



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

TATIANA ROMAGNOLLI PERES

**A SOBREVIDA DAS IMAGENS:
O REAPARECIMENTO DA VÊNUS EM PEÇAS
COMUNICACIONAIS CONTEMPORÂNEAS**

Londrina
2015

TATIANA ROMAGNOLLI PERES

**A SOBREVIDA DAS IMAGENS:
O REAPARECIMENTO DA VÊNUS EM PEÇAS
COMUNICACIONAIS CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Comunicação da Universidade
Estadual de Londrina, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre.

Orientador:
Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein

Londrina
2015



**Universidade
Estadual de Londrina**



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

Tatiana Romagnolli Peres

**A SOBREVIDA DAS IMAGENS: O REAPARECIMENTO DA VÊNUS EM
PEÇAS COMUNICACIONAIS CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Comunicação da Universidade
Estadual de Londrina, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
UEL – Londrina - PR

Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Oliveira
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva
UNIP – São Paulo - SP

Dedico este trabalho aos meus pais Maria Cristina e Pedro Carlos; ao meu marido Maicon e ao meu filho Vinicius. Todo meu esforço também foi por vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e irmãos pelos infinitos momentos de incentivo e apoio ao longo de todos estes anos. De forma especial, agradeço minha mãe, que tantas vezes me orientou e auxiliou.

Agradeço ao meu marido, Maicon, pelo companheirismo e por me compreender nos períodos de ausência.

Agradeço ao meu amado filho Vinicius que, em diversas ocasiões, me ouviu e me acompanhou. Desejo que meu amor pelo conhecimento lhe sirva de exemplo e inspiração.

Agradeço ao meu Orientador Alberto Carlos Augusto Klein, figura fundamental nesta jornada, que me proporcionou conhecer o mundo encantador da pesquisa. Sem dúvidas, foi uma honra e um privilégio.

Agradeço aos professores Ana Paula Oliveira e Silvio Ricardo Demétrio que muito contribuíram, antes e durante, a qualificação desta pesquisa.

Agradeço aos professores André Azevedo da Fonseca, Miguel Luiz Contani e Paulo César Boni, que também colaboraram com minha formação no decorrer do programa.

Agradeço aos amigos do programa de mestrado, por me ajudarem durante esta trajetória. Permanecerão inesquecíveis!

MEMÓRIA

*Amar o perdido
deixa confundido
este coração.*

*Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.*

*As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.*

*Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.*

(Carlos Drummond de Andrade)

PERES, Tatiana Romagnolli. **A sobrevida das imagens:** o reaparecimento da Vênus em peças comunicacionais contemporâneas. 2015. 137 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

Este trabalho investiga o reaparecimento da Vênus, da obra renascentista O nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli, em peças comunicacionais contemporâneas. Para tanto, discorre inicialmente sobre a teoria de Aby Warburg de pós-vida das imagens e seus consequentes desdobramentos. Estes são utilizados como uma pista teórica para a compreensão desta sobrevida e dos sentidos contidos nas imagens. Importante notar que, só muito recentemente esta teoria foi retomada por autores como Georges Didi-Hubberman (2013), Philippe-Alain Michaud (2013) e Norval Baitello Junior (2005). Apresenta também uma análise iconográfica de diferentes imagens como peças publicitárias, capas de revista e obras de arte que contemplam os citados elementos reminiscentes. Esta análise iconográfica se baseou em investigações feitas tanto por Warburg (2013) quanto por Erwin Panofsky (1982), no intuito de utilizar este nível de leitura como um procedimento analítico e comparativo de imagens. A partir destes levantamentos demonstra que a Vênus é constantemente reconfigurada em criações imagéticas atuais. Observa, com base nas imagens analisadas e em pesquisas bibliográficas realizadas sob a perspectiva warburguiana que, a Vênus é relida, em razão influências externas que perpassam pelo processo de constituição da memória (*Mnemosyne*) e da imagem enquanto texto cultural repleto de significações. Todos os apontamentos contribuem para confirmar a hipótese de que é possível desvendar os sentidos contidos nas imagens, sejam eles externos ou internos. Reafirma contribuições a respeito da relevância da imagem inserida em um contexto midiático que permite verificar a existência de uma conexão entre tempos na história. Conclui que, nas criações de peças comunicacionais são utilizadas imagens precedentes como fonte de inspiração, principalmente no tocante a criação dos elementos acessórios em movimento, cabelos e posição do corpo, permitindo confirmar a tese warburguiana, sobre a existência de uma pós-vida das imagens, na contemporaneidade.

Palavras-chave: Aby Warburg. Sobrevida. Imagem. Vênus. Peças comunicacionais contemporâneas.

PERES, Tatiana Romagnolli. **Images survival: the reappearance of Venus in contemporary communication advertising campaigns**. 2015. 137 p. Masters Thesis (Master's Programme in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2015.

ABSTRACT

This work investigates Venus reappearance in the Renaissance work “The Birth of Venus” by Sandro Botticelli and in contemporary communication advertising campaigns. Therefore, this paper initially discusses the Aby Warburg's theory of the afterlife images and their consequent developments. These are used as a theoretical clue to understanding this survival and meanings contained in the images. It is important to note that only recently this theory was taken up by authors such as Georges Didi-Hubberman (2013), Philippe-Alain Michaud (2013) and Norval Baitello Junior (2005). This work also presents an iconographic analysis of different images as advertising campaigns, magazine covers and works of art that include the above reminiscent elements. This iconographic analysis was based on investigations made both by Warburg (2013) and by Erwin Panofsky (1982), in order to use this reading level as images comparative analytical procedure. Based on these surveys demonstrates that Venus is constantly reconfigured in current imagery creations. It is possible to observe, based on the images analyzed and bibliographical research conducted under the warburguiana perspective that, Venus is reread, due to external influences that underlie the memory and image formation process (Mnemosyne) while a cultural text full of meanings. All notes contribute to confirm the hypothesis that it is possible to unravel the meanings contained in the images, whether external or internal. It reaffirms contributions regarding the relevance of the inserted image in a media context for verifying the existence of a connection between time in history. Thus, concludes that, in the creations of communication campaigns are used previous images as a inspiration source, especially regarding the creation of motion elements accessory, hair and body position, allowing confirm warburguiana thesis on the existence of an afterlife image, in the contemporary world.

KEY WORDS: Aby Warburg. Afterlife. Image. Venus. Contemporary communication advertising campaigns.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Aby Warburg.....	20
Figura 2 - Fachada da Biblioteca/ Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.....	21
Figura 3 – Interior da Biblioteca Warburg.....	22
Figura 4 – O nascimento de Vênus.....	25
Figura 5 – A Primavera.....	26
Figura 6 – O nascimento de Vênus, detalhe.....	34
Figura 7 - Aby Warburg, retrato	41
Figura 8 – Aby Warburg com um índio Hopi.....	42
Figura 9 – Lavagem das serpentes.....	44
Figura 10 – Índios hopis realizando a dança da serpente em Oraibi.....	44
Figura 11 - Ruínas da aldeia dos pueblos.....	46
Figura 12 – A serpente como relâmpago.....	49
Figura 13 – Índio Hopi.....	52
Figura 14 – Um transeunte em São Francisco.....	53
Figura 15 - Cleo Jurino, desenho com a representação da cobra relâmpago, portadora da chuva.....	54
Figura 16 - Aby Warburg com um índio.....	55
Figura 17 - Prancha do Atlas Mnemosyne.....	57
Figura 18 - Prancha 39 do Atlas Mnemosyne.....	71
Figura 19 – O nascimento de Vênus, detalhe.....	94
Figura 20 – Capa do álbum: Lady Gaga.....	96
Figura 21 – Página inicial do site/ Lady Gaga.....	96
Figura 22 – Lady Gaga.....	99
Figura 23 – Lady Gaga em ensaio fotográfico para a revista “V Magazine”.....	100
Figura 24 –Gaga, como La Venus.....	101
Figura 25 – Lady Gaga- “Applauses”.....	103
Figura 26 – Capas da revista Veja.....	104
Figura 27 – Capa da revista Veja.....	104
Figura 28 – Catálogo da exposição “Mitos e Ícones”.....	106
Figura 29 - Carolina Dieckmann faz foto seminua para exposição.....	107
Figura 30 – Fernanda Tavares de Thiago Costackz como a Vênus de Botticelli.....	108

Figura 31 – Jéssica Pauleto - Calendário da SPFW/ 2005.....	111
Figura 32 – Gisele Bündchen - Calendário da SPFW/ 2005.....	111
Figura 33 – Raquel Zimmermann - Calendário da SPFW/ 2005.....	111
Figura 34 – Fernanda Tavares - Calendário da SPFW/ 2005.....	111
Figura 35 – Ana Beatriz Barros – Calendário da SPFW/ 2005.....	112
Figura 36 – Cintia Dicker – Calendário da SPFW/ 2005.....	113
Figuras 37 – Campanhas publicitárias.....	115
Figura 38 – Julia Roberts – comercial de café.....	118
Figura 39 – Gisele Bündchen/ Campanha Publicitária de Jóias: “Coleção Vida em movimento”.....	119
Figura 40 – Gisele Bündchen/ Campanha Publicitária de Jóias: “Coleção Vida em movimento”.....	120
Figura 41 – Gisele Bündchen: Campanha Publicitária de Jóias.....	120
Figura 42 - Gisele Bündchen/ campanha publicitária de lingerie 2012.....	123
Figura 43 - Gisele Bündchen/ campanha publicitária de lingerie 2012.....	124
Figura 44 – Campanha publicitária: Perfume Vivara – 1965.....	126
Figura 45 – O nascimento de Vênus, detalhe.....	130
Figura 46 - Lady Gaga.....	130

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	SOBRE: OBJETOS, MÉTODOS E OBJETIVOS.....	13
1.2	DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS.....	17
2	AS CONTRIBUIÇÕES DE WARBURG	19
2.1	WARBURG E SUA BIBLIOTECA DA CIÊNCIA DA CULTURA.....	20
2.2	SOBRE AS INFLUÊNCIAS E A PRODUTIVIDADE DE WARBURG.....	22
2.2.1	Nachleben Der Antike	24
2.3	SANDRO BOTTICELLI E O RENASCIMENTO.....	26
2.3.1	A Representação da Ninfa.....	34
2.4	A PASSAGEM POR KREUZLINGEN.....	38
2.5	A VIAGEM À AMÉRICA E A ANAMNESE ANTROPOLÓGICA.....	39
2.5.1	A Relevância dos Rituais Indígenas para a Pós-vida.....	43
2.5.2	O Convívio com Grupos Indígenas e a aplicação do Conhecimento Antropológico.....	45
2.6	O ATLAS MNEMOSYNNE – DER BILDERATLAS MNEMOSYNE.....	55
2.7	<i>PATHOSFORMEL</i> E A SOBREVIDA DAS IMAGENS ANTIGAS.....	60
3	A MEMÓRIA	64
3.1	O LUGAR DA MEMÓRIA NA TEORIA WARBURGUIANA.....	66
3.2	A MEMÓRIA E AS IMAGENS REMINISCENTES.....	68
3.3	A RELAÇÃO ENTRE CULTURA E MEMÓRIA.....	71
3.3.1	Memória, Imagem e Texto Cultural.....	73
3.4	IMAGEM NA CONTEMPORANEIDADE.....	77

4	AS REMINISCÊNCIAS DA PROPOSTA WARBURGUIANA NA CONTEMPORANEIDADE.....	81
4.1	O MÉTODO ICONOLÓGICO DE ERWIN PANOFSKY.....	82
4.2	MATERIAIS E MÉTODOS	86
4.3	O REAPARECIMENTO DA VÊNUS EM IMAGENS CONTEMPORÂNEAS.. ..	88
4.4	A VÊNUS COMO REPRESENTAÇÃO REMINISCENTE DO MOVIMENTO.	92
4.5	A VÊNUS SOBREVIVENTE.....	95
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
	REFERÊNCIAS.....	132

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho surge com o intuito de recolocar em pauta discussões a respeito da teoria proposta por Aby Warburg sobre a existência de uma pós-vida das imagens - *Nachleben der Antike*. A delimitação dos estudos teve início com a proposta de se investigar a existência, na atualidade, de elementos reminiscentes da representação da figura feminina da Vênus, da obra clássica renascentista *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli. Esta obra foi selecionada como parâmetro destes estudos, pois teve um significado muito importante na vida acadêmica de Warburg, tornando-se, ao longo dos anos, parte das provas primordiais da existência de uma pós-vida.

A fim de discutir sobre esta teoria de pós-vida das imagens, uma questão pontual pode ser destacada: *de que maneira novas imagens podem recolocar a figura reminiscente da Vênus, reconfigurando os sentidos desta obra renascentista e como se estabelece o reconhecimento e a (re) leitura a partir da imagem original?* Este assunto será, portanto, entendido como primordial à compreensão das bases que amparam e norteiam esta pesquisa.

No entanto, durante o andamento deste estudo surge a necessidade precedente de uma ampla discussão sobre alguns pontos de grande relevância para a elucidação da teoria da *Nachleben der Antike*. Estas considerações anteriores se tornam imprescindíveis enquanto possibilidade de desvendamento de pistas teóricas indispensáveis para o entendimento da reutilização de imagens antigas em peças comunicacionais contemporâneas e, conseqüentemente, das elucidações dos simbolismos contidos nas imagens.

Portanto, verifica-se que este trabalho foi amparado em uma pesquisa exploratória e descritiva a partir da construção de um texto comparativo pautado na leitura iconográfica de Erwin Panofsky e, principalmente nos estudos de Aby Warburg. De modo específico, há que se enfatizar que discussões a respeito de Warburg, seu percurso acadêmico e suas propostas são importantes para o esclarecimento dos principais conceitos que amparam a teoria da pós-vida. Outro ponto relevante a ser citado é o fato de que só muito recentemente as contribuições deste pesquisador alemão foram retomadas por autores como Didi-Huberman (2013) e Michaud (2013). O que indica que ainda existem muitos assuntos a serem esclarecidos ou explorados em sua teoria, principalmente no que diz respeito às possíveis contribuições à arte e à comunicação.

E apesar da essência destas ideias estarem pautadas em elaborações datadas do final do século XIX e início do XX, várias questões levantadas por Warburg ainda se apresentam muito atuais e necessárias às novas imposições propostas por um mundo codificado por intermédio de informações imateriais (FLUSSER, 2007).

É possível notar que, por meio de suas elaborações, Warburg propõe novas formas de se conceber a imagem levando-se em consideração toda influência social e cultural. E mais que isto, seu legado contribui para a percepção de imagens enquanto elementos altamente constituídos e arraigados na cultura circundante. Para ele, a imagem teria um papel fundamental na construção e no desvendamento da cultura, o que a tornaria um objeto de extrema relevância. E em uma sociedade que produz e consome infinitas imagens diariamente, a compreensão profunda de seus mecanismos constituintes e de consequentes desvendamentos de seus sentidos possibilitaria a apreensão de diferentes e até então, impensáveis simbolismos e significados promovidos por estas relações dinâmicas.

1.1 SOBRE: OBJETOS, MÉTODOS E OBJETIVOS

Há muito tempo questões relativas à origem das inspirações para a criação imagética têm instigado a imaginação humana a ponto de direcionar os caminhos pelos quais o homem estabelece suas indagações e, conseqüentemente, institui suas pesquisas. Outro ponto incerto a respeito da criação das imagens seria o quanto estas carregam, transportam ou se orientam a partir do contexto circundante. As possíveis influências ou contribuições, diretas ou indiretas, sofridas pelo indivíduo em razão de sua localização no tempo e no espaço poderiam, de acordo com algumas teorias, alterar o resultado destas criações por vias que apontam claramente para fortes influências culturais.

Considera-se que a partir de um processo cauteloso de percepção de detalhes, até mesmo sutis, pode-se ter acesso à decifração de determinados códigos, explícitos ou implícitos, contidos nas imagens. Estes códigos poderiam contribuir para demonstrar o quão remissivos podem ser as imagens. Através da constatação do reaparecimento de certos elementos, pode-se chegar a rastros comprobatórios que amparam a constituição essencial destas formas.

A plêiade que busca respostas para tais questões propõe, de tempos em tempos, uma quantidade substancial de hipóteses que tentam contribuir para a elucidação de uma questão tão diversa e complexa. Resta a busca por uma teoria que traga à luz direcionamentos que levem a uma resposta plausível para o problema da origem das imagens.

Subsiste também a ideia de perceber que teorias não tão recentes, mas inovadoras possam adquirir visibilidade para clarear os lugares tocados pela questão da criação imagética. Estes pontos permitem repensar o quanto meios e mídias que sejam amparados por imagens, como a comunicação e a arte, são reflexos de contribuições culturais circundantes ou de um passado próximo ou longínquo, mas que ainda têm a capacidade de se manter vivas na atualidade.

Para a concretização de tais ideias, este trabalho busca destacar, em imagens publicitárias contemporâneas, o reaparecimento de certos elementos imagéticos em movimento que remetam à obra *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli. Esta teoria sobre a sobrevivência de elementos imagéticos em movimento em períodos posteriores constitui a base fundamental da chamada *Nachleben der Antike* - pós-vida das imagens antigas. Este conceito foi cunhado por Aby Warburg no final do século XIX em razão da constatação do reaparecimento de certos elementos imagéticos pagãos em movimento durante criações do primeiro período do Renascimento italiano.

Para que se possa permitir o desvendamento e reutilização da teoria warburguiana, foram selecionadas nesta pesquisa imagens de diferentes peças comunicacionais contemporâneas que servirão de objeto de análise. Exemplos de imagens reminiscentes foram encontradas em revistas como a *Veja*, sites de jornais, blogs, clipes musicais, campanhas publicitárias estrangeiras de café, de jóias entre outros. Contudo, foram selecionadas aquelas que suscitavam certa correspondência com a *Vênus*, na obra *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli. A similitude, em maior ou menor grau, mais ou menos explícita foi inicialmente percebida aleatoriamente e com base em uma análise inicial. Objetivava-se com isto encontrar imagens midiáticas que contivessem elementos semelhantes com a obra citada. As conclusões a respeito da constatação do reaparecimento de certos elementos em movimento para representação destas novas releituras da *Vênus* serão exemplificadas no decorrer desta investigação.

Este trabalho também buscou referenciar, por meio de uma pesquisa bibliográfica, uma relevante teoria a respeito da pós-vida das imagens, que será tida como a base fundamental e inicial das possíveis elaborações. Por isso, nota-se que as referências aqui utilizadas reafirmam o poder de sobrevivência das imagens ao longo do tempo. Compreende-se por consequência que estas ideias sobre pós-vida possuem capacidade de alteração nos modos de percepção da inspiração, da consciência sobre o processo de criação, do ineditismo de muitas imagens e, principalmente, da conexão existente entre as imagens com os elementos culturais e artísticos.

Desta forma, este trabalho se debruça sobre a seguinte questão: *de que maneira novas imagens podem recolocar a figura reminescente da Vênus, reconfigurando os sentidos desta obra renascentista e como se estabelece o reconhecimento e a (re) leitura a partir da imagem original?*

Mesmo com toda a respeitável base que ampara esta teoria e mesmo tendo sido ela erigida a partir de uma gigantesca investigação bibliográfica, de campo, antropológica e auxiliada por nomes importantes da pesquisa internacional, ainda existem controvérsias a respeito desta linha de pensamento. No entanto, a tomaremos aqui como uma entre outras possibilidades na análise e compreensão da criação imagética. Há que se ressaltar que as dúvidas sobre as informações que constam nas imagens geradas pela contemporaneidade são muito comuns, especialmente em ambientes informacionais específicos, como na comunicação e na arte. Por isso, reafirma-se a constatação da necessidade de elucidação de conexões possibilitadas entre as criações imagéticas e entre arte, comunicação e cultura.

Faz-se então necessário compreender detalhadamente a teoria de Aby Warburg. Em vista disso, é aceitável notar que a base fundamental da teoria warburguiana não referencia somente a pós-vida das imagens durante o Renascimento italiano, mas baseia-se em uma “interrogação reflexiva sobre os mecanismos de conhecimento e do pensamento das imagens” (MICHAUD, 2013, p.9). Portanto, ela direciona toda a amplitude de um trabalho inovador a partir de um ponto de vista específico. Além do que, ele utiliza de uma gama bastante diversificada de áreas do conhecimento para amparar sua fundamentação, o que é essencial para garantir e reafirmar sua credibilidade científica.

Esta pesquisa bibliográfica exploratória e descritiva assinala uma maior familiarização com temas ainda pouco estudados, com objetos de estudo específicos e que buscam referenciar as causas de um acontecimento específico: o ressurgimento de elementos imagéticos em movimento ao longo do tempo. Constitui-se também de uma oportunidade de explicitar e visualizar certos fenômenos culturais, proporcionando novos modos de percepção das criações imagéticas.

Tomando-se como base alguns dos preceitos acima citados, obtêm-se um dos principais objetos de estudo de Warburg: demonstrar a sobrevida de elementos pagãos em movimento nas representações da Vênus, executadas por Botticelli, durante o primeiro período do Renascimento italiano. Logo, o foco principal deste trabalho será o de, levando em consideração toda a teoria warburguiana de pós-vida das imagens, estabelecer de que maneira peças comunicacionais de mulheres veiculadas na mídia podem conter ou explicitar traços

reminiscentes de tal tese, tendo por base imagens que possuam semelhança, explícita ou implícita com a figura da Vênus (O nascimento de Vênus, de Botticelli).

Outro objetivo a que esta pesquisa se propõe é o de discorrer sobre a obra de Aby Warburg e sua principal teoria. Incluir-se-á uma análise iconográfica de algumas imagens provenientes de peças comunicacionais objetivando reconhecer pequenos detalhes que remetem ao movimento reminescente e mnêmico. Estas análises servirão de referência para a percepção da reutilização de imagens durante o processo de criação, por intermédio da *Pathosformel*.

Este trabalho terá como ponto de partida uma pesquisa bibliográfica sobre Aby Warburg e todo o seu universo circundante, produtivo e acadêmico, pois sua tese de doutorado sobre a sobrevivência de elementos pagãos, sua pesquisa antropológica que viria a contribuir para a comprovação de suas teorias e sua biblioteca de ciências da cultura constituem-se importantes bases para a comprovação do problema desta pesquisa.

Acrescentam-se aos objetivos específicos deste trabalho, explorações sobre o processo de produção de imagens; as relações existentes entre a cultura e os processos de constituição da memória e sua analogia com a pós-vida da imagem na atual sociedade. Por fim, encontram-se elucubrações pertinentes a constatação da existência, na atualidade, da pós-vida das imagens em peças comunicacionais. Estes dados são resultantes do cruzamento de todas as discussões anteriores, e terá seu ápice durante o desenvolvimento das análises.

Deste modo, obtiveram-se como objetivos específicos: descrever a trajetória acadêmica de Warburg em busca da elaboração de sua teoria da pós-vida das imagens em obras renascentistas italianas (especificamente em O nascimento da Vênus, de Sandro Botticelli). Pesquisar e analisar imagens publicitárias contemporâneas que correspondam à teoria da sobrevivência de elementos imagéticos contidos na Vênus de Botticelli.

Para que se possam constatar todas estas questões, utiliza-se uma metodologia que promova a realização de um levantamento bibliográfico sobre a teoria warburguiana e seus desdobramentos. Considera-se, desta maneira, analisar quais os elementos contidos nas imagens femininas veiculadas pela mídia suscitem referência à Vênus e à pós-vida warburguiana.

1.2 DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS

Com o objetivo de verificar a existência da teoria warburgiana de pós-vida das imagens na contemporaneidade, esta pesquisa não busca determinar resultados absolutos e definitivos por alguns motivos. Primeiramente, por se tratar de um trabalho com uma pequena amostragem de imagens e, em seguida, por utilizar como fundamentação a proposta de níveis de leitura que pode, essencialmente, suscitar uma possível variedade de interpretações. Mas, neste momento, esta pesquisa busca realçar um antigo posicionamento sobre os modos de percepção da relevância, conexão, poder e complexidade da imagem. Modos estes que conduzem a uma visão abrangente e muito mais conectada a elementos reminiscentes e culturais que os que vigoram ou são utilizados para a compreensão das imagens na maior parte das vezes.

No segundo capítulo são propostos estudos específicos sobre o autor que embasa este trabalho - Aby Warburg. Ao compreender os modos como este pesquisador propunha sua forma de percepção dos elementos em movimento, outras questões a respeito de possíveis conexões entre imagem e seus desdobramentos, serão constituídas. O texto traz desde pontos que irão colaborar para a compreensão de questões bastante abrangentes como a pós-vida das imagens (*Nachleben der Antike*) até outros denotam especificidades sobre a vida ou carreira de seu criador, mas que são completamente necessários a compreensão de todo o trabalho.

Não obstante, tratar-se-á neste mesmo espaço de discussões embasadas na perspectiva e conexões de teóricos ou teorias relevantes para a história da arte, como Botticelli e o Renascimento. Buscar-se-á destacar as características específicas quanto a representação da ninfa e suas correlações com a imagem da borboleta. Todos estes elementos convergem para a obra *O nascimento de Vênus*, ponto culminante da tese warburgiana.

Entre os temas a serem debatidos ainda neste capítulo encontram-se os caminhos literais percorridos por Warburg no decorrer de sua pesquisa encontram-se as peregrinações por territórios indígenas e americanos, a passagem pelo hospital psiquiátrico; a formação de seu *Atlas Mnemosyne, a Pathosformel* e a construção de sua Biblioteca da Ciência e da Cultura. Todo o esclarecimento sobre estes fatos e contribuições são relevantes já que de algum modo cooperaram para a formação de sua teoria.

O terceiro capítulo faz referência ao papel que a memória assume na proposta warburgiana de pós-vida das imagens. Esta é uma teoria que tem como parâmetro essencial a constituição e utilização da imagem a partir da memória. Tais questões tornam-se

importantes principalmente depois das considerações sobre a criação do Atlas Mnemosyne (da memória) por Aby Warburg. Há que se analisar, portanto, o lugar e o papel da memória para a sobrevivência e rememoração da imagem. Como parte constitutiva desta questão, este capítulo ainda trará algumas explicações a respeito das possibilidades criadas entre a memória e as imagens remissivas e entre a construção da cultura e a memória, utilizando como base a ideia de memória enquanto texto cultural. Estes aspectos também conduzem a um debate a respeito da relação entre imagem e memória na contemporaneidade. Todos estes pontos aqui abordados serão fundamentais para a compreensão das relações possibilitadas entre os elementos simbólicos e sociais contidos nas imagens analisadas e o posicionamento de Warburg frente a produção e compreensão de imagens.

O quarto capítulo propõe uma sequência de elaborações sobre, primeiramente, a leitura iconográfica que será usada como uma proposta de procedimento analítico. Em seguida, será destacado o detalhe na obra O nascimento de Vênus a ser utilizado nas análises, neste caso, a figura da Vênus. Na sequência, serão apresentadas as imagens selecionadas, ou seja, as peças comunicacionais que apresentaram certas semelhanças simbólicas ou externas com o detalhe da Vênus, previamente selecionado. De maneira alternada à seleção e exemplificação destas imagens, este capítulo ainda trará uma reflexão entre a teoria proposta pela leitura iconográfica e as imagens selecionadas. Estes apontamentos terão como objetivos o desvendamento dos significados contidos nestas imagens e a comprovação da teoria de pós-vida das imagens proposta por Aby Warburg, em ambientes informacionais contemporâneos.

Como evidência comprobatória da existência e relevância da teoria warburguiana de pós-vida das imagens, serão apresentadas as considerações finais, que trarão os indícios conclusivos relevantes e fundamentais sobre a presença de elementos remissivos da Vênus de Botticelli, em criações imagéticas contemporâneas.

2 AS CONTRIBUIÇÕES DE WARBURG

As contribuições das pesquisas de Aby Warburg às ciências, de modo geral, são indiscutíveis. Principalmente no que concerne à abrangência de seus estudos em busca de uma tentativa de estabelecer o uso de uma perspectiva diferenciada para análise de imagens. tais considerações passariam invariavelmente pelo estudo da ação da imagem sobre a sociedade. Para ele, as imagens estariam conectadas às interferências e as influências culturais e, portanto, completamente interligadas a tais realidades.

Há que se considerar, portanto que, para Warburg, existiria uma conexão profunda entre as criações imagéticas e a cultura. Com base em tais interferências, ele se propôs a cultivar uma teoria de modelo cultural de história, cuja movimentação poderia gerar uma interligação no tempo. Consequentemente, ele levou em consideração que “as imagens não são entidades a-históricas, e sim realidades históricas, inseridas num processo de transmissão de cultura” (LINS, 2009, p.1).

Pode-se observar que a vida de Warburg foi muito curta, mas extremamente intensa. Não há dúvidas de que são muitas as informações que circundam ou permeiam sua vida pessoal ou sua carreira e que todas elas encontram-se absolutamente conectadas. Portanto, não há como falar da teoria warburguiana sem discorrer sobre sua vida particular.

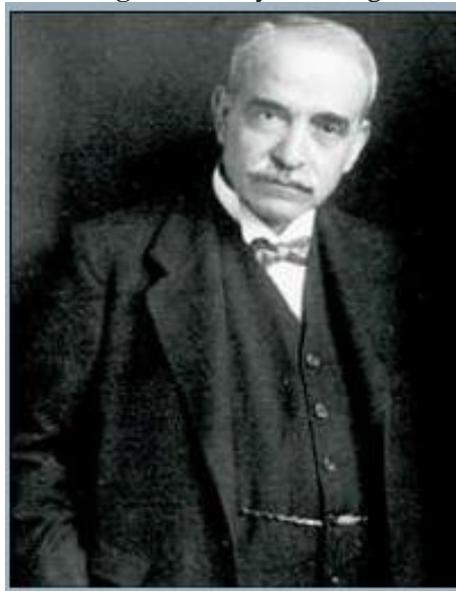
Entretanto, há que se notar que todas as discussões a respeito de suas descobertas, pesquisas ou teorias, em cada trecho deste capítulo, não deverão servir somente como referência biográfica, mas para constatar que o desenrolar da vida de Warburg caminha de modo paralelo a sua carreira. Desta forma, seria impossível uma dissociação entre ambas (SAXL, 1957).

Por isso, justifica-se nos trechos a seguir uma discussão a respeito da vida, da obra, das influências, dos contatos, das viagens, da convivência, das crises, das descobertas e empreendimentos de Aby Warburg, pois todas estas ações contribuíram de uma forma ou de outra, para a construção deste incansável e admirável pesquisador. Consequentemente, irão também contribuir para o entendimento da essência desta pesquisa.

2.1 WARBURG E SUA BIBLIOTECA DA CIÊNCIA DA CULTURA

Abraham Moritz Warburg, mais conhecido como Aby Warburg (Figura 1) nasceu em Hamburgo (1866-1929), norte da Alemanha, em uma abastada e tradicional família de banqueiros. Ele, o mais velho de sete irmãos e logicamente herdeiro direto da fortuna e bens da família, teria abdicado de toda a herança, ainda muito jovem, em troca da realização de um único pedido: obter ao longo de sua vida todos os livros que quisesse possuir. Surgiria desta forma um dedicado colecionador e pesquisador da imagem e da arte.

Figura 1 –Aby Warburg



Fonte: Scarso (2006, p.1)

Com a realização deste pedido por um de seus irmãos, Warburg iria erigir uma das maiores bibliotecas particulares do mundo – a Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura (Figura 2), que é tida, atualmente, como uma das mais relevantes sobre história da cultura. A partir do que conta esta lenda warburguiana, é possível imaginar que ele não iria passar despercebido pela história. Importante se faz realçar que a construção, ano a ano, desta biblioteca também o fará entrar para o rol dos maiores intelectuais da história da arte e dos estudos da ciência da cultura, contudo, ainda muito pouco difundido. Este reconhecimento o torna conhecido principalmente entre pesquisadores de áreas afins, pois é fato que a grande maioria das pessoas ainda não tem informação sobre a relevância de seu trabalho.

Figura 2 – Fachada da Biblioteca/ Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg



Fonte: Samain (2011, p.33)

Com relação à estrutura física de sua biblioteca, Warburg teria utilizado uma composição diferente de tudo o que já havia sido pensado enquanto formato para uma construção do mesmo tipo. Estes livros não foram catalogados a partir do nome dos autores nem obedeciam a uma disposição cronológica. Portanto, era uma biblioteca não catalográfica e não cronológica.

Em um espaço elíptico (Figura 3) ele dispôs, lado a lado, todo seu arquivo. Esta organização de livros possibilitaria a proposição de relações até então impensáveis que se dariam por afinidade temática ou imagética e não por ordem alfabética ou por nome de autor como se vê normalmente em outras bibliotecas. A distribuição, inicialmente, de livros havia sido pensada para que o apreciador/ pesquisador pudesse ter um visão geral e ampla das prateleiras e desta forma, perceber e elaborar novas aproximações entre os infinitos exemplares.

Neste espaço, os livros seriam agrupados e reagrupados conforme a política da “boa vizinhança” que, segundo Samain (2011, p. 35), dizia respeito “a capacidade que os livros tem de se relacionar”. Propunha enfim, a existência do bom relacionamento que os livros pudessem ter uns com os outros. Seriam correspondências complexas proporcionadas pelo movimento, portanto, a catalogação tradicional feita em qualquer outra biblioteca o que possibilitava a mudança constante dos mesmos. E Warburg alterava frequentemente esta disposição tentando estabelecer novas aproximações, suplementações e relações entre passado e futuro. Seria o início da concepção da ideia de conexão e movimento.

Figura 3 – Interior da Biblioteca Warburg



Fonte: Arquivo do Instituto Warburg (2014a).

Nesta biblioteca, ele instalaria o que seria apenas uma parcela de toda sua extensa produção com a criação de seu Atlas, tempos depois. A outra parte ficaria por conta de seus escritos, de sua gigantesca elaboração teórica, muitas vezes não publicadas. Apesar de sua obra ainda não ser amplamente divulgada, é possível distinguir sua importância para a alteração nos modos de percepção da imagem em meio à sociedade e às possíveis conexões proporcionadas por ambas. Dessa forma, a biblioteca viria a se constituir verdadeiramente como a consolidação visual e imagética de suas ideias.

No entanto, com o passar dos anos será possível constatar que a grande busca de Warburg por colecionar livros, que havia gerado a ideia primordial de construção de um de seus maiores empreendimentos, possuía na verdade, um fundo patológico a ser explicado com sua internação na clínica psiquiátrica Kreuzlingen. Provavelmente esta mesma obsessão, mais acentuada em determinados momentos, o levou também a colecionar milhares de imagens e recortes de jornais para sua biblioteca, que foram destruídos com o final da Segunda Guerra. Esta mania viria a contribuir futuramente para a concretização geral de seus trabalhos por meio da criação do Atlas *Mnemosyne*.

2.2 SOBRE AS INFLUÊNCIAS E A PRODUTIVIDADE DE WARBURG

Em relação à formação acadêmica de Warburg, é sabido que a de maior relevância ocorreu na Universidade de Bonn, na Alemanha, onde cursou doutorado. Lá ele estudou história da arte e entrou em contato com intelectuais da época. De acordo com Teixeira (2010, p.135), suas principais referências foram figuras renomadas como Hemann

Usener (historiador das religiões), Karl Lamprecht (historiador social) e Carl Justi (historiador da arte). Estes teóricos mais tarde tornar-se-iam fundamentais para a elaboração de sua pesquisa.

Apesar destas influências, Warburg assumiria posturas e caminhos totalmente diferentes aos percorridos por seus mestres. Objetivava por meio de sua elaboração teórica alargar e modificar as fronteiras estabelecidas para a arte. Era um historiador visionário que buscava situar a arte e a imagem em meio à movimentação da cultura na história.

Outra grande diferença entre ele e outros historiadores ou pesquisadores da mesma época é que Warburg teve uma carreira cuja produção fora muito intensa. Ele acabaria abdicando de todo o seu tempo para se dedicar exclusivamente aos estudos sobre a pós-vida das imagens e também à construção de sua biblioteca. Em função destas ideias, é possível notar que suas elaborações teóricas eram densas e necessitaram de um grande período de preparação e amadurecimento teórico.

Apesar de poucas publicações, ele produzia informalmente e cotidianamente uma quantidade infinita de material. É sabido que Warburg tinha o costume de escrever abundantemente todos os dias. Muitas vezes, estas anotações tornavam-se, em razão de sua caligrafia ou da falta de coerência, indecifráveis, principalmente para olhos alheios. Importante realçar que se localizam em meio a suas obras vários textos que estão divididos entre diários pessoais, cartas que compartilhava com sua família ou assistentes, rascunhos e anotações pelos quais tentava de maneira frenética expressar, comprovar ou simplesmente relatar suas ideias. São estas formas de escrita, relatos contínuos, detalhados e com distanciamento, que o ligaram às produções antropológicas.

Mas ao longo de sua vida preferiu permanecer como um pesquisador mais reservado. Por isso, atualmente, quase não é possível encontrar publicações do próprio Warburg. Muito do que se tem divulgado provém de publicações posteriores a sua morte produzidas por seus assistentes ou colaboradores, entre eles Fritz Saxl e Gertrud Bing. É possível notar, em alguns destes textos, relatos que informam sobre a dificuldade de obter autorização para divulgar textos de Warburg enquanto ele ainda estava vivo. Subtende-se, portanto, que ainda em vida ele relutava sobre estas questões e, muitas vezes, proibia categoricamente tais atitudes, talvez por temer que sua proposta não estivesse suficientemente finalizada ou respaldada.

2.2.1 *Nachleben Der Antike*

Uma das principais teorias desenvolvidas por Warburg foi pensada no decorrer da produção de sua tese de doutorado, publicada em 1893 com o título “O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano”. Ela também foi o principal elemento detonador do longo processo que iria convergir em estudos e pesquisas que perdurariam por toda sua carreira acadêmica. Nela se encontra a base fundamental de sua obra. As teorias por ele formuladas neste período apontam para caminhos que se tornariam essenciais para o restante de suas elaborações.

Nesta tese, Warburg discorre a respeito de sua grande teoria sobre *Nachleben der Antike*¹, na qual destaca a pós-vida ou sobrevida de certos elementos acessórios em movimento encontrados em criações literárias da Antiguidade pagã e reencontrados em criações artísticas do Renascimento. Nas várias elaborações propostas durante este trabalho, Warburg (2013, p. 55) elenca ainda quatro premissas sobre suas conclusões:

- I. O manuseio artístico de formas acidentais dinamizadoras se desenvolve dentro da “grande” arte autônoma a partir da imagem dinâmica de situações observadas na realidade em seus detalhes.
- II. O abandono, pelo artista, do meio real do objeto facilita o acessório dinamizador; por isso este se manifesta primeiro nas obras de arte denominadas simbólicas (alegóricas), pois seu contexto real é dispensado, pela “comparação”, desde o princípio.
- III. A imagem recordada de estados dinâmicos gerais, através da qual se apercebe a nova impressão, é depois projetada inconscientemente sobre a obra de arte como forma de um contorno idealizante.
- IV. O maneirismo ou idealismo artístico é apenas um caso do reflexo automático da imaginação artística.

São estas conclusões que condensam as ideias essenciais de sua teoria. Elas irão orientar todo o trabalho de decifração dos sentidos contidos nas imagens e conseqüentemente poderão contribuir para detectar e entender as diversas formas de reutilização de imagens em criações posteriores. Conduzem o leitor a compreender as relações

Nachleben der Antike é uma expressão warburguiana alemã de difícil tradução em razão de sua complexa abrangência. No entanto, diferentes termos são utilizados atualmente numa tentativa de traduzi-la. Neste texto, porém, serão empregadas palavras como pós-vida ou sobrevida para designar a expressão warburguiana. Entende-se que elas consigam abarcar o sentido mais complexo do termo e façam menção a grandiosidade da proposta de Aby Warburg na criação de sua tese. Compreende-se, portanto, que elas carregam consigo a ideia de morte e reaparecimento e não tratam somente da questão da eterna permanência por meio da qual ocorreria o desgaste e empobrecimento imagético, como pode ser percebido em palavras como sobrevivência.

complexas inerentes a estas mesmas imagens. Relações estas que dizem respeito aos motivos que levaram artistas de renome a buscar inspiração para a representação da vida em movimento em outras criações de diferentes fontes, mas com temas análogos.

A pós-vida das imagens exposta na tese de doutorado de Warburg trata de perceber e entender como certas formas pagãs em movimento reapareceriam ao longo do século XV e XVI, principalmente em obras como O nascimento de Vênus (Figura 4) e A Primavera (Figura 5), do artista Sandro Botticelli. Todos estes objetivos foram expostos de modo claro pelo pesquisador em seus escritos ao garantir que: Este trabalho é uma tentativa de comparar os quadros mitológicos de Botticelli O nascimento de Vênus e A Primavera, de Sandro Botticelli, com as representações correspondentes nas literaturas poéticas e na teoria da arte da época, a fim de expor o que interessava aos artistas do Quattrocento na Antiguidade.

Assim podemos acompanhar passo a passo como os artistas e seus mentores reconheceram na “Antiguidade” um modelo que exigia intensificar o movimento externo e como se apoiavam em modelos antigos quando precisavam representar elementos acessórios em movimento [*bewegtes Beiwerk*] – principalmente na indumentária e nos cabelos. (WARBURG, 2013, p. 3).

Figura 4 – O nascimento de Vênus, 1485



Fonte: Araújo (2014).

Figura 5 – A Primavera, 1478



Fonte: Paraná (2014).

Deve-se ponderar o quanto este artista renascentista contribuiu para exemplificação da teoria warburguiana, sendo que duas de suas obras foram consideradas essenciais para o desenvolvimento do trabalho de pós-vida. O que motivou amplamente as pesquisas de Warburg, especificamente com relação a estas duas obras, foi a semelhança de temáticas e isto foi explicitado no decorrer das descrições feitas em sua tese. Por isso, há que se considerar uma ligação muito profunda entre estes dois trabalhos de Botticelli. Foi demonstrado, ao longo do desenvolvimento de sua tese, que o pesquisador alemão acabou concluindo que duas obras de Botticelli, *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, seriam na verdade complementações recíprocas. Tais aproximações podem ser notadas quando Warburg (2013, p. 44) afirma que:

O nascimento *de Vênus* representa o devir de Vênus, que, emergindo do mar, é levada à praia de Chipre pelos ventos zefirinos; *A Primavera* representa o momento que se segue: Vênus, que, adornada como rainha, se apresenta em seu reino; nas copas das árvores e no chão sob seus pés desdobra-se o novo manto da terra em magnífico esplendor florido, e ao seu redor, como fiéis assistentes de sua senhora sobre tudo o que pertence a essa estação das flores, estão reunidos Hermes, que dissipa as nuvens; as Graças, símbolo da beleza da juventude; Amor; a Deusa da Primavera; e o vento do Oeste, cujo amor transforma Flora em doadora de flores.

2.3 SANDRO BOTTICELLI E O RENASCIMENTO

Sandro Botticelli (1446-1510) foi um artista florentino pertencente à segunda metade do século XV. Criador de obras como *O nascimento de Vênus*, é tido como um dos principais representantes do período artístico conhecido como Renascimento. Este período, de grandes contribuições para a arte, foi responsável por alterações nos modos de se

pensar e conceber a criação artística e também nas formas de percepção da figura do artista. Fatos estes que distinguiriam toda uma geração. Sobre estas ideias, Janson (2001, p. 539) assegura “ter sido o Renascimento o primeiro período da história consciente da sua própria existência e que cunhou um termo para designar a si próprio”. São, portanto, vários os apontamentos que consideram este período um tempo relevante para a história da arte. Didi-Huberman (2013, p. 80), em seus escritos, garante que:

O renascimento se tornará – ou melhor, voltará a se tornar – a categoria superior da história da arte que faz do Quattrocento e do Cinquecento um período de auge artístico, de autenticidade arqueológica e, portanto, de pureza estilística... Quase chegaríamos a dizer, ao ler Panofsky e Saxl, que o Renascimento “em seu verdadeiro sentido”, o Renascimento como “fenômeno histórico bem definido”, teria sido o único período que viu nascer um homem verdadeiro e “livre”. Livre, notadamente, dos fardos simbólicos ou das convenções figurativas.

De diferentes visões ou perspectivas somam-se diversos depoimentos sobre o papel de relevância do Renascimento. Interferências, divergências, influências ou contribuições são contabilizadas para tentar buscar explicações sobre este período tão polêmico. Ideias que discutem sobre a grandiosidade da arte renascentista são encontradas ainda na fala de Janson (2001) quando comenta sobre a importância que o passado exerceu sobre este período. O autor afirma que “o Renascimento, [...], não dividiu o passado conforme o plano divino da Redenção, mas tomou como base as realizações humanas. Viu a Antiguidade Clássica como a era em que o homem atingiria o apogeu de seus poderes criadores” (JANSON, 2001, p. 539-540).

Diversas referências concentram indícios de que o Renascimento é um momento de retomada de influências, um momento complexo de ressurgimento de importantes elementos simbólicos. Entre estas influências podem ser explicitadas algumas citadas por autores como o próprio Janson (2001, p. 540) que indica ser o Renascimento um período de “ressurreição dos clássicos”. Neste momento, o autor refere-se diretamente à reutilização de textos de autores antigos em criações renascentistas, assim como propôs Warburg.

Certamente, ao adentrar no universo da teoria warburguiana, há que se discutir sobre o Renascimento, pois foi este período que inspirou e possibilitou, por meio de suas características bastante específicas, as condições necessárias para a disseminação da proposta de sobrevivência das imagens. Tal capacidade, neste caso, detectada por Aby Warburg, garantiria posteriormente um crédito de destaque, excelência e conseqüente respeito a este momento histórico. Será necessário do mesmo modo, vislumbrar este período sobre um ponto

de vista bastante específico: o warburguiano, especialmente quando comenta sobre o objetivo libertário do Renascimento. Nas palavras do próprio Warburg (2013, p. 453) “o mundo formal romano do Alto Renascimento italiano apresenta-se a nós, historiadores da arte, como uma tentativa bem-sucedida do gênio artístico de se libertar do servilismo ilustrativo medieval”.

Levando em consideração tais ideias é possível notar o quanto o Renascimento promoveu, e ainda promove, discussões polêmicas sobre sua origem, abrangência e foco. No entanto, a procedência de tais discussões retrocede a outra questão: a obra de arte. Mammì (*in* ARGAN, 1999) contribui e comenta a respeito da importância da arte sobre o desenvolvimento histórico e a posição de consequente relevância exercida pela arte. Desta forma, assegura que “a obra de arte é um fato histórico que continua agindo no presente, e por isso requer não apenas uma decifração do que ela foi e significou, mas também uma avaliação do que ela é e significa atualmente” (MAMMÌ *in* ARGAN, 1999, p. 8).

Tais considerações a respeito das distinções propostas pelo Renascimento apontam para a existência de elementos que poderiam diferenciar o Renascimento de períodos passados. Para Mammì (*apud* ARGAN, 1999, p. 9), estes seriam especificamente a noção de influências ininterruptas. Por isso, “para um homem do Renascimento, [...], a história não se repete, mas continua agindo, como causa material e espiritual, no presente. Daí a importância atribuída pelos humanistas ao monumento, que é o meio pelo qual o passado permanece no presente e se projeta no futuro”.

Quanto às opiniões específicas sobre Sandro Botticelli e a arte renascentista, Argan (1999) descreve que este artista possuía uma ideia bastante pontual que rejeitaria principalmente tendências assumidas no início do século XVI por outros artistas de renome como Leonardo ou Michelangelo. Desta forma, ele pontua sob sua ótica, o que seria importante para a produção artística de Botticelli.

A imitação do antigo já não é a imitação das formas históricas determinadas, mas imitação de uma *ideia de belo*. A identificação da ideia de belo com um artista antigo, cujas obras se desconhecem, implica evidentemente o pensamento da eternidade do belo, mas também de sua estranheza em relação ao tempo histórico e à sua inaturalidade. (ARGAN, 1999, p. 207, grifos do autor).

Muitas são as diferenças que seriam determinantes para realçar a produção de Sandro Botticelli durante o Renascimento e que são propostas por Argan (1999). No entanto, o autor pontua que Botticelli, ao final de sua vida, encontrava-se ultrapassado enquanto artista. Apesar disto, o historiador determina os pontos cruciais para diferenciar o

trabalho de Botticelli de outros artistas do mesmo período, sobretudo de Leonardo. Por isto, para o historiador:

A pintura de Botticelli exalta o valor autônomo, o puro andamento rítmico e musical da linha, que se recusa a ser limite ou contorno das coisas; harmoniza as cores segundo as qualidades, mesmo quando essas qualidades são significados simbólicos; desenvolve a figuração numa dimensão irredutível a um espaço e a um tempo concretos. (ARGAN, 1999, p. 208)

Botticelli trouxe consigo uma pintura cujas características estariam representadas por movimento, graciosidade e contornos lineares. Segundo Janson (2001), foram justamente estas características que proporcionaram sua participação como principal pintor do círculo Médici. Ainda de acordo com este historiador, este grupo era composto de pessoas importantes ligadas ao principal mecenas e governante da cidade de Florença. Janson (2001, p. 628, grifos do autor) ainda assegura que “foi para um membro deste grupo que Botticelli pintou *O nascimento de Vênus*, talvez o mais famoso de seus quadros, cujo parentesco com o *Combate dos Dez Homens Nus* de Pollaiollo é inconfundível”.

Os trabalhos de Botticelli encantaram e instigaram Warburg. Não à toa serviram de inspiração para o renomado historiador durante sua busca por um redirecionamento quanto aos rumos adotados pela história e pela arte. A mera aclaração da arte por meio da simples sucessão dos fatos contrariava os princípios warburguianos. Sua busca por elucidar propostas sobre a sobrevida abrangente e explicaria, a seu ver, com profundidade todo o emaranhado da criação artística. Sob sua perspectiva, Botticelli sempre serviria de instrumento para alcançar suas metas, pois concentrava todas as características que poderiam indicar sobrevida.

Warburg durante toda sua vida acadêmica tentou determinar que suas ideias sobre sobrevida fossem muito mais que um simples reaparecimento. Sobrevida para ele deveria ser o resultado de uma interligação de vários sistemas culturais. Uma conexão com os antigos, que, por meio de certos elementos e influências, acabariam exercendo contínuo poder em novas criações através de uma força emotiva.

Em um dos trechos escritos por ele em seu livro *A renovação da Antiguidade pagã*, Warburg (2013, p 453) descreve como perceberia a influência da Antiguidade sobre Botticelli ao assegurar que “a influência da Antiguidade na pintura secular do Quattrocento - [...] - manifestou-se numa remodelagem da aparência humana por meio do movimento acentuado do corpo e da vestimenta segundo os modelos fornecidos pelas artes plásticas e poética da Antiguidade”.

Quanto à relação de Botticelli com sua fonte inspiradora, a Antiguidade, Warburg tece vários comentários que são declaradamente indícios de uma conexão com o passado. Independentemente de seus temas, o artista sempre carregará consigo indícios de elementos sobreviventes, descobertos e destacados a partir da análise de suas obras. Deste modo, ele surge como um exemplo fundamental da essência geradora da sobrevida e da aproximação de imagens ao longo do tempo. Por isso, o historiador alemão reafirma o potencial de sua teoria ao propor, de forma explícita, a ligação entre Botticelli e sua fonte inspiradora:

Somente a partir do momento em que Botticelli se familiariza com as ninfas da Antiguidade, na arte e na poesia, a figura da mulher em movimento adquire aquela beleza vibrante e autoconsciente com a qual se manifesta pela primeira vez no afresco de Sandro na Capela Sistina, onde Pinturichio, Signorelli, Roselli e Ghirlandaio aprendem com Sandro a integrá-la à arte como alegoria decorativa da ninfa florentina.

Botticelli serve-se da Antiguidade como se fosse o portfólio de esboços de um colega mais velho e experiente. Esta ou aquela folha o inspira, mas sem por isso afetar a meticulosidade de seus próprios estudos da natureza. (WARBURG, 2013, p. 91)

Entre as obras de Sandro Botticelli passíveis de análise, duas foram selecionadas por Warburg para serem constitutivas e exemplos primordiais para sua tese, como já foi comentado acima. Isso ocorre justamente por concentrarem todo o princípio de pós-vida e por possuírem uma clara inspiração em fontes da Antiguidade. Como resultado, ele pensa estas obras de maneira mais ampla e conectada, sugerindo uma compreensão da ligação de tais imagens como princípio de constituição uma ciência da cultura.

Por isso nota-se que a obra *O nascimento de Vênus* é sempre uma referência nas pesquisas warburguanas. Não somente Warburg, mas diversos historiadores da arte debruçaram-se sobre esta obra no intuito de buscar compreender um pouco mais não só sobre a obra mas sobre o artista, suas influências e os possíveis desencadeamentos promovidos por estas aproximações. São, portanto, várias as leituras e descrições que podem ser encontradas em diferentes estudiosos desta área e que são capazes de contribuir para as conexões proporcionadas pela obra dentro de uma perspectiva de sobrevida. Janson (2001) também comenta sobre especificidades do famoso quadro de Botticelli por intermédio de uma descrição das sutilezas dos corpos. Estas especificidades são na verdade, reflexos de um vínculo primordial de interligação entre imagens.

Os seus corpos são mais esguios e desprovidos de peso e força muscular, como se flutuassem, mesmo quando tocam o chão [...] os corpos, ainda que etéreos, conservam a voluptuosidade. São autênticos nus, em perfeita liberdade de

movimento [...]. O nascimento de Vênus contém a primeira imagem monumental, desde os tempos romanos, da deusa nua, em uma atitude derivada das estátuas clássicas. Mais ainda, o tema do quadro é intencionalmente sério, grandioso até. (JANSON, 2001, p. 628).

Ernst Gombrich (2006, p. 264) propõe uma descrição da obra *O nascimento de Vênus* em seu livro *A história da arte*. Para ele, o quadro se refere não a uma lenda cristã, mas conta sobre um mito clássico. Esta obra, segundo ele, seria “o símbolo do mistério através do qual a mensagem divina da beleza veio ao mundo”. É possível notar, ainda de acordo com este historiador da arte, que a obra é facilmente identificável e de simples entendimento, justamente por possuir elementos bastante claros.

Vênus emergiu do mar numa concha que é impelida para a praia pelos alados deuses eólicos, em meio a uma chuva de rosas. Quando está prestes a pisar na terra, uma das Horas ou Ninfas recebe-a com um manto de púrpura. [...] O seu quadro forma, de fato, um padrão perfeitamente harmonioso. (GOMBRICH, 2006, p. 264).

Especificamente em relação às comparações possibilitadas pela obra *O nascimento de Vênus* com outras obras, cumpre verificar que de acordo com as pesquisas feitas por Warburg, Botticelli provavelmente teve acesso a textos antigos que o teriam inspirado na criação de sua *Vênus*. Entre eles estão dois textos: um poema de Angelo Poliziano, importante latinista, dramaturgo e poeta da cidade de Florença e um outro que consistiria numa composição que abrangeria um trecho do canto de Homero a Afrodite. É possível notar que, provavelmente, Poliziano também tenha buscado inspiração no canto de Homero, o que permitiria uma ligação nítida entre todos. O que se percebe afinal é que as três criações estariam diretamente interligadas e conteriam resquícios de influência mútua. Esta inter-relação entre os textos antigos e a imagem criada por Botticelli, com grande intervalo de tempo, é o que Warburg denominaria “pós-vida” das imagens.

Warburg (2013, p. 45) também descreve em sua pesquisa o trecho do poema *Giostra*, que de acordo com o próprio historiador pode ter sido escrito entre janeiro de 1475 e abril de 1478. Na composição, Poliziano comenta sobre alguns detalhes do reino da *Vênus* e do aparecimento da ninfa, uma espécie de mulher jovem em movimentos graciosos, que levariam à percepção de semelhanças tanto com o Canto homérico quanto com a obra de Botticelli. Eles estariam presentes nas oitavas-rimas nº 99-103 (*apud* WARBURG, 2013, p. 7).

99 *[No tempestuoso mar Egeu vê-se acolhido
O membro genital no ventre de Tétis*

*Que, sob os diversos giros dos planetas,
Vaga pelas ondas envolto em espuma branca.
Nascida ali, com a graça e a alegria,
Uma donzela, com o rosto não humano,
Avança – e o céu se deleita –
Sobre uma concha guiada pelos ventos.*

100 *Chamar-se-iam reais o mar e a espuma,
Reais a concha e o sopro do vento;
E o brilho dos olhos divinos
E o céu e os elementos a envolvem com seus risos.
Dançam as Horas brancas na areia
E o vento encrespa seus cabelos;
Seu rosto não é igual nem distinto
Como costuma ser quando se trata de irmãs.*

101 *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 escolhida pelas três ninfas em seu grupo
E por elas coberta com um manto de estrelas.*

102 *Uma delas sustenta com as suas mãos
Sobre seu cabelo molhado uma guirlanda
Dourada e brilhante e jóias orientais.
Outra prende pérolas em suas orelhas
E outra, concentrada em seu lindo seio
E seus ombros brancos, parece cobri-los
Com ricos colares que adornavam seus próprios pescoços
Quando dançavam em círculos no céu.*

103 *Alçadas para a esfera celestial,
Assentam-se em uma nuvem prateada.
Sobre a pedra dura parecias ver vibrar o ar
E o céu encher-se de alegria.
E todos os deuses admiram sua beleza
E desejam deitar-se em seu leito bem-aventurado.
Toda face parece maravilhada,
A testa franzida, os olhos arregalados.]*

O historiador descreve em seu livro um trecho do canto homérico, impresso e publicado em 1488, para que haja uma clara comparação das influências exercidas sobre a execução da obra de Botticelli. O que consta é que Botticelli provavelmente já havia tido contato com descrições antigas do canto de Homero e as teria usado como fonte de inspiração de seu trabalho.

*Decantar-te-ei, Afrodite, casta e formosa,
Coroadas com guirlanda de ouro, que domina os pináculos de Chipre,
Ilha banhada pelo mar, para onde o sopro crescente de Zéfiro
A levou na onda do murmulhante mar, envolta em 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
A guirlanda mestriamente tecida em ouro e então adornaram
Suas orelhas com preciosas jóias floridas de bronze e ouro enaltecido.
Mas seu pescoço encantador e seu seio alvejante adornaram
Com um cordão de jóias áureas que as próprias Horas,
Coroadas com ouro, engeharam com artifício quando foram
Para a dança graciosa dos deuses e ao palácio paternal. (WARBURG,
2013, p. 8)*

Warburg (2013) conclui que é possível notar uma nítida semelhança entre as obras de Poliziano, o canto de Homero e a pintura de Botticelli. É óbvio que alguns detalhes aparecem de modo invertido nas descrições poéticas e na pintura. Mas estas diferenças podem ser entendidas como sutilezas, modificações de uma mesma aparência, totalmente interligadas. Por isso, Warburg assegura que apesar do descompasso de alguns pequenos detalhes “a descrição minuciosa de Poliziano, dos elementos acessórios em movimento, se repete aqui com tanta fidelidade que seguramente podemos supor algum vínculo entre estas duas obras de arte” (WARBURG, 2013, p. 8).

O plano vital dos trabalhos deste historiador era o de propor que houvesse, entre períodos distintos da história, a reutilização de elementos acessórios em movimentos, principalmente para representação dos cabelos (Figura 6) e das roupas das figuras. Estes elementos eram utilizados todas as vezes que um artista desejasse representar a vida de maneira intensa. Esta intensidade poderia ser expressa de modo externo ou interno.

Figura 6 – O nascimento de Vênus, 1485 (detalhe)



Fonte: Araújo (2014).

2.3.1 A Representação da Ninfa

Quando observados ou analisados trabalhos cuja representação se oriente com base na utilização da figura de uma mulher jovem e formosa, como a Primavera ou O nascimento de Vênus, algumas semelhanças podem ser destacadas. Há que se notar que detalhes em comum determinam a construção da imagem de uma figura feminina específica: a ninfa. Michaud cita algumas características fundamentais, a partir da perspectiva warburguiana, que seriam essenciais para a criação desta figura. De tal modo, descreve com detalhes, como seria representada esta típica figura.

Envolta num tecido de pregas nitidamente marcadas, os cabelos presos numa trança, caem entre os ombros nus e algumas mechas vêm brincar em suas costas em traços ondulantes. Seu rosto está virado para a direita, e a parte inferior do corpo não é tratada. [...] Está em desequilíbrio, com as pernas cruzadas e os pés muito afastados, uma pose que parece ser efeito do deslocamento do corpo no espaço, num deslocamento que se revela no tratamento de dois elementos acessórios [Beiwerke] periféricos – uma mecha solta de cabelo e um pedaço de véu recurvado. (MICHAUD, 2013, p. 79)

Michaud (2013) tece tais comentários sobre como seria a ninfa a partir do olhar warburguiano, objeto principal do desenvolvimento desta pesquisa. Estas especificidades aparecem quando Warburg comenta a respeito de como seria a ninfa a partir da descrição suscitada pela leitura da imagem feminina na obra A Primavera. Apesar de ser um comentário específico desta obra ele ainda consegue torná-lo abrangente a ponto de ser esclarecedor o suficiente para que se possa compreender sobre a tipicidade da ninfa no sentido amplo da sobrevida.

A partir destas colocações, é possível determinar como se estabelece a responsabilidade do emprego da figura da ninfa, tão utilizada nas pesquisas warburguianas, para a construção e comprovação da tese da pós-vida das imagens. Esta figura seria, para Warburg, uma das imagens determinantes da existência de uma sobrevivência da imagem ao longo dos tempos, pois seria condensadora das características que determinam a existência de uma *Pathosformel*, ou seja, uma fórmula mobilizadora dos afetos. E sempre que pintores ou autores querem referir-se à imagem de mulher jovem e formosa, em pleno estado de movimento, buscam referências nas ninfas, assim como o fez Botticelli.

Constata-se que a teoria sobre o reaparecimento de determinados elementos simbólicos antigos em criações posteriores foi fortemente amparada pela figura da ninfa, já que por meio dela foi possível, para Warburg, rastrear a gênese desta figura específica. Há que se destacar que este pesquisador alemão demonstrava indícios de que possuía ideia fixa por esta forma. Antes mesmo do período de suas crises depressivas, quando estivera internado em clínicas psiquiátricas, já dava sinais de sua obsessão por esta forma. Por isso, existem vários relatos warburguianos em que é possível correlacionar a ninfa à imagem de uma borboleta. Em momentos de maior lucidez, descreve o quanto esta borboleta assemelha-se às formas da ninfa. Por isso, é possível notar como, em diferentes momentos, vários relatos dão conta de suas aflições em relação à citada figura.

A borboleta antiga saiu da lagarta borgonhesa. Seu manto ondula triunfalmente. As asas da Medusa substituíram a coifa pesada. Assim se manifesta o idealismo autóctone arcaizante que Botticelli elevou à expressão mais alta. Poderíamos pensar que o autor dessa estampa foi o jovem Botticelli. (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p. 177).

As abordagens de Michaud (2013) sobre a aproximação da ninfa warburguiana com as borboletas buscam embasamento em depoimentos que o próprio Warburg proferia em suas conferências. Mesmo que os acessos a tais textos sejam difíceis, pois se deve levar em consideração que muitos destes não foram publicados, há que se pensar no quanto estes podem contribuir para esclarecimentos sobre o grau de importância da representação da ninfa em diversos estágios psíquicos ou acadêmicos da obra deste pesquisador alemão. No esforço para elucidação destas ideias, Michaud (2013) ainda destaca um trecho de uma das conferências proferidas por Warburg, em Roma em 1912, onde ele comenta novamente sobre o tema. Ainda retomando a proposta de aproximação entre a borboleta e a ninfa, Warburg assegura que “a lagarta borgonhesa, estreitamente fechada em

seu casulo, deu origem à borboleta florentina, a ninfa, aos cabelos esvoaçantes e à roupa ondulante da Mênade grega ou da Vitória romana” (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p 220).

Portanto, pela existência de vários rastros comprobatórios é plausível considerar que Michaud (2013) levanta indícios evidentes da conectividade entre a representação da ninfa e os sonhos e delírios contínuos de Warburg com as borboletas. Pois, para Michaud (2013), é possível que os relatos warburguanos tenham tentado estabelecer algum tipo de relação de proximidade ao evocar constantemente a ninfa através da imagem das borboletas. Neste sentido, Michaud (2013, p. 177) propõe argumentos sobre tal fato e afirma que “num texto dedicado à gravura florentina, publicado em 1905, a identificação da borboleta com a ninfa serve novamente para definir o processo de figuração como uma metamorfose – a qual encontra na obra de Botticelli sua expressão mais pura, segundo Warburg”.

Destaca-se ainda, com relação à tese warburguiana, que o reaparecimento não diria respeito à sobrevida de elementos específicos ou similitudes da Antiguidade pagã em criações da arte renascentista, mas a concatenação do sentido mais pleno proposto por este termo. Este abrangeria diferentes elementos que seriam constantemente (re)emprestados do passado na tentativa de identificação e reprodução de sentido em criações posteriores. Por isso, Michaud (2013) afirma que ao analisar as imagens do Renascimento e os textos que lhes serviram de inspiração não se pode pensar de forma reducionista que tais artistas foram apenas produtores de imitações ou de paráfrases.

Os artistas modernos serviram-se do passado para traduzir uma realidade que os afetava diretamente: trata-se de compreender não como os artistas italianos, poetas e pintores, aproximaram-se da Antiguidade, mas, ao contrário, como distorceram os temas dela para transformá-los em figuras bem inscritas na realidade florentina. (MICHAUD, 2013, p. 86)

As ligações entre literatura e arte propostas por Warburg podem ser claramente percebidas em criações distintas, como aquelas nas quais é utilizada a figura feminina da deusa ou da ninfa. Contudo, faz-se necessária a constatação de evidências que consigam comprovar uma ligação entre tais elementos, produzindo, por conseqüência, uma aproximação entre passado e presente, portanto, uma movimentação do tempo, a partir de imagens. Esta ideia de movimento não se resumiria somente à movimentação da imagem no tempo, mas ao movimento do sujeito, também citada de modo preciso por Warburg.

O movimento já não é o do objeto olhado, mas o do sujeito que olha. Não decorre mais da contemplação, mas da ação. O espectador deixa a recepção passiva para intervir na representação, reformulando a questão do movimento num novo grau de interioridade. Numa anotação datada de 29 de setembro, Warburg desloca a ativação

do movimento, que sai do registro das imagens sensíveis para o das imagens mentais: o movimento já não nasce da disposição das figuras no espaço, mas da concatenação das imagens que desfilam no pensamento de quem olha.

Warburg define a inscrição do movimento como uma persistência dos estados intermediários no deslocamento da figura: sua percepção exige, por parte daquele que olha, uma atenção identificadora – de tipo hipnótico –, graças à qual se produz uma troca entre sujeito e objeto. (MICHAUD, 2013, p. 88).

Mediante estas ligações, Warburg poderia introduzir uma movimentação à história da arte nunca antes sugerida e desta maneira desconstruir o modo estático com que a arte e a imagem eram percebidas ao longo dos períodos. A ideia de movimento que orienta as pesquisas warburgianas sobre sobrevida é complexa e carregada de conexões múltiplas que delegam ao observador uma função ativa no processo percepção visual.

O que chama a atenção na análise das teorias de Warburg (2013) é certamente pensar que é a retomada de “elementos acessórios sem vontade própria”, que neste caso específico refere-se às formas ondulantes para a criação das linhas do cabelo, que passará a ser a origem da busca incessante pela comprovação da sobrevida. E isto acontece principalmente no caso das influências exercidas por outros artistas sobre a obra de Botticelli. São estas formas serpenteantes de movimento sinuoso que irão constituir o centro de suas viagens e pesquisas posteriores.

Convém ressaltar que este historiador propunha uma reformulação mais ampla na forma de se perceber a imagem e a arte de modo que incluísse questões abrangentes como a percepção e posicionamento da imagem na história. Outra questão importante para ele era propor que a arte assumisse uma posição de destaque na constituição social, que pudesse ser percebida de forma conectada a outras questões de grande relevância. Sobre estas ideias, Didi-Huberman (2013, p. 40) afirma que:

A imagem não devia ser dissociada do agir global dos membros de uma sociedade. Nem do saber próprio de uma época. Tampouco, é claro, do crer: aí reside outro elemento essencial da invenção warburgiana, que foi abrir a história da arte para o “continente negro” da eficácia mágica – bem como litúrgica, jurídica ou política – das imagens.

Todas estas questões contribuem também para uma tentativa de explicar conceitos importantes da obra de Warburg, como a própria *Nachleben der Antike*. No entanto, ainda é possível ampliar o entendimento deste conceito a partir das colocações de Mattos (2006) quando assevera que a memória seria a responsável por todo o carregamento e transporte destas informações através do tempo. Suas ideias vão ainda mais longe ao assegurar que mesmo que as informações sofram alterações diante das diferentes culturas nas

quais possam ser inseridas, elas ainda podem ser entendidas como elemento reminescente. Estas considerações levaram a autora supracitada a afirmar exatamente que “Warburg conceberia as imagens como símbolos condensadores de uma memória coletiva, que circulariam através do tempo, reativando-se e modificando-se ao inserirem-se em momentos históricos específicos” (MATTOS, 2006, p.3).

Como se pode verificar, esta teoria da pós-vida não diz respeito propriamente a uma recolocação precisa de elementos em movimento ao longo do tempo. Mas faz referência a uma possibilidade de representação destes elementos mesmo que estes reapareçam de forma simbólica ou não explícita, por meio de uma “função vital” – a fórmula de *Páthos* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.331).

2.4 A PASSAGEM POR KREUZLINGEN

Ao longo da vida de Warburg, pode-se perceber que determinados acontecimentos são cruciais para a elaboração, retomada ou finalização de suas teorias. Entre estes acontecimentos muito marcantes estão os momentos de surto e passagens por hospitais psiquiátricos. Mesmo que ainda se esteja objetivando discutir sobre sua teoria, há que se considerar todos os pontos que contribuíram, de uma forma ou de outra, para a concretização de suas ideias.

Warburg passou por vários momentos determinantes ao longo de sua vida, entre eles o período em que atentou com uma arma contra a vida de seus filhos e esposa. Ele afirmou na época que praticara tal ato por temer que sua família fosse pega pelos bolcheviques durante as perseguições partidárias na Alemanha. Em função deste ataque, foi internado em clínicas psiquiátricas, como em Bellevue em Kreuzlingen na Suíça, onde permaneceu durante os anos de 1918-1924. Aparentemente um dos momentos mais críticos e difíceis de sua vida fora este, quando seu comportamento oscilava entre a lucidez e a loucura, onde não havia a possibilidade de distinção para atribuição de credibilidade sobre sua produção científica.

Neste momento constatou-se que ele sofria de distúrbios psiquiátricos severos, suspeitava-se na época de que ele seria portador de alguma doença como esquizofrenia ou psicose maníaco-depressiva. Muitos destes distúrbios já haviam sido detectados ainda na mais tenra infância, quando já se podia perceber sinais de angústia, obsessões, temores e rituais obsessivos. Entre estes indícios comprobatórios de possível patologia psiquiátrica encontrava-se a obsessão por colecionar imagens, já citada

anteriormente. Alguns destes sintomas foram relatados em uma carta escrita por Ludwig Binswanger a Freud em 8 de novembro de 1921 (MICHAUD, 2013, p.177). Cumpre observar que Binswanger teve um contato muito próximo a Warburg. Ele foi o psicólogo suíço responsável pela clínica de Kreuzlingen e especificamente pelos cuidados com Warburg durante seu longo período de internação.

Anos se passaram e em 1923 ainda na clínica Kreuzlingen, Warburg tenta comprovar sua total recuperação ao propor um acordo com o então diretor Binswanger. O que se percebe é que Warburg havia traçado objetivos claros quanto ao completo retorno as suas pesquisas. Pode-se até mesmo compreender e levar em consideração que este período de isolamento e internação foi necessário para o total amadurecimento de suas ideias sobre *Nachleben der Antike*. Por conseguinte, o acordo de comprovação de total recuperação psíquica concretizar-se-ia-se se ele conseguisse promover uma conferência aos internos sobre as descobertas que fizera anos atrás em uma viagem aos EUA, quando viveu entre os índios do Novo México. Sobre a importância desta conferência para as conclusões de Warburg, Michaud (2013, p. 190) afirma que:

O relato da viagem, portanto, não foi um simples exercício formal com que Warburg tencionasse demonstrar a integridade de suas faculdades mentais a partir de um exemplo escolar: deve ser compreendido, em seu próprio conteúdo, como a recapitulação, se não o resultado, do trabalho do historiador da arte.

A relevância daquela conferência acontecida em 21 de abril de 1923 marcaria sua carreira de maneira definitiva. Graças às elaborações proporcionadas pela apresentação de Warburg foi possível conhecer muito sobre suas descobertas. Isto pode ser notado, principalmente, no que se refere à convivência com grupos indígenas e ao contato com seus rituais, quando tentou reunir provas da existência das fórmulas patéticas (*Pathosformeln* ou fórmulas de *Páthos*).

2.5 A VIAGEM À AMÉRICA E A ANAMNESE ANTROPOLÓGICA

Entre as várias investidas de Warburg em busca de comprovar suas ideias a respeito da *Nachleben der Antike*, está a viagem que fizera aos EUA entre os anos de 1895 a 1896. A história começa quando, em 1895, em função de ter que comparecer ao casamento de seu irmão mais novo Paul, Warburg viaja para os Estados Unidos. Talvez o que tenha realmente mobilizado o pesquisador pudesse ter sido não somente o casamento, mas uma busca consciente por encontrar respostas para suas inúmeras dúvidas sobre a pós-vida das

imagens. Questões estas que o remetiam a uma tentativa de desvendamento da sobrevida de determinadas formas pagãs ondulantes/serpenteantes. Tudo se conectaria se ele conseguisse comprovar ou constatar a existência, no final do século XIX, de formas serpenteantes puras. Sua peregrinação por territórios norte-americanos isolados teve sua origem nesta procura.

Anos após esta viagem, ao redigir uma de suas conferências, ele justificaria sua excursão por diferentes territórios norte-americanos; por ambientes institucionais produtivos; sua ida às tribos indígenas e o prolongamento inusitado de sua viagem, relatando seu descontentamento com determinadas regiões dos EUA e seu entusiasmo com as descobertas indígenas.

Olhando de fora, na superfície de minha consciência, eu veria a seguinte causa: é que eu sentia tamanha repugnância pelo vazio da civilização do Leste dos Estados Unidos, que tratei de fugir para as coisas reais e para o saber e aventura, indo a Washington visitar a Smithsonian Institution. Ela é o cérebro e a consciência científica da América ocidental. Ali encontrei, na pessoa de Cyrus Adler e nos senhores Hodge, Frank Hamilton Cushing e, sobretudo, James Mooney (sem esquecer Franz Boas, em Nova York), pioneiros da pesquisa indigenista que me abriram os olhos para a significação universal da América pré-histórica e selvagem. Assim, decidi visitar o Oeste norte-americano, tanto como criação moderna quanto em suas camadas profundas hispano-indígenas.

Minha vontade romântica somou-se à vontade de encontrar uma ocupação mais física do que me fora dado exercer até então. (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p. 179-180)

Em suas descrições e relatos a respeito de sua passagem pela América do Norte, Warburg faz várias considerações sobre sua ida à capital Washington onde pôde visitar o renomado *Smithsonian Institution*, um gigantesco complexo de pesquisa e museus. Sobre a relevância do contato do pesquisador alemão com seus pares durante esta visita e a aproximação com teorias antropológicas, Alves (2005, p. 15) asseverou que “no Smithsonian Institution, teria vislumbrado por um momento a possibilidade de se tornar antropólogo e segue os conselhos desses fundadores da disciplina nos Estados Unidos ao partir para o Arizona em sua busca pelos índios Hopi”.

Ainda no instituto, Warburg deparou-se com uma imensa quantidade de material sobre os ameríndios e com pesquisadores etnográficos que o remeteram não somente a sua formação antropológica em Bonn, mas também a uma busca por encontrar indícios da existência de uma cultura simbólica e primitiva. Este achado o conectaria diretamente à reconstrução do passado e uma origem pura de formas serpenteantes, dos elementos acessórios em movimento. Seria do contato direto com este passado imaculado e ainda vivo que ele conseguiria constatar a preservação das ligações entre passado e presente, entre as

ligações simbólicas que tanto defendia. Esta ligação seria a prova cabal de uma colisão e aproximação do tempo.

No que se refere especificamente a sua relação com estes elementos sobreviventes, a partir de uma percepção antropológica, Warburg assumiria em seus escritos a importância e a necessidade de seu contato com estes grupos mais isolados que ainda perpetuavam determinadas tradições. Estes resquícios do passado o levariam diretamente à força das imagens em sua migração e transformação no tempo e na história, à sobrevivência.

O que há de essencialmente novo em minha teoria é a ideia de que a memória está presente não uma única vez, e sim várias, e se compõe de diversos tipos de ‘sinais’. [...] A defesa patológica só se volta contra os traços mnêmicos ainda não traduzidos e pertencentes a uma fase anterior. [...] Vemo-nos, assim, na presença de um anacronismo [Anachronismus]: numa dada província, ainda existem fueros, sobreviveram vestígios do passado [...]. (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 274).

E foi graças à constatação da existência de tribos indígenas isoladas e, conseqüentemente não influenciadas por costumes externos, que Warburg se interessou profundamente por esta expedição. Por intermédio desta incursão desbravadora pelos Estados Unidos (Figura 7) Warburg entra em contato com várias tribos indígenas, entre as quais estão grupos que seriam essenciais a sua pesquisa como os Pueblos e os Hopi (Figura 8). Ele os encontraria em meio às andanças naquele inusitado país.

Figura 7 – Aby Warburg, retrato, 1895-1896, Novo México.



Fonte: Michaud (2013, p. 12). Arquivo do Instituto Warburg

Figura 8 - Warburg com um índio Hopi, 1895-96



Fonte: Michaud (2013, p. 251). Arquivo do Instituto Warburg

Os textos escritos por Warburg a respeito de sua convivência com povos primitivos tratam de elementos que sugerem tanto uma justificativa que comprovassem sua teoria sobre a sobrevivência das imagens antigas, quanto à perspectiva de um Warburg antropólogo. Sua preocupação em presenciar com isenção, mas pessoalmente os fatos, o levou diretamente a esta perspectiva antropológica que não se bastava somente no sentido mais óbvio do termo, mas como uma possibilidade de contatar um passado ainda vivo.

Muitas vezes este posicionamento ambíguo de Warburg conduziu-o a lugares distintos. Ele, um renomado historiador da arte, trilhou caminhos muitas vezes impensados para conseguir comprovar suas teorias. Não foi preciso muito esforço para determinar detalhes da utilização de seus conhecimentos antropológicos para alcançar seus objetivos. Ele buscou, por meio da ação prática, propiciada pela antropologia, estabelecer uma relação de proximidade entre passado e presente. Ele o fez por meio da imersão completa em grupos isolados. Sobre esta proposta prática sugerida pelas escolhas de Warburg, Michaud (2013, p. 181) afirma que:

Aos olhos de Warburg, a viagem ao Novo México não se limitava a um deslocamento na ordem dos saberes, mas era também uma parábola do rompimento com a melancolia: ao procurar substituir o estudo das obras e dos textos por “uma atividade mais física”, Warburg modificou a maneira de exercer sua disciplina e deu à sua pesquisa uma significação prática insólita na história da arte.

O que Warburg tentou encontrar e demonstrar por intermédio de sua viagem aos EUA foi uma alteração nos modos de produção e lógica de pensamento científico. Posicionou-se ao longo de sua pesquisa, como um complexo historiador da cultura e da arte e

isto foi determinante para a proposição de sua ciência, cuja possibilidade de movimentação agitou o historiador durante toda a sua trajetória. Tanto que, por meio de suas elaborações, foi possível pensar em uma história da arte altamente dinâmica e nas possibilidades que ultrapassam a mera visão da imagem como objeto, mas em sua capacidade de provocar emoção.

2.5.1 A Relevância dos Rituais Indígenas Para a Pós-Vida

Os objetivos da viagem a América ficam claros quando pensados a partir do contato com diversas informações exclusivas e relevantes obtidas por Warburg durante este período. Por meio desta empreitada, buscou indícios e evidências sobre o ritual da serpente praticado entre os grupos indígenas norte-americanos. Esta viagem ajudará o pesquisador a entender o desenvolvimento do paganismo primitivo através de uma cultura pagã altamente desenvolvida. Para Michaud, esta busca sobre os rituais indígenas teria objetivos muito específicos. Neles, Warburg “não se empenhou em explorar um mundo transmitido em sua forma primitiva, mas uma cultura em via de extinção, na qual toda atividade simbólica transformava-se, imperceptivelmente, em ritual de salvaguarda” (MICHAUD, 2013, p. 237).

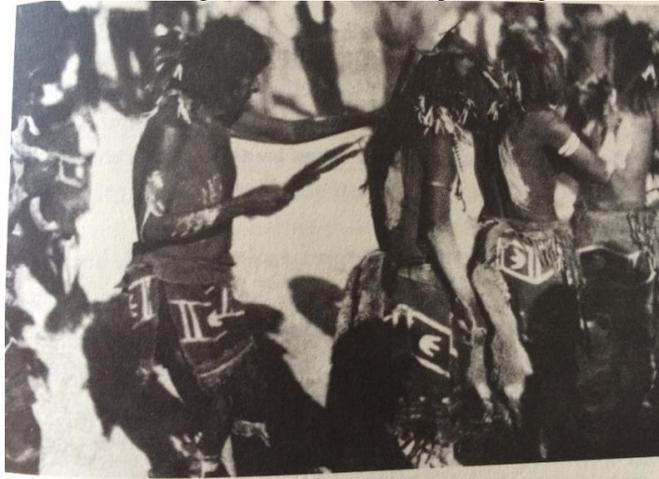
Este ritual consistia em uma cerimônia que se arrastava por dias na qual alguns dançarinos destas tribos manipulavam cobras vivas. Este ritual era realizado anualmente no mês de agosto, nas aldeias dos Walpi e Oraibi. O objetivo deste rito era de trazer chuva para a região. Os três primeiros dias eram utilizados para capturar as serpentes, depois elas eram cuidadas com muita atenção até o quinto dia no qual acontecia o ritual de iniciação, no qual, também, eram entoados alguns cânticos. No nono dia, era realizada a cerimônia da lavagem das serpentes (Figura 9) e em seguida acontecia a dança da serpente (Figura 10) que marcava o ápice da apresentação.

Figura 9 – Lavagem das serpentes, 1893.



Fonte: Michaud (2013, p. 213).

Figura 10 – Índios hopis realizando a dança da serpente em Oraibi.



Fonte: Michaud (2013, p. 215).

A conferência promovida por Warburg na clínica Bellevue e intitulada “Imagens do território dos índios pueblós na América do Norte” foi um sucesso e atendeu a todas as expectativas quanto à demonstração de sua cura. Por intermédio dela obteve crédito sobre sua lucidez, contrariando todas as expectativas médicas. Após receber alta em 1924, ele retorna a Hamburgo para dar continuidade ao seu trabalho.

Apesar de todos os obstáculos ainda é possível relacionar positivamente esta passagem de Warburg pela clínica psiquiátrica. Muitas contribuições a sua pesquisa só foram possíveis graças a seu contato com a psicanálise, sua introspecção e isolamento. Estes o levaram a refletir sobre a importância do homem e da cultura sobre suas produções, e promoveram uma conexão íntima entre o mundo e suas representações. Segundo Mattos (2008),

A experiência da própria loucura também contribuiu para que Warburg compreendesse a força psíquica das imagens e sua relação com os medos mais primitivos da humanidade. O ambiente do sanatório de Kreuzlingen dirigido pelo psiquiatra Ludwig Binswanger, um amigo e discípulo de Freud, promoveu o contato de Warburg com a Psicanálise. Esse contato teve grande importância na elaboração de sua nova visão antropológica das construções imagéticas.

Mesmo com todos estes percalços, a vida e a carreira deste importante historiador da cultura e da arte foi muito produtiva e intensa. Paralelamente a todas estas ocorrências, um fato era certo: o crescimento de sua biblioteca, que neste momento já possuía mais de 45 mil volumes. Com todas as dificuldades e contratempos Warburg conseguiu conduzir com distinção e clareza importantes pesquisas, conferências e novos empreendimentos como a elaboração de seu Atlas *Mnemosyne* (*Bilderatlas Mnemosyne*).

Cabe asseverar que a viagem à América continha uma quantidade infinita de informações dignas de serem divulgadas. Por isso, a constatação de que a conferência em Kreuzlingen poderia deter a estrutura essencial das pesquisas warburgianas.

2.5.2 O Convívio com Grupos Indígenas e a Aplicação do Conhecimento Antropológico

É possível notar que foi da necessidade de contato e convivência com o outro que Warburg pôde utilizar seu conhecimento prévio sobre antropologia. Seguindo alguns direcionamentos observados nos materiais deixados por Gustav Nordenskiöld, filho de um importante explorador - o primeiro a estudar os índios Pueblos -, Warburg entra em contato com uma região chamada Mesa Verde, lugar de origem destes índios (Figura 11). Foi por intermédio de uma visita que fizera a uma exposição de Nordenskiöld que Warburg acaba por conhecer outras figuras importantes de pioneiros desta mesma região, como a família dos Wetterhill. O interesse pelos Pueblos deu-se em função de que, segundo ele, estes índios conservavam parte de seu estilo de vida antigo (MICHAUD, 2013). O ponto de maior interesse do historiador dentro dos grupos a serem analisados seria o de conseguir explorar uma cultura que apresentasse práticas simbólicas e elementos reminiscentes.

Figura 11 – Ruínas da aldeia dos pueblos



Fonte: Michaud (2013, p. 185). Foto extraída do livro de Gustav Nordenskiöld

Muitas foram as contribuições desta viagem à construção da teoria warburguiana. Segundo Michaud (2013, p.182), foi durante uma conferência feita por Warburg em 1923 que se pôde perceber a importância de *Nordenskiöld* para sua investida em territórios como de Mesa Verde. Este autor reafirma a importância da relação dos trabalhos teóricos do pesquisador alemão com a percepção prática dos fatos ao comentar que:

O evento inaugural da viagem de Warburg foi, portanto, a associação entre uma imagem e um texto.[...]

Todo o sentido da viagem ao Novo México, que se revelou a Warburg na montagem quase fortuita de um texto com uma imagem, resumiu-se nisto: transformar toda a experiência em documento e, inversamente, fazer do documento um lugar de experiência – ou de aventura -, tomando emprestados, para retornar ao mundo, os caminhos que partem do espaço confinado do saber. (MICHAUD, 2013, p.182)

A peregrinação de Warburg pela América indígena acontece através de vários territórios indígenas, sítios abandonados, aldeias e ruínas de antigas civilizações onde procurava presenciar os rituais das tribos pelas quais passava. No Arizona, entrou no território dos índios Hopi. Depois, conheceu os Walpi e os Oraibi, que lhes proporcionaram uma enorme quantidade de documentos, fotografias e anotações. Em vários momentos desta viagem, ele produziu diversas fotografias que foram depois utilizadas, descritas ou relatadas em seus diários e cartas.

De acordo com Michaud (2013, p. 187), posteriormente, Warburg reconheceu o quanto a viagem à América havia contribuído para sua pesquisa em uma de suas cartas escrita a James Mooney em maio de 1907. Nesta carta ele afirma que “sempre me senti

profundamente grato a seus índios. Sem o estudo da cultura primitiva deles, eu nunca teria criado condições para dar uma base ampla à psicologia do Renascimento”. (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p. 187).

De alguma forma, Warburg sabia que existiam evidências sobre suas pesquisas que só poderiam ser encontradas se ele fosse pessoalmente e diretamente à origem de suas questões, buscando reviver e presenciar fatos. Seu objeto de estudo eram, essencialmente, elementos acessórios em movimento que seriam resgatados no passado e que constantemente o conectariam às formas serpenteantes (re)produzidas por meio da prática dos rituais indígenas, especificamente no ritual da serpente. Sobre estas conexões, Michaud contribui assegurando que:

A presença da serpente no curso do ritual, tal como Warburg o evocou na conferência de 1923, marcou a resolução e, de certo modo, a chegada ao limite de sua longa investigação sobre as imagens em movimento. A representação dos estados transitórios, observada pelo historiador da arte, desde 1893, na arte do Renascimento florentino, fazia-o retornar de forma obstinada ao termo da serpente, que apareceu nas ninfas de cabelos e véus agitados pelo vento, desenhadas por Botticelli, e reapareceu nas imagens dos intermezzi de 1589, cuja silhueta Rossi descreveu com insistência como um entrelaçamento de formas serpenteantes. (MICHAUD, 2013, p. 215-216).

Ao pensar sobre este ponto de vista, é possível notar que Warburg instituiu, por meio de seu trabalho, consciente ou inconscientemente, uma antropologia da imagem a partir de estudos sobre a genealogia da mesma. Este ponto de vista vinculava-o definitivamente ao estudo do homem refletido a partir da análise das imagens produzidas pelos grupos (neste caso também os rituais) ou sobre os grupos (a perspectiva e presença do historiador). As imagens passavam a ser pensadas como elementos culturais, logo percebidas como textos que contêm alto grau de informação. Este trabalho caracteriza-se definitivamente como um estudo específico da antropologia: a antropologia visual.

O objetivo principal desse ramo esquecido da antropologia seria o de estudar a distribuição geográfica das formas na arte primitiva, projeto que estava maculado por uma perspectiva evolucionista, tratava-se de definir linhas sequenciais de formas afim de reconstruir um passado perdido através de suposições extraídas das conclusões fundamentadas na distribuição ainda visível e encontrada nos povos primitivos. (ALVES, 2005, p. 15).

Há nesta viagem em busca da cultura primitiva e de rituais pagãos, a comprovação de uma ligação estreita com o trabalho de campo praticado pelo etnógrafo, já que Warburg conviveu e documentou a vida nas aldeias por meio de diários de campo, de fotografias (tiradas por ele mesmo) ou de relatos produzidos em infinitas cartas. Várias destas

informações podem ser conferidas também em publicações de outros autores, pois poucos resultados desta viagem foram publicados diretamente por ele.

O relato mais conhecido sobre esta passagem da vida do historiador foi, sem dúvidas, a Conferência de 1923, em Kreuzlingen. No entanto, esta viagem permaneceu intocada e incomunicável por Warburg durante muitos anos. Apesar de tudo, hoje se sabe sobre sua gratidão em relação à ida aos EUA e a calorosa recepção que tivera dos antropólogos americanos. Tanto que uma das últimas atitudes que tomara em vida foi começar a organizar uma conferência em agradecimento a estes antropólogos.

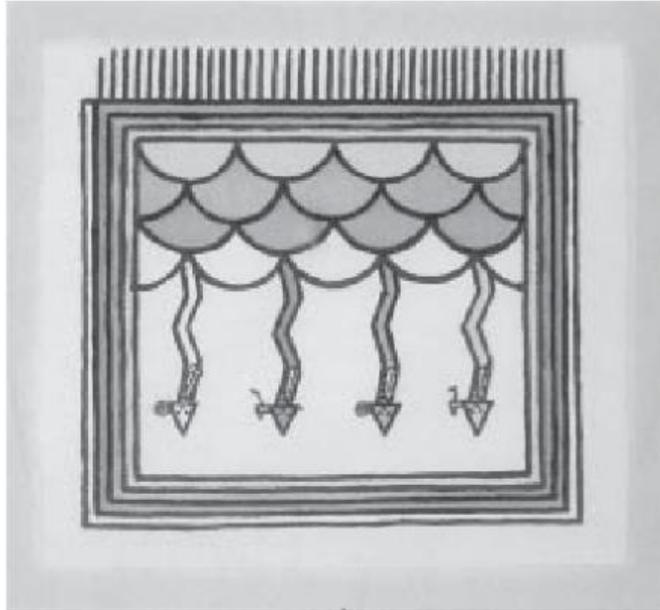
Contudo, dos vários contatos que Warburg tivera durante a viagem ao Novo México com os rituais que conservavam indícios de paganismo, o mais contundente foi o ritual da serpente. Foi este que gerou novos desencadeamentos para sua tese de doutorado. Cumpre observar que “na apresentação dos dançarinos que manipulavam cobras vivas ressurgiu a linha serpenteante por meio da qual os artistas do Renascimento haviam traduzido a figura em movimento [...]” (MICHAUD, 2013, p. 209).

Deste ritual, Warburg utilizou informações contidas no símbolo da serpente como representação do raio. A intenção dos grupos analisados, ao se utilizarem da serpente para representar o raio, era a de expressar o domínio do homem sobre a serpente, mas não sobre o raio. Para eles, o domínio sobre a serpente era uma alusão altamente possível para o subsequente domínio do raio. Sobre estas relações entre o homem e o elemento simbólico Jung (2008, p. 53) afirma que estas associações são importantes enquanto percebidas como elementos “históricos” capazes de recorrer as emoções. Devem para tanto ser entendidas como o “elo entre o mundo racional da consciência e o mundo instintivo”. Sobre estas colocações, Jung (2008, p. 49) conclui que:

a maioria de nós transfere para o inconsciente todas as fantásticas associações psíquicas inerentes a todo objeto e a toda a ideia. Já os povos primitivos ainda conservam essas propriedades psíquicas, atribuindo a animais, plantas e pedras poderes que julgamos estranhos e inaceitáveis.

O domínio do raio aconteceria como consequência da dominação da serpente. Nos lugares pelos quais passou durante sua viagem à América, Warburg buscou presenciar a existência destes rituais que ainda conservavam características pagãs. Esta representação do raio em forma de serpente (Figura 12) feita pelos índios seria um dos indícios da presença do elemento reminiscente de maior relevância encontrados pelo historiador. Este ritual demonstraria a força sobrevivente da imagem por meio de elementos simbólicos (SAXL, 1957, p. 291).

Figura 12 – A serpente como relâmpago.
Reprodução de um piso de altar, ornamentação kiva.



Fonte: Warburg (2005, p. 13)

Segundo Saxl (1957), a chave fundamental das pesquisas antropológicas de Warburg seria a de tentar entender como eram criados os símbolos, para, conseqüentemente, poder compreender sua permanência. De acordo com Baitello Jr (2010) os movimentos laterais produzidos pelo serpentear são representativos de um “símbolo universal de ritmos de vida” (BAITELLO JR, 2010, p.75). Estes ritmos serão reencontrados posteriormente nos cabelos das ninfas. Neste sentido, o pesquisador pôde entender que os índios concebiam estes símbolos de tal modo que seria impossível dissociá-los do próprio objeto, portanto, para eles, o raio era a própria serpente. Saxl ainda comenta sobre a importância dos símbolos na constituição da cultura.

Mediante a igualação dos dois é possível tocar o intangível. Em outras palavras, um símbolo é usado para definir limites a um horror sem forma. Provem das sensações de medo e perigo e se converte na defesa do homem frente ao desconhecido. Porque não se pode controlar o raio, mas embora seja assustador, se pode dominar a serpente². (SAXL, 1957, p. 292).

Em busca de provas concretas a respeito da existência e permanência da perpetuação do símbolo da serpente para representação do raio, Warburg realizou, ainda em tribos indígenas do Novo México, uma experiência com um grupo de crianças em uma escola

² Mediante la igualación de las dos le es posible tocar lo intangible. Em otras palabras, um símbolo sirve para poner limites a um terror sin forma. Proviene de las sensaciones de temor y peligro y se convierte em la defensa del hombre frente a lo desconocido. Porque no se puede controlar el rayo, pero aunque es espantosa, se puede dominar a la sierpiente. (SAXL, 1957, p. 292).

onde o professor falava inglês. De acordo com informações trazidas por Saxl (1957, p. 292), Warburg pediu ao professor que contasse às crianças uma história (*Johnny-head-in-the-air*) e elas teriam que desenhá-la em seguida. A dúvida de Warburg seria se alguma daquelas crianças, pequenos índios americanizados, recorreria ao símbolo da serpente para representar o raio. O que causou espanto durante a análise dos resultados foi perceber que o símbolo fora representado.

Como era natural, a maioria das crianças representaram o raio em sua forma esquemática; mas dois dos quatorze desenharam o indestrutível símbolo da serpente com a cabeça em forma de flecha como o faziam para representar seus antepassados em seus quadros de areia no santuário subterrâneo de Kiwa³. (SAXL, 1957, p. 292).

Graças às experiências presenciadas, diretamente ou indiretamente por Warburg, foi possível comprovar sua tese. Para ele haveria uma conectividade plausível entre a representação destes rituais e sua pesquisa, entre as linhas sinuosas da serpente e sua relação com a sobrevivência dos elementos acessórios em movimento. O que se pode notar é que ele conclui sobre a existência de uma ligação entre as imagens, produzidas pelas crianças, com o arcaico e o pagão. Ao considerar estas ligações, Warburg propõe que “o culto da serpente é uma resposta simbólica à pergunta sobre a destruição, morte e sofrimento elementar do mundo [...]” (WARBURG, 2005, p. 9). Ele ainda continua suas elaborações sobre tal constatação afirmando que “a memória do culto da serpente é, assim, analisada em uma visão histórica, que relaciona os rituais dos Pueblo, da América do Norte aos da Grécia arcaica, mas, também, à herança simbólica pagã na cultura ocidental cristã.” (WARBURG, 2005, p. 9)

O ritual da serpente estudado por Warburg constitui-se de uma série de cerimônias distribuídas em vários dias. Em seus textos, o pesquisador descreve um trecho no qual cita a parte em que acontece a lavagem das cobras. Fornece ainda alguns detalhes mais específicos de como eram produzidas as conexões entre sua pesquisa teórica e sua busca por comprovação da pós-vida, além de algumas possíveis conclusões por ele obtidas.

Para as cobras em si, a dança da serpente em Walpi é uma súplica forçada. Elas são capturadas vivas, no deserto, em agosto, quando as chuvas são iminentes. E, durante a cerimônia de 16 dias de Walpi, elas são colocadas em um kiva subterrâneo, guardadas pelos chefes dos clãs da serpente e do antílope, em uma série de cerimônias ímpares, das quais a mais significativa e espantosa para os observadores brancos é a cerimônia da lavagem das cobras. A cobra é tratada como um novio dos mistérios, e, não obstante sua resistência, sua cabeça é mergulhada em água

³ Como era natural, la mayoría de los niños representaron el rayo en su forma esquemática; pero dos de los catorce dibujaron el indestructible símbolo de la serpiente con la cabeza en forma de flecha como la solían representar sus antepasados em sus cuadros de arena em el santuário subterrâneo de los Kiwa. (SAXL, 1957, p. 292).

medicinal consagrada. Então ela é jogada sobre um desenho feito em areia, sobre o chão do kiva, representando quatro cobras relâmpago e um quadrúpede no meio. Em outro kiva, o desenho descreve uma massa de nuvens, da qual emergem quatro raios diferentemente coloridos e que correspondem aos pontos do compasso, na forma de serpentes. Cada serpente viva é arremessada com grande violência sobre o primeiro desenho, de modo que o desenho seja apagado, e a cobra, absorvida na areia. Estou convencido de que se pretende que esse arremesso mágico force a serpente a invocar os relâmpagos ou provocar chuva. Fica evidente que o significado da cerimônia inteira, e das cerimônias que a seguem, prova que essas serpentes consagradas juntam-se da maneira mais rigorosa aos índios, como provocadoras e pedintes de chuva. Elas são as serpentes-santas vivas da chuva, em forma animal. (WARBURG, 2005, p.22)

Segundo consta, Warburg (2013) não presenciou o tal ritual pessoalmente em função de não coincidir a data de sua passagem pela tribo e o período em que o ritual era praticado, que seria precisamente no mês de agosto. No entanto, provavelmente ele teria tido acesso a tais relatos ainda durante a passagem pelo *Smithsonian Institution* por meio de textos publicados por J. W. Fewkes e por H. R. Voth.

As conexões proporcionadas por esta visita podem ser lidas em diários e cartas escritas por Warburg no decorrer de sua viagem. Nelas, ele explica também sobre seu trabalho em busca das bases para a comprovação de sua tese sobre a pós-vida das imagens. Estas ideias podem ser notadas em um trecho de uma das cartas no qual relata a tão almejada busca pela comprovação da existência de rituais primitivos puros e “poupados de qualquer teatralidade” (MICHAUD, 2013, p. 217). Desta forma, é possível notar como o próprio Warburg construiria a linha principal de sua pesquisa a partir das observações e conclusões obtidas através do contato com os grupos indígenas e seus rituais.

[...] depois de minha viagem à América, a relação orgânica entre arte e religião nos povos “primitivos” me apareceria com tamanha clareza, que eu veria com muita nitidez a identidade, ou melhor, a indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo em todas as épocas. (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p. 259).

O período que Warburg escolhera para desenvolver seu trabalho convivendo e pesquisando nos territórios indígenas americanos foi, na verdade, determinante, mas também marcado por um movimento de ruptura. Notou-se que, com o passar do tempo, algumas aldeias começaram a apresentar sinais de que as influências externas alterariam definitivamente seus modos e suas práticas. Informações fornecidas por J.W. Fewkes apontam que, a partir das primeiras décadas do século XX, “enquanto as últimas culturas vernaculares indígenas entravam num processo irreversível de decomposição, o ritual da

serpente, difundiu-se fora do espaço protegido pelo planalto, viria a se tornar uma atração muito apreciada pelos turistas [...]”.(MICHAUD, 2013, p. 217).

A partir deste período de “popularização” dos rituais se estabelece um caminho sem volta para seu extermínio total. Pelo menos se visto pela ótica da pureza intocável que tanto chamou a atenção de Warburg no final do século XIX. Esta prática começou a tomar os rumos da apresentação-espetáculo. Em função destas transformações quanto aos objetivos de representação dos rituais são vários os relatos de que os índios propunham-se até mesmo a apresentar o ritual da serpente a turistas. De modo que, estes se vestiam e se posicionavam de maneira a buscar os melhores ângulos e resultados nas fotografias (Figura 13), e posteriormente em vídeos, feitos pelos turistas que iam até estas regiões em busca de uma autenticidade já há muito tempo extinta. A espetacularização da imagem também se torna responsável pelo fim da pureza das práticas daqueles índios.

A multiplicação do ritual, que passou a ser praticado com vistas à reprodução fotográfica, foi o sinal indubitável de seu desaparecimento definitivo, sob o efeito de um processo de aculturação mais eficaz que todos os sacrifícios. O caráter contemplativo da cerimônia indígena foi substituído pela falsa violência de suas imagens, recicladas num espetáculo folclórico. (MICHAUD, 2013, p. 217)

Figura 13 – Índio Hopi, 1924.



Fonte: Michaud (2013, p. 218). Washington, Biblioteca do Congresso

E desta maneira é que se chegou ao fim dos rituais. Warburg estivera em contato com os grupos no tempo certo, num tempo em que estes ainda não haviam sido alterados. E a chegada dos fios e da eletricidade marcaria o encerramento de um ciclo

ritualístico puro. Para Warburg, este fato poderia ser apresentado por meio da representação da imagem de um simples homem (Figura 14).

Warburg declarou que, em 1896, em San Francisco, durante sua excursão pela Costa do Pacífico, conseguiu fotografar o responsável por esse desaparecimento e, com ele, o tipo humano que havia derrotado o culto a serpente: este lhe aparecera sob os traços estilizados de um transeunte que, levando na cabeça uma cartola preta, destacava-se contra a imitação de uma cúpula clássica. O hieróglifo da fecundidade fora substituído pela silhueta encimada por um rolo preto luzidio, a ninfa canéfora, pelo símbolo da energia domesticada e da aculturação – falsificação grotesca e inquietante das carregadoras de cestas da tradição antiga. Por trás do homem da cartola, nos fios do telégrafo que estriam no céu e abolem o espaço, Edison, o “feiticeiro da eletricidade” [...] havia aprisionado o relâmpago. (MICHAUD, 2013, p. 218-219).

Figura 14 – Um transeunte em São Francisco, fevereiro de 1896.



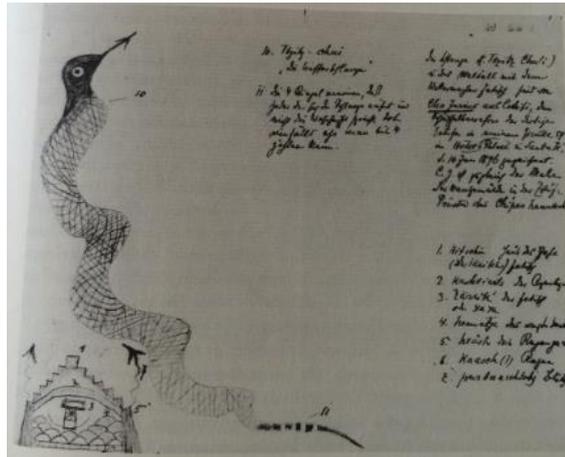
Fonte: Michaud (2013, p. 219)

Graças a todas estas descobertas e aquisições, a viagem ao Novo México tornou-se um marco na carreira deste pesquisador. Por intermédio dela, Warburg pôde perceber o estabelecimento de conexões com elementos imagéticos vistos somente durante o primeiro Renascimento. Deste modo, Michaud (2013, p. 189) afirma que “aos olhos de Warburg, o Novo México, já não era apenas um análogo da Florença renascentista, no qual se reproduziam ao vivo os processos de figuralidade; tinha-se tornado a metáfora geográfica do próprio pensamento do historiador”.

Há que se notar ainda a existência de muitos pontos de semelhança entre o trabalho de campo promovido por Warburg e a pesquisa etnográfica. Estas afinidades possibilitaram a abertura de determinadas relações muito exploradas em seu trabalho de pesquisa (Figura 15) e tornar-se-iam a essência de sua teoria. Cabe notar como filósofos e historiadores da arte, como o próprio Didi-Huberman, reafirmam esta ideia ao sugerir que:

Durante sua viagem à terra dos índios do Novo México, ele pediu a seu informante, Cleo Jurino – que era sacerdote-pintor de uma *kiva* sagrada -, que lhe desenhasse a famosa cobra-relâmpago da mitologia hopi [...]. Assim fazendo, agiu como um bom etnólogo, [...] procurando definir a casuística das “fórmulas gráficas primitivas”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.191)

Figura 15 – Cleo Jurino, desenho com a representação da cobra relâmpago, Portadora da chuva.



Fonte: Michaud (2013, p. 195)

Considera-se, portanto que é admissível levar em consideração a ideia de um Warburg antropólogo graças às conexões possibilitadas pela postura assumida por ele enquanto convivia com grupos isolados (Figura 16). Esta afirmação surge a partir de uma perspectiva que denota um pesquisador em busca de respostas que o levariam a um caminho cujos objetivos eram claramente antropológicos. Para Alves (2005), Warburg teria consciência do procedimento a ser adotado no trabalho de campo e teria tomado todos os cuidados necessários à obtenção de informações. Para Alves (2005, p.15).

[...] Haveria mesmo uma tentativa, ou ensaio de tornar-se antropólogo. As motivações psicológicas estão totalmente ausentes de seu relato, e as inclinações para o pensamento ocidental também. Não há desconfiança em relação ao intento de Warburg ou ao seu projeto, ele desejava produzir uma etnografia ou ao menos contribuir para com um problema importante da antropologia de sua época.

Figura 16 – Aby Warburg com um índio



Fonte: Michaud (2013, p. 246). Arquivo do Instituto Warburg

2.6 O ATLAS MNEMOSYNE – *DER BILDERATLAS MNEMOSYNE*

A produtividade, o empenho e a criatividade de Aby Warburg eram ilimitados. Dentre tantas propostas, a construção de seu atlas da memória (*Der Bilderatlas Mnemosyne*), entre 1924-1929, foi sem dúvidas o ápice de suas criações. Este consistia em um estudo sobre as raízes e as origens das imagens. Por meio dele é possível notar que toda sua caminhada em busca de elementos que o conduzissem à elucidação de sua teoria converge, também, para a formação deste trabalho. Uma série de fatores como sua tese de doutorado, a viagem ao Novo México, a ousadia em se enveredar por diferentes conhecimentos e métodos e a proposição de novos rumos para a história da arte, culminam, implícita ou explicitamente, na criação deste Atlas.

Apesar dos vários anos de comprometimento e dedicação exaustiva, alguns dos trabalhos de Warburg encerraram-se ou permaneceram inacabados em razão de sua morte súbita, ocorrida em 1929 por um ataque cardíaco. Contudo, muito do que possuímos ainda hoje sobre este historiador visionário pode ser acessado por meio de sua biblioteca, situada em Londres desde 1933. Nela, também está localizado o Atlas *Mnemosyne*.

A propósito dos objetivos deste atlas, Didi-Huberman (2013, p.401) comenta que ele “propõe algo bem diferente de uma simples coletânea de imagens-lembranças que contém uma história. Ele é um dispositivo complexo, destinado a oferecer – a abrir – as demarcações visuais de uma memória impensada da história”. Conseqüentemente, em relação a sua formação é necessário destacar que o atlas constituiu-se de imagens obtidas por Warburg durante toda a sua

vida. Estas abrangiam “desde a figuração dos deuses do paganismo na arte do Renascimento até a representação da ninfa em movimento, desde a história do céu e das correspondências entre microcosmo e macrocosmo até as festas da corte” (MICHAUD, 2013, p.293).

O reconhecimento da relevância desta biblioteca e do atlas warburgiano contribui para indicar que, a partir dali, os rumos da percepção, das contribuições e capacidade das imagens poderiam ser completamente alterados. Vários autores reafirmaram o grande valor contido nesta proposta. Nesse sentido, Mattos (2006, p. 222) comenta sobre a inter-relação entre o atlas e a teoria da pós-vida:

O projeto Mnemosyne consistia em uma síntese de seu pensamento sobre a função psico-social das imagens, organizada visualmente em 63 pranchas contendo fotografias que ilustravam a história da permanência de determinados valores expressivos, dotados de uma “força formadora de estilo” (stilbildende Macht), que seriam transmitidos em forma de imagens, como um patrimônio sujeito a leis complexas de transformação e recepção [...]. De acordo com a concepção de Warburg, as imagens seriam formadas por motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época e carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas em seus conteúdos psíquicos e reorganizadas em função do novo contexto.

A finalidade inicial deste atlas de imagens seria o de tentar recontar a história da arte apenas por meio de imagens. Este atlas objetivava romper com a lógica da linearidade na história. Para Didi-Huberman (2013, p. 399), o atlas seria “esse protocolo experimental concebido para expor em conjunto, visualmente, as intricações e as polaridades da *Nachleben der Antike*”. Este autor ainda confirma a existência de uma complexidade bastante significativa nas relações sugeridas pelo atlas ao comentar que ainda era preciso, para Warburg, pensar em uma nova forma de organização destas coleções, ponderar sobre uma nova montagem (DIDI-HUBERMAN, 2013).

A proposição de um atlas, que associava Pathosformeln similares e que pudesse ser pensado a partir da ideia de movimento e não de forma estática ou limitadora, foi detentora das atenções de Warburg durante grande parte de sua vida, desde sua saída da clínica Kreuzlingen (em 1924) até seus últimos dias. *Der Bilderatlas Mnemosyne* foi uma tentativa de Warburg de construir um atlas de imagens como princípio ativo de possíveis compreensões dos elementos imagéticos simbólicos da história cultivadas pela memória.

Este trabalho assumiu proporções inimagináveis e chegou a possuir várias pranchas, sendo que, todas eram reproduções, imagens das imagens. Samain (2011, p. 36) assegura que, as cerca de 900 reproduções em preto e branco, abrangiam “obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixo-relevos antigos, de gravuras, de grisailles, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais,

moedas com efigies”. Sobre os modos como eram dispostos, organizados e a os modos como aconteciam as ligações do formato com a essência da pesquisa de Warburg, Didi-Huberman (2013, p. 383) comenta que:

Antes de qualquer coisa, Mnemosyne é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel, extraídas da imensa coleção reunida por Warburg, foram colocadas 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.

No entanto, este formato inicial do Atlas seria modificado, posteriormente, por Warburg e Fritz Saxl, colaborador e defensor de sua teoria. Foram usadas telas de tecido preto sobre vários chassis, cujo diâmetro abrangia 1,5m por 2m. Nestes painéis, ele reunia as fotografias que poderiam, em função da fácil mobilidade, serem facilmente manipuláveis. De acordo com Bredekamp e Diers (*apud* WARBURG, 2013, p. XVII), o atlas (Figura 17) chegou a possuir setenta pranchas numeradas, com 1.300 ilustrações que incluem imagens da Antiguidade até o Renascimento.

Figura 17 – Prancha do Atlas Mnemosyne



Fonte: Arquivo do Instituto Warburg (2014b).

Neste contexto, Warburg passa a pensar sobre um novo modo, agora mais dialético, para a disposição das imagens. Seu pensamento seria, a partir daí, orientado por uma arqueologia das imagens. Com isto, ele queria estabelecer uma dinâmica que diferenciasse seu trabalho das organizações estáticas e arbitrárias utilizadas até então. Michaud (2013, p. 293) definiu o que para ele seria *Mnemosyne*, ou o “Atlas de imagens”:

Grandes painéis de tecido preto em que se encontram justapostas reproduções de obras de arte, bem como recortes de jornais, selos, páginas de livros, cartões-postais

ou fotografias de diversas origens, compõem uma estranha paisagem de imagens em que se elabora um novo estilo de apreensão dos fenômenos estéticos, no qual o saber se transmuta em rito de orientação. [...] uma iconologia que se referiria não à significação das figuras [...] mas às relações mantidas por essas figuras entre si numa disposição visual autônoma, irredutível à ordem do discurso.

Todo o trabalho que Warburg desenvolveu durante sua vida amparava-se numa preocupação constante sobre as imagens. Por isso, tanto a construção do atlas quanto a proposta de toda sua pesquisa convergem e se orientam originalmente sobre a viagem ameríndia. Portanto, nota-se o quanto ela tornou-se indispensável para explicar o trabalho warburgiano. Desta maneira, considera-se que foram várias as contribuições da viagem à pesquisa de Warburg. Em vista disso, Michaud (2013, p. 294-295) assegura que “o historiador da arte procurou interpretar o passado à luz do longínquo, produzindo uma colisão entre duas camadas de realidade estranhas uma à outra – a América indígena (parcialmente aculturada), de um lado, e o Renascimento florentino, de outro.”

Todavia o que pode causar estranhamento é que Warburg não teria inserido nenhuma imagem de sua ida ao Novo México neste Atlas. Mesmo tendo ele fotografado, registrado e anotado diversas informações pertinentes e cabíveis às pesquisas sobre a *Mnemosyne*, e mesmo sendo esta viagem fundamental às conclusões sobre a permanência da antiguidade. O que se pode imaginar é que tal escolha possa ter sido adotada em função de alguma razão. Sobre a conexão secreta ou subjetiva suscitada entre as pesquisas de Warburg no Novo México e a ausência de imagens sobre as tribos indígenas nos trabalhos de construção de seu *Atlas Mnemosyne*, Michaud afirma que:

Nenhuma imagem da viagem aparece em *Mnemosyne*, talvez porque ela constitui a estrutura secreta desse atlas, como uma imagem no tapete: os efeitos de deslocamentos e superposições imaginários, experimentados por Warburg no Novo México e no Arizona, permanecem como o princípio ativo das fragmentações e das polarizações que agem sobre as pranchas do Atlas, no qual se elabora uma ideia das imagens que se baseia no movimento e na ação, não na imobilidade e na contemplação. (MICHAUD, 2013, p. 10).

No tocante à estrutura do atlas há que se verificar que a mobilidade das imagens nas pranchas é uma das principais ideias de Warburg nesta proposta, pois permite que, a partir da contemplação e da análise, novas combinações possam ser formadas, suscitando novos cruzamentos ou ressurgimentos. As imagens fotográficas podem ser utilizadas em uma ou várias pranchas permitindo que se possa visualmente e em um espaço relativamente pequeno, ter acesso a produção de uma *série comparativa* das mesmas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 386).

As possibilidades de organização das imagens proporcionavam uma quantidade infinita de combinações. Toda esta estrutura em que se amparava o trabalho warburguiano também “permitia comparar com uma só olhadela, numa mesma prancha, não duas, porém dez, vinte ou trinta imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 387). O resultado era que esta forma de exposição das imagens gerava um desdobramento de possibilidades que objetivava buscar constantemente agrupamentos inovadores e conexões entre tempos distintos. O importante neste caso seria pensar o atlas como um organismo mutante, ou em constante transformação, por isso as imagens nunca eram coladas, mas sutilmente presas de modo que pudessem ser retiradas e recolocadas em novos espaços.

Há que se notar que entre a expedição ao Novo México (1895-1896) e a apresentação da conferência na clínica psiquiátrica em 1923, vinte e sete anos se passaram, tempo o bastante para Warburg compreender a importância daquele evento sobre suas teorias, fazendo emergir conteúdos internamente adormecidos. Já Didi-Huberman (2013) posiciona a teoria warburguiana de maneira a ponderar as questões referentes a uma aproximação de elementos divergentes. A partir de uma perspectiva de retomada do passado, de movimento contínuo e ininterrupto.

À sua maneira, portanto, o atlas *Mnemosyne* é um objeto de vanguarda. Não que promova a *ruptura com o passado*, é claro (com esse passado em que não se cansa de mergulhar). Mas é ele que rompe com certo modo de *pensar o passado* [...]. A ruptura warburguiana consiste, precisamente, em *haver pensado o próprio tempo como uma montagem* de elementos heterogêneos [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 405-406).

Warburg, por meio da elaboração de sua teoria sobre a existência de determinados rituais pagãos no final do século XIX e de sua busca incessante pela comprovação da mesma, passou a ocupar um lugar de destaque na história. Como imaginar que a partir de sutilezas contidas em pequenos objetos (imagens) poder-se-ia mudar ou alterar as formas de percepção da história e da cultura. A partir de inúmeras pesquisas, elaborações ou constatações, Warburg buscou a comprovação de sua gigantesca teoria. Sobre a distinção do lugar ocupado por Warburg na pesquisa, Didi-Huberman (2013, p. 174) comenta que ele foi, na verdade, um “historiador das singularidades, não um pesquisador de universalidades abstratas; a seu ver, os ‘problemas fundamentais’, *as forças*, não estavam ‘atrás’, mas *diretamente nas formas*, ainda que elas estivessem determinadas ou limitadas num minúsculo objeto singular”. Com base nas informações sobre elementos singulares que pudessem conter o objeto de estudo de Warburg, há que se pensar na relevância das questões formadoras de sua teoria sobre *Nachleben* como a própria *Pathosformel*.

2.7 PATHOSFORMEL E A SOBREVIDA DAS IMAGENS ANTIGAS

Para Warburg, haveria dois principais conceitos que concentrariam grande parte de seus trabalhos e pesquisas: *Nachleben der Antike* e *Pathosformel*. Inicialmente as questões sobre a sobrevida das imagens antigas em tempos posteriores – *Nachleben der Antike* – fazem referência à principal tese levantada por Warburg ao longo de toda sua vida. Esta é a teoria que propõe alterações no universo da arte ao sugerir que se pudesse pensar não mais em uma história da arte, mas sim em uma ciência da cultura. Por meio dela é possível redirecionar os olhares para uma proposta de interlocução entre diferentes períodos da história. Michaud (2013, p. 25) comenta sobre esta afinidade entre diferentes períodos de tempo e a conexão desta visão com a antropologia ao dizer que “o pensamento warburguiano abala a história da arte porque o movimento que abre nela constitui-se de coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências).”

Já para a compreensão da complexidade da *Pathosformel* deve-se levar ainda em consideração alguns pontos iniciais da teoria warburguiana. Há que se lembrar que esta proposição teórica teve início a partir de pesquisas sobre a permanência de elementos em movimento durante o Renascimento. Sobre a essência da *Nachleben*, Mattos (2006, p. 2) assegura que:

Enquanto estudava os quadros de Botticelli em Florença, Warburg observou uma grande preocupação do artista em reproduzir os movimentos de vestes e cabelos de algumas figuras femininas, constatando que, para tal, ele havia tomado obras antigas como modelo, principalmente figuras de Ninfas presentes em sarcófagos greco-romanos. O que intrigou Warburg, no entanto, foi a ênfase excessiva dada aos movimentos e seu caráter freqüentemente antinaturalista, que contradizia a idéia largamente aceita por acadêmicos do período de que a cultura do renascimento poderia ser compreendida como uma marcha segura em direção a um crescente naturalismo [...].

Outras percepções sobre a teoria da pós-vida das imagens podem ajudar na compreensão dos termos subsequentes. Por isso, para Teixeira (2010, p. 136), a pós-vida das imagens ou sobrevida da Antiguidade seria “mais precisamente os modos com que certos motivos característicos da arte e literatura pagãs foram retomados nos séculos XV e XVI [...] como forças psíquicas ativadas pela memória cultural”.

