panóplia de vozes e disjunção de ideias [das *Passagens*] refletiria estilisticamente o sentido de Benjamin da experiência moderna como repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontroláveis. A experiência de vagar pelo Trabalho das *Passagens* estaria o mais perto possível da experiência de vagar pelas passagens.

Como se vê, Benjamin não se limitava a apenas descrever ou "comunicar" a experiência tida com a metrópole no final do século XIX, mas desejava, de certo modo, aplicar no leitor os mesmos efeitos, produzir através da escrita a mesma experiência. As passagens deveriam ser, portanto, não apenas compreendidas ou analisadas, mas reconvocadas, reexperimentadas. E aqui, uma vez mais, Benjamin e Warburg se aproximam, pois, como assinalou Philippe-Alain Michaud (2013, p.10) a propósito do *Atlas Mnemosyne*, "ao credenciar na história da arte o conceito de ficção teórica, ele alterou a própria ideia de representação, que deve ser entendida, a partir daí, não como forma de pensar, mas como comparecimento. Já não se trata apenas de compreender, mas de produzir efeitos".

## Algumas considerações

Nesse artigo, demos enfoque no exercício de inacabamento e montagem como uma forma de experiência heurística. Mas há outros elementos que aproximam Warburg e Benjamin, como o modo poético de enxergar e experienciar a realidade, o componente



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

onírico, a escrita ensaísta e experimental e a autorreferencialidade. Esses temas na obra de ambos fazem parte de uma pesquisa mais ampla, que está sendo desenvolvida no laboratório que coordenamos, o Imago – laboratório de estudos da estética e imagem, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCom-UFC) [8]

Pensadores judeus, alemães, vivendo o período heróico das vanguardas, assim como a trágica ascensão e consolidação do fascismo na Europa. Intelectuais não acadêmicos, essencialmente nômades e transversais, que abriram e multiplicaram seus campos de pesquisa, ao trabalharem sempre na fronteira, nas dobras, no cruzamento das disciplinas. Pensadores, enfim, tão filosoficamente rigorosos quanto audaciosos, que se preocuparam "tanto com a constituição prática de seus objetos de estudo quanto com a reflexão filosófica sobre a *episteme* de sua disciplina" e que foram, ambos, francamente rejeitados pelo ensino universitário. Há, de fato, uma série de correspondências, de ressonâncias, de afinidades eletivas entre Aby Warburg e Walter Benjamin, mas, no espaço deste artigo, destacamos o laço epistemológico profundo que liga o pensamento do pai fundador da iconologia ao grande filósofo e "arqueólogo" da modernidade.

Sobre Benjamin, Adorno afirma (1986, p.198) que sua escrita "adere e se aferra na coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear". Afinal, esse aspecto fragmentário, aberto e descontínuo do *Passagens* – abertura e descontinuidade que também está em Warburg – não buscava outra coisa senão "refletir" uma "mudança estrutural da experiência" desencadeada pela vida moderna.

No fundo, ambos pensadores estavam interessados em superar o problema da representação, em não apenas descrever ou explicar os fenômenos, mas em salvá-los, redimi-los (como gostava de dizer Benjamin) por meio de um novo modo de escrita e pensamento. Tratava-se de substituir o princípio do distanciamento positivista, que sempre regeu o conhecimento das imagens e da História, por um princípio de invenção: ultrapassar uma postura meramente discursiva, teórica, conceitual, para se aproximar estética e sensorialmente dos fenômenos, criar uma reciprocidade viva entre o ato e o objeto de saber, para que assim seja possível revivê-los, reativá-los. Afinal, como ensinou Nietzsche, "não há

[8] Endereço do Imago no diretório do CNPq: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3220389528083591



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

caminho que leve do conceito à essência das coisas" (...). "Conhecer historicamente é reviver" (*Apud* MICHAUD, 2013, p.237).

Diante da pluralidade de imagens e universos imaginários a que somos submetidos/as e que o/a pesquisador/a tem se deparado com poucas chances de sucesso em encontrar um método de análise, o que Warburg e Benjamin nos oferecem é um caminho possível de observação, análise e interlocução com as imagens. O que eles querem não é apenas articular poesia e arquitetura, antropologia e história da arte, estética e comportamento. Em suas montagens, eles submetem um elemento ao encontro de outros. Exatamente como acontece nas cidades. Assim como aparece na publicidade. Assim como funciona o controle remoto que muda os canais de tv. A lição que ambos nos ensinam está ligada ao exercício do olhar e da intuição.

## Referências

ADORNO, Theodor. Caracterização de Walter Benjamin. In: **Adorno** (Coleção Grandes Cientistas Sociais). Trad. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

AGAMBEN, G. Aby Warburg e la Scienza Senza Nome. Disponível em: <http://www.scribd.com/ doc/82130092/Agamben-Aby-Warburg-E-La-Scienza- Senza-Nome>. Acesso em: 01/01/2015.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CANTINHO, Maria João. O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin. Espéculo.: Revista de estudios literarios., Madrid, v. 13, n. 39, p.2-11, jul. 2008. Revista de estudios literarios Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid Revista Digital Cuatrimestral ISSN: 1139-3637. Disponível em: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>. Acesso em: 02 jan. 2018.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **L'image survivante – histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions du Minuit, 2002.



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg**: an intellectual biography. London: The Warburg Institute University of London, 1970.

FUNARI, Pedro Paulo A. Considerações em torno das Teses de Filosofia da História, de Walter Benjamin. Crítica Marxista, Campinas, v. 3, n. 3, p.45-53, ago. 1996. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/3_PPFunari.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2017.

GUERREIRO, António. As imagens sem memória e a esterilização da cultura. 2012. Disponível em: <http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html>. Acesso em: 1 mar. 2016.

GUERREIRO, António. Aby Warburg e a história como memória. Revista de História das Ideias, [s.l.], v. 23, n. 1, p.389-407, 2002. Coimbra University Press. http://dx.doi.org/10.14195/2183-8925_23_13. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41705/1/Aby_Warburg_e_a_historia_como_memoria.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2017.

GUERREIRO, António; DIDI-HUBERMAN, Georges. Sentir o tempo e ver a História nas imagens: António Guerreiro entrevista Georges Didi-Huberman. Revista Público: seção Ípsilon (toda a cultura), Lisboa, v. 1, n. 1, p.1-17, 11 abr. 2014. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/04/11/culturaipsilon/noticia/sentir-o-tempo-e-ver-a-historia-nas-imagens-332932>. Acesso em: 20 nov. 2017.

LÖVY, Michel. A Filosofia da História de Walter Benjamin. Estudos Avançados Usp: Amazônia brasileira. Eleições 2002. Walter Benjamim. Fotografias dos atos de fé., São Paulo, v. 45, n. 16, p.199-206, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v16n45/v16n45a13.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2017.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

RAMPLEY, Matthew. The Remembrance of Things Past.: On Aby M Warburg and Walter Benjamin. Disponível em: <https://www.academia.edu/4888046/The_Remembrance_of_Things_Past._On_Aby_M_Warburg_and_Walter_Benjamin>. Acesso em: 12 dez. 2017.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. **Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas**. Disponível em: <http:// www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/ view/171>. Acesso em: 1 jan. 2015.

WARBURG, Aby. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande** – escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: uma biografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings