

JULIANA ANDRADE DE LACERDA

O TEMPO ANACRÔNICO NOS *ATLAS* DE WARBURG E RICHTER

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes  
2014

JULIANA ANDRADE DE LACERDA

O TEMPO ANACRÔNICO NOS *ATLAS* DE WARBURG E RICHTER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de Pesquisa: Criação, Crítica e Preservação da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Daisy Turrer

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2014

Aos meus avôs paternos: Marcílio Andrade e Izabel Resende;  
Aos maternos: Julieta Corrêa de Lacerda e Antônio Alves da Silva (*in memoriam*);  
Aos meus primos, pela existência leve com a qual me acompanham;  
Aos mestres e amigos da Capoeira Angola que me ensinaram a vadiagem;  
Aos artistas da Casa Vazia.

## AGRADECIMENTOS

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Daisy Turrer, pela orientação, pelo apoio e confiança no trabalho aqui empreendido e por sua extrema competência.

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova, pela coorientação solícita e generosa, cujas aulas dadas no curso de Letras da UFMG muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao meu pai João Andrade de Resende, a quem eu devo a minha vida e por ter-me sempre incentivado no caminho do conhecimento.

À minha mãe Luisa Alves de Lacerda Resende, pelo apoio e incentivo constantes no caminho difícil da vida.

À Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa e Adolfo Cifuentes, pela contribuição valiosa de ambos na qualificação.

À Zina Souza, a José Sávio Santos, pela disponibilidade em todas as minhas dificuldades durante esta pesquisa.

À Capes-Reuni, pelo auxílio financeiro que me permitiu maior dedicação à pesquisa.

Aos Profs. Drs. da Escola de Ciência da Informação, às coordenadoras da minha bolsa, pela confiança.

À Profa. Dra. Renata Maria Abrantes Baracho Porto.

À Profa. Dra. Kátia Rodrigues Barbosa.

À Profa. Dra. Letícia Julião.

Ao Prof. Dr. Paulo da Terra Caldeira.

À Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves e ao Prof. Dr. Luis Antônio Cruz Souza do curso de Restauração da Escola de Belas Artes, pela oportunidade de participar da pesquisa no Museu Peter Lund, em Lagoa Santa.

Ao Jean Marc Rio, da *École Doctorale du Muséum National d'Histoire Naturelle*, pelo incentivo no projeto do Museu Peter Lund.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Vivas Andrade, por ter-me aproximado dos trabalhos de Aby Warburg.

Ao Prof. Fábio Martins, pelo incentivo e colaboração.

Aos colegas da pós-graduação, por compartilharem as agonias e alegrias durante esses dois anos de estudos, especialmente ao Tales Bedeschi e ao Ricardo Macêdo, pela amizade e colaboração em minha pesquisa de Mestrado.

À Consuelo Salomé, pela revisão.

*Vom Einfluss der Antike.  
Diese Geschichte is märchenhaft  
To vertellen [sic]  
Gespentergeschichte f [ür] ganz Erwachsene.”*

*Da influência do Antigo.  
Esta história é fabulosa  
Para contar.  
História de fantasmas para gente grande.  
WARBURG, 1929.*

## RESUMO

O estudo de incidências de anacronismos no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, constitui o objeto principal de nossa reflexão e, a partir daí, propomos discutir também o *Atlas* de Gerhard Richter.

O pensamento de Walter Benjamin sobre a imagem dialética embasa a análise feita nesta dissertação. Para ele a dialética se trata de “cristais de memória histórica” na *beleza* dos quais brilha a “sublime violência do verdadeiro” – que se manifesta como um sintoma – não permitindo o esquecimento. Dessa forma, percebe-se a latência do Outrora que se sobrepõe ao Agora, provocando uma fratura na continuidade histórica.

Essa teoria foi colocada em prática por Warburg no *Atlas Mnemosyne*, no qual se reúnem fotografias em painéis negros, que revelam a energia da *Pathosformel*. Essa fórmula do pathos traduz a existência de uma imbricação entre carga afetiva e forma iconográfica que percorrem a história da arte desde a Antiguidade, como uma forma de sobrevivência ou de um “pós-viver” (*Nachleben*).

Alguns gestos são reveladores de uma imbricação que abarca a História, o que instaura a noção de tempo aberto e de descontinuidades que se traduzem em um modelo temporal de dupla-face. Esse paradigma apresenta um passado latente que sobrevive e que se manifesta no presente pela intermitência das imagens.

Richter retoma fotografias da mídia de um incidente histórico alemão conhecido como *18 Oktober 1977* para produzir suas pinturas dez anos depois do fato ocorrido. A partir desse procedimento, o autor provoca um deslocamento do tempo linear da mesma forma que Warburg, no *Atlas Mnemosyne*.

**Palavras-chave:** imagem, anacronismo, atlas, *Pathosformel*.

## ABSTRAT

The study of incidences of anachronisms on *Atlas Mnemosyne* of Aby Warburg, is the main object of our reflection and, from there, we also propose to discuss the Atlas of Gerhard Richter.

The writings of Walter Benjamin's dialectical image underlies the analysis in this dissertation. For him it is the dialectic of "crystals of historical memory" in which beauty shines the sublime violence of truth – which manifests itself as a symptom – not allowing oblivion to accure. Thus, it is latency of the former that overlaps the Now is understood, causing a fracture in historical continuity.

This theory was put into practice by Warburg on Mnemosyne Atlas, which gathered photographs in black panels revealing the power of Pathosformel. This formula reflects the pathos of the imbricated existence of emotional drives and iconographic form that traverse the history of art from antiquity as a means of survival or a “post-life” (*Nachleben*).

Some actions are indicative of an imbrication that covers the history, which introduces the notion of open time and discontinuities that translate into a two-sided temporal model. This paradigm presents a latent past that survives and that manifests itself in the present by of images.

Richter takes photographs of a German historical incident known as 18 Oktober 1977 to produce his paintings ten years after the occurred fact. From this procedure, the author causes a linear displacement of the time just as Warburg's *Atlas Mnemosyne*.

Key words: images, anachronism, atlas, *Pathosformel*.



## SUMÁRIO

CAPÍTULO I.....	13
O ANACRONISMO E AS IMAGENS SOBREVIVENTES .....	13
1.1 - Impurezas do tempo .....	22
1.2 – Influências da literatura grega na pintura do Renascimento.....	24
1.3 – Ninfas .....	31
1.6 - O conceito de movimento em Warburg .....	36
2.1 - Semelhança e dessemelhança no <i>Atlas</i> de Gerhard Richter .....	42
2.2 – Anjos.....	46
2.3 - <i>Betty</i> : semelhança e reflexo.....	51
CAPÍTULO III .....	54
IMAGEM COMO LAMPEJO .....	54
CAPÍTULO IV      MONTAGEM COMO MÉTODO CRÍTICO .....	60
ANEXO I BANCO DE IMAGENS I - ATLAS GERHARD RICHTER .....	72
.....	72
REFERÊNCIAS DO MEIO ELETRÔNICO .....	94

## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

CAPÍTULO I.....	13
O ANACRONISMO E AS IMAGENS SOBREVIVENTES .....	13
Fig.4. Jackson Pollock. <i>Number One</i> , Lavender Mist, pintura, 1950.....	21
Fonte: JANSON, W. 2007, p 80.....	21
1.1 - Impurezas do tempo .....	22
1.2 – Influências da literatura grega na pintura do Renascimento.....	24
Fig. 5. Albrecht Dürer. <i>A morte de Orfeu</i> , desenho, 1494. ....	25
Hamburgo, Kunsthalle. Fonte: WARBURG, 2013, p. 437.....	25
Fig. 6. <i>A morte de Orfeu</i> , século XV. Gravura da Itália setentrional anônima, .....	25
Fig.7. <i>A morte de Orfeu</i> , vaso de Nola, Paris, Louvre, detalhe. Fonte: WARBURG, 2013, p. 437 .....	26
Fig.8. <i>A morte de Orfeu</i> , desenho baseado em um vaso de Chiusi, Annali, 1871. Fonte: WARBURG, 2013, p. 437. ....	26
1.3 – Ninfas .....	31
Fig. 10. Sandro Botticelli, <i>O Nascimento de Vênus</i> , pintura em têmpera. ....	32
(172,5 x 278,5) Florença, Uffizi. (1485) Fonte: Fonte: JANSON,W. 2007, p.121.32	
Fig. 11. Sandro Botticelli, <i>A Primavera</i> , pintura em têmpera sobre madeira. 203x314cm. ....	33
Florença, Uffizi, 1477-78. Fonte: Fonte: JANSON,W. 2007, p. 110.....	33
Fig. 13. <i>Ménade dançando</i> , Relevo neoático, final do século II a.C. ....	35
Fig. 14. <i>Gradiva</i> , mármore, séc. IV a.C. Museu Chiaramonti, cidade do Vaticano. Fonte: Fonte: WARBURG, 2010, p. 25. ....	35
1.6 - O conceito de movimento em Warburg .....	36
Fig. 14. Anônimo romano, segundo um original grego do século III a.C., <i>Laocoonte e seus filhos</i> , c, 50d. C. Mármore, Roma: Museu do Vaticano. Fonte: <a href="http://warburg.sas.ac.uk/home/">http://warburg.sas.ac.uk/home/</a> .....	38
2.1 - Semelhança e dessemelhança no <i>Atlas</i> de Gerhard Richter .....	42
2.2 – Anjos.....	48
Fig.14. Paul Klee. <i>Angelus Novus</i> . Óleo sobre tela, 1920. ....	48

2.3 - <i>Betty</i> : semelhança e reflexo.....	51
CAPÍTULO III .....	54
IMAGEM COMO LAMPEJO .....	54
CAPÍTULO IV MONTAGEM COMO MÉTODO CRÍTICO .....	60
ANEXO I BANCO DE IMAGENS I - ATLAS GERHARD RICHTER .....	72
.....	72
REFERÊNCIAS DO MEIO ELETRÔNICO .....	94

## INTRODUÇÃO

O ponto central desta dissertação é a questão do anacronismo, a partir do *Atlas Mnemosyne*, que estabelece relações entre diferentes tempos históricos e não separa as fronteiras entre passado, presente e futuro em um encadeamento linear. A imagem, ao fazer referência ao passado, promove uma sincronia com o presente por meio da memória. Esse pensamento é adverso à histórica tradicional, que privilegia a objetividade eucrônica e propõe outra, das descontinuidades, de um tempo que atua em várias sequências.

Esse sistema tem seu fundamento no pensamento de Walter Benjamin sobre a imagem dialética, a qual, ao evidenciar suas dobras, produz uma crise ou sintoma. Devido ao caráter de a imagem estar em um movimento de fluxo e de refluxo interminável, depara-se com um tempo complexo a partir da fratura.

Essa relação temporal proposta por Benjamin é tomada por Aby Warburg (1866-1929) em seu *Atlas Mnemosyne*, no qual tudo está em movimento, de um pensamento ao outro e de uma imagem a outra, como um caleidoscópio.

Para Warburg, as imagens se entrecruzam em um ritmo de sobrevivências (*Nachleben*) que se baseiam nos gestos como cristais de memória histórica, carregam marcas do tempo, e estão abertos a nos afetar. São fórmulas emotivas que condensam figuras, expressões e conteúdos carregados de emoções e afetos primitivos que sobrevivem ao longo do tempo e são classificados de *Pathosformel*.

As fórmulas de *Pathos*, ao irromperem a continuidade histórica, carregam algo da antiguidade, pois um passado latente se reconfigura e sobrevive. Assim, desconstrói-se a ideia de unicidade da sucessão histórica e cria-se outra, da semelhança e da dessemelhança, destacadas nos *Atlas* de Aby Warburg e de Gerhard Richter.

O artista Gerhard Richter, a partir de fotografias publicadas pela mídia sobre o grupo *Baader - Meinhof* propõe uma releitura desse acontecimento que serve de base para a realização de sua obra *18 Oktober 1977*.

A partir dessas premissas, propomos discutir os *Atlas* de Richter e Warburg, pois são imagens lampejos, que ora cintilam, ora se apagam, como uma *licciole*.

# CAPÍTULO I

## O ANACRONISMO E AS IMAGENS SOBREVIVENTES

Atenas

Na primeira manhã de meu primeiro dia em Atenas, foi-me dado esse sonho. Diante de mim, numa vasta prateleira, havia uma fileira de tomos. Eram os da Encyclopedia Britannica, um de meus paraísos. Puxei um tomo ao acaso. Procurei o nome de Coleridge; o artigo tinha fim mas não início. Depois procurei o artigo Creta; também terminava sem ter começo. Então procurei o artigo chess. Nesse momento o sonho se alterou. No auto cenário de um anfiteatro abarrotado de pessoas atentas eu jogava xadrez com meu pai, que era também o Falso Artaxerxes, a quem haviam cortado as orelhas e que foi descoberto, enquanto dormia, por uma de suas muitas mulheres, que lhe passou a mão pelo crânio muito de leve para não acordá-lo, e que mais adiante foi morto. Eu movia uma peça; meu antagonista não movia nenhuma, mas praticava um ato de magia que apagava uma das minhas. Isso se repetiu diversas vezes. Acordei e disse para mim mesmo: estou na Grécia, onde tudo começou, se é que as coisas, diferentemente dos antigos da enciclopédia sonhada, têm início<sup>1</sup>.

A partir da teoria da temporalidade anacrônica proposta pelos teóricos Walter Benjamin, Aby Warburg e Carl Einstein, cujo pensamento contradiz a história tradicional e cria outra, de memórias sobrepostas e de tempos heterogêneos, propomos discutir essa dissertação.

O pensamento que tem por base a “dialética em suspensão”, teoria de Walter Benjamin, que funcionaria como um tempo turbulento, que contraria a continuidade e instaura um pensamento partidário da descontinuidade. Essa ideia distingue-se da dialética de Hegel, na qual se cria uma progressão a partir de uma tese, passando por uma antítese, para se chegar a uma síntese, como uma divisão “lógica”<sup>2</sup>, ou seja, racional.

---

<sup>1</sup> BORGES, KODAMA, 2010, p. 47.

<sup>2</sup> O lógico, quanto à forma, tem três aspectos, (a) o aspecto abstrato, ou que depende do entendimento, b) o aspecto dialético ou negativo-relacional, c) o aspecto especulativo, ou positivo-relacional. HEGEL, In: FABRIS, KERN, 2006.

No livro *Passagens*, Benjamin ressalta que “a imagem dialética é construída a partir de movimentos contraditórios, entre o passado e presente há um choque, por sua vez, um intervalo, instaurando, assim, uma fruição mais dinâmica, o agora é como um relâmpago, uma luz que jamais será apreendida”<sup>3</sup>. Dessa forma, a tensão se mantém, e o autor acrescenta que a imagem se potencializa a partir de relações contraditórias, chamadas de Outrora (*Gewesene*) e Agora (*Jetzt*).

Ainda como decorrência dessa especificidade, Benjamin preconiza que entre o passado e o presente não há uma síntese conciliadora, mas que a imagem se potencializa a partir de suas relações contraditórias: “o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época”<sup>4</sup>.

O autor acrescenta que a “dialética da imagem” possui uma particularidade própria, porque atravessa os tempos, imobilizando-os por um momento, funcionando como um tempo turbulento, que contraria a continuidade e instaura um pensamento partidário da descontinuidade. Essa dialética corresponde a uma falta de concordância da imagem consigo mesma, o que conduz, sempre, a uma complexidade de que é portadora, já que sua instabilidade é capaz de promover rupturas que se compõem de memórias sobrepostas:

La imagen no se reduce a un mero acontecimiento del pasado ni a un bloque de eternidad despojada de las condiciones de ese devenir. Ostenta una temporalidad de doble faz a la que Benjamín denominó “imagen dialéctica” y cuyos correlatos, el anacronismo y el síntoma, son vehículos de paradojas que se complementan o incluso se superponen<sup>5</sup>.

Esse é um pensamento partidário da descontinuidade, pois os resultantes dos encontros dialéticos ocorrem em uma mescla de tempos que se constrói em camadas, produzindo um mal-estar.

A dialética possui relações com a memória, o que, para Benjamin, seria como constelações, ora se aproximando, ora se afastando, para produzir significações ao

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, 2006, p. 508.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 504.

<sup>5</sup> A imagem não se reduz a um mero acontecimento do passado, nem a um bloco de eternidade despojada das condições desse devir. Ostenta uma temporalidade de dupla face que Benjamin denominou de ‘imagem dialética’ cujos correlatos, o anacronismo e o sintoma, são veículos de paradoxos que se complementam e, além disso, se sobrepõem. (OVIEDO. *In*: DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.17). (Tradução nossa).

inconsciente. O encontro dos tempos torna os acontecimentos históricos mais legíveis e visíveis, uma vez que nos demonstra que o passado retorna ao presente por meio da memória, que se faz presente na imagem, como um “cristal do tempo”.

A imagem nos mostra as várias facetas desse tempo ao questionar o presente e estabelecer relações com o passado. É justamente desse conflito que não se fecha que temos o presente emergente da historicidade, da significação sintomática, da experiência e da memória errática. Esse pensamento contradiz as convenções tradicionais que se utilizam de fronteiras e dividem os períodos em tempos lineares.

Entretanto, o passado a que Benjamin regressa não é fechado, mas aberto e alimenta um compromisso com o futuro, para ele deve-se “tomar a história a contrapelo.” Essa proposição pensa a memória de forma involuntária, pois todos os tempos nela serão traçados, feitos e desfeitos já que o “Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago para formar uma constelação em lampejos”<sup>6</sup>.

Para Benjamin, o papel do historiador deveria ser o de desmontar a história e montar sua historicidade, de interpretar as imagens e não os acontecimentos, ser como um “trapeiro”, que busca, nos vestígios, os restos, para criar com esses detritos os verdadeiros objetos da história. O que o autor propõe é repensar a história a partir da dinâmica da imagem dialética, que é um pensamento do fragmento, da memória e da alegoria<sup>7</sup>, o que desestabiliza a noção de tempo linear.

Esse é um modo de pensar o tempo de forma não cronológica, pois o passado e o presente estão diretamente conectados e produzem um choque, como um relâmpago. Essa luz, entretanto, jamais será apreendida, pois se apresenta em forma de constelações, de acordo com Benjamin:

Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança 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

---

<sup>6</sup>*Ibidem*, p. 505.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, em *Origens do Drama Trágico Alemão*, 1928, traz a alegoria para o campo exclusivo da estética. Partindo do sentido etimológico do termo, Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como elas foram ou poderiam ser. Por isso, Benjamin se distancia da retórica clássica e assegura que a alegoria se encontra entre as ideias, como as ruínas estão entre as coisas. É, nesse sentido, que Benjamin fala da alegoria como expressão da melancolia: “O conhecimento filosófico da alegoria, em particular o dialético da sua forma-limite, é o pano de fundo sobre o qual se destaca, com cores vivas e – se é lícito dizê-lo – belas, a imagem do drama trágico. É o único fundo ao qual não aderem as cores cinzentas dos retoques. No coro e no interlúdio, a estrutura alegórica do drama trágico destaca-se com tal evidência que não pode passar de todo despercebida ao observador. (BENJAMIN, 2011, p.203).

é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética— não é uma progressão, e sim uma imagem que salta. — Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem<sup>8</sup>.

A imagem possui várias temporalidades, é de dupla face, como um cristal, desde o momento de sua produção até o de sua análise e seu arcabouço é velado, porque envolve o momento de sua recepção. O que produz uma dinâmica alegórica dissociativa, que possui na memória seu principal elemento e atravessa o campo das sensações. Esse é um objeto importante para se pensar sobre a forma como o tempo se apresenta na história da arte, constituindo-se não como um mero acontecimento do passado, mas em constante devir.

Uma vez que o passado e o presente coexistem, não em linearidade, mas simultaneamente, a partir daí, a dialética temporal provoca um mal-estar, tal como um sintoma e leva a uma análise mais crítica, ao desmontar a falsa historicidade e propor outra. Aquilo que estava irremediavelmente perdido, através da memória se ilumina como um cristal em fulguração, porque estar em frente às imagens dialéticas é como estar diante de um tempo dinâmico:

É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo - e somente deste modo - não pode se realizar senão naquilo que está irremediavelmente perdido no instante seguinte<sup>9</sup>.

Todo o conhecimento da história, de acordo com Benjamin, não pode ser senão uma condição que evoca claramente a dimensão judaica e teológica da interrupção, sincopando e rasgando a continuidade histórica. A imagem dialética deve ser compreendida a luz da concepção messiânica<sup>10</sup>, já que o passado não é simplesmente o que esclarece o presente, mas o encontro do Agora com o Outrora em uma fulguração:

Benjamin utiliza el término ‘fulguración’ para abarcar lo visual y lo temporal reunidos en la imagen dialéctica. En la imagen, chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Y ese choque emite una fulguración cuya duración es muy breve, pero que hace visible, que

---

<sup>8</sup>BENJAMIN, 2006, p.504.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 515.

<sup>10</sup> Gérard Bensussan, na sua obra *Le Temps Messianique*, estabelece uma profunda e pertinente relação entre o caráter profético e interruptor da história com a dimensão mística tradicional do judaísmo, tomando em particular o caso de Walter Benjamin e da sua concepção da história.



ilumina ‘la auténtica historicidad de las cosas’ que acto seguido desaparecen o quedan veladas<sup>11</sup>.

Essa agitação provocada pelas imagens na memória é latente e inquieta o pensamento, uma vez que a montagem dos tempos heterogêneos produz um movimento em suspensão, que desmonta a história linear e a remonta em sentido contrário.

A imagem possui latência, pois o encontro dos tempos ocorre através das lembranças, já que ela possui uma dupla inflexão e sua astúcia produz um mal-estar, um truque que gera o sintoma. Este pode ser desmontado por meio das armadilhas do tempo, pois transita por caminhos diversos e não segue uma ordem cronológica, mas reaparece abruptamente.

Esse pensamento de Benjamin é reafirmado por Didi-Huberman, no livro *Devant le temps: Histoire de l’art et anachorisme des images*<sup>12</sup>, em que se leva em conta o choque dos tempos históricos, pois permite criar um campo de tensões, instaurando assim uma fruição mais dinâmica. Salienta-se ainda que a imagem seja formada de tempos históricos distintos que se superpõem, e destaca a necessidade de o historiador se posicionar frente a essa descontinuidade.

Na história tradicional, a imagem costuma ser observada a partir de um enquadramento linear, o qual, muitas vezes, impede-nos de compreender suas múltiplas temporalidades. Entretanto, o pensamento anacrônico vai contra essa visão da história, conforme destaca Oviedo no fragmento: “La actitude del historiador – según Didi-Huberman – deberá radicar en llevar su propio saber a ‘las discontinuidades y a los anacronismos del tiempo’<sup>13</sup>”.

Essa descontinuidade do tempo também é evidenciada no livro *Fra Angelico: dissemblance et figuration*<sup>14</sup>, em que Didi-Huberman diz sobre o caso de um famoso afresco do frade dominicano que, mais tarde, ficou conhecido como beato Fra Angelico.

---

<sup>11</sup> Benjamin utiliza o termo ‘fulguração’ para abarcar o visual e o temporal reunidos na imagem dialética. Na imagem, chocam-se e espalham-se todos os tempos com os quais é feita a história. Esse choque emite uma fulguração cuja duração é muito breve, mas que se faz visível, que ilumina ‘a autêntica historicidade das coisas’ que, logo depois de um instante, desaparecem ou ficam veladas. (OVIEDO. In: DIDI-HUBERMAN, 2008a, p. 21). (Tradução nossa).

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, 2000.

<sup>13</sup> A atitude do historiador – segundo Didi-Huberman – deverá ser a de levar o próprio saber “a discontinuidades e ao anacronismo do tempo. (OVIEDO In: DIDI-HUBERMAN, 2008a, p. 19). (Tradução nossa).

<sup>14</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995a.

A *Sainte Conversation*, dita *La madone des ombres*, foi um afresco pintado no corredor oriental do Pala di San Marco, em Florença, entre os anos de 1438 a 1450, período *Quattrocento*. Didi-Huberman enfatiza que nela estão contidas temporalidades diversas, que apontam para uma complexidade de linhas históricas e destaca que:

Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo. Como el pobre ignorante del relato de Kafka, estamos ante la imagen como *Ante la ley*: como ante el marco de una puerta abierta. Ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura - y no menciono al guardia- nos detiene: mirarla es desearla, es esperar, es estar ante el tiempo.<sup>15</sup>

Didi-Huberman revela que foi tomado de surpresa diante da imagem de Fra Angelico, ao perceber os diferentes tempos que nela convivem. Apesar do tema da *Sainte Conversation* (sagrada conversa) ser um gênero pictórico bastante difundido pela religião católica, que se tornou muito habitual a partir do *Quattrocento* italiano e dos primitivos flamencos<sup>16</sup>, essa pintura se torna um exemplo paradigmático para a história da arte. A sua complexidade e impossibilidade de fugir da costumeira leitura linear. nos convida a pousar um instante nosso olhar sobre essa célebre pintura renascentista:

---

<sup>15</sup> Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como *Diante da lei*: como diante do vão de uma porta aberta. Ela não nos esconde nada, bastaria entrar nela, sua luz quase nos cega, nos controla. Sua própria abertura – não falo do guardião – nos faz parar: olhá-la é desejar, é estar à espera, é estar diante do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p. 31.). (Tradução nossa).

<sup>16</sup> Dentre outros pintores que trabalharam o tema, podemos lembrar de Jan van Eyck, 1436, e de Giovanni Bellini, 1490.



Fig.1. Fra Angelico. *Sainte Conversation*, dite *La madone des ombres*. Vers 1438-1450. Afresco sob têmpera. Convento de San Marco, corredor oriental, Florence. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1995, p.148.



Fig.2. Detalhe da figura 1.

Em *La madone des ombres*, o tema central não é o mais importante, pois já nas convenções do gênero, representava-se a Madonna com o Menino Jesus ao redor de alguns santos. Entretanto, desçamos uma diferença marcante nesse afresco, o fato de que, localizados embaixo da própria pintura, temos quatro painéis pictóricos que ocupam uma grande área, quase maior do que a totalidade do próprio quadro.

Apesar de a técnica do beato ter sido utilizada nos afrescos do século XIV, há algo em *La madone des ombres* que se difere das pinturas do *Quattrocento*. O que a torna importante dentro da abordagem das temporalidades múltiplas são os chamuscados de tinta vermelha em um fundo branco, nos dizeres de Didi-Huberman:

Notre hypothèse est donc que ces zones multicolores dans la peinture de Fra Angelico fonctionnent moins comme signes iconiques que comme opérateurs d'une conversion du regard: devant ces zones colorées, nous ne discernons pas grand-chose; s'il y a signification, elle est voilée, plurivoque, et ne se trouve dans aucun manuel d'iconographie<sup>17</sup>.

Dessa maneira, a pintura de Fra Angelico pode nos jogar para bem longe do determinismo e da figuração a que a história da arte nos habituou, pois nela há um futuro de desejos e de sonhos que a faz uma imagem fulgurante. Surgem assim, dificuldades ao analisarmos essa imagem, justamente quando a restringimos às categorias da época em que foi realizada, nos dizeres de Didi-Huberman: “En el único ejemplo del muro manchado de Fra Angelico, al menos tres tiempos – tres tiempos heterogéneos, anacrónicos los unos en relación a los otros– se trenzan de manera notable”<sup>18</sup>.

Além disso, podemos perceber nessa obra características que podem ser comparadas às de uma pintura abstrata, uma vez que há traços pictóricos similares entre as criações de Fra Angelico (fig. 1) e as de Pollock (fig.4), conforme podemos observar nos exemplos a seguir:

---

<sup>17</sup> Nossa Hipótese é de que essas áreas coloridas na pintura Fra Angelico trabalha menos com signos icônicos e opera de modo a uma *conversão olhar*: diante destas zonas coloridas, nós não discernimos grande coisa; onde há algum significado, ele é velado, multifocal, e não está em nenhum manual iconográfico. (DIDI-HUBERMAN, 1995a, p.91) (Tradução nossa).

<sup>18</sup> Em um único exemplo do fragmento manchado de Fra Angelico, três tempos ao menos – três tempos heterogêneos, logo anacrônicos uns aos outros – se tecem de modo notável. (DIDI-HUBERMAN, 2010b, p.39). (Tradução nossa).



Fig.3. Detalhe da figura 1.



Fig.4. Jackson Pollock. *Number One, Lavender Mist*, pintura, 1950.  
Fonte: JANSON, W. 2007, p 80.

Esses chamuscados poderiam ser facilmente confundidos com uma obra da modernidade, fato que não poderia ser descrito por um historiador da arte sem fazer algum tipo de lembrança, menção ou associação ao *dripping*. Este é referência do movimento expressionista abstrato do século XX, em que o artista respingava tinta sobre imensas telas, cujos pingos escorriam, formando traços harmoniosos, de acordo com Didi-Huberman:

Si elle évoque plus un dripping de Jackson Pollock que n'importe quelle construction narrative ou perspective de la Renaissance italienne, c'est parce qu'elle tend à obscurcir tout effet de mimésis aspectuelle, de motif, pour mettre en avant, et violemment, l'existence matérielle de l'indice, de la trace picturale<sup>19</sup>.

Apesar de a proposta ser diferente entre os artistas Fra Angelico e Jackson Pollock, isso não nos impede de estabelecer paralelos entre uma obra e outra. Fato que nos propiciou apresentar um exemplo de anacronismo, conforme Didi-Huberman: “he ahí el anacronismo – demostró ser extremadamente capaz de ver y de mostrar aquello que Landino y todos los historiadores del arte no pudieron percibir ante el muro manchado del siglo XV<sup>20</sup>. Além disso, seria importante destacarmos uma diferença de quinhentos anos entre as duas pinturas, fato que nos propiciou chegar à conclusão de que essa concepção não empobrece a obra, pelo contrário, demonstra sua complexidade e beleza diante do tempo.

## 1.1 - Impurezas do tempo

O tempo impuro não é apresentado como uma sucessão de imagens, mas como sobreposições, já que elas iluminam a realidade e permitem que o passado sobreviva de alguma forma, apresentando-se como reminiscência. Isso significa que as imagens

---

<sup>19</sup> Se evoca mais como um *dripping* de Jackson Pollock, não importa qualquer construção narrativa ou perspectiva do Renascimento italiano, mas parece que ele tende a obscurecer qualquer efeito de *mimésis espectral*, um motivo para se destacar, é violentamente, a existência material do índice e do traço pictórico. (DIDI-HUBERMAN, 1995, p.53). (Tradução nossa).

<sup>20</sup> Para acessar os múltiplos tempos estratificados, as sobrevivências, as longas durações, do mais-que-passado mnemônico, é necessário um ato: um choque, um rasgar véu, uma irrupção ou aparição do tempo, aquele do qual falaram tão bem Proust e Benjamin sob a denominação de ‘memória involuntária’. Jackson Pollock –, aí se pode ver o anacronismo – demonstrou ser extremamente capaz de ver e mostrar aquilo que Landino e todos os historiadores da arte não puderam perceber diante do muro manchado do século XV. (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p. 43-44). (Tradução Nossa).

irrompem o tempo presente, produzindo uma confrontação de situações heteróclitas, uma vez que possuem um tempo próprio.

A imagem possui uma energia residual, um vestígio de vida passada, como uma morte fantasmal que triunfa na chamada cultura do Renascimento, uma vez que Warburg vai buscar nos gregos a base para analisá-la. Para ele “o Renascimento é impuro – a sobrevivência seria a maneira warburguiana de denominar o modo temporal dessa impureza” [...] <sup>21</sup>. Uma vez que a impureza é uma constante na cultura do Renascimento, tanto nos seus estilos como na sua temporalidade, ela ‘anacroniza o presente’, pois “desmente com violência as evidências do *zeitgeist*, esse ‘espírito da época’ em que tantas vezes se baseia a definição dos estilos artísticos” <sup>22</sup>. A imagem é composta de tempos impuros, e não de um tempo original e único, a sobrevivência assim, também ‘anacroniza’ o futuro, porque é feita de tempos heterogêneos. Nessa estratificação da história em camadas, que não só se sobrepõem, como também se entrecruzam, somo levados a crer que:

O desenvolvimento do indivíduo no Renascimento trazia em si, portanto, o desenvolvimento de seus sintomas, suas perversidades, suas negatividades. O que concluir dessa proposição? Uma visão moralista falaria em “declínio”, em nome de uma pureza que não se sabe muito bem se deveria ser situada, como em Winkelman, na época do simples “milagre grego”, uma visão estrutural compreenderia que o tempo – qualquer tempo de que se trate o da Antiguidade ou o do Renascimento – é impuro <sup>23</sup>.

A partir do Renascimento, Warburg pode constatar que o sintoma permite que compreendamos o presente em sincronia com o passado e, assim, entendamos a história não de forma linear ou fixa, mas como um ponto que pode ser deslocado, já que a história se remexe e se difere dela mesma.

A partir do ponto de vista do tempo anacrônico, podemos dizer que a imagem instiga nosso olhar, porque é como um “olho voraz” que toca o outro. Essa visão se incorpora ao movimento entre o olho e a boca, a partir do momento em que o olho já não mais vê. Dessa maneira, a palavra dialética se articula com o sintoma e produz algo

---

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 67.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 2013, p. 70.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 2013, p. 64.

que ultrapassa o sentido puramente clínico, discutido por Georges Bataille na revista *Documents*<sup>24</sup> e que Didi-Huberman analisa no livro *La ressemblance informe*<sup>25</sup>:

Pourquoi dire symptôme? Parce que, mieux qu'un autre, ce possède une richesse sémantique et une étendue conceptuelle capables de capter em une forme ouverte- à la frontière de plusieurs ordres de discours- toute la richesse des mots batailliens de l'expérience pensée comme chute: accident, catastrophe, écrasement, maladie<sup>26</sup>.

A imagem assim se desdobra para além de sua própria visibilidade, logo, a memória do espectador é involuntária e alimenta um compromisso com o futuro, o que faz com que surja outro fluxo de entendimento sobre sua natureza e sua sobrevivência, que Warburg vai destacar a partir da literatura grega.

## 1.2 – Influências da literatura grega na pintura do Renascimento.

Aby Warburg inaugura um novo modo de analisar a imagem a partir da necessidade de se pensar sobre as influências da cultura Grega no período do Renascimento. Em 1905, escreve um texto que resume sua conferência sobre *Dürer e a Antiguidade italiana*, ao analisar os desenhos da Kunsthalle, em Hamburgo, das antigas representações da *Morte de Orfeu*, de Albrecht Dürer, de 1494.

A partir das gravuras que fazem parte do acervo de desenhos antigos, do Salão de Arte de Hamburgo, podemos observar a influência da Antiguidade no primeiro Renascimento:

---

<sup>24</sup> Revista editada por Cal Einster, Georges Bataille e Michel Leiris, nos anos de 1929 e 1930. *Cahiers de Gradhiva* 19, 1991.

<sup>25</sup> DIDI-HUBERMAN, 1995b.

<sup>26</sup> Por que dizer sintoma? Porque, melhor que outra essa palavra possui uma riqueza semântica e uma esfera conceitual de captar em uma forma aberta - na fronteira de várias ordens de discurso - toda a riqueza das palavras de Bataille experiência pensada como queda: “acidente, catástrofe, esmagamento doença”. (DIDI-HUBERMAN, 1995b, p. 358).





Fig. 5. Albrecht Dürer. *A morte de Orfeu*, desenho, 1494. Hamburgo, Kunsthalle. Fonte: WARBURG, 2013, p. 437.



Fig. 6. *A morte de Orfeu*, século XV. Gravura da Itália setentrional anônima, Fonte: WARBURG, 2013, p.437.



Fig.7. *A morte de Orfeu*, vaso de Nola, Paris, Louvre, detalhe. Fonte: WARBURG, 2013, p. 437



Fig.8. *A morte de Orfeu*, desenho baseado em um vaso de Chiusi, Annali, 1871. Fonte: WARBURG, 2013, p. 437.



Fig.9. *Cena de Iuta*, Turin, Antônio Pollaiuolo, desenho tomado de um sarcófago do Campo de Santo, Pisa (s.II d.C) feito em 1471. Fonte: Warburg, 2013, p.437.

Dentre essas gravuras acima apresentadas, destacamos uma anônima, figura 6, que apareceu no Círculo de Mantegna, feita à maneira italiana, que deve ser vista como sendo imbuída por um espírito autêntico da Antiguidade, pois evoca o *pathos* da grande arte pagã. Esse modo autêntico do sintoma do trágico representava *A Morte de Orfeu* ou talvez, a morte de Penteu, que foi assimilado pela xilogravura para a edição veneziana. A linguagem gestual típica da arte antiga cunhou a mesma cena trágica e pode ser encontrada nos desenhos dos vasos gregos desde a antiguidade:

As imagens da morte de Orfeu devem ser vistas como um relato intermediário das primeiras estações escavadas daquela via pela qual os antigos superlativos migrantes da linguagem gestual partiram de Atenas e, passando por Roma, Mântua e Florença, chegaram a Nuremberg, onde foram acolhidos pela alma de Albrecht Dürer. Ao longo do tempo, Dürer conferiu tratamentos diferentes a esses retóricos imigrantes da Antiguidade. [...] O problema do intercâmbio de cultura artística entre o passado e o presente, Warentre o Norte e o Sul no século XV; esse processo não só nos permite compreender de forma mais clara o início do Renascimento como contexto da história cultural da Europa, mas também revela manifestações até hoje desconsideradas que ajudam a

explicar em termos mais gerais os processos cíclicos nas mudanças das formas de expressão artística<sup>27</sup>.

Essa linguagem gestual típica da antiguidade clássica apresenta a mesma cena das representações da *Morte de Orfeu* que aparecem no *Atlas Mnemosyne*, no painel 41, classificado de *Pathos de la destrucción. Sacrificio. La ninfa como bruja. Liberación de la expresión*<sup>28</sup>. Nele, apresenta-se *A Morte de Orfeu* ( figura 6), ao lado de uma *Cena de luta* (figura 9), de Antônio Pollaiuolo. Na imagem há um homem que põe o pé no ombro do inimigo caído, que o arrasta pelo braço, essa cena foi inspirada na Agave de um sarcófago de Pisa.

Dessa forma, podemos realizar correlações entre essas representações, destacamos que os mesmos gestos das Mênades num ataque de loucura dionisíaca, em que dilaceram Orfeu, repetem-se na figura dos soldados que açoitam Cristo durante sua crucificação. Isso é evidenciado na *Flagelação de Cristo* (figura 8)<sup>29</sup> do *Atlas*, portanto, a mesma cena tragédia da mitologia grega ressoa no Renascimento, pois os gestos de expressão corporal ou espiritual possuem referência nos modelos antigos que a arte e que a poesia difundem. Esses traços do *Pathos* são transmitidos ao longo do tempo pela memória social: “esos gestos intensificados en la representación por el recurso a fórmulas visuales de la Antigüedad clásica - hacia investigaciones sobre las mímicas sociales, las coreografías, la moda en el vestir, las conductas festivas o los códigos de salutación<sup>30</sup>.

Dessa forma, algumas imagens são passadas desde a antiguidade, de uma geração à outra, como uma sobrevivência – um *pós-viver*<sup>31</sup> – “foi assim que a ideia de *Nachleben* acabou por oferecer a formulação dinâmica, específica, histórica de um

---

<sup>27</sup> WARBURG, 2013, p. 440.

<sup>28</sup> Páthos da destruição- Sacrificio. A Ninfa como Bruxa. Libertação da expressão, painel 41 do *Atlas Mnemosyne* (fig. 9), Cristo camino del Gógota, Ercole de Roberti, pintura de 1482-1486). (WARBURG, 2010, p.72). (Tradução nossa).

<sup>29</sup> Flagelação de Cristo, de Lucas Signorelli, Pintura, 1480/1481, Milão, Pinacoteca Gallery of Art. *Atlas Mnemosyne*, p.73.

<sup>30</sup> Esses gestos intensificados na representação do recurso de formulas visuais da Antiguidade clássica – para investigar sobre as mímicas sociais, as coreografias, a moda em vestir, as condutas festivas e os códigos de saudações. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 43). (Tradução nossa).

<sup>31</sup> É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do “pós-viver”: um ser do passado que não para de sobreviver. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29).

sintoma do tempo<sup>32</sup>. Essa é uma ideia de sobrevivência e está ligada à permanência de sua carga *mnésica* (memória), que reaparece de forma constante, independentemente da relação existente entre uma cultura e outra, trata-se, por conseguinte, de fórmulas híbridas de criação e de novidade.

Nesse sentido, o historiador deve ser aquele que sabe apanhar a vida das *Pathosformeln* em sua representação, pois elas abarcam, ao mesmo tempo, história e imagem, porque possuem vida póstuma e desmontam a teoria da história “eucrônica” e a remonta anacronicamente. Esse pressuposto não é uma forma de simplificar as imagens, mas uma maneira de torná-las mais complexas, pois elas são como superfícies e não como planos. Não há uma sequência linear entre objetos antigos e recentes, mas uma demonstração do *Pathos* que Warburg vai buscar nas fórmulas primitivas:

Não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de marca corporal de tempo sobrevivente. As fontes e as bases teóricas da *Pathosformel* são numerosas. Pressupõe, no mínimo, uma articulação significativa de três pontos de vista, eu diria até de três tomadas de posição: filosófica (para problematizar os próprios termos *páthos* e fórmula), histórica (para fazer emergir a genealogia dos objetos) e antropológica (para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem)<sup>33</sup>.

A teoria da *Pathosformel*, de Aby Warburg, foi elaborada a partir de seus estudos realizados na Universidade de Bonn, capital da antiga Alemanha Ocidental, e apresentada em sua tese intitulada: *Die Erneuerung der heidnischen Antike - Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*<sup>34</sup>. Nela, o jovem Warburg propõe comparar o tratamento pictórico com as representações da literatura grega, que toma por base a produção renascentista. Para ele, esse não é um período em que as imagens renasceram, conforme costuma ser considerado pelos historiadores tradicionais, e sim que elas migraram da cultura grega para a italiana. Ele considera que, mesmo antes do Renascimento, houve uma confrontação entre os mitos da Antiguidade Clássica com a religiosidade da Idade Média.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, 2013, p. 149.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.177.

<sup>34</sup> Renovação da Antiguidade pagã, contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Aby Warburg, 1932. (Tradução nossa).

Apesar de não ter pretendido sintetizar um conhecimento unificador e, muito menos, criar um mapa da história ocidental, o que Warburg fez foi substituir um modelo natural dos ciclos de vida e morte por “un modelo cultural de La historia en que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomorficos sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados”<sup>35</sup>.

O autor percebe que há certas expressões que repetem ao longo da História da arte, isso foi perceptível a partir de sua análise da figura da Ninfa. A partir daí, sua imagem passa a ser o ponto central de sua pesquisa, pois ele sabia que havia uma grande preocupação por parte dos artistas, desde os gregos, de reproduzirem os movimentos dos seus cabelos e de suas vestes e destacado no Renascimento, pelo artista Sandro Botticelli. A partir da análise das estrofes abaixo, podemos constatar uma referência que o artista foi buscar na poesia de Poliziano e Homero, para demonstrar a maneira como a serenidade clássica da Renascença estava impregnada de forças primitivas e pagãs. Logo abaixo, citamos parte das estrofes 100 e 101 de Poliziano:

[...] Dançam as Horas brancas na areia  
e o vento encrespa seus cabelos;  
seu rosto não é igual nem é distinto  
como costuma ser quando se trata de irmãs.

Poderias jurar que a deusa saíra do mar,  
segurando com a destra o seu cabelo,  
e, com a esquerda, cobrindo seu doce seio;  
e sob seu passo sacro e divino,  
a praia se revestira de grama e muitas flores,  
e, com seu semblante alegre e singular,  
foi acolhida pelas três ninfas em seu grupo  
e por elas coberta com um manto de estrelas. [...] <sup>36</sup>.

Podemos observar agora o Canto de Homero:

Decantar-te-ei, Afrodite, casta e formosa, coroada com guirlanda de ouro,  
que domina os pináculos de Chipre,

---

<sup>35</sup> Um modelo cultural da história em que os tempos não se calcavam sobre estados biomórficos, senão que se expressavam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos muitas vezes inesperados e com seus objetivos sempre frustrados. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 43-44). (Tradução nossa).

<sup>36</sup> POLIZIANO *apud*, WARBURG, 2013, p.7.

ilha banhada pelo mar, para onde o sopro crescente de Zéfiro a levou na onda do murmurante mar, envolta na espuma branca; e as Horas com diademas de ouro a receberam com alegria e a vestiram com roupas divinas e lhe deitaram na santa testa guirlanda misteriosamente tecida em ouro e então adornaram suas orelhas com preciosas joias floridas de bronze e ouro enaltecido [...]”<sup>37</sup>.

Ao compararmos o poema de Poliziano com o canto de Homero, percebemos que este repete o enredo daquele, e destacado nas pinturas de Botticelli nas pinturas *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*. “Tanto lá como cá, *Vênus*, ao surgir do mar, é levada pelo vento *Zéfiro* para a terra, onde é recebida pelas deusas das estações”<sup>38</sup>. Ademais, o canto e os poemas se refletem na Afrodite Anadiômena<sup>39</sup>. A literatura, portanto, foi o ponto de partida para que o Renascimento criasse sua arte e destacada na figura das Ninfas.

### 1.3 – Ninfas

A Ninfa vincula-se a *nymphae*, designando os pequenos lábios da vagina, representação de uma deusa pagã, pertencente ao reino de Vênus e da paixão amorosa, sua forma tipológica expressa seus sintomas. Didi-Huberman destaca a importância dessa heroína em *Ninfa Moderna*:

*Ninfa, Aura, Gradiva...*Où vont -elles donc, toutes les nymphes de ce subtil panthéon (panthéon de la mémoire et du temps, du vent e du drapé, du deuil et du désir). Quel est donc le but de leur pas dansant? Où s'arrête leur grâce fondamentale? Il n'y a certainement pas de sens à poser la question ainsi. Car *Ninfa* ne va jamais quelque part. Toujours elle surgit dans le présent du regard, toujours se surgessement dévoile un éternel retour. Il n'y a pas de sens à se demander d'où *Ninfa* commence sa course, ni où elle la finira, puisque *Ninfa* désigne, chez Warburg, l'impersonnelle héroïne du *Nachleben*- la survivance de ces paradoxales choses du temps, à peine existantes, indestructibles pourtant, qui nous viennent de très loin et sont incapables de mourir tout à fait<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup>WARBURG, 2013, p.8.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p.8.

<sup>39</sup> Palavra estranha, aliás, já que anadiômena significa ao mesmo tempo em que emerge, aquilo que nasce e aquilo que mergulha, que desaparece sem cessar. Palavra do refluxo. Ora, tal é o quadro de Apelle. Alguns acreditam nele ver Afrodite em pessoa, outros nada veem, mas algumas vezes afirmam se sentirem respingados por uma espuma marinha vinda do próprio quadro. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 113). (Tradução de Daisy Turrer e Iara Ribeiro).

<sup>40</sup> Ninfa, Aura, Gradiva...Onde elas vão, pois, todas as ninfas desse panteão sutil (panteão da memória e do tempo, vento e cortina, pranto e desejo). Qual é o propósito de seus passos dançantes? Ele sempre surge no presente do olhar e, sempre surgido revela um eterno retorno. Não há nenhum sentido em perguntar onde a Ninfa começou ou onde ela terminará. Ninfa significa, em Warburg, a heroína impessoal

A beleza dessa imagem feminina se destaca pelas suas vestes e pelo seu andar leve como o vento, suas roupagens, ao mesmo tempo em que encobrem seus corpos também os revelam, perfazendo assim, movimentos efêmeros no jogo de sedução. A Ninfa provoca um êxtase visual no espectador, por meio das afecções que causam sensações de cólera, medo, prazer e dor. Uma vez que ela se traveste de formas diversas, suas representações do desejo e do sacrifício ao longo do tempo se cristalizam e se tornam espectros.

De acordo com o pensamento de Warburg, as pinturas de Botticelli, *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, não foram produzidas a partir de simples imaginação artística, mas sua retórica já estava presente nos poemas dos povos da antiguidade. Os humanistas de Florença obtinham uma educação clássica, portanto, é possível estabelecermos relações entre a pintura e a literatura clássica. Conforme podemos observar a partir dos Poemas de Homero e Poliziano e as pinturas de Botticelli:



Fig. 10. Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, pintura em têmpera. (172,5 x 278,5) Florença, Uffizi. (1485) Fonte: Fonte: JANSON, W. 2007, p.121.

---

de Nachleben- (a sobrevivência dessas coisas paradoxais, à esforços existente ainda indestrutíveis, vem de muito longe e são incapazes de morrer completamente). (DIDI-HUBERMAN, 2002. p.11).





Fig. 11. Sandro Botticelli, *A Primavera*, pintura em têmpera sobre madeira. 203x314cm. Florença, Uffizi, 1477-78. Fonte: JANSON, W. 2007, p. 110.

Nas vestimentas das Ninfas podem-se observar os drapeados de suas vestes, que ao se movimentar revelam seus corpos que flutuam, provocando o erotismo. Esses gestos podem ser observados desde os sarcófagos antigos até a atualidade, eles permanecem e permitem compreender a coreografia das imagens, são formas de sobrevivência, ou seja, *Nachleben*<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Por volta de 1890, em Florença, o jovem Aby Warburg estuda Botticelli em relação àquilo que, então, se chama “sobrevivência” (*Nachleben*) da antiguidade. E logo chega a uma conclusão que acabou por se revelar como o cerne de toda a sua obra. No final do século XV florentino, a antiguidade ressurgia. Mas não mais como “nobile quiete” e “semplice grandezza”, segundo a fórmula de Winckelmann, ainda dominante. Pelo contrário, Warburg sentiu a presença da antiguidade pag  na repentina intensificação do gesto em uma figura feminina – e sobretudo, como se o gesto em si fosse algo muito brusco e tivesse a necessidade de fluir ao redor, no inesperado movimento do drapeado e dos cabelos daquela figura, desalinhados por um sopro. Isto, Warburg reconheceu em Botticelli. Era o “gesto vivo” da antiguidade que reaparecia. A partir daquele momento, a cena mudaria para sempre. Com a perspicácia de quem sabe achar “o bom deus no detalhe”, Warburg atribuiu aquela descoberta às sugestões de Poliziano, que, na sua *Giostra*, havia rastreado o hino homérico a Afrodite, mas acrescentando alguns elementos que se referiam “quase exclusivamente à representação dos detalhes e dos acessórios (*Beiwerk*)”: os cabelos soltos e serpentinados, uma veste inflada pelo vento, um tremor no ar. Esta – e apenas esta –   a antiguidade que revolve o teatro mental da civilização florentina.   uma “brise imaginaire”, como Warburg dirá comentando um desenho botticelliano de Chantilly. E essa locução francesa parece ter em seu tecido a mesma função da *grisaille* para Ghirlandaio e Mantegna: “ela faz fronteira com as influências dos revenants (fantasmas) no reino distante e sombrio da metáfora explícita”. Assim se cria uma distância entre “fórmula do passado” e representação: distância que   marca da memória, da presença misteriosa daquilo que emerge. (CALASO, 2010, p.9). (Tradução de Rodrigo Freitas e Consuelo Salomé).

A Ninfa combina com a noção de aura de Benjamin, pois é uma imagem que não desaparece, apenas se modifica, portanto, o mito do Atlas e da Ninfa são transmitidos desde a antiguidade, de uma geração a outra, como um pós-viver. Por conseguinte, podemos dizer que a figura do Atlas possui a mesma importância que a da Ninfa para Warburg, pois não envelhecem jamais de acordo com Didi-Huberman: *la Nymphe et l'Atlas seraient donc comme deux figures antithétiques – toutes deux nécessaires, l'une s'exagérant dans la parade hystérique, l'autre s'écroulant dans la prostration mélancolique de la Pathosformel et du Nachleben selon Warburg*<sup>42</sup>.

Agamben, em seu livro *Ninfas*<sup>43</sup> destaca que nossa cultura necessita de uma imagem feminina para sobreviver, e o mais importante não seria questionar quem é essa figura mitológica, mas quais seriam as forças que passam por essa imagem. Ele questiona sobre esse movimento que a torna distinta, assim conclui, “A ninfa é uma imagem da imagem, a cifra das *Pathosformeln* que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração, e à qual ligam sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar”<sup>44</sup>. Na antropologia da memória, a Ninfa é como um *Dynamogramm*<sup>45</sup> e atua em duplo regime de imagens. As representações dessa deusa mitológica são destacadas por Warburg no *Atlas Mnemosyne*, no painel 39, intitulado *Botticelli*, em que são apresentadas as seguintes imagens: *A Primavera*, *O Nascimento de Vênus* e *Alegoria da abundância*.

No painel 46, classificado *Ninfa*, Warburg também apresenta as seguintes figuras femininas: *Mulher correndo*, de Giuliano de Sangallo, desenho do século XVI; *Vênus e as três graças*, de Sandro Botticelli, de 1484-1490; *Nascimento de João Batista*, de Jean Fouquet, de 1452; *Mulher portando um cântaro sobre a cabeça*, de Agostinho Veneziano, de 1528; e, por fim, há uma campesina com saias longas, andando em frente à sua casa, numa região da Itália, fotografada pelo próprio Warburg.

---

<sup>42</sup>A Ninfa e o Atlas seriam então como duas figuras antitéticas – ambas necessárias, a uma sendo exagerada na encenação histórica e a outra desabando na prostração melancólica da *Pathosformeln* e do *Nachleben* segundo Warburg. (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p.101).

<sup>43</sup> AGAMBEN, 2012.

<sup>44</sup> AGAMBEN, *op. cit.*, p. 61.

<sup>45</sup>*Dynamogramm* no pensamento de Didi-Huberman “pressupõe uma concepção energética e dinâmica do traçado, como um prolongamento reflexo, ainda que mediado por um estilo - termo a ser entendido tanto em seu sentido técnico como em seu sentido estético -, dos movimentos orgânicos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.110).

O erotismo também é destacado por Warburg, no painel classificado *Rapto*, na plasticidade das formas do corpo de uma *Ménade danzando*<sup>46</sup>, a partir dessa imagem tem-se uma alusão a *Gradiva*<sup>47</sup>. Esta foi feita à maneira grega e representa uma jovem que, enquanto anda, levanta a barra de seu traje, deixando reslumbrar partes de seu corpo, conforme podemos observar nas imagens logo abaixo:



Fig. 13. *Ménade danzando*, Relevo neoático, final do século II a.C.

Fig. 14. *Gradiva*, mármore, séc. IV a.C. Museu Chiaramonti, cidade do Vaticano. Fonte: Fonte: WARBURG, 2010, p. 25.

Essas figuras femininas com seus movimentos graciosos nos rodeiam e estão, ao mesmo tempo, dentro e fora de nós, já que nossa memória e nossos sonhos são compostos por elas, pois “Warburg sabia bem que a *Gradiva*, tal como a Ninfa, nunca

---

<sup>46</sup> Escultura em Relevo grego, do final do século II a.C., segundo um modelo do escultor Calímaco, final do século V a. C. Pertence ao *Museu del Conservatori*, em Roma.

<sup>47</sup> Escultura romana em baixo-relevo da primeira metade do século II, que teve grande influência na cultura européia.

anda só”<sup>48</sup>. Uma vez que, essas imagens retornam muitas vezes, em forma de fantasmas, em nossos sonhos, pois sua sobrevivência é como uma lembrança do mais longínquo tempo, um fóssil em um movimento do eterno retorno.

## 1.6 - O conceito de movimento em Warburg

O movimento é um termo que Warburg busca pesquisar desde uma de suas primeiras publicações, que o fez alterar completamente sua maneira de olhar a arte ocidental e o levou a perceber esse conceito em culturas diversas, desde as mais primitivas até os grupos mais atuais. Para ele a tarefa do historiador deve ser de dar atenção às diversas oscilações latentes no solo cultural e perceber o movimento das imagens, pois elas não estão desarticuladas, mas em movimento contínuo, em forma de diagramas. Podemos citar como exemplo de movimento o cerimonial *Ritual da Serpente*, Warburg entrou em contato com os índios das tribos *Walpi e Oraibi* em uma de suas viagens empreendidas pelos Estados Unidos e no Novo México entre 1895 e 1896. Esses povos conservam uma cultura primitiva pagã de práticas mágicas e executam um ritual que se baseia na adoração de animais e de plantas, aos quais é atribuída vida anímica.

A cerimônia é analisada por Philippe Michaud da seguinte forma<sup>49</sup>:

Durante essa cerimônia, atores mascarados, encarregados de uma função demoníaca, e não mais simplesmente mimética, dirigem-se aos defuntos, assemelhados às nuvens e à chuva, desempenhando o papel de intermediários entre a comunidade e as forças da natureza<sup>50</sup>.

Em 21 de abril de 1923, Warburg proferiu uma conferência na clínica *Bellevue*, em *Kreuzlingen*, sobre esse ritual dos índios *Pueblos*<sup>51</sup>, em que se destaca a famosa

---

<sup>48</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, 302.

<sup>49</sup> O autor Philippe-Alain Michaud, que convido para fazer parte desse exercício de pensamento, é crítico e historiador de artes visuais, especializado sobre as diversas formas de cinema, curador da cinematoteca de filmes do Museu Nacional de Arte moderna no Centro Georges Pompidou, em Paris. Fez parte da exposição e do Seminário Atlas Suíte juntamente com Georges Didi-Huberman, no Museu do MAR, Rio de Janeiro em 20013.

<sup>50</sup> MICHAUD, *op. cit.*, p. 187.

<sup>51</sup> Nome que desde o século XVI se denomina os indígenas sedentários que vivem na região árida ao sudoeste dos Estados Unidos, majoritariamente no Novo México e no Arizona. O nome desta civilização surgiu pela necessidade de distingui-los dos indígenas nômades da região, já que os índios *Pueblo* habitavam casas de adobe e pedra. (WARBURG, 2004, p. 9). (Tradução nossa).

manipulação das serpentes. Elas são guardadas em recipientes chamados de *Kiwa*, onde permanecem até o dia da cerimônia, após esse período, são levadas para a proximidade de um arbusto e colocadas vivas em um círculo feito na terra, os índios ficam ao redor delas, acariciam-nas e depois, um mensageiro as leva para uma planície.

O ritual é descrito da seguinte maneira pelo próprio Warburg:

Mientras que un grupo tres indios se aproxima, el supremo sacerdote del clan de la serpiente extrae una serpiente del matorral. Uno de los indios que se acercaron al arbusto, que tiene la cara pintada y tatuada, y lleva la piel de un zorro atada por la cintura, la agarra rápidamente y se la coloca en la boca. Simultáneamente, un compañero lo toma por los hombros y desvía la atención del réptil revoloteando un plumero. El tercero es el cuidador y cumple la función de atrapar a la serpiente en caso de que logre deslizarse de la boca de su portador. La danza se ejecuta en una angosta plaza en Walpi y tiene una duración de menos de media hora. Una vez que las serpientes hayan sido transportadas un rato en la boca al ritmo de los cascabeles – los indios las llevan rápidamente a la llanura donde desaparecen<sup>52</sup>.

As expressões do animal na dança da serpente se incorporam ao corpo do índio, que perde sua identidade, tornando-se um elemento mágico da natureza, é como um fetiche, assim “o animal é apresentado como uma coisa com que o homem se enfeita e cuja substância ele se torna capaz – ainda que artificialmente – de absorver”<sup>53</sup>. Esse culto dos índios é uma prática mimética e, ao mesmo tempo mágica, uma consagração ao retorno dos mortos, que ocorre em forma de um raio vindo do céu.

A imagem da serpente é destacada em culturas diversas, desde a mitologia grega até a religião católica. Na Grécia, ela aparece nas festas de Dionísio, em que o vinho e a dança estavam presentes, as roupas sensuais das bacantes e as serpentes multiplicavam a loucura e provocavam o êxtase.

No *Antigo Testamento*, as víboras representam o mal e a sedução que leva Eva ao primeiro pecado mortal. O mesmo poder maléfico da serpente é apresentado na escultura de *Laocoonte e seus filhos* (Figura 14). Nela, aparecem três pessoas um adulto (o pai, *Laocoonte*) e seus dois filhos, sendo atacados. Eles se contorcem, demonstrando

---

<sup>52</sup> Enquanto um grupo de três índios se aproxima do supremo sacerdote do clã da serpente e extrai uma serpente do matagal. Um deles que se aproximaram do arbusto, que tem o rosto pintado e tatuado, ele leva consigo uma pele de raposa atada na cintura, a agarra rapidamente e a coloca na boca. Simultaneamente, um companheiro a toma pelos ombros e desvia a atenção do réptil girando um espanador. O terceiro é o que cuida e cumpre a função de prender a serpente em caso de que consiga se deslizar da boca de seu transportador. A dança se faz em uma estreita Praça em Walpi e tem uma duração de cerca de meia hora. Uma vez que as serpentes tenham sido transportadas em certo momento na boca ao ritmo dos sinos – os índios os levam rapidamente a planície onde desaparecem. (WARBURG, 2004, p. 48). (Tradução nossa).

<sup>53</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p.196.

uma atitude desesperada para se livrar do ataque das víboras, a tensão muscular observada nos corpos enfatiza o estado de dor e sofrimento, conforme podemos observar abaixo:



Fig. 14. Anônimo romano, segundo um original grego do século III a.C., *Laocoonte e seus filhos*, c. 50d. C. Mármore, Roma: Museu do Vaticano. Fonte: <http://warburg.sas.ac.uk/home/>

*Laocoonte* está situado no centro do grupo escultórico, sentado parcialmente em um pedestal, com sua perna esquerda para trás, como se estivesse tentando se desvencilhar das víboras. Os corpos contorcidos das figuras humanas reforçam a sensação de movimento da cena trágica da estatuária helenística e descrevem a dor do sacerdote de Tróia ao ser atacado por duas serpentes. Como a cidade já estava condenada pelos deuses, Atena envia as cobras para dizimar *Laocoonte* e seus filhos, impedindo que o sacerdote obtivesse sucesso para alertar seu povo. A morte do pai e de seus filhos é um símbolo da paixão, da animalidade e do pessimismo trágico dos povos antigos:

Selvageria essencial do *Laocoonte*, sua relação com o primitivo e a animalidade, tudo isso ainda aparece no arquivo warburguiano referente à *Nachleben der Antike* na época renascentista: é significativo que o herói

grego tenha sido frequentemente representado como um selvagem hirsuto, e não como um honrado sacerdote de Apolo<sup>54</sup>.

*Laocoonte* era um sacerdote que, prevendo que o cavalo de madeira deixado às portas da cidade pudesse ser uma armadilha, tenta alertar seus compatriotas do perigo de levá-lo para o interior de Tróia. Seu sofrimento físico foi provocado pela violência divina por tentar proteger seu povo da maldade dos Gregos e foi representado no grupo escultórico descrito em *Eneida*, de Virgílio. Esses gestos simbolizam as reações corporais primitivas que se constituem como um movimento:

Não só a escolha do “momento transitório” dá à escultura a veracidade do movimento que ela representa como também induz um efeito – empático – em que o *Laocoonte*, mais que uma escultura de *movimento*, torna-se o impensável de todo mármore, ou seja, *uma escultura em movimento*<sup>55</sup>.

Esse movimento é como um *dynamogramamm*, que dispõe a história da arte sempre em deslocamento, ora aproximando-se e ora afastando-se de suas semelhanças.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 154.

## CAPÍTULO II

### MODOS DE VER

#### O Totem

Plotino de Alexandria, conta Porfírio, não admitiu que o retratassem, alegando que não passava da sombra de seu protótipo platônico e que o retrato seria a sombra de uma sombra. Séculos depois Pascal redescobriria esse argumento contra a arte da pintura. A imagem que vemos aqui é a foto do fac-símile de um ídolo do Canadá, ou seja, a sombra da sombra. Seu original – por assim dizer– ergue -se, alto e sem culto, atrás da última das três estações do retiro. Trata-se de um presente oficial do governo do Canadá. Esse país não se incomoda de ser representado por uma imagem bárbara como aquela. Um governo sul-americano jamais praticaria o ato contraditório de oferecer a imagem de uma divindade anônima e tosca. Sabemos essas coisas e mesmo assim nossa imaginação se compraz com a ideia de um totem no deserto, de um totem que obscuramente exige mitologias, tribos, apreensões e talvez sacrifícios. Nada sabemos quanto a seu culto; razão suficiente para sonhá-lo no crepúsculo duvidoso<sup>56</sup>.

No livro *O que vemos o que nos olha*<sup>57</sup>, Didi-Huberman propõe diferentes formas de se ver o mundo, múltiplos olhares que dependem da história pessoal de cada um e de sua percepção, que podem coincidir com os de outra pessoa ou não. Isso ocorre na dimensão do sujeito, no processo de fruição de uma obra de arte, que sofre uma cisão naquele que a olha.

Nesse sentido, o ato de ver consiste na operação cindida entre o que vemos e o que nos retorna seu olhar, significando que, paradoxalmente, manifesta-se ao abrir-se em dois. A expressão de Joyce, em *Ulisses*, é apresentada por Didi-Huberman, para discutir sobre a ontológica sensação do ver:

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois<sup>58</sup>.

Ao nos olharmos, não vemos o nosso corpo por completo, é preciso que o outro retorne seu olhar para nós, essa experiência de incompletude é discutida por Didi-Huberman, a partir da arte minimalista. No limiar entre a obra e o sujeito, há um jogo

---

<sup>56</sup> BORGES; KODAMA, 2010.

<sup>57</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010 a.

<sup>58</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010a, p.29.



entre aquele que olha e o que é olhado, permitindo ao espectador relacioná-la com a realidade em que vive. Para além da simples percepção e da sensação objetiva diante do vazio da forma, a imagem é como uma moeda: há duas faces, a que vemos e a que nos olha. O sujeito, ao ser instigado pelo ato de ver, sofre uma fratura que provoca uma ferida, então: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”<sup>59</sup>.

A experiência de incompletude é aplicada nas esculturas minimalistas de Tony Smith por Didi-Huberman, a partir da teoria do *evitamento* do vazio, o autor destaca que o homem, na tentativa de não encarar o significado do volume das tumbas, propõe-nos duas reflexões. Uma é dada pela crença, que liga a morte à eternidade; e a outra, pela tautologia, em que restaria ao homem acreditar apenas naquilo vê e nada mais, ao esquivar-se diante do vazio, ele alega que “esse objeto que vejo é aquilo que vejo um ponto e nada mais”<sup>60</sup>. O ser humano crê em uma verdade objetiva, mas ao se deparar com um túmulo, o homem da tautologia pensa que “essa tumba que vejo não é senão o que vejo nela: um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento.”<sup>61</sup> Ele recusa a ver além do objeto em si, sem nenhuma relação com o numinoso<sup>62</sup> da arte. Já o homem da crença quer escapar dessa simples realidade, quer ir além túmulo, pois acredita na promessa de uma eternidade, então conclui:

Nada, nessa hipótese, será definitivo: a vida não estará mais aí, mas noutra parte, onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e bem feito, cheio de substância e cheio de vida- e compreende-se aqui o horror do vazio que gera uma tal ficção -, simplesmente será sonhado, agora ou bem mais tarde, alhures. É o ser-aí e a tumba como lugar que são aqui recusados pelo que são verdadeiramente, materialmente<sup>63</sup>.

Didi-Huberman, ao discutir essas duas perspectivas, da crença e da tautologia, não abre uma oposição entre elas, não separa as categorias do invisível de um lado, e do visível de outro, mas cria uma dinâmica entre elas. Já que tanto o homem da tautologia como o da crença se recusam à evidência da realidade palpável, da morte como fim de

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>62</sup> O numinoso pertencente a essa vivência humana; o sagrado; o misterioso; o sobrenatural. O numinoso não se traduz em palavras, mas pode manifestar-se em imagem como na arte. (Dicionário Aurélio).

<sup>63</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 40.

todos os homens. Dessa forma, o ser humano se lança a subterfúgios: o primeiro ostenta um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. O segundo “prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos”<sup>64</sup>.

Para fugir do vazio provocado pela morte, o homem cria imagens como forma de se lembrar de um ente querido ou como modo de viver para sempre na memória de seus descendentes. Ele cria uma máscara de alguém que não existe mais em corpo e alma, como uma forma de negar sua morte, ao substituir o vazio pela crença na existência de uma vida posterior, pensa que não há simplesmente a consumação do corpo pela terra, mas a inserção da alma para um além junto aos deuses.

Essa foi uma forma que o homem criou para não se afastar para sempre do ente querido, nessa inquietação, escava-se em nós um vazio e abre-se um espaço de desconstrução a partir da desorientação provocada pelo olhar, nesse dilema do visível, pode-se refletir diante da imagem. Uma vez que o vazio está relacionado com a ausência, seja pela morte ou pelo distanciamento de alguém ou de alguma coisa com a qual temos uma relação de afeto.

Nesse sentido, o homem gostaria que a imagem se assemelhasse ao referente, essa semelhança, contudo, não seria um dado exato, fechado e concluído, mas algo que nos escapa e pode vir à tona pela via da memória, em um movimento interminável de reminiscências. A memória é involuntária, ela tenta fixar essa imagem para preservar a figura da perda, assim, abre-se um abismo entre a obra e o objeto. No jogo da presença e da ausência, que se relaciona com o da semelhança e o da dessemelhança, pode-se pensar que as imagens conectam o presente com o passado por meio de nossas experiências.

## **2.1 - Semelhança e dessemelhança no *Atlas* de Gerhard Richter**

O tema da semelhança e da dessemelhança é discutido no capítulo: “*As duas versões do Imaginário*”, do livro *O Espaço Literário*<sup>65</sup>, de Maurice Blanchot, em que

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>65</sup> BLANCHOT, 2011.

ele analisa a ambiguidade da imagem pelo seu poder de se desdobrar em duas versões. Sobre os níveis de dualidade, presença e ausência, Blanchot desestabiliza as relações dicotômicas ou excludentes representadas por “ou... ou”, substituindo-as por outras que comportam “e... e”.

A imagem passa a admitir a presença e a ausência do objeto a que se refere, pois ambas coexistem, sendo isso o que possibilita a imagem seu status de ambiguidade. O objeto e sua imagem não podem ser separados, ambos existem simultaneamente, pois ao mesmo tempo em que a imagem nos remete à presença do objeto, ela também nos afasta dele para sempre, a questão da presença/ausência será aplicada no *Atlas* de Gerhard Richter.

Neste momento, vamos nos ater à obra *18 Oktober 1977*, por meio da qual o artista nos remete a um momento vivido pelo povo alemão, conhecido pela data a que o título faz referência. Richter tem como objeto de trabalho um acervo de milhares de imagens recortadas de jornais, que guarda como uma espécie de *Leitmotiv* (fotografias, ilustrações, reportagens), a partir do qual faz suas recriações em telas ou em montagens fotográficas. O material coletado e as informações partem de fotografias da mídia, da prisão e da morte de sujeitos que participavam do grupo revolucionário *Baader-Meinhof*

Apesar de elaborada a partir de reportagens, a obra *18 Oktober 1977* não segue os parâmetros tradicionais de representação midiática, ao transportar as fotografias para a pintura, Richter obscurece as imagens, promovendo seu apagamento, mediante o ato de desfocar seus traços. Isso nos possibilita várias interpretações, pois rompe com o modelo tradicional da fotografia, assim, o autor Kal Erik Schollhammer<sup>66</sup> esclarece acerca da obra *18 Oktober 1977*:

Utilizando assim a pintura, Richter liberou as imagens fotográficas da trivialização midiática e as reinvestiu de uma dimensão afetiva que atrai o olhar para uma inflexão renovada sobre a humanidade do sofrimento desses indivíduos, mesmo durante acontecimentos em que eles eram reduzidos e se autorreduziram a peças num jogo político de poder. Richter mostrou ser possível criar dúvidas, críticas a respeito das imagens preservadas, que são mais tarde transferidas e ressignificadas pela mídia, pelo sistema político e pela academia<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Brasil. É doutor em Semiótica e Literatura Latino-americana pela Aarhus Universitet (1991) e atua na área de Letras, principalmente na literatura comparada e na teoria da literatura com ênfase nos estudos visuais e nas questões estéticas ligadas à interface entre a literatura e as outras artes.

<sup>67</sup> SHOLLHAMMER, 2012, p. 258.

Ao documentar a história recente de seu país, Richter tangencia um delicado problema político-social da Alemanha Ocidental ao remeter a questões polêmicas vividas por sua sociedade. Apesar de esse país estar vivendo um período dito democrático em sua política na época, havia movimentos de contestações, por parte de grupos dissidentes do governo.

As cenas traumáticas publicadas pela mídia são retratadas por Richter, apesar de ele não ter a intenção de demonstrar a “realidade” dos acontecimentos, seu trabalho permanece em uma zona cinzenta de incertezas. Mediante um processo de intervenção pictórica em que o artista retira a nitidez das imagens, deixando apenas indícios do original. Suas pinturas desassemelham-se das fotografias originais e contribui para a inserção de uma turbulência quanto às certezas da história publicada pelos meios de comunicação da época.

Nessa perspectiva, vamos nos reportar a Maurice Blanchot, cujas noções de semelhança e de dessemelhança encontram, nas obras de Gerhard Richter, um campo fértil de aplicação. Ao pintar o ciclo *18 Oktober 1977*, o artista cria um questionamento em relação às imagens originais, pois ao mesmo tempo em que elas têm como base a fotografia dos jornais, evidencia-se o tremido. Richter traz para o observador um estranhamento, e não um reconhecimento do objeto referido, apesar de serem feitas com base na figuração, suas pinturas são desfocadas e difusas, o que provoca um ofuscamento nas imagens.

Essa interferência promove abalos na interpretação histórica, destruindo os automatismos perceptivos, conseqüentemente convoca-nos a um novo olhar, conforme enfatiza Cifuentes:

Pela janela desfilam as 15 admiráveis pinturas da série *Outubro 18, 1977*, feitas a partir das fotos preto e branco publicadas pela imprensa alemã reportando às mortes do casal *Baader-Meinhof*, líderes de um grupo terrorista de esquerda que, supostamente teriam se suicidado numa prisão de alta segurança. Pintura fogocitada pela fotografia? Pintura que, longe da ilusão renascentista de capturar a realidade, só consegue representar uma realidade de segundo grau, mediada e justificada pelo fotográfico? Se for só isso, essas imagens não teriam a força misteriosa que emanam. Há também o tremido que, ausente na foto original, agregado no processo de realização da cópia pictórica, coloca a imagem num outro registro. Agrega-se-lhe, de uma parte, um comentário paradoxal ao diálogo entre as duas mídias e às suas lógicas particulares (o tremido é algo que pertence à lógica do fotográfico, em princípio não é algo que possa suceder a uma pintura). E agrega-se-lhe também uma dúvida, uma suspeita sobre a natureza turbulenta dessas mortes, e o explosivo contexto político no qual elas aconteceram. E, talvez sobretudo, aquele tremido acrescenta à imagem uma opacidade que a contrapõe radicalmente à evidência espetacular do evento midiático. Uma opacidade

que, paradoxalmente, nos obriga a nos determos para olhar com atenção essas 15 imagens apanhadas no fluxo vertiginoso que o telejornal, a imprensa, e hoje a internet jogam incessantemente sobre nossos olhos. Uma opacidade que nos convida a parar, nem que seja por uns segundos, para pensar, para digerir, para refletir<sup>68</sup>.

Nesse sentido, Richter nos convida a parar, nem que seja por alguns segundos, para refletir sobre as 15 pinturas do ciclo *18 Oktober 1977*<sup>69</sup> e olhar com mais atenção as imagens difundidas pelos meios de comunicação de massa. O artista confere ao seu trabalho um valor estético, na medida em que toma emprestado da mídia imagens do espetáculo e constrói pinturas que se distanciam da mera representação.

Visto que, a mídia divulga imagens em um fluxo vertiginoso que chegam aos nossos olhos incessantemente, a obra do autor situa-se em um intervalo entre o figurativo e o abstrato. Por esse motivo, apesar de mostrarem uma partícula ínfima do ocorrido, as pinturas são altamente indiciadoras do que se sucedeu.

Logo, o *Atlas* de Richter contribui para evitar o risco do esquecimento, pois sua permanência é de “farrapo”. Ao criar certa opacidade em suas figuras, conduz-nos ao estágio de que “Something remains that is not the thing, but a scrap of its resemblance”<sup>70</sup>. Esse fragmento da história da Alemanha foi evidenciado na forma como o artista opta por montar sua exposição<sup>71</sup>. Ele não evidencia a linearidade, mas realiza uma montagem em círculo, o que leva o espectador a ver os 15 quadros em fluxo e nos propicia um contra-olhar, o que possibilita observá-los de vários ângulos.

Le cycle du *18 octobre 1977* fonctionnerait ainsi, peut-être comme toute série, de manière semblable à une vidéo, avec la différence essentielle et structurelle que c'est nous qui décidons du déroulement de l'écoulement temporel, nous ne le subissons pas comme pour un film ou une vidéo mais, encore, n'est-ce pas finalement le fonctionnement temporel de tout regard sur un tableau ? Ce cycle est cependant une installation, non un tableau, et une installation picturale qui déjoue ainsi le face-à-face obligé de la perspective renaissante. Il s'agit bien d'un cycle, et non plus d'une série, il y a donc clôture, ou boucle, comme l'on dit précisément pour l'art de l'installation vidéo<sup>72</sup>.

---

<sup>68</sup> CIFUENTES, 2012, p. 6-7.

<sup>69</sup> Imagens em anexo.

<sup>70</sup> Alguma coisa permanece que não é a coisa, mas um farrapo da sua semelhança. (DIDI-HUBERMAN, 2008c, p. 167). (Tradução nossa).

<sup>71</sup> A exposição foi apresentada pela primeira vez em Frankfurt, antiga capital da Alemanha Ocidental antes de sua unificação, no Museu Für Modern Kunst, em 1988.

<sup>72</sup> O Ciclo de 18 de outubro de 1977 funcionaria assim, como uma série, da mesma forma que um vídeo, com a diferença crucial e estrutural que somos nós que decidimos o seu fluxo temporal. Como seu funcionamento é temporal a partir de qualquer olhar sobre um quadro? Este ciclo é como uma instalação,

Para tanto, ao aproximar a montagem da exposição *18 Oktober 1977*, de uma instalação e não de um quadro isoladamente, Richter desencadeia um movimento de síntese do tempo. Ele desestabilizando a ideia de princípio e de fim e cria um pensamento da temporalidade anacrônica, que é destacada por Walter Benjamin e representada pelo “anjo da história”.

## 2.2 – Anjos

A concepção da historicidade de Walter Benjamin a partir da imagem do *Angelus Novus*, de Paul Klee (Figura 16)<sup>73</sup>, pode ser pinçada, de algumas maneiras, nas obras de Richter. Um desenho intrigou o filósofo sobremaneira que o fez comprá-lo, tratava-se de um anjo que sintetizava seu pensamento sobre o tempo anacrônico com muita perfeição. Ele teria sentido em relação ao “anjo da história” uma identificação mística e ao mesmo tempo melancólica, como um ciclo incessante de desespero.

O desenho *Angelus Novus* foi enviado de presente por Benjamin ao amigo Gerhard Scholem na data de seu aniversário, em 15 de junho de 1921, a partir desse presente, Scholem escreveu um poema intitulado *Saudação do anjo*:

*Minhas asas estão prontas para o voo,  
Se pudesse, eu retrocederia  
Pois eu seria menos feliz  
Se permanecesse imerso no tempo vivo*<sup>74</sup>.

---

não como um quadro fixo, mas é uma instalação pictórica que frustra o face a face, como na perspectiva renascentista. Trata-se de um ciclo e não de uma série, como se diz especificamente para a arte da instalação de vídeo. (EBLE, 2010, p.108). (Tradução nossa).

<sup>73</sup> Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o irreparavelmente para o futuro, a que ele volta às costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é essa tempestade. (BENJAMIN, 2009, p.14).

<sup>74</sup> *Saudação do Angelus [Grub Von Angelus]*. (GERHARD SCHOLEM *apud* BENAJMIM, 2010, p. 226).

No artigo *Sobre o Conceito de História*<sup>75</sup>, Benjamin ressalta que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”<sup>76</sup>. Ela irrompe no Agora e produz um encontro dialético com a memória que se mantém em suspensão, não se fecha e não tem síntese, pois sua temporalidade é de dupla face.

A proposta de dialética de Benjamin modifica a ideia de origem, pois ao “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ‘ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”<sup>77</sup>. O Anjo da História adquire importância fundamental para se pensar sobre o progresso da humanidade representado na forma de uma alegoria do tempo e possui uma estrutura significativa que é baseada na dicotomia entre o sagrado e o profano, entre a teologia e a política.

A simbologia do rosto do *Angelus Novus* virado para o passado enquanto é violentamente impulsionado para o futuro é apresentada na *IX Tese*<sup>78</sup>. Nela, Benjamin trabalha vários conceitos importantes e propõe uma visão da história que desmitifica o progresso e que demonstra sua revolta perante as ruínas provocadas pela humanidade. Critica-se a visão positivista, naturalista e evolucionista, o que é analisado por Bolle:

A impossibilidade de dominar a noção de tempo, de congelá-lo num presente que não escapa depois que surge, é testemunhada pela descrição que Benjamin faz nas *Teses* (Sobre o conceito de História), do horror lido no rosto do anjo de Paul Klee: ‘O que ele queria mesmo era um descanso’ *verweilen*, fazer uma pausa, ter um pouco de tempo, separar só com a força dos braços ou das asas, o passado e o futuro para viver no presente, conhecer o presente<sup>79</sup>.

Propomos agora estabelecer relações entre as imagens do *Angelus Novus* e as obras de Gerhard Richter: *Betty* (1988) e *Portrait de Jeunesse* (1988). Essa aproximação “dos anjos” é possível porque seus rostos estão voltados para o passado, conforme podemos observar a seguir:

---

<sup>75</sup> BENJAMIN, 2010, p.222-232.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>79</sup> BOLLE, 1987, p. 22.



Fig.14. Paul Klee. *Angelus Novus*. Óleo sobre tela, 1920.  
Fonte: BORCHARDT- HUME, 2012, p.162.





Figura: 16. Gerhard Richter. *Portrait de jeunesse*. Óleo sobre tela, 1988. Fonte: HUME, 2012, p.162.



Figura: 17. Gerhard Richter. *Betty*. Óleo sobre tela, 1988. Fonte: HUME, 2012, p.162

A pintura de Ulrike Marie Meinhof<sup>80</sup> faz parte do *Atlas* de Gerhard Richter, ela foi fotografada de perfil, com as mãos cruzadas, seu rosto angelical, demonstra que, a terrorista continua humana, apesar dos medos e das dúvidas, continua a lutar por seus ideais. Richter utilizou-se de uma cópia refeita da jornalista que, apesar de ter mais de 40 anos na época de sua morte, foi retratada em sua juventude, olhando para seu passado e o da humanidade. O artista não utilizou a fotografia divulgada pela mídia, mas optou pela imagem de quando ela possuía apenas 17 anos para criar sua pintura. Na mesma época, Richter produziu também o quadro *Betty* (1988), a partir de uma fotografia de sua filha Babette, com 15 anos, portanto, ambas estão na fase da adolescência.

*Betty* está vestida com um *cardigan* branco, florido de vermelho e possui o cabelo trançado, seu ombro esquerdo está voltado para o espectador e seu rosto, virado para trás. Ela apresenta o corpo retorcido para a mesma direção, o que faz existir a expectativa de um iminente movimento de retorno que, no entanto, permanece em suspensão.

As três imagens dos “anjos” apresentado nas figuras 16, 17 e 18 recusam-se a ter um sentido único, pois provocam modulações no tempo. Esse gesto de olhar para trás é o mesmo que levou Orfeu a condenar Eurídice ao inferno eterno, tal como narrado por Ovídio, o ato do retorno está no cerne desse mito antigo<sup>81</sup>. No conto, a tentativa de apreender a imagem de Eurídice não foi possível, pois quando Orfeu volta-se para sua amada, ela desaparece:

---

<sup>80</sup> Ulrike Marie Meinhof, nasceu em Oldenburg, em 7 de outubro de 1934. Ela foi jornalista, escritora, ativista e guerrilheira alemã. Integrante da organização armada de extrema esquerda ou Fação do Exército Vermelho (RAF) também conhecido como Grupo Baader-Meinhof. Presa em Junho de 1972, acusada de terrorista, morreu em sua cela na prisão de Stammheim, em Stuttgart. Segundo a imprensa, ela se suicidou por enforcamento, em 9 de maio de 1976.

<sup>81</sup> Segundo a narrativa do mito de Orfeu, Eurídice poderia voltar com Orfeu para o mundo dos vivos, mas com uma única condição, que ele não olhasse para ela, outra vez, antes que estivessem à luz do sol. Entretanto, no meio do caminho Orfeu não suportou e virou, para se certificar de que Eurídice o estava seguindo. Por um momento ele a viu, perto da saída do túnel escuro, perto da vida outra vez, mas enquanto ele a olhava, ela se tornou de novo um fino fantasma, seu giro de amor não foi mais que um suspiro, na brisa que separa o mundo dos mortos dos vivos, ele havia perdido Eurídice para sempre. [...] Após a morte de Eurídice, Orfeu desce ao mundo dos mortos para buscá-la, e conseguir a permissão de trazê-la de novo à vida com a condição de não olhá-la durante a travessia entre os dois mundos. Já quase no final do trajeto, ele não resiste e volta o olhar para ela que, no mesmo instante, desaparece. Olhar para Eurídice era uma tentativa de apreendê-la, e ela não era para ser apreendida. Sua presença dependia de não ser vista, dependia da sua “invisibilidade” que é também uma forma de ausência. Ela está morta. Agora Orfeu só dispõe dela em imagem, aquela imagem onírica, que não pode ser fixada, uma imagem que não volta à vida real que tinha antes, por mais que se deseje isso. (VILHENA, 2012, p.37).

É inevitável que Orfeu desobedeça à lei que lhe interdita “voltar-se para trás”, pois ele violou-a desde os seus primeiros passos em direção às sombras. Esta observação fez-nos pressentir que, na realidade, Orfeu nunca deixou de estar voltado para Eurídice: ele viu-a invisível, tocou-lhe intata, em sua ausência de sombra, nessa presença velada que não dissimulava a sua ausência, que era a presença de sua ausência infinita. Se ele não tivesse olhado, não teria traído e, sem dúvida, ela não está lá, mas ele mesmo, nesse olhar, está ausente, não está menos morto do que ela, não a morte dessa tranqüila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é a morte sem fim, prova da ausência de fim<sup>82</sup>.

A imagem de Eurídice para Orfeu está presente apenas em sonho, pois quando Orfeu olha para trás ela morre, ele a perde quando a olha, seu desejo de possuí-la da mesma forma como era antes lhe escapa. Agora Orfeu só dispõe da imagem de seu amor como onírica, não pode ser fixada, pois foi apenas um sonho, ao voltar para a vida real sua figura não existe mais, por mais que ele deseje isso, aquele objeto se foi, refletindo apenas seus desejos.

### **2.3 - Betty: semelhança e reflexo.**

Se o reino da imagem se desdobra em duas versões, sua duplicidade pode estar ligada a distância, visto que sua sombra afasta as bordas heterogêneas. Portanto, a imagem ao mesmo tempo em que traz o objeto de volta, afasta-o ao para sempre, pois ele pertence ao reino da morte. As questões de semelhança e de seu reflexo são analisadas por Maurice Blanchot, no capítulo intitulado *As duas versões do imaginário*<sup>83</sup>:

Na imagem, o objeto aflora de novo algo que ele dominara para ser objeto, contra o qual se edificara e definira, mas agora que seu valor, seu significado, estão suspensos, agora que o mundo o abandona à ociosidade e o coloca de lado, a verdade nele recua o elementar reivindica-o, empobrecimento, enriquecimento que o consagram como imagem. Entretanto: o reflexo não parece sempre mais espiritual do que o objeto refletido? Não é, desse objeto, a expressão ideal, a presença liberta da existência, a forma sem matéria? E os artistas que se exilam na ilusão das imagens, não têm por tarefa idealizar os seres, elevá-los à sua semelhança desencarnada?<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> BLANCHOT, 2011, p. 187-188.

<sup>83</sup> BLANCHOT, 2011, p. 279.

<sup>84</sup> BLANCHOT, 2011, p.279-280.

Dessa forma, o retrato tirado de Babette por seu pai Richter, pode guardar alguma semelhança com sua imagem na atualidade, entretanto, o modo como a filha foi fotografada já não existe mais conforme o instante em que foi capturado. Uma vez que *Betty* (1988), traz de volta um instante que já se foi, isso constrange o pai, pois “peut-être pourrait-on en même de En se détournant, elle est la fille qui contraint son père a reconnaître le passage du temps et le relâchement de son emprise sur le présent, mais aussi celle qui rend cette perte supportable grâce à sa beauté juvénile”<sup>85</sup>. Por meio dessa pintura, podemos dizer que ela traz tanto o objeto de volta quanto o afasta indefinidamente.

Percebe-se que há um desejo no homem de fixar o tempo que lhe escapa inelutavelmente, pois a história das imagens se encontra em degraus diversos de questionamentos entre a semelhança e a dessemelhança com o objeto referido. Nesse sentido, há uma oscilação entre a presença recuperada e sua ausência, já que a semelhança causa, ao mesmo tempo, uma dessemelhança, pois do objeto temos apenas sua imagem. Essa é uma forma de matar o referente, pois carrega essa oscilação permanente, jamais uma ou outra e sim, uma e outra, trata-se, aqui, das duas versões do imaginário, coexistindo permanentemente. Nesses termos, Blanchot nos pontua:

Aquilo que chamamos as duas versões do imaginário, o fato de que a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então a sua negação vivificante, mas que, ao nível para onde nos arrasta o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo já se dissipou: essa duplicidade não é tal que se possa pacificá-la por um “ou isto ou aquilo” capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambiguidade que a torna possível. Essa duplicidade devolve a um duplo sentido sempre mais inicial<sup>86</sup>.

No jogo da presença e da ausência, de mostrar e de velar, não é possível apreender o objeto, tendo em vista sua invisibilidade, portanto, aquele momento da fotografia de *Betty* não volta jamais, pois se abre uma fenda entre o objeto e sua sombra. Uma vez que a imagem se fundamenta na ausência do objeto e, conseqüentemente há um espaço entre eles, que se torna possível a partir de sua perda. A fotografia é apenas a representação de uma coisa distante, o que nos remete à ideia de desaparecimento.

---

<sup>85</sup> Talvez pudéssemos ver até mesmo *Betty* virando-se. Ela é a garota que obrigou seu pai a reconhecer a passagem do tempo, liberando seu controle sobre o presente, mas também faz com que as perdas sejam suportáveis graças à sua beleza juvenil. (BORCHARDT-HUME, 2012, p. 165). (Tradução nossa).

<sup>86</sup> BLANCHOT, 2011, p. 287-288.

Richter, ao reproduzir a pintura de Babette, sabe que aquele instante se foi, entretanto, há o desejo de preservar um instante fugaz da vida de sua filha, assim pontua Blanchot:

O distanciamento está aqui no âmago da coisa. A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, a apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa<sup>87</sup>.

Nessa oscilação resultante da imagem em relação ao objeto, de sempre nos remeter à outra coisa, é que encontramos sua potência, nesse jogo de espelhos, a imagem reflete nossos desejos em lampejos.

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.279.

## CAPÍTULO III

### IMAGEM COMO LAMPEJO

*La luce è sempre uguale ad altra luce.  
Poi variò: da luce diventò incerta alba,  
[...] e la speranza abbe nuova luce*<sup>88</sup>.

O livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*<sup>89</sup> parece se adequar à nossa reflexão sobre o grupo guerrilheiro *Baader-Meinhof*<sup>90</sup>, uma organização de extrema-esquerda conhecida como RAF (Rote Armee Fraktion ou Facção do Exército Vermelho), fundada em 1970, na antiga Alemanha Ocidental. Esse foi um dos mais importantes grupos extremistas da Europa após a Segunda Guerra Mundial e revela uma fase *luciferina*<sup>91</sup> da história da Alemanha e de grande parte do Mundo Ocidental, que se deparou com embates do mesmo teor político na década de 70.

A proposta é estabelecer uma relação entre o RAF e a metáfora dos vaga-lumes utilizada por Didi-Huberman, no livro acima citado, para falar da resistência do povo. Baseado em carta que o cineasta Pier Paolo Pasolini<sup>92</sup> escreve ao seu “amigo de

---

<sup>88</sup> A luz é sempre igual a uma outra luz. Depois se modificou: de luz se tornou alvorada incerta, [...] e a esperança teve uma nova luz. (P.P. Pasolini. A refeitência e a sua luz (1961). (PASOLINI apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 6). (Tradução nossa).

<sup>89</sup> A edição brasileira *Sobrevivência dos vaga-lumes* (Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex foi publicada em 2011 pela Editora da UFMG).

<sup>90</sup> Baader-Meinhof foi um grupo terrorista na Alemanha do final dos anos 60 e início dos anos 70. Era formado por jovens da primeira geração alemã pós-Hitler, surge do impulso desta geração de protestar e agir contra a Guerra do Vietnã, as ditaduras da América Latina, a miséria dos países de Terceiro Mundo e a libertação da Palestina. Em meados dos anos 60, um estudante é morto pela polícia numa manifestação – pacífica – de estudantes durante uma visita do então xá da Pérsia à Alemanha. Este assassinato impulsiona Andreas Baader e sua namorada Gudrun Esslin a formar um grupo armado chamado RAF (sigla para Roote Armee Fraktion, em português, Facção Exército Vermelho). Tempos depois, com a entrada da jornalista Ulrike Meinhof, o grupo ficaria conhecido como *Baader-Meinhof*. Após causar centenas de mortes com suas ações, e sofrer intensos maus-tratos e isolamento, os principais líderes do grupo cometem suicídio na prisão.

<sup>91</sup> Já em 1887, o fisiologista Raphaël Dubois havia isolado nas lampirídeas uma enzima que chamou *luciférase* e que age sobre um substrato químico, a luciferina, no fenômeno de bioluminescência nos vaga-lumes (decididamente, não cessamos de voltar ao diabo e ao inferno, cujo fogo- a má luz-nunca está muito longe)<sup>91</sup>.