Toda a longa pesquisa de Warburg sobre a elaboração de uma teoria da sobrevida culminou na construção do que seriam as *Pathosformeln*. Esta fórmula seria a responsável por condensar a força emotiva capaz de movimentar os afetos ao longo do tempo, uma força que explicaria porque certos elementos possuem força suficiente para reaparecer

em criações posteriores. Desta forma, constata-se que uma imagem sobreviveria a própria morte, reaparecendo com uma capacidade de comoção. Estes fatos corroborariam a noção de que por meio desta interferência mnêmica reminescente a nova imagem possa carregar consigo uma parcela de sua força.

O que poderia colaborar para explicar a permanência desta “fórmula patética” seria sua capacidade de mover ou comover os afetos por meio da emoção, positiva ou negativa. Esta força (*Pathosformel*) não estaria concentrada nos processos de visualidade, mas na transformação e migração destas no tempo. Ela seria, portanto, responsável pela “mobilização inconsciente, em pinturas e esculturas, de forças emotivas (patéticas) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga” (TEIXEIRA, 2010, p. 138).

A definição e abrangência do que seria, para Warburg, a noção de “fórmulas patéticas” não se esvai. Ela alcança as mais profundas fontes de inspiração e constituição da imagem. É com ela e por meio dela que se constrói toda a essência condutora da pesquisa Warburguiana. Ela nasce a partir de estudos sobre o Renascimento italiano, mas que, posteriormente, poderia dizer respeito a muitos outros períodos da história e da arte. A definição de *Pathosformel* que Didi-Huberman (2013) traz em seu livro - *A imagem sobrevivente*, revela muito deste caráter subjetivo e profundo dos trabalhos de Warburg.

Movimentos, emoções “como que fixadas por encantamento” e atravessando o tempo: é bem essa a magia figural da *Pathosformeln*, segundo Warburg. Mais uma vez, sua exumação foi comandada pela aguda percepção de um paradoxo constitutivo no Renascimento italiano: foi nas paredes dos antigos sarcófagos que os movimentos da vida, do desejo, das paixões sobreviveram até chegar a nós, até nos emocionarem e transformarem nossa visão presente. Até se moverem, eles mesmos, como se a “força formadora do estilo”, essa *stilbildende Macht* tantas vezes invocadas por Warburg desde seu primeiro texto publicado, tivesse sabido fazer desses fósseis do movimento verdadeiros organismos que desafiam o tempo cronológico: fósseis em movimento. Sobrevivências encarnadas, “fórmulas primitivas” capazes de agitar, de mover até o presente de nossos próprios gestos [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.175-176)

Diante da complexidade do termo e da teoria geradora deste tema, Didi-Huberman (2013) ainda traz várias outras contribuições sobre a definição de *Pathosformel*. Para este autor, a “fórmula de páthos” seria constituída a partir de uma articulação entre três pontos de vista ou tomada de posição: filosófica – que problematizaria “páthos” e “fórmula”; histórica – de onde emergiria a genealogia dos objetos e antropológica – que conectaria as relações culturais que os objetos estabeleceriam. Seria esta articulação entre ciências distintas que conduziriam as pesquisas de Aby Warburg a uma categoria complexa e que, em razão disto, poderiam pressupor um vasto conhecimento para entendimento dos elementos contidos

ou formadores das imagens. Didi-Huberman ainda continua sua elaboração sobre estas ideias ao afirmar que “pesquisar as ‘fórmulas primitivas’ do *páthos* é procurar compreender o que o primitivo quer dizer na atualidade de sua expressão motora” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 193, grifos do autor).

No decorrer da elaboração da teoria sobre a *Pathosformel*, Warburg tinha por objetivo demonstrar que, independentemente do lugar ou do tempo, certas imagens utilizam-se de elementos específicos para a constituição de sua pós-vida, como aconteceu, por exemplo, com algumas obras de Botticelli durante o Renascimento. Scarso (2006) iria justificar objetivamente a utilização das “fórmulas patéticas” ao declarar que, esta seria a saída encontrada pelos artistas renascentistas para suas criações. Por isso, considera-se então que o Renascimento não seria a retomada de características greco-romanas, mas daquelas referentes à Antiguidade Pagã. Desta forma, para ele, “os traços que querem indicar movimento rápido e uma forte paixão – páthos – são alheios ao repertório figurativo possuído pelo primeiro Renascimento, onde o catolicismo impunha controle e disciplina, devendo portanto ser importados de tradições diferentes”. (SCARSO, 2006).

Esta *Pathosformel* proporcionava meios para a transposição temporal de elementos que passavam a sobreviver. E por meio deste intenso movimento, carregariam consigo características indissolúveis. Para Teixeira (2010), o grande diferencial de Warburg era em relação a seu método, sua visão abrangente sobre a arte. Ele apresentava sua pesquisa como um modo de se pensar a maneira como a arte relaciona-se com outras questões:

Seu método era abertamente contextualista, sem todavia, enveredar por uma teoria do reflexo – Warburg recusava terminantemente quaisquer tendências interpretativas que concebesses os fenômenos artísticos como simples retratos passivos da cultura ou das estruturas socioeconômicas. Seu interesse voltava-se precisamente para a análise das relações complexas entre artista e seu meio [...]. (TEIXEIRA, 2010, p.138)

Outro ponto importante a ser destacado diz respeito ao modo diferenciado que Warburg propunha sua teoria, muito mais prático e palpável. E isto pode ser comprovado principalmente quando se analisa a passagem do historiador pelo Novo México. A viagem adquiriu importância no momento em que viabilizou a concretização de uma ideia. Naquele lugar distante ele pôde literalmente (re)viver um passado em vias de extinção, justificando e tornando verdadeira sua teoria.

Ao ir em busca de elementos pagãos sobreviventes em culturas isoladas, Warburg conseguiu presenciar e tornar tangível tudo o que havia teorizado em suas elaborações. Toda a teoria do reaparecimento de elementos na cultura renascentista foi

concretamente presenciada. E mesmo que a encubação para compreensão de tais ideias tenha demorado décadas, ele conseguiu finalmente compreender, expor e comprovar sua teoria.

3 A MEMÓRIA

A pesquisa de Warburg sobre a *Nachleben der Antike* teve sua origem nas relações estabelecidas com e através da memória. Seja por intermédio da *Pathosformel*, do Atlas *Mnemosyne* ou das viagens antropológicas em busca de elementos primitivos mnêmicos reminiscentes e com o auxílio de suas propostas, ele conseguiu de modo claro, demonstrar a relevância da participação da memória na produção, transmissão e inter-relação de informações culturais. Deste modo, sempre é possível considerar, a partir da análise dos trabalhos warburgianos, a importância que a memória assume frente à produção imagética.

Dentre todas as aproximações entre a imagem, a história e a memória algumas questões são notadas de forma mais destacada. Como é o caso dos porquês de Warburg ter se debruçado e se empenhado de modo tão enfático nas pesquisas sobre imagem. É que, de alguma forma, ele já previa que tais objetos poderiam proporcionar uma infinidade de possibilidades e de caminhos rumo a compreensão de questões, muitas vezes ainda desconhecidas ou inexploradas. Didi-Huberman (2013) confirma estas ideias ao comentar que o historiador alemão estava insatisfeito com a maneira como a imagem era percebida justamente por acreditar no potencial informacional que estas carregam. Por isso, afirma que Warburg acreditava que “ficamos diante de uma imagem como *diante de um tempo complexo*, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34, grifos do autor).

Quando Warburg propõe, em sua pesquisa, que existem infinitas questões históricas e culturais a serem levadas em consideração quando se atenta para um pensamento por imagem, outro assunto parece surgir. Ele transita sobre os modos como esta mesma imagem estabelece suas relações com a história por meio da memória. A justificativa estaria no fato de que imagens, sob a ótica de Warburg, são uma tentativa de recuperação da história dos fantasmas, “vestígio material do rumor dos mortos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

Para Warburg, toda a imagem carrega consigo uma infinidade de material reminiscente e mnêmico, o que justifica o estabelecimento de uma proposta de sobrevivência, de uma pós-vida das imagens. A trama na qual se fundamenta esta teoria é explicada pelo historiador da arte quando comenta que, para ele, ao sugerir “os documentos de arquivos decifrados” ele propunha “resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p.35).

As imagens seriam, portanto, portadoras dos elementos reminiscentes, de elementos que conseguiram sobreviver e transportar-se no tempo, seja de modo mais ou

menos aparente. Elas constituiriam, de acordo com Didi-Huberman (2013, p. 35, grifos do autor), “*o que sobrevive de uma população de fantasmas*. Fantasmas cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda a parte”.

A analogia que Warburg estabelece entre imagem e memória (Mnemosyne) é concretizada a partir do momento em que considera que ambas voltam-se para a questão do tempo. Ambas tratam da rerepresentação e reaproximação do/no tempo. Como consequência desta aproximação é sempre plausível tratar das imagens a partir de uma perspectiva temporal, que leva em consideração o dinamismo em suas influências. Nesse sentido, torna-se mais clara a compreensão da importância de Warburg lidar com uma pesquisa voltada para um objeto, uma imagem (a Vênus sobrevivente) enquanto elemento complexo (texto cultural) carregado de informações que explicitam sobre suas inter-relações. A teoria foi concebida a partir de um processo de rememoração de imagens (objetos) anteriores e este reaparecimento de elementos pré-existentes pressupõe uma nítida correlação com a memória e com o ressurgir de uma determinada cultura.

Se a teoria warburguiana sempre se volta e se debruça sobre questões relativas à memória e aos elementos reminiscentes que conseguem sobreviver ao longo dos tempos, então há que se discutir sobre a importância da relação entre memória e cultura para a construção da teoria de pós-vida (*Nachleben der Antike*). No entanto, deve ser ponderado também, o modo como esta memória estabelece sua relação com a transmissão de elementos culturais. Há que se analisar o quanto a memória individual e a memória coletiva contribuíram para produzir a tese sobre a sobrevivência de determinados elementos ao longo dos tempos.

Destaca-se, sobretudo o respeito a forma como os conceitos warburguianos estão amparados na questão da memória e como ela interfere profundamente nos rumos assumidos pela visão geral que se pode ter sobre arte, história e cultura. O legado de Aby Warburg assume uma característica muito peculiar ao deixar-se conduzir por conceitos pertinentes a memória e a cultura. Este fato permite considerar que seu trabalho pode proporcionar uma nova perspectiva no que tange a ligações até então indiscutíveis, como a possibilidade de um contínuo fluxo de influências.

Neste ponto, onde se percebe a complexidade das elaborações warburguianas, é que se podem tornar mais concretos os propósitos suscitados por este historiador ao pesquisar sobre a diversidade, complexidade e profundidade das contribuições imagéticas. Ao se atentar para o fato de que as imagens são portadoras de memórias e por consequência de uma infinidade de outros tantos conteúdos culturais, que podem ser mapeados e compreendidos por meio das aproximações e na medida em que se esclarece mais

sobre a abrangência deste universo, é que se pode ter noção do quão complexas e informativas podem ser as imagens. A partir destas constatações, entende-se que imagens são textos culturais e como tais podem portar infinitos fios de significados. Estes irão conectar-se e contribuir para esclarecer este importante espaço para reflexão. Irão também informar muito sobre a grandiosidade da proposta warburguiana. Toda a amplitude da obra de Warburg é evidenciada pela constatação da abrangência inicial de sua proposta.

A iconologia de cunho warburguiano parte da forma das obras de arte e da migração dos motivos pictóricos, mas desenvolve a compreensão de certas figurações no contexto de uma combinação precisa e ampla da história da cultura. Warburg desenvolveu o modelo de história da cultura como uma ciência da cultura que não se deixa inibir pela “parcialidade de uma polícia da fronteira” [*grenzpolizeiliche Befangenheit*]. (BRÉDEKAMP; DIERS *apud* WARBURG, 2013, p. 18).

3.1 O LUGAR DA MEMÓRIA NA TEORIA WARBURGUIANA

Desde o momento em que Warburg delimitou seus primeiros objetos de pesquisa, propondo sua tese sobre a pós-vida das imagens, ele já deixava indícios bastante claros de que seu trabalho seria direcionado através de estudos que levassem em consideração as influências da memória para a transformação das formas de percepção da imagem, principalmente quanto à tentativa vigente de relativizá-la. Falar de *Nachleben der Antike* seria tratar de questões sobre a relação íntima entre passado e presente, uma aproximação, um emparelhamento, uma reativação. Para isso era preciso, voltar a atenção e o olhar para este passado e suas possíveis conexões com o presente, justamente por meio de estudos sobre a memória. A memória coletiva seria, para o historiador da arte, o ponto chave de seus trabalhos.

Warburg conceberia as imagens como símbolos condensadores de uma memória coletiva, que circulariam através do tempo, reativando-se e modificando-se ao inserirem-se em momentos históricos específicos. Para explicar essa sobrevivência da imagem passada em outras culturas, Warburg desenvolveu o conceito de *Nachleben*, ou pós-vida, das imagens (MATTOS, 2006, p. 3).

Diante de uma postura preocupada com este olhar sobre o passado, Warburg sugeriu que haveria muito mais a se investigar e encontrar na relação entre imagem e cultura do que se supunha. Para ele, o elemento capaz de proporcionar tal ligação seria a memória. Ele propunha por intermédio de suas pesquisas que a imagem fosse, na verdade, um encontro de diferentes elementos contidos e carregados através memória coletiva ao longo dos tempos. Por isso, em seu percurso, propôs a construção do atlas de imagens, que permaneceu inacabado em razão de sua morte inesperada - o Atlas *Mnemosyne*, uma conjunção de

imagens de diferentes origens, uma concatenação de possíveis relações genealógicas entre as formas. Enfim, uma associação de Pathosformel similares. Um dos objetivos era conseguir transpor as barreiras do tempo, apresentando grande parte do passado de forma paralela, num espaço onde todos os elementos pudessem ser visualizados em conjunto e associados uns aos outros. Neste Atlas, as imagens poderiam ser vistas e analisadas lado a lado, o que permitiria uma apreciação mais ampla. Seria possível também a visualização de cada uma das imagens em relação as demais. Segundo Mattos (2006, p. 3), “o Atlas Mnemosyne, [...], tinha por objetivo esclarecer visualmente o processo complexo de circulação das imagens coletivas dentro da história da civilização ocidental, identificado por Warburg”.

Warburg procurou demonstrar durante a construção de sua pesquisa sobre a pós-vida que a imagem sobreviveria ao seu próprio desaparecimento, à sua própria morte. Sua permanência somente seria possível graças à perpetuação da mesma na memória. Logo, estaria firmada a ligação entre a teoria de sobrevivência e a memória. Ao propor esta posição o historiador reafirma o lugar de destaque dado a este tema. Estas ideias foram confirmadas por Didi-Huberman (2013, p. 55) ao ressaltar que:

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte das concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva”. (grifos do autor).

As conclusões sobre a aproximação da teoria warburguiana da imagem e memória são bastante relevantes. Elas conduzem a percepção de que esta relação proposta por Warburg seria indispensável para concretizar e entender sua teoria. Para autores como Didi-Huberman (2013), esta associação seria indispensável. Tais ideias são percebidas em sua fala quando assegura que Warburg dirigiu-se “aos poucos para uma teoria da *memória* das formas – uma teoria feita de saltos e latências, de sobrevivências e anacronismos, de querer e inconscientes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 57, grifos do autor).

Warburg conseguiu traçar uma ligação, através da reconstituição antropológica das imagens, entre estruturas culturais ou temporais distintas. O retorno considerável de determinadas formas (Pathosformel) seria o ponto crucial. Nota-se então que a essência de seu trabalho sobre a sobrevivência foi exposta por Didi-Huberman (2013, 152) ao comentar que:

Warburg procurou na expressão de um eterno retorno das semelhanças antigas – um eterno retorno que fosse pensável para além de qualquer relação banal, para além de

qualquer modelo de tempo pressuposto, em geral, pela ideia de imitação dos modelos antigos. As sobrevivências advêm como imagens: é esse a hipótese warburguiana sobre a longevidade ocidental e sobre as “linhas divisórias entre culturas”.

3.2 A MEMÓRIA E AS IMAGENS REMINISCENTES

Quando se reflete sobre memória algumas questões vem automaticamente à tona. Estes assuntos se referem a uma associação entre a lembrança e a memória ou a memória e sua relação com construções individuais ou coletivas. Há que se considerar que a lembrança é um elemento conectivo para a memória, algo que se aproxime de um estopim. No entanto, quando se discute sobre a memória individual deve-se levar em consideração uma imensa quantidade de influências externas e coletivas. As impressões que contribuem para a construção desta memória individual são resultado de várias possíveis interferências coletivas sofridas ao longo do tempo.

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2004, p. 30).

Entre os elementos definidores da memória coletiva estão diferentes formas de influências sociais. Estas influências irão acarretar, em momentos distintos, diversas alterações nos modos de constituição da memória. Sendo que é razoável aceitar que estas podem se formar de maneira mais ou menos consciente. Sobre uma das possíveis diferenças entre elas, Halbwachs (2004, p. 53) assegura que “lembranças que nos aparecem puramente pessoais, [...] distinguem-se das outras pela maior complexidade das condições necessárias para que sejam lembradas”.

A correlação entre memória individual e coletiva pode ser constatada a partir coexistência de um referencial: o ser humano. Ele é o elemento possibilitador de ambas as constituições de memória. Tanto a memória individual quanto a coletiva encontram-se então, interligadas. Percebe-se que estas podem estar intimamente associadas justamente por surgirem por meio de uma mesma essência e de uma combinação de influências e alterações sociais.

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um

deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (HALBWACHS, 2004, p. 55).

Há que se destacar então que o processo de formação da memória se apoia sobre influências sociais e coletivas. Por isso, Halbwachs (2004, p. 64) considera que “é na história vivida que se apoia nossa memória. Por história é preciso entender [...] tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto”. No entanto, deve-se atentar para o fato de que memória coletiva e história são questões completamente distintas.

Convém relembrar que a construção da memória esta intimamente conectada aos diferentes grupos sociais nos quais o indivíduo esteve inserido (HALBWACHS, 2004). Logo, percebe-se que ela pode ser reflexiva de tais influências. Vale ratificar então que o tempo somente permanece e perdura graças a sua relação com a memória. O autor ainda continua sua linha de raciocínio afirmando que é por meio da memória que se pode transportar para o passado, mesmo estando no presente e ainda não sendo possível pensar sobre ele.

Não há um tempo universal e único, mas a sociedade se decompõe em uma multiplicidade de grupos, nos quais cada um tem sua duração própria. O que distingue esses tempos coletivos, não é o fato de que uns se escoam mais depressa do que os outros. Não podemos dizer que esses tempos se escoam, já que cada consciência coletiva pode lembrar-se, e que a subsistência do tempo parece realmente ser uma condição da memória. Os acontecimentos se sucedem no tempo, mas o tempo em si mesmo é um quadro imóvel. Somente os tempos são mais ou menos amplos, eles permitem à memória retroceder mais ou menos longe, dentro daquilo que convém chamar de passado. (HALBWACHS, 2004, p. 133).

A possibilidade de acesso a este outro tempo, ao tempo de determinado grupo, pode ser encontrado através das sugestões de Halbwachs (2004), quando escreveu, de modo análogo, sobre uma possível visita em busca de indícios da existência de cidades antigas. Ele afirma que “para reencontrar caminhos e monumentos antigos, conservados, aliás, ou desaparecidos, guiamo-nos em pensamento até lá, o que é sempre possível àqueles que ali viveram” (HALBWACHS, 2004, p. 132).

O filósofo continua suas afirmações ao comentar que a maior parte das sociedades que já existiram ainda subsiste ou deixou resquícios de sua existência em outros grupos (HALBWACHS, 2004). Com isto abre-se uma enorme possibilidade de compreensão de possíveis conexões entre tempos. Por meio destes elementos sobreviventes (permanentes), torna-se possível retroceder e se transportar para um tempo já ausente, proporcionando uma

grande contribuição para a elucidação de especificidades de grupos extintos. Ou seja, a sobrevida é o indício principal de que existe uma continuidade temporal e cultural. Justamente estes detalhes sobre a percepção da coexistência de diferentes tempos é que foram acessados com o auxílio da memória e do pensamento. Foram também estes elementos que ampararam estruturalmente os trabalhos de Aby Warburg.