<sup>92</sup> Pier Paolo Pasolini, nasceu em Bolonha a 5 de março de 1922, foi poeta, editor, pintor, semiólogo, ensaísta, crítico literário, crítico cinematográfico, jornalista, agitador cultural e cineasta. Durante vinte anos (de 1950 a 1970), dominou a cena cultural (literária e cinematográfica) italiana. Seus escritos caracterizam-se pela lucidez e radicalidade, pois já demonstravam um desejo intenso de renovação que somente aos quarenta anos de idade o levaria ao cinema, meio pelo qual ficou conhecido internacionalmente. Talvez nenhum outro cineasta do século XX esteve tão ligado à literatura quanto o

adolescência, Franco Farolfi, entre 31 de janeiro e 1º de Fevereiro. Pequenas histórias na grande história. Histórias de corpos e desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século”<sup>93</sup>. A causa do pessimismo de Pasolini seria o período político vivido durante o regime fascista de Benito Mussolini, na Itália, e o nazista, na Alemanha, ele argumenta:

Nesse mundo histórico – longe, portanto, de todos os derradeiros fins e de todo juízo Final-, nesse mundo onde ‘o inimigo não para de vencer’ e onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de *transportar o horizonte* das construções totalitárias<sup>94</sup>.

O pessimismo de Pasolini diante do sistema político vivido pela Itália, pelo Duce Benito Mussolini, entre 1922 e 1943, em consonância com o nazismo, na Alemanha. O cineasta, inverte a lógica de Dante Alighieri, em *A Divina Comédia*, escrita no início do século XIV, ao estabelecer a diferença entre a grande luz (do paraíso) em contraposição à pequena luz dos condenados ao inferno, ele diz: “É um tempo em que os ‘conselheiros perversos’ estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível<sup>95</sup>.

Pasolini fala sobre o desaparecimento dos vaga-lumes nas cidades, favorecendo a desaparecimento da pequena luz, simbolizada pelas *luccioles*. Essa é uma metáfora para dizer sobre o fim das condições antropológicas de resistência frente ao poder que se estabeleceu na Europa. O cenário político durante o governo de Benito Mussolini sinalizava os poderes do reino, em plena Guerra, que provocaram a morte de muitos. Pasolini atribui ao governo fascista “a grande luz” do reino (*luce*), frente à humilde dos “vaga-lumes”, os subjugados, que tende a desaparecer em função do ofuscamento provocado por uma luz maior, deixando entrever que:

---

italiano Pier Paolo Pasolini. Prova disso é o conjunto de sua obra, criado a partir de roteiros originais baseados em suas próprias obras ou em clássicos da literatura universal. Ao mesmo tempo, Pasolini foi um pioneiro, um autor multimídia no sentido mais moderno do termo. Veio a falecer em 1975. (SILVA, 2007, p. 8).

<sup>93</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p.17.

<sup>94</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 117-118).

<sup>95</sup> *Ibidem*, p.17.

A inocência é um erro, a inocência é uma falta, compreendes? E os inocentes serão condenados, pois não têm mais o direito de sê-lo (*e gli innocenti saranno condannati, perché non hanno più il diritto di esserlo*). Eu não posso perdoar aquele que atravessa com o olhar feliz do inocente as injustiças e as guerras, os horrores e o sangue. Há milhares de inocentes como tu através do mundo que preferem se apagar da história ao invés de perderem sua inocência. E eu devo fazê-los morrer, mesmo sabendo que eles não podem agir de outra forma, devo amaldiçoá-los como a figueira e fazê-los morrer, morrer, morrer<sup>96</sup>.

Didi-Huberman, entretanto, discorda desse pessimismo de Pasolini e ressalta que algo resta em forma de vestígio, e possui uma força, na medida em que se liga a uma experiência dos povos e permite um trabalho da imaginação. A partir do fragmento dos gestos, que podem ser entendidos como frutos de nossa experiência nos leva a acreditar que ainda há lugar para os pirilampos, esses pequenos animais que brilham como alternativa aos tempos obscuros. Na sociedade contemporânea, a arte e a cultura popular seriam os agentes mediante os quais poderíamos encontrar brechas para resistir. Então, pergunta-se:

Primeiro, desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se *apesar do todo* da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?<sup>97</sup>

Ao artista, confere a incumbência de evitar o desaparecimento das imagens e ressalta a condição do empobrecimento da experiência histórica, embasado no ensaio de Benjamin, intitulado *Experiência e Pobreza*<sup>98</sup>, escrito logo após a Primeira Guerra Mundial. Nele, o autor diz que a partir da modernidade, os meios de comunicação de massa são intérpretes de nossas histórias e não mais o homem comum: “a famosa ‘porta estreita’ do messianismo, em Benjamin, mal se abre: ‘um segundo’, diz ele. Mais ou menos o tempo que é preciso a um vaga-lume para iluminar — para chamar — seus congêneres, pouco antes de a escuridão retomar seus direitos”<sup>99</sup>.

Mensurar o reino e a tradição dos oprimidos e dos contrapoderes diante da urgência política, quando o povo não aceita apenas aquilo que o poder autoritário lhe delega e passa a enfrentá-lo, faz com que esses subjugados saiam de sua situação de

---

<sup>96</sup> PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23-24.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p.45.

<sup>98</sup> BENJAMIN, 2010, p. 114-119.

<sup>99</sup> DIDI-HUBERMAN. 2011a, p. 86.



conformismo. Nesse momento, esses indivíduos se constituem como sujeitos políticos e propõem novas regras ao reino da glória, isso “não consistiria, portanto, em tirar conclusões lógicas do declínio até seu *horizonte* de morte, mas em encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das *imagens* que aí se move ainda, tal como vaga-lumes ou astros isolados”<sup>100</sup>.

Os integrantes do grupo *Baader-Meinhof* aludem às *lucioles* ao se oporem ao governo autoritário capitalista da Alemanha Ocidental, por isso a obra de Richter possui certa dimensão involuntária, que se inscreve como uma resistência frente ao poder estatal e midiático. No vigésimo sexto canto do Inferno, de Dante Alighieri, as *lucioles* são como pobres moscas de fogo, ou fireflies<sup>101</sup>, feitas da matéria luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada. As *lucioles* do inferno seriam os nossos pecados, enquanto “no paraíso, a grande luz se expandirá por toda parte em sublimes círculos concêntricos: será uma luz de cosmos e de dilatação gloriosa”<sup>102</sup>.

Ao fazer uma alusão à obra de Gerhard Richter, *18 Oktober 1977*, pela intermitência que nela se institui, realiza-se uma remissão ao passado histórico da Alemanha, não permitindo o esquecimento dessa tragédia, que ocorreu com indivíduos que lutaram por uma sociedade mais justa. Ao ressaltar a singularidade das pessoas que faziam parte do grupo Guerrilheiro RAF<sup>103</sup> e que foram mortas na prisão de Stuttgart, diz-se um pouco da história dos vencidos.

Richter, ao expor os fragmentos desse acontecimento, enfrenta o poder da grande luz, ou seja, do governo autoritário da Alemanha, fazendo ressurgir os vaga-lumes e promovendo outra forma de contar as pequenas histórias.

O cronista que relata os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos tem direito a esta verdade: de que nada do que um dia aconteceu está perdido para a história. Certamente, somente à humanidade redimida é devido plenamente seu passado. Isso quer dizer que somente para ela seu passado tornou-se integralmente citável. Cada um dos instantes vividos por ela torna-se uma “citação na ordem do dia” – e esse dia é justamente o do Juízo Final<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>101</sup> O pronome faz referência a —uma espécie de mosca chamada *pyrallis* ou *pyrotocon*; mosca de fogo.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>103</sup> Facção Exército Vermelho.

<sup>104</sup> BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, *op cit*, p. 116.

Esse juízo constantemente adiado faz com que o crítico não restrinja seu alcance, e assim, a exposição sobre o grupo guerrilheiro *Baader-Meinhof* estimula a imaginação do espectador. O artista foi capaz de perceber as pequenas luzes sob os projetores do poder unificador e de vislumbrar gestos e expressões que, de alguma forma, escapam ao poder da glória.

Entretanto, cabe-nos ampliar a responsabilidade humana de aguçar a visão para essa “imagem que ‘passa *como um relâmpago*’ [...] imagem irrecuperável do passado que está arriscada a desaparecer com cada presente que não a reconhece”<sup>105</sup>. Ao veicular suas ideias de inconformismos, Richter produz faíscas que se insinuam, aparecem e se esvanecem em luminescência, são imagens sobreviventes, que se erigem como profecias, ora cintilam e ora se apagam, como uma *lucciole*.

Em palestra durante o *Simpósio História de Fantasmas para Gente Grande*<sup>106</sup>, Didi-Huberman ressalta que a imagem é como uma mariposa, ela é intermitente e está sempre voando, para obtê-la, é necessário matá-la. Entretanto, ela não pode morrer e nem ser aprisionada, pois sua bioluminescência foge ao controle e produz um acidente ou mesmo um sintoma.

Se a arte se dá pela imaginação, as imagens, ao migrarem de uma cultura a outra, portam uma “memória coletiva”, movimentam-se através do tempo e se atualizam em um determinado momento. Dessa forma, “a imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível. Enquanto o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande linha de fuga”<sup>107</sup>. É por meio dos movimentos produzidos pela nossa memória, que a imagem ao entrar em movimento oriundo, produz conexões com a memória, criando um condutor de sobrevivências.

Didi-Huberman afirma que “cabe inicialmente a Aby Warburg ter mostrado não apenas o papel constitutivo das *sobrevivências* na própria dinâmica da imaginação ocidental, mas ainda as funções políticas de que os agenciamentos memorialísticos se revelam portadores”<sup>108</sup>. Isso nos permite criar uma interseção com os gestos, pois eles

---

<sup>105</sup> *Ibidem*, 116-117.

<sup>106</sup> Simpósio internacional de Imagens, Sintomas, Anacronismo foi realizado no Museu de Arte do Rio (MAR), entre os dias 24 a 27 de maio de 2013, no Rio de Janeiro com a presença de Georges Didi-Huberman.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>108</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 61-62.

são mapas móveis das emoções humanas, que apesar de se modificarem ao longo dos tempos, permanecem como uma rede de sintomas, que se presentificam por meio de nossas lembranças. Esses fragmentos são restos de memória que atuam em um duplo regime, ora se aproximam e ora se afastam da fórmula do *pathos*.

A memória desarquiva a experiência histórica, possibilitando-nos enxergar espaços, nos quais vislumbramos expressões que, de alguma forma, escapam ao controle dos ferozes olhos mecânicos que divulgam imagens. Essa produz uma fugacidade que se apresenta como intermitências, desaparecimentos e reaparecimentos constantes e convoca-nos a operações anacrônicas apresentadas nas montagens do *Atlas Mnemosyne*.

## CAPÍTULO IV

### MONTAGEM COMO MÉTODO CRÍTICO

Epílogo

O que era um Atlas para Borges?

Um pretexto para tramar na urdidura do tempo nossos sonhos feitos da alma do mundo.

Antes de uma viagem, olhos fechados, unidas as mãos, abríamos ao acaso o atlas e deixávamos que as gemas de nossos dedos adivinhassem o impossível, a aspereza das montanhas, a higidez do mar, a mágica proteção das ilhas. A realidade era um palimpsesto da literatura, da arte e das recordações de nossa infância, tão semelhante em sua solidão.

Roma para mim será sua voz recitando as Elegias de Goethe, e Veneza para você criança, teimoso, trancado num hotel comendo chocolate enquanto lia Hugo, sua maneira de descobrir Paris; para mim, nossas lágrimas quando vi no alto da escadaria do Louvre a Vitória da Samotrácia, a estátua sobre a qual meu pai me ensinou a beleza. A beleza era a harmonia materializada, era ter conseguido o impossível, deter a brisa do mar no movimento das dobras da túnica para a eternidade<sup>109</sup>.

Aby Warburg, na montagem do *Atlas Mnemosyne*, propõe criar um sentido a partir dos intervalos e dos vazios, e não da simples justaposição ou do encadeamento histórico-linear entre as pranchas. Essa é uma construção de um texto fragmentado, em que a palavra e a imagem se entrecruzam, de maneira a formar um dispositivo aberto, um labirinto de imagens reveladoras de carga afetiva e forma iconográfica.

Nos painéis do *Atlas* não há uma simples colagem, como ocorre na prática dos *Ready-made*<sup>110</sup>, mas Warburg estabelece um conflito entre as imagens. Em *Atlas ou le gai savoir inquiet*<sup>111</sup>, o autor destaca que não basta simplesmente juntar imagens aleatoriamente para produzir uma montagem anacrônica, mas é preciso criar um significado a partir dessas conexões viabilizadas:

De plus, un atlas est à peine fait de pages au sens habituel du terme: plutôt de tables, de planches où sont disposées des images, planches que nous venons consulter dans un but précis ou bien que nous feuilletons à loisir, laissant

---

<sup>109</sup> BORGES, KODAMA, 2010, p. 133.

<sup>110</sup> Enquanto a montagem do Atlas é uma composição de objetos heterogêneos tridimensional, o *Ready-made* é bidimensional.

<sup>111</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011b.

divaguer notre volonté de savoir d'image en image et de planche en planche<sup>112</sup>.

A ideia de montagem dialética foi compartilhada por vários artistas, no final do século XIX e início do XX, tanto nas artes visuais como no teatro. Dentre os autores principais, destacamos os trabalhos de Bertold Brecht, no teatro, e de Sergei Mikhailovitch Eisenstein, no cinema.

Primeiramente, será analisado o conceito proposto por Eisenstein sobre *montagem de atrações*, para ele, o cinema se baseia na montagem dos planos a partir dos conflitos. Esse é um pensamento dialético, que funciona por meio de pares de imagens antagônicas: um “conflito dentro do plano é a montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre trechos da montagem”<sup>113</sup>.

Eisenstein utiliza-se do conceito de percepção, emprestado da cultura imagética oriental, especificamente da japonesa, transpondo-o para as imagens em movimento. Seu método de construção de sentido foi estabelecido a partir da escrita dos ideogramas e da literatura dos *haikais*, do teatro *Kabuki*, em que há o domínio da montagem de atrações com sua dinâmica de cena e das expressões tipificadoras dos personagens.

Nesse teatro, há a junção de duas partes que forma não a sua soma, mas uma relação de conflito, uma colisão ou um choque decorrente da justaposição de duas unidades. Nessa concepção há um choque de valores plásticos opostos, tanto entre dois planos sucessivos quanto no interior de um mesmo plano, que se baseia no encadeamento de conflitos cinematográficos:

Conflito de direções gráficas (linhas de direções gráficas), conflitos de escalas. Conflitos de volumes. Conflitos de massa. (Volumes preenchidos com várias intensidades de luz). Conflito de profundidades. E os seguintes conflitos, que exigem apenas um impulso adicional de intensificação antes de formarem pares antagônicos de fragmentos. Primeiros planos e planos gerais. Fragmentos de direções graficamente variadas. Fragmentos de volume, com fragmentos resolvidos em área. Fragmentos de escuridão e fragmentos de

---

<sup>112</sup> Um atlas não é um conjunto de páginas mal feito de páginas no sentido usual do termo. Em vez de tabelas, quadros onde dispomos de imagens, têm-se pranchas, sem precisar bem, se há uma finalidade específica para esses folhetins de lazer, deixando o nosso compromisso do saber de imagem para imagem e de prancha em prancha.

<sup>113</sup> EISENSTEIN, 2002, p. 43.

clareza. E, finalmente, há conflitos inesperados como: conflitos dentro de um objeto - e conflitos entre um evento e sua duração<sup>114</sup>.

O que importava para Eisenstein não era a reprodução naturalista do mundo sensível, mas a articulação de imagens entre si, de modo que a sua contraposição ultrapassasse a mera evidência dos fatos e gerasse sentido. Sua teoria cinematográfica enfatiza que a cada ação reflexiva sobre a realidade, que é obtida pelo olho da câmera, produz um conflito.

Essa é a chave da montagem dialética ou de atrações, também chamada de intelectual, por exigir do realizador uma reflexão e do espectador, um embasamento teórico. Para Eisenstein, o cinema deveria produzir um movimento que levasse o observador a interpretar as conexões entre as imagens dialéticas: “a montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas”<sup>115</sup>.

Para que o espectador possa compreender certos conceitos induzidos por esse tipo de proposta de montagem, podemos dizer que o campo das imagens não é fechado, pelo contrário, é centrífugo. Essa concepção sugere que de dois elementos (planos) podem surgir um terceiro (um sentido), o que está em jogo nesse sistema de montagem é o conflito entre os fragmentos, princípio central que rege toda produção de significação do cinema.

Bertold Brecht também trabalhou nessa direção do conflito que recai sobre a questão de montagem. Ele escreveu o *Diário de trabalho* (1938-1941), ou *Arbeitsjournal*, a partir do material que coletou durante a Segunda Guerra Mundial. O escritor diante da situação de constrição em que se encontrava durante a guerra, teve acesso a reportagens e a fotografias do conflito e escreveu um diário a partir de imagens de jornais e de poemas.

Adversário do regime nazista que se instala na Alemanha após a ascensão de Hitler em 1933, Brecht é forçado a se exilar, acompanhado de sua mulher. Eles vão primeiro para a França e depois, para a Dinamarca, Suécia e Finlândia, de onde finalmente emigram para os Estados Unidos.

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>115</sup> EISENSTEIN, 2002, p.86.

No *ABC da Guerra*, Brecht parece brincar com as imagens sem se preocupar com os dispositivos que as produziram, criando uma justaposição e não, uma subordinação entre elas. Nesse jogo entre imagens e poemas, Brecht desmontou e remontou seu acervo visual, como modo de expor as questões éticas e políticas que o perturbavam. Esse instrumento desmonta a ordem existente e propõe uma nova forma de disposição das palavras e das imagens, conforme explica Didi-Huberman em *Quand les images prennent position*<sup>116</sup>:

La poética brechtiana casi podría resumirse en un arte de *disponer las diferencias*. Ahora bien, tal disposición, en tanto que piensa la co-presencia o la coexistencia bajo la perspectiva dinámica del conflicto, pasa fatalmente por un trabajo destinado, si se me permite, a *disponer las cosas*, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *disponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todo los demás<sup>117</sup>.

A montagem do seu *Diário de Trabalho* é cheia de interrupções que produzem choques mútuos, confrontações e operações críticas e dialéticas. Para o dramaturgo, é preciso colocar as coisas em crise, pois o mundo não tem ordem natural, uma vez que as forças de coesão que o sustentam são históricas. Ao provocar o espectador para construir uma ideia e tomar posição, Brecht cria uma montagem descontínua e fragmentada, o que gera um choque. A forma como cada uma das fotografias e poemas são expostos em seu diário remetem a uma leitura dialética.

Podemos concluir que, a base teórica de Eisenstein e de Brecht tem como correlato o pensamento de Walter Benjamin sobre imagem dialética, trata-se de uma montagem a partir do intervalo, apresentado também no *Atlas Mnemosyne*, de acordo com Didi-Huberman:

[...] o ‘meio’ pode ser entendido como o intervalo que pode se dá *entre as imagens*, esses ‘detalhes’ ou ‘mônadas’ de cada prancha. Nelas, o intervalo se manifesta, primeiro, nas bordas que separam as impressões fotográficas: é frequente elas formarem grandes zonas vazias de tecido negro. Esta última acepção de ‘meio’, que em alemão deve ser chamada *Zwischenraum* – o

---

<sup>116</sup> DIDI-HUBERMAN, 2009.

<sup>117</sup> A poética brechtiana poderia ser resumida como uma arte de *dispor as diferenças*. Tal disposição, na medida em que ela pensa a co-presença ou a coexistência sob uma perspectiva dinâmica do conflito, passa fatalmente por um trabalho destinado, por assim dizer, a *dispor as coisas*, a desorganizar a sua ordem de aparição. Uma maneira de apresentar toda disposição como um embate de heterogeneidades. Isso é a montagem: é somente desmembrando que podemos apresentar, é somente dispondo, em primeiro lugar que podemos dispor. Somente podemos apresentar por meio da apresentação das aberturas que agitam cada sujeito perante do todo. (DIDI-HUBERMAN, 2008b. p. 97). (Tradução nossa).

‘espaço intermediário’ –, é essencial para compreendermos tudo o que *Mnemosyne* inventa e emprega em sua manipulação de imagens e seus efeitos de conhecimento. Visto que as zonas negras dispostas por Warburg oferecem um “fundo”, um “meio” e até uma “passagem” entre as fotografias, entendemos que são algo bem diferente de um simples pano de fundo preparado para nele se disporem os diversos elementos de um quebra-cabeça. Elas são parte integrante do próprio quebra-cabeça. Oferecem à montagem seu próprio *espaço de trabalho*, aquilo que Dziga Vertov – com outros horizontes, é claro – já havia enunciado em 1922<sup>118</sup>.

O intervalo é um conceito fundamental para estabelecer relações com a memória visual e pode ser apreendido como uma fragmentação que promove relações dialéticas, que foram possibilitadas pela fotografia, tanto no trabalho de Brecht quanto no de Warburg.

#### **4.1- A utilização da fotografia na montagem das pranchas do *Atlas Mnemosyne***

A partir de aproximadamente 900 fotografias, Aby Warburg monta 79 painéis em um fundo negro, essa técnica de reprodução de imagens se tornou uma das mais poderosas a partir do século XIX e início do XX. Isso o possibilitou organizá-las em uma mesa de trabalho, realizando uma constante desmontagem e remontagem, de acordo com suas hipóteses:

Antes de qualquer outra coisa, *Mnemosyne* é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel, extraídas da imensa coleção reunida por Warburg, foram coladas em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas e regularmente dispostos uns ao lado dos outros, borda com borda, por todo o espaço – elíptico – que era ocupado, em Hamburgo, pela sala de leitura da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Mas a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis – com dimensão de um metro e meio por dois -, nas quais eles podiam reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular<sup>119</sup>.

Esse tipo de montagem opera por meio de uma lógica de descontinuidades, o que produz um incessante deslocamento combinatório e instaura um tempo aberto. Warburg tem em vista a renúncia qualquer unidade visual ou temporalidade cronologicamente ordenada, possibilitando modificá-las infinitamente, isso cria um movimento. Esse conceito não é o mesmo trabalhado pela Física de Isaac Newton,

---

<sup>118</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 416-417.

<sup>119</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p.383.



porque nessa ciência, o movimento é dado pela variação de posição espacial de um objeto ou de um ponto material no decorrer do tempo. Já o movimento proposto no *Atlas* cria um cosmo em torno do qual todas as imagens, independentemente da técnica que as produziu, seja por meio da pintura, da escultura ou da fotografia, formam um caleidoscópio.

No *Atlas Mnemosyne*, imagens de períodos distintos são colocadas lado a lado, essa proposta de construção objetivou criar um procedimento que valorize o fragmento. Nesse sentido, a obra de Warburg configura uma forma visual sinóptica e, por isso, produz um novo modo de pensar o tempo nas imagens, abrindo brechas para um saber crítico. Esse saber está associado à *Atléio*<sup>120</sup>, filho dos Titãs Japeto e Climente, irmão de Prometeu que pertencia à geração de seres monstruosos que encarnavam as forças da natureza e preparavam a terra para receber a vida. Atlas, entretanto, juntou-se a outros Titãs, forças do caos para alcançar o poder supremo e atacar o Olimpo. Zeus, espírito da ordem, triunfou e, por isso, os irmãos Prometeu e Atlas foram castigados.

Ao primeiro, foi imposto um suplício visceral, em que o fígado seria devorado pelos abutres; e ao segundo, um sideral, em que teria de suportar o céu sobre os ombros. Isso lhe foi atribuído por causa de sua potência, sua capacidade de suportar a grande carga do mundo. Essa expressão de sofrimento convém tanto ao Titã Atlas quanto ao sábio Aby Warburg, uma vez que ele modificou profundamente as formas e os conteúdos da cultura humana ao criar o *Atlas Mnemosyne*.

Em sua lógica de montagem Warburg instaura um modelo temporal de dupla-face, em que um passado latente sobrevive e se manifesta no presente, o que possibilita um deslocamento na linearidade histórica, produzindo um jogo entre imagens, apresentados nas análises a seguir:

A primeira prancha, classificada de **A**, compõe-se de três imagens: “une carte géographique de l’Europe et du Moyen-Orient, un ensemble d’animaux fantastiques

---

<sup>120</sup> Na mitologia Grega, Atlas era filho de Jápeto e irmão de Prometeu. Para alguns, Atlas era o rei gigante das regiões do Ocidente, para outros, era filho de Júpiter e da Oceánide Clímene. Ele desposou Pleione e Hespéria, com a qual teve sete filhas. [...] Reinou sobre a Mauritânia, e os povos daquela região. Ele era versado em astronomia e inventou a esfera, o que deu margem aos poetas de demonstrá-lo carregando a abóbada dos céus ou a esfera da terra sobre seus ombros. De acordo com a versão de Higino, Atlas foi condenado por Júpiter a carregar o céu sobre os ombros, por ter tomado o partido dos Titãs. Advertido pelos oráculos de não confiar nos filhos de Júpiter, recusou a hospitalidade de Perseu que o petrificou, assim como a cabeça da Medusa. Atlas então, tornou-se uma montanha imensa (SPALDING, 1985, p. 34).

associes aux constellations du ciel, enfin l'arbre généalogique d'une famille de banquiers florentins,<sup>121</sup> descendentes dos Medici, da colônia de Flandes, na Itália.

O tema da prancha **B** estabelece relações entre o homem e o cosmo, a partir da distância do corpo humano monstruoso para o virtuoso, em que são apresentadas figuras dos primeiros passos da conquista científica a partir da metáfora do corpo cósmico. Aparecem imagens de desenhos do artista Leonardo da Vinci (1452-1519), dedicadas às projeções humanas, como o Homem Vitruviano. A Figura 2 representa Hércules como dominador do mundo, com suas partes do corpo marcadas com os signos zodiacais.

A prancha **C** consagra a reverência ao céu, ao infinito e ao antropomorfismo sideral e representa a identificação das órbitas planetárias com os mistérios sólidos regulados pelo *Mysterium Cosmographicum* (1621). A figura 2 dessa prancha é uma fotografia da órbita de Marte, significando a superação da astronomia pelos conhecimentos de Johannes Kleper (1571-1630)<sup>122</sup>.

A figura **3** apresenta um desenho das órbitas planetárias a partir de uma concepção moderna. Nessa prancha também aparecem formulações da conquista do espaço pelo homem e de suas invenções. Ele apresenta recortes de jornais do Zeppelin na costa japonesa, em Hamburgo, na Alemanha e sobrevoando Nova York.

A prática da hepatoscopia<sup>123</sup> é destacada na prancha 1 e apresenta fotografias de vísceras, utilizadas pelos babilônios para fazer previsões. Essa era uma forma de adivinhação que esses povos desenvolveram em pedaços de fígado de animais e humanos: “juste à côté du foie divinatoire du Bristish Museum, trois objets de même natur liés aux échanges entre civilixations hittite et babylonienne”<sup>124</sup>.

O órgão do fígado era considerado a residência dos humores e antes da era cristã, servia como um pedaço de carne sacrificial em oferenda aos deuses e para

---

<sup>121</sup> Uma carta geográfica da Europa Ocidental e do Oriente Médio, próxima de um bando de animais fantásticos, associado às constelações do céu. Logo abaixo há uma árvore genealógica de uma família de banqueiros florentinos. (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p.18-19). (Tradução nossa).

<sup>122</sup>Nascido na Áustria, astrônomo, matemático e astrólogo alemão, ele foi importante para a revolução científica do século XVII.

<sup>123</sup>Um órgão que sempre chamou a atenção dos antigos, que estudavam a anatomia humana, foi o fígado não somente pela função de filtrar o sangue e pelo seu tamanho, mas porque vários povos o utilizavam para a prática da hepastoscopia, em que o fígado de uma pessoa ou animal servia para descobrir as enfermidades dos pacientes e prever o futuro.

<sup>124</sup> Ao lado um fígado de adivinhação do Museu Britânico há três objetos semelhantes relacionados ao comércio entre a civilização Hitita e a Babilônica. (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 33).

interpretar as mensagens dos deuses. Esse pressuposto nasceu no Oriente Médio e demonstrava as relações harmoniosas entre o macrocosmo e o microcosmo que se refletem diretamente na ira dos homens sobre o mundo.

A demonstração da ira se apresenta de forma contumaz nas duas últimas pranchas do *Atlas Mnemosyne*, a 78 e a 79, em que ocorrem os grandes desastres oriundos da Primeira Guerra e a desolação do homem diante da arte. Ao testemunhar seu próprio caos, o ser reflete sobre a sociedade e sua história trágica: Et c'est ês bien ce qui s' observe directement sus les dernières planches de *Mnémosyne* où Warburg aura voulu disposer les documents photographiques contemporains des accords du Latran, pasés entre dictateur Mussolini et le pape Pie XI<sup>125</sup>.

O propósito de Warburg nas pranchas do *Atlas* foi de criar um saber alegre, ou seja, um *Gai savoir*<sup>126</sup> que se baseia na filosofia de Fredrich Nietzsche (1844-1900) sobre o mito de Apolo e Dionísio. Apolo representa a beleza e o equilíbrio interior que se reflete para o exterior, enquanto Dionísio é o que se tem de mais cruel e violento. Esse conflito entre Apolo e Dionísio, na visão de Warburg, ocorre em nível psico-histórico, entre *Monstra* e *Astra*. Ao primeiro, atribuem-se os poderes da imaginação e ao segundo, a capacidade de discernimento e da razão. Essas articulações acontecem pela dilaceração do *Monstra* à constelação do *Astra*, apesar de essas fronteiras estarem separadas, elas não são fixas, pois o *ethos* apolíneo se expande no *pathos* dionisíaco.

No *Atlas*, cada detalhe nos conduz a novas aberturas e a novas configurações, dessa forma, podem-se estabelecer relações entre uma prancha e outra. Essas articulações não ocorrem sem um processo migratório de uma cultura para outra, o que resulta em uma eterna passagem de fronteiras espaciais e temporais. A montagem do *Atlas* possui significados que interagem com as fotografias pelas zonas de claro-escuro, que ocorre a partir do “intervalo é o que torna, vazado, múltiplo, residual. É a interface das diferentes camadas de uma espessura arqueológica. É o meio dos movimentos-fantasma”<sup>127</sup>.

O intervalo pode ser observado nas dobras de um drapeado da veste de uma Ninfa, pela contorção do *Laocoonte* ou pela dança de um índio *Hopi*, durante o ritual da

---

<sup>125</sup> É isso que realmente se observa nas últimas pranchas do *Mnemosyne*, onde Warburg dispôs a documentação fotográfica contemporânea do Tratado de Latrão, assinado entre o ditador Mussolini e o Papa Pio XI. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.179-180). (Tradução nossa).

<sup>126</sup> *Atlas ou le gai savoir inquiet: l'oeil de l'histoire*, 3. (DIDI-HUBERMAN, 2011).

<sup>127</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 422.

serpente. A partir das repetições, dos enquadramentos, seja pela distância entre uma imagem e outra, seja pela oscilação permanente entre elas.

A montagem proposta no *Atlas Mnemosyne* possui uma particularidade própria, pois suas interfaces são feitas de diferentes camadas. Dessa forma, o objeto artístico atravessa o tempo, imobilizando-o por um momento e estabelecendo um estatuto poético com entrada para a memória, que a partir da heterogeneidade de cada prancha, atravessa o tempo e provoca o anacronismo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das lições aprendidas nessa pesquisa, destacamos a questão da sobrevivência, que Warburg ressaltava por meio do Atlas e dos traços da Ninfa, essa antiga criatura da mitologia grega, reaparece na história da arte, sobretudo no período humanista. Essas semelhanças observadas na história arte, desde a antiguidade grega até a atualidade, precisam se desassemelhar para que haja uma imagem dialética na concepção benjaminiana do termo. Sob esse aspecto, Didi-Huberman nos chama a atenção para a dimensão desse processo que está implícito no trecho a seguir:

Não esqueçamos que toda essa relação é descrita por Benjamin com a palavra *dialética*, que nos fala de dilaceramento, de distância, mas também de passagem ou de possessão (eis aí três significações essenciais da partícula grega *dia*), assim como a palavra *crítica*, que por sua vez insiste na ligação de toda interpretação com um processo de abertura, de separação (como exprime o verbo grego *krineîn*<sup>128</sup>).

Com base nesse pressuposto, a dialética fulgurante de telescopar o passado com um presente coloca em crise o estatuto da imagem. Essa é uma forma de conhecimento que envolve a latência do trauma, que pulsa sob sua veladura e produz um jogo entre ocultamento e indiciamento da violência. Percebemos que há uma carga de violência que envolve tanto a construção dos *Atlas* de Warburg quanto de Richter. Este artista ao obscurecer as pinturas do ciclo *18 Oktober 197* opta por desviar o olhar do espectador de uma apreensão fácil, que se manifesta pela fulgurância da imagem.

Suas obras são capazes de se manterem em suspensão sob o ponto de vista tautológico, que nos remeteria apenas ao acontecimento como um “isto foi”, encerrado em um tempo histórico definido no passado. Elas, entretanto, têm o poder de inquietar o olhar do espectador ávido pela identificação fácil com o fato real, uma vez que evidenciam a dessemelhança com as fotografias publicadas pela mídia e provocam um estranhamento ou invés de um reconhecimento.

Olhar para as imagens dos *Atlas* de Warburg não seria apenas reconhecer a seriedade de seu trabalho, mas também o empenho desse autor na construção da cultura visual. Além disso, deixa-nos penetrar pelo espírito fantasmático que nos conduz à participação nos contos do real, sejam eles de fadas ou de terror:

---

<sup>128</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 182-183.

Warburg também evocou seus objetos de pesquisa sob o prisma de um “conto de fadas proveniente do real”, mas os fantasmas de que tratou, apesar de serem “temas extraídos de [tal] conto de fadas” [Märchenmotive], nem por isso eram menos capazes de balizar toda uma história cultural, de modo que Perseu – exemplo escolhido nessa ocasião – podia conter em si, por seu próprio teor de personagem mítico confrontado com a Medusa, “a soma da história intelectual europeia”. Os Personagens de contos de fadas, assim como os fantasmas, sempre manifestam certa propensão para a melancolia: nunca chegam a morrer. Seres da sobrevivência vagueiam como *dibuks* por algum lugar entre um saber imemorial das coisas passadas e uma trágica profecia das coisas futuras<sup>129</sup>.

No *Atlas Mnemosyne*, objetos e as imagens não estão restritos ao conceito convencional simplesmente, pois “reduzi-los a essa condição é negar sua própria vida, ou seja, sua capacidade de se metamorfosearem e se moverem num meio do qual sua própria matéria participa”<sup>130</sup>. Consequentemente, objeto e matéria contam histórias e vislumbram gestos e expressões, são vestígios e possuem certa dimensão involuntária de emergência que se inscreve como uma luz que ressurgiu a partir dos fragmentos expostos. Essas “histórias de fantasmas” que nos foram deixadas de herança traduzem um compromisso, ao lançar as intermitências do *Outrora*, de suas lutas culturais em nosso *Agora* vertiginoso<sup>131</sup>.

Os incessantes trabalhos de Warburg persistem a nos assombrar, já que é pela dramaticidade que perpassa as imbricações do pleno entendimento da fórmula do *pathos*. Ele afirma que esses fantasmas são vestígios, pois entender o conceito de *pathosformel* demanda transitar pela dimensão histórica e cultural, extrapolando os limites da história da arte tal como a concebemos classicamente.

A singularidade da obra de Warburg advém de sua prerrogativa de nunca se fixar em uma configuração tranquilizadora, mas de se manifestar por meio de um sopro indistinto da imagem apresentada no *Atlas Mnemosyne*.

Apesar de restarem apenas 79 pranchas que sobreviveram após a Guerra, com base em reproduções fotográficas feitas pelo próprio Warburg, seu trabalho assemelha-se às árvores. No inverno, perdem suas folhas, secam seus galhos, parecem mortas; entretanto, quando chega à primavera, florescem e dão brotos. Sua obra é como a

---

<sup>129</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 426-7.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p.426.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p.426.

música, uma sinfonia do tempo e é preciso relê-la para que a cada primavera surjam novas teorias a partir de seu pensamento que se conecta ao tempo da sobrevivência.

Podemos concluir que as obras de Warburg e de Richter lampejam em zonas intermitentes e traduzem pequenas histórias que, contadas e recontadas, sobrevivem como fantasmas na memória de um povo em constante devir.

## ANEXO I

### BANCO DE IMAGENS I - ATLAS GERHARD RICHTER



Fig. 18. Gerhard Richter. *Portrait de jeunesse*.  
Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.177.





Fig. 19. Gerhard Richter. *Confrontation1*.  
Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.178.



Fig. 20. Gerhard Richter. *Confrontation2*.  
Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.179.



Fig. 21. Gerhard Richter. *Confrontation 3*.  
Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.180.



Fig. 22. Gerhard Richter. *Morte [Tote] (1)*.  
Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.181.



Fig. 23. Gerhard Richter. *Morte [Tote] (2)*. Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.182.



Fig. 24. Gerhard Richter. *Morte [Tote] (3)*.  
Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.18



Fig. 25. Gerhard Richter. *Pendue*. Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.184.



Fig. 26. Gerhard Richter, *Cellule*.  
Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.185.



Fig. 27. Gerhard Richter. *Abattu par balle*. Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.186.



Fig. 28. Gerhard Richter. *Abattu par balle 2*.  
Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.187.

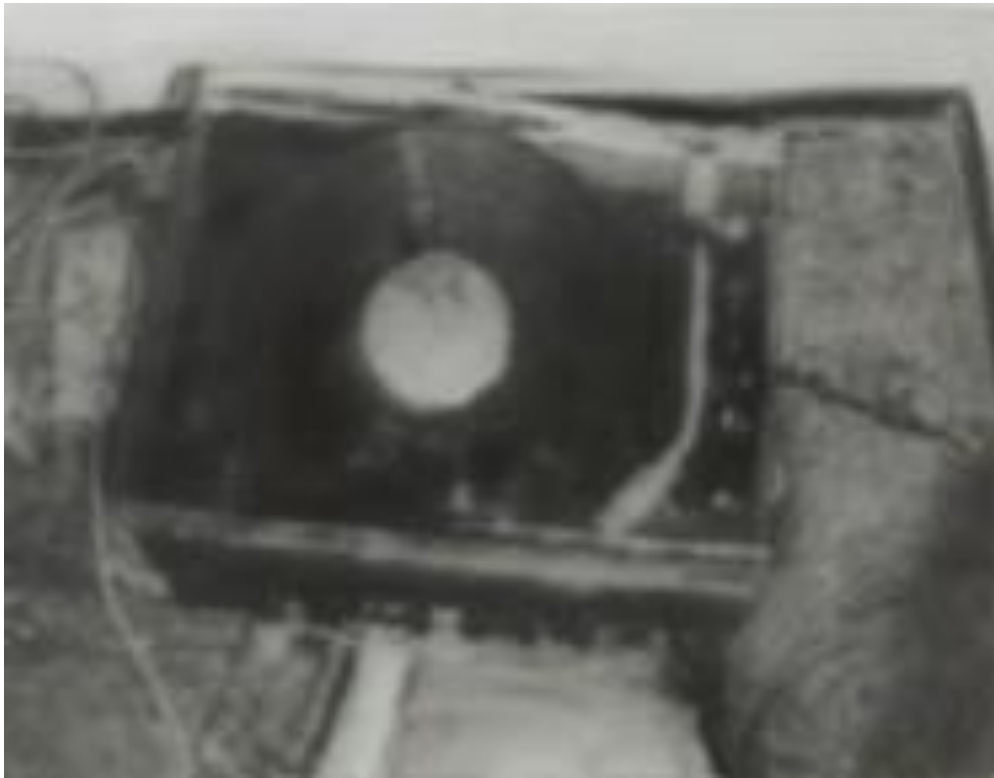


Fig. 29. Gerhard Richter. *Tourne-disque*.  
Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.188.



Fig. 30. Gerhard Richter. *Arrestation1*.  
Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.189.



Fig. 31. Gerhard Richter. *Arrestation2*.  
Óleo sobre tela, 1988. Fonte: BORCHARDT-  
HUME, 2012, p.189.



Fig. 32. Gerhard Richter. *Enterrement*. Óleo sobre tela, 1988.  
Fonte: BORCHARDT-HUME, 2012, p.190-191.



## ANEXO II:

### BANCO DE IMAGENS 2 – ATLAS MNEMOSYNE ABY WARBURG

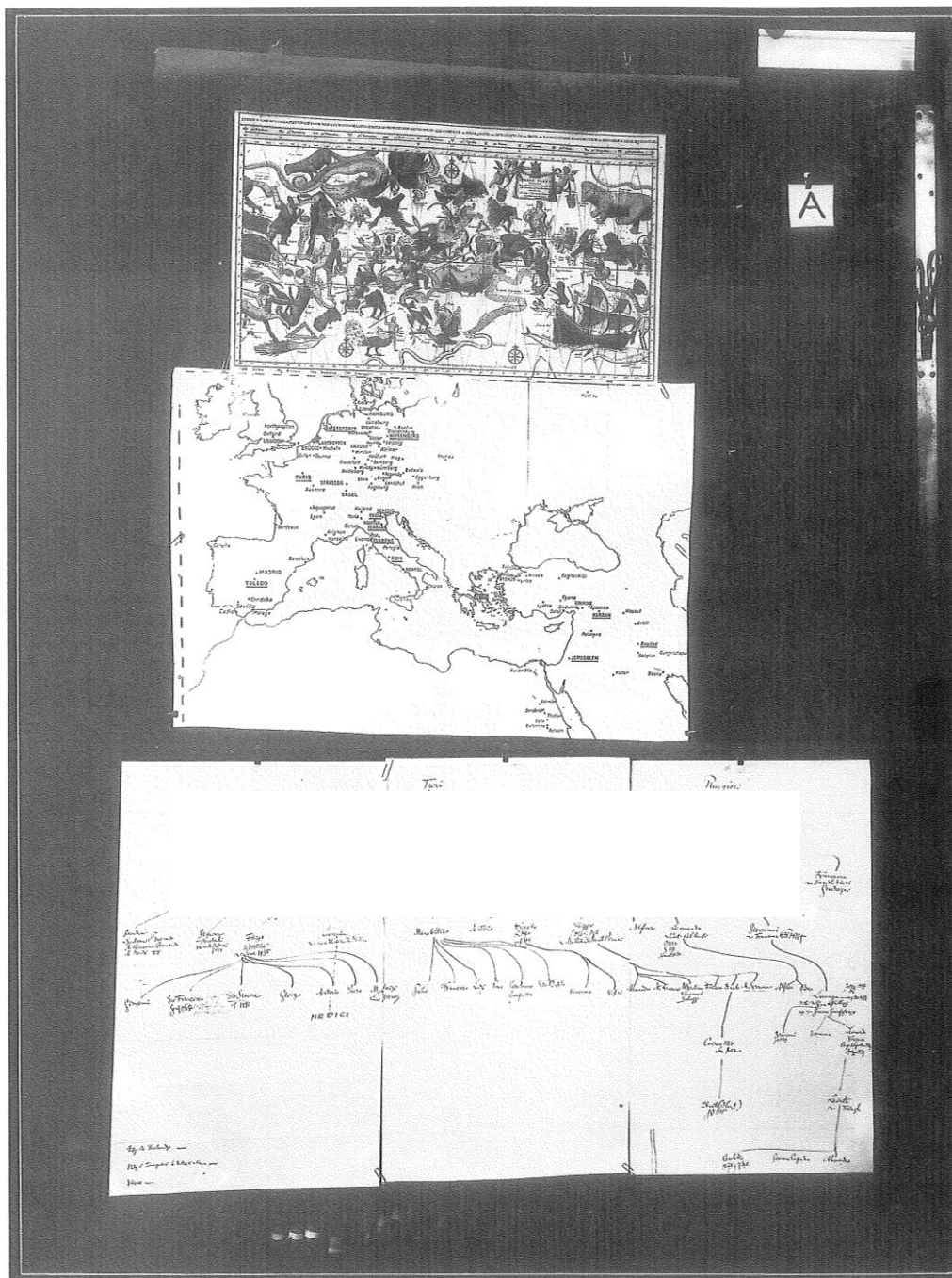


Fig.33. Aby Warburg. *Painel A*.  
Fonte: WARBURG, 2010.

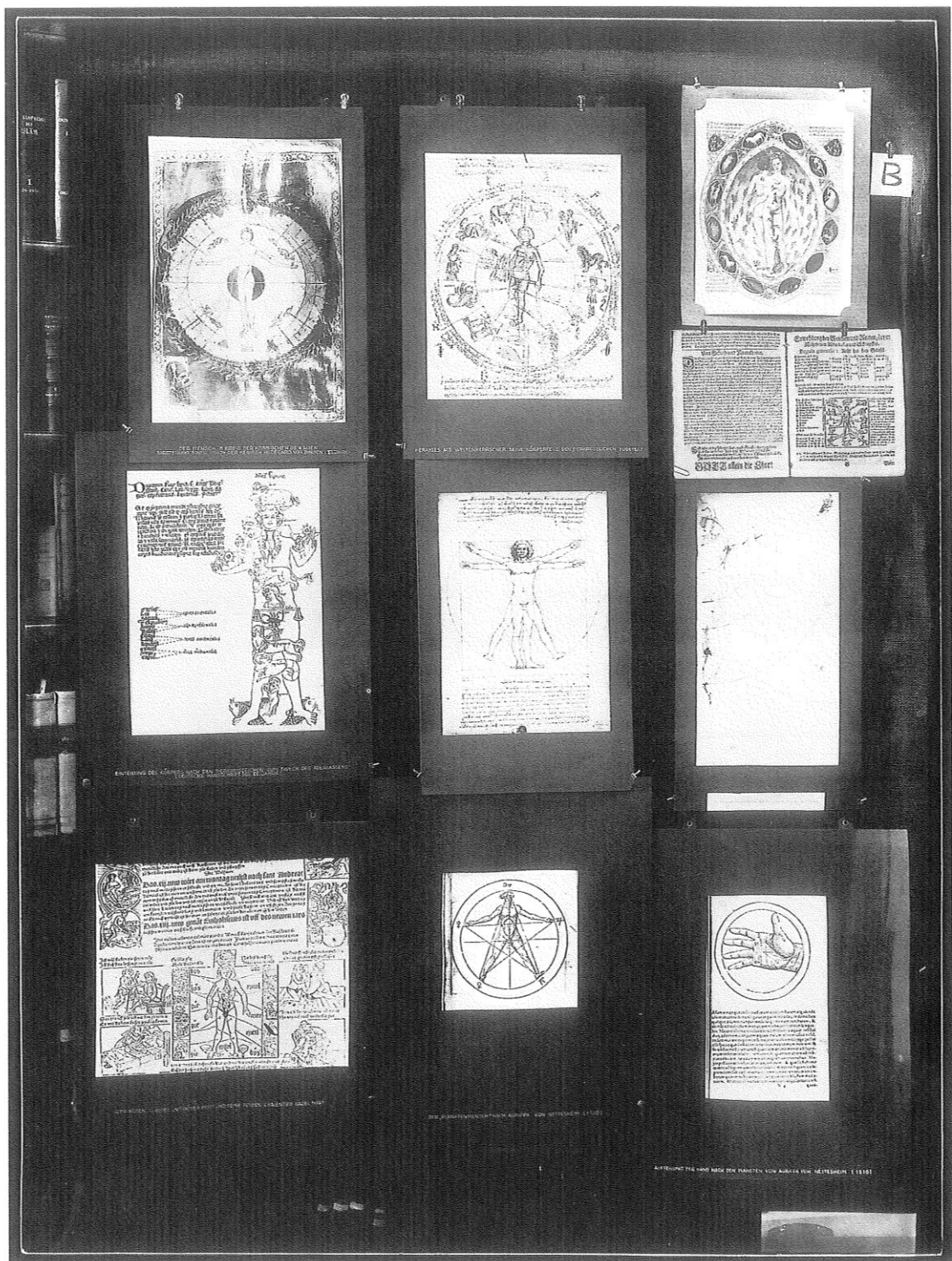


Fig.34. Aby Warburg. *Panel B*.  
 Fonte: WARBURG, 2010.

Panel C



Fig. 35. Aby Warburg. Panel C.  
Fonte: WARBURG, 2010.



Fig. 36. Aby Warburg. *Panel 1*.  
Fonte: WARBURG, 2010.



Fig. 38. Aby Warburg. *Panel 39*.  
Fonte: WARBURG, 2010.

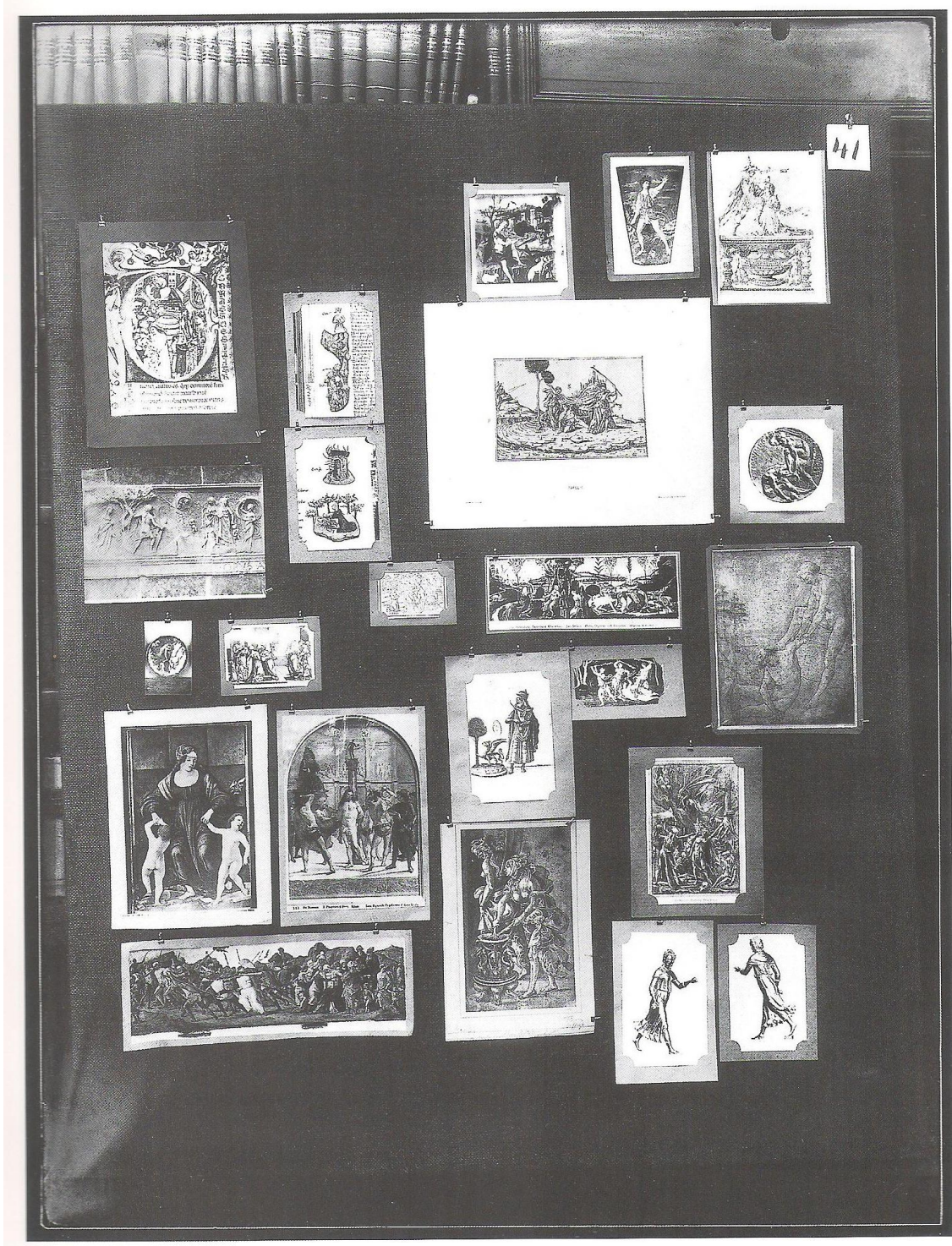


Fig.39. Aby Warburg. *Painel 41*.  
Fonte: WARBURG, 2010



Fig.40. Aby Warburg. *Painel 46*.  
Fonte: WARBURG, 201



Fig. 41. Aby Warburg. *Painel 78*.  
Fonte: WARBURG, 2010.





Fig. 27. Aby Warburg. *Panel 79*.  
Fonte: WARBURG, 2010.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.

BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária C.F.; ARON, Irene. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, V.3).

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas V.1)

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2000.

BORCHARDT-HUME, Achim; GODFREY, Mark; Tate Modern (Gallery); et al. *Gerhard Richter: Panorama*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2012.

BORGES, J. L.; KODAMA, M. *Atlas*. São Paulo: Tradução de Heloísa Jahn. Companhia das letras, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987, v.3.

\_\_\_\_\_. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1997, V.1.

CIFUENTES, Adolfo. *A pulsão fotográfica na arte contemporânea*. Belo Horizonte. Escola de Belas Artes da UFMG, 2012. (Texto manuscrito).

COSTA, Luciano Bernardino. *Imagem dialética e imagem crítica: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea*. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: Essai sur le drape tombé*, Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Tradução de O. A. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Tradução de Françoise Maillier. Múrcia. Espanha: Cendeac, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Atlas ou le gai savoir inquiet (L'oeil de l'histoire, 3)*. Paris: Minuit, 2011b.

\_\_\_\_\_. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antônio Machado Libros, 2008b.

\_\_\_\_\_. *De semelhança a semelhança*. Rio de Janeiro: UFRJ. *Alea: Estudos Neolatinos*. v.13, n. 1, p. 26-51, jan /jun. 2011c.

\_\_\_\_\_. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2008c.

\_\_\_\_\_. *La ressemblance informe – ou le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995b.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. Campinas: Editora 34, 2010a (Coleção Trans).

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Phasmes*. Essais sur l'apparition, 1. Paris: Pardox, 1998.

EBLE, Bruno. *Gerhard Richter: la surface du regard*. Paris: Harmattan, 2006.

FREUD, Sigmund. *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_; KEHL, Maria Rita; CARONE, Modesto; PERES, Uraina Tourinho. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GISING, Arno; Didi-Huberman, Georges. *História de Fantasmas para Gente grande*. In: Exposição Atlas, Suite / SIMPÓSIO INTERNACIONAL IMAGENS, SINTOMAS E ANACRONISMOS. 2013. Rio de Janeiro: MAR/Escola do Olhar / Biblioteca.

JANSON, H. W. *História geral da arte: o Mundo Antigo e a Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MATTOS, Cláudia Valladão de. *Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea*. II Encontro de História da Arte, IFCH – Campinas: Unicamp, 2006.

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

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Lílian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

OVIEDO, A. In: DIDI-HUBERMAN. *Ante el tempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Tradução Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

SCHOLLHMMER, Karl Erik. O olhar embarcado na história – a propósito de Gerhard Richter. In: CORNELSEN, E. Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG - FALE. 2012.

SILVA, Adão Fernandes da. *O cinema como língua escrita de ação*. 2007. Dissertação de Mestrado. Área de concentração - Arte e Tecnologia da Imagem- Linha de Pesquisa: Criação e Crítica da Imagem em Movimento - Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte.

SPALDING, Tarsilo Orpheu. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

VILHENA, Iara Inchausti Ribeiro. *Um estudo sobre o retrato e as questões que envolvem sua imagem*. 2013. Dissertação de Mestrado. Área de concentração - Arte e Tecnologia da Imagem – Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte.

WARBURG Aby. *Atlas Mnemosyne*. Traducción Joaquim Camorro Mielke. Madri: Akal, 2010. (Colección Arte y estética).

\_\_\_\_\_. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (Coleção Artefissil,7).

\_\_\_\_\_. Dürer e a antiguidade italiana. *Cadernos Benjaminianos*, n.5, Belo Horizonte, jan-jun.2012, p. 66-72.

\_\_\_\_\_. *La naissance de Vénus et Le printemps de Sandro Botticelli*. Paris: Allia, 2007.

\_\_\_\_\_. *Le rituel du serpent*. Paris, Macula, 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989 [original: 1898].

## **REFERÊNCIAS DO MEIO ELETRÔNICO**

Disponível em <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/corot/>>. Acesso em 22/08/2012.

Disponível em <[http://en.wikipedia.org/wiki/Venus\\_de\\_Milo](http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Milo)>. Acesso em 21/08/2013.

Disponível em <<http://vimeo.com/>>. Acesso em 18-08- 2013.

Disponível em <<http://www.ibiblio.org>>. Acesso 18-08- 2013.

Disponível em <<http://www.GerhardRichter.com>>. Acesso 18-08- 2013.

Disponível em <<http://www.Ibiblio.com>>. Acesso em 18-08- 2013.

Disponível em <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em 18-08- 2013.