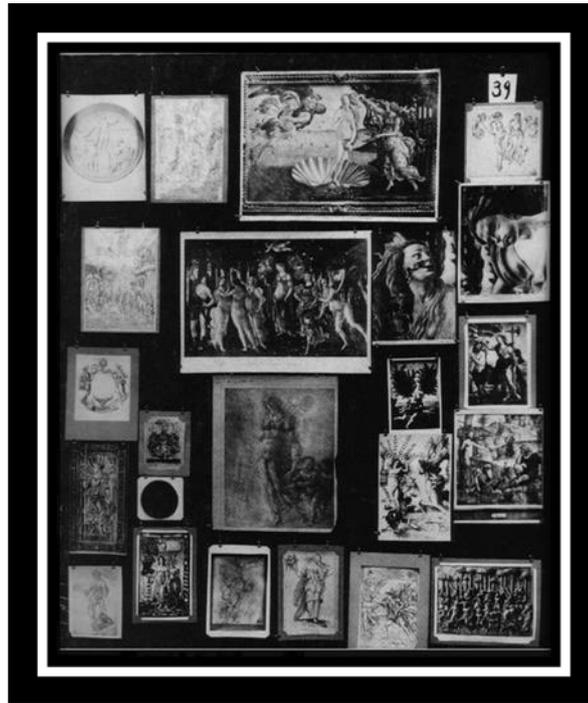
Warburg utiliza na criação de sua teoria sobre imagens reminiscentes uma perspectiva de conexão com imagens anteriores e a proposição de uma história da cultura que levasse em consideração a memória. Desta maneira propôs a construção de seu Atlas de memória, um “Atlas de Imagens, Mnemosyne, que mapearia grandes famílias de imagens e seus étimos ou distintos ambientes e demonstrando seu potencial de sentido e sua força expressiva em diferentes contextos ou épocas” (BAITELLO JR, 2010, p. 61).

As imagens que constituíam o Atlas eram resultado de uma montagem prática e ao mesmo tempo simbólica. Uma proposta de composição onde o tempo poderia ser combinado e aproximado com o auxílio de imagens, sendo compreendidas como textos culturais repletos de significados. Para Didi-Huberman (2013, p. 390, grifos do autor) “*Mnemosyne* é um atlas do sintoma, como coletânea das ‘fórmulas do *páthos*’ recenseadas por Warburg, durante sua vida inteira, na cultura ocidental”.

Warburg propunha que as imagens que formavam o Atlas não fossem fixas, mas que pudessem ser organizadas e reorganizadas a todo momento, buscando a concretização da ideia de movimento. O tecido preto sobre o qual eram postas as imagens consistiam no suporte que amparavam as composições. Contudo, constata-se que “a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis [...]. Tratava-se, pois, estritamente falando, de *formar quadros com fotografias*, no duplo sentido abarcado pela palavra ‘quadro’”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 383, grifos do autor).

Cabe observar que, com relação a pesquisa que Warburg fizera sobre a imagem da Vênus rerepresentada por meio de ressignificações históricas e culturais, uma prancha exclusiva de seu Atlas (Figura 18) pôde ser construída. Um quadro com imagens reminiscentes capaz de retroceder no tempo e estabelecer novas conexões. A anamnese se torna evidente e palpável por meio da proposta warburguiana de *Nachleben*. Deste modo, são várias as evidências e imagens que compõe a aproximação histórico-cultural do/no tempo por meio da Vênus. Passado e presente se apresentam lado a lado. Desnudem as relações, as similaridades, as inspirações e as sobrevidas por meio da memória e de um texto cultural específico – a imagem.

Figura 18- Prancha 39 do Atlas Mnemosyne



Fonte: ENCICLOPÉDIA Visual (2014).

3.3 A RELAÇÃO ENTRE CULTURA E MEMÓRIA

As discussões suscitadas pela teoria warburguiana abrem uma dupla possibilidade sobre o que seria a cultura. Interpõe-se diferentes definições que lidam principalmente com duas principais explicações que se referem a origem primeira do termo. Esta percepção inicial do termo cultura liga-se a ideia de plantio ou cultivo de alimento. Um outro significado deste mesmo termo está ligado, segundo Baitello Jr (1999, p. 25) ao sentido figurativo, onde a palavra cultura “vai significar a ‘cultura do espírito’, designando a formação intelectual do homem por meio da filosofia, da ciência da ética e da arte.”

Contudo, neste contexto, aborda-se pontos mais particulares do termo, pois as relações aqui propostas lidam com a constituição e interação do homem com o meio que o cerca. As conexões estabelecidas pela primeira definição podem ser reaplicadas a segunda. No entanto, no segundo caso, produção e cultivo, fará referência a questões subjetivas e exclusivas do próprio homem.

Interessa-nos, ao contrário, aquele momento em que a autoconsciência se manifesta, ou seja, quando o homem é objeto do cultivo do próprio homem. Este momento do voltar-se a si mesmo apontando para a possibilidade do construir-se, do refazer-se, do melhorar-se ou piorar-se, do embelezar-se ou enfeitar-se, constitui a ponte para a superação das amarras da realidade físico-biológica, denominada pelo semioticista Ivan Bystrina de “primeira realidade”. (BAITELLO JR, 1999, p. 26).

A cultura se constitui a partir da construção de um conjunto amplo de possibilidades que se iniciam na criação, não somente por meio da linguagem verbal, mas perpassam e abrangem outras criações humanas, como as próprias imagens. Cabe observar, portanto que a cultura também se constitui e se organiza de “maneira textual” (BAITELLO JR, 1999, p. 28). Ela possui códigos específicos que distinguem períodos e épocas e se ordena como linguagem obedecendo certos princípios e regras.

Ao conjunto de regras de funcionamento de uma determinada linguagem dá-se o nome de código. Assim, a cultura possui os seus códigos e funciona de acordo com esses códigos. Como em todo processo comunicativo ou informativo, os códigos culturais também têm suas fontes, das quais retiram as informações necessárias para sua constituição. (BAITELLO JR, 1999, p. 29).

Além disso, é possível ainda elencar outras questões em relação à criação da cultura e de seus símbolos culturais. Cada época possui especificidades determinantes para a proposição de informações particulares. Por isso, Baitello Jr (1999) define quais seriam os limites que demarcam o lugar de constituição da criação humana (arte), de seus instrumentos (símbolos), chamados por ele de cultura, vista como sistema comunicativo.

Este campo amplo recebe as contribuições e descobertas de cada indivíduo, de cada grupo social, de cada época, e as perpetua, transmitindo as informações de geração em geração, de grupo para grupo, de época a época. Suas criações têm normas próprias e independentes (e é por esta razão que ela consegue contrariar até as normas mais rígidas da vida) constituindo-se uma “segunda realidade”. Dela fazem parte o vestir, os gestos, as artes, as danças, os rituais, a literatura, os mitos, o morar e suas formas individuais e sociais, os hábitos (ao comer, ao beber, ao cumprimentar, ao relacionar-se), as religiões, os sistemas políticos e ideológicos, os jogos e os brinquedos. Assim é que a cultura se organiza como um complexo sistema comunicativo, semiótico portanto, que coordena todas estas atividades. Reconhecer a existência da cultura como tal, significa reconhecer que todas estas atividades atendem a regras e normas comuns - vale dizer, obedecem a um código da cultura – e, assim, não existem as fronteiras que isolam umas das outras, não permitindo que se comuniquem entre si. (BAITELLO JR, 1999, p. 18)

Diante das colocações sobre definições, formação e transporte do universo cultural, há que se destacar o papel da memória sobre estas ações. Nesta perspectiva, ambas tornam-se codependentes. A memória passa a ser percebida como um elemento essencialmente necessário a transmissão de todas as construções culturais de um tempo para outro. Ela permite que todas as informações acumuladas sejam armazenadas e repassadas, tornando-se primordial para a manutenção das conexões e para a conseqüente comunicação de textos completamente codificados. Torna-se necessário, do mesmo modo, estudos que proporcionem a decodificação destes códigos culturais. Desta maneira, compreende-se que “a Semiótica da Cultura deve levar em conta a existência de códigos anteriores aos da própria

cultura, já que aqueles que interagem permanentemente com estes.” (BAITELLO JR, 1999, p. 41).

Estas características, que delimitam o lugar da cultura e sua relação com a memória são importantes para a compreensão de questões mais particulares, como a análise da teoria warburgiana de pós-vida das imagens. Warburg propôs em sua teoria, sobre o reaparecimento de certos elementos na história das imagens, que influências culturais fossem analisadas a partir de um contexto de proximidade, principalmente depois da criação de seu Atlas de memória. Nele, uma imagem poderia ser analisada em relação a todas as outras. Desta maneira, este historiador ressignificou o papel das imagens dentro de uma história em completo movimento e propôs que elas fossem analisadas como textos culturais, repletas de significados. Neste projeto, a memória seria responsável por conectar e transportar tais elementos, assumindo, para tanto, uma função fundamental.

3.3.1 Memória, Imagem e Texto Cultural

Para a compreensão desta estreita ligação entre memória com a teoria warburgiana faz-se necessário primeiramente discorrer sobre particularidades mais esclarecedoras da memória. Para tanto, Le Goff (1990, p. 366) afirma que “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Como referência as especificidades sugeridas pela existência da memória, há que se avaliar a distinção de dois tipos diferentes de memória, a individual e a coletiva. Ambas são discutidas e explicitadas por Halbwachs (2004, p 57) quando assevera que:

Admitamos todavia que haja, para as lembranças, duas maneiras de se organizar e que possam ora se agrupar em torno de uma pessoa definida, que as considere de seu ponto de vista, ora distribuir-se no interior de uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens parciais. Haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas.

O passado, mais precisamente com sua amplitude de histórias, fatos ou influências, ou resquícios de uma cultura anterior, sobrevive por intermédio da memória. Para Halbwachs (2004, p. 15) a memória coletiva seria aquela que consegue recompor “magicamente o passado”. Um passado que pode ser reportado e constituído com o auxílio de impressões, que construímos apoiado na relação com outros indivíduos, com um coletivo que

se encontra a nossa volta. Contudo, ele também afirma que é justamente “por podermos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes, a qualquer momento, e quando quisermos, de lembrá-los”. (HALBWACHS, 2004, p. 53).

Como o objetivo dos trabalhos warburgianos foi essencialmente a pesquisa sobre imagens há que se ponderar sobre a relação entre a memória e a imagem como texto cultural. Por isso é importante atentar para certas reflexões de Halbwachs (2004). Em determinados pontos o autor irá afirmar sobre a relevância da imagem para formação da memória. No entanto, ele ainda comenta que as lembranças podem ser alteradas por elementos fictícios ou por testemunhos de outras pessoas. De forma conclusiva este autor propõe que as imagens desempenhem um papel fundamental na construção da memória por meio da lembrança.

Se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças e se elas parecem emprestar a estas sua substância, é que nossa memória não é uma tábua rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado. [...] Dentro desse conjunto de depoimentos exteriores a nós, é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças. (HALBWACHS, 2004, p.32).

Se a imagem é parte constituinte da lembrança então se faz necessária também a discussão sobre tais imagens. Em linhas gerais estas decorrem de várias possibilidades que são produto de influências dos mais variados contextos. Para Flusser (2007, p. 152), “uma imagem é, entre outras coisas, uma mensagem: ela tem um emissor e procura um receptor. Essa procura é uma questão de transporte. Imagens são superfícies”. É sobre este potencial da imagem enquanto portadora de informações que se debruçarão os próximos apontamentos.

Ao levar em consideração o poder comunicacional desta imagem, pode-se chegar à ideia de que esta é uma contribuinte permanente para elucidações sobre as construções humanas. Ela torna-se importante, pois tem a capacidade de transportar consigo informações consideráveis para a compreensão dos processos culturais. É iminente a necessidade de compreensão de suas potencialidades. Sobre a necessidade de compreensão da imagem, Flusser (2007, p. 102) comenta que:

As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia a dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas, por exemplo. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfície que rodeavam o homem. Mas elas não equivaliam em quantidade nem em importância às superfícies que agora nos circundam. Portanto, não era tão urgente como hoje que se entendesse o papel que desempenhavam na vida humana.

Diante da facilidade de produção, veiculação e visibilidade que o universo imagético possui, há que se destacar sua ampla capacidade informacional. Estas informações referem-se não somente ao período em que esta imagem encontra-se, mas a outros anteriores, que podem estar embutidos como elementos simbólicos, significativos e determinantes para o processo de criação.

A instrução para a compreensão das imagens estaria pautada sobre características indispensáveis, ou seja, sobre o conhecimento de acontecimentos históricos. Para que haja compreensão, Flusser (2007, p. 142) afirma que “é necessário aprender a decifrar essas imagens, é preciso aprender as convenções que lhes imprimem significados”. Para este autor as imagens são complexas e resultado de elaborações históricas.

Outra função atribuída à imagem e por consequência também à arte e à comunicação é justamente o poder de imortalizar o homem. Todas se tornam responsáveis por perpetuar a curta existência humana. Esta possibilidade de imortalizar o mortal só existe graças aos símbolos produzidos pela cultura (BAITELLO JR, 1999). Justamente com o auxílio de produções e criações pode-se obter uma vida longa e permanente. Para Baitello Jr (1999, p.18) “longa é a arte”, pois quando “criada pelo mortal, tem a finalidade de vencer a morte, de sobreviver aos tempos e, com isto, imortalizar seu criador”.

A discussão sobre o que é imagem remete a ideia de que estas estão conectadas à memória, inseridas e impregnadas pelo contexto cultural e, portanto consideradas como textos culturais. Mas, o que seria um texto? Para Baitello Jr (1999, p. 42, grifos do autor) “texto não é um conjunto, uma somatória de elementos discretos, mas sim o resultado de uma interação de elementos e sua projeção temporal”. Ele continua a falar sobre textos conectando-os à explicação sobre os textos culturais. Desta maneira, relata que “o texto da cultura – mitos, pinturas, romances, danças, rituais etc. – se constrói no diálogo, na operação interativa entre seus componentes subtextuais, no diálogo entre signos e dos signos com o seu próprio percurso histórico” (BAITELLO JR, 1999, p. 42).

Se a imagem pode ser vista sobre a perspectiva destes atributos, há que se notar que ela também pode ser reconhecida como texto cultural, pois trata de uma complexa rede de informações do momento histórico em que está inserida. Nesta linha de raciocínio, na qual imagens podem ser compreendidas como textos culturais, surgem alguns dos principais representantes destas pesquisas: os semioticistas da escola Tártu-Moscou. Para a compreensão destas relações deve-se refletir que “a Semiótica da Cultura deve levar em conta a existência

de códigos anteriores aos da própria cultura, já que aqueles interagem permanentemente com estes”. (BAITELLO JR, 1999, p. 41).

Com a apresentação das Teses para uma Análise Semiótica da Cultura (*apud* MACHADO, 2003), produzidos por V. V. Ivánov, I. M. Lótman, A.M. Piatigórski, V. N. Topórov e B. A. Uspiênski são afirmadas as diversas formas para constituição do texto. Deste modo, entende-se:

Concepção do texto como unidade básica da cultura [...]. Nesse sentido, uma dança, uma cerimônia, uma obra de arte e muitos outros produtos e manifestações culturais são considerados como texto. [...] A cultura como texto implica a existência de uma memória coletiva que não apenas armazena informações como também funciona como um programa gerador de novos textos, garantindo assim a continuidade. (MACHADO, 2003, p. 54).

A relevância destas colocações contribui para destacar o papel que a imagem assume perante a sociedade. Comprovadamente, esta indicação amplia a possibilidade de interligação da imagem com as influências sociais e históricas, delegando muito mais do que um simples prazer estético às criações imagéticas e artísticas. É notável então que imagem, arte e cultura estejam entrelaçadas pelo texto cultural. Por isso, as possíveis aproximações entre estes três temas conduzem a uma relação complexa e profunda que são capazes de produzir uma quantidade infinita de novas informações que podem não ser transmitidas através de outros meios.

Com seus trabalhos, Warburg sugeriria a utilização de uma antropologia da imagem para a elucidação de informações culturais e históricas. Propria, por meio de suas descobertas, um novo modo de se pensar a imagem. Esboçando uma ciência da cultura, objetivou desvendar subjetividades e potencialidades do pensamento imagético. Nesse sentido, há que se refletir acerca da capacidade informacional das imagens e sobre estas podem contribuir para a compreensão de fatos, influências e ideias que podem elucidar pontos nebulosos e desconhecidos sobre a história e a cultura.

A partir da proposta de reconhecimento da imagem como texto cultural, sugerida pelos semioticistas soviéticos, novas possibilidades quanto à relevância da conexão das imagens podem ser suscitadas. A imagem assume para tanto, um papel de destaque frente a todas as produções da escrita linear por possuir códigos complexos passíveis de múltiplas interpretações, principalmente em suas apresentações contemporâneas.

3.4 IMAGEM NA CONTEMPORANEIDADE

Toda a discussão a respeito da proposta de pós-vida das imagens promovidas por Aby Warburg pode-se revelar atual e relevante se discutidas à luz de criações imagéticas de ambientes informacionais contemporâneos como as criadas para sites, revistas, campanhas publicitárias, exposições artísticas, entre outras. Esta proposta apresenta-se como uma entre outras tantas possibilidades para análise, no entanto mostra-se bastante interessante ao conseguir alterar as formas de percepção da imagem, alargando e ampliando o universo da compreensão e percepção.

Destaca-se na pesquisa desenvolvida por Warburg o levantamento de diversos elementos que conduzem as imagens a uma dimensão de constante reflexão e relação com influências históricas e culturais. Para ele, uma imagem deveria ser sempre percebida de maneira conectada a tais influências culturais e temporais por meio de forças emotivas (*Pathosformel*). Revela-se então uma necessidade de novas demarcações e discussões sobre o campo da criação imagética, da arte e da comunicação a partir da consideração de que esta teoria warburguiana ainda se apresenta necessária, esclarecedora e atual.

Neste ponto onde a criação de imagens passa a ser reconhecida com tamanha importância é que surgem e se destacam as principais ideias que orientam as escolhas deste trabalho. Ele busca considerar, tomando como base a teoria de pós-vida, como as novas imagens, criadas e produzidas na contemporaneidade, podem reconfigurar a figura da Vênus se apropriando e reutilizando sentidos contidos na obra original para mobilizar os observadores. Relembrando e considerando que as imagens, e especificamente neste caso peças comunicacionais, criadas atualmente se utilizam de outras criações clássicas anteriores para mobilizarem a atenção, o olhar e os afetos.

Inicia-se, com base nestas ideias, uma busca pela elucidação de questões que possam contribuir para que se instalem possíveis alterações na forma de compreensão das relevâncias existentes, explícitas ou não, no universo imagético contemporâneo. Por isso, considera-se que uma imagem é muito mais do que o simples resultado de escolhas estéticas. É acima de tudo uma conjunção de complexos e diferentes fatores que se tornam influências relevantes para a criação imagética.

Em função destas informações há que se considerar que a percepção da criação de imagens comunicacionais pode conectar-se a muitas outras informações contidas na história e na cultura humana. Considera-se também, para a compreensão da imagem na contemporaneidade, o quanto uma imagem pode influenciar ou ser influenciada pelo

ambiente. Assim como fora proposto pela teoria warburgiana, as novas imagens também se embaralham, se conectam e se comunicam mutuamente, influenciam e reinventam novos caminhos a partir da retomada de ideias, forças emotivas ou elementos que já conseguiram marcar seus lugares no rol das grandes criações artísticas.

É perceptível, por meio de teorias como a de pós-vida das imagens, que muitas obras contemporâneas buscam orientação e inspiração em outras obras precedentes. Neste sentido, a proposta warburgiana faz com que os horizontes da percepção imagética sejam alargados e que outros modos de perceber as imagens possam ser considerados. Modos estes que levam em consideração uma série de influências que interferem diretamente no processo de criação das imagens.

Vive-se atualmente numa profusão incalculável de imagens. Estas vem ganhando um espaço cada vez mais relevante na mídia por meio das mais variadas formas. A inter-relação da imagem com as novas mídias, em grande parte das vezes, torna-se fundamental para a veiculação e venda de muitos produtos e ideias. Logo, os investimentos e as responsabilidades determinadas a estas imagens se tornam mais complexos e necessários a manutenção deste sistema.

É fácil notar que as imagens agregam a si cada vez mais conteúdos informacionais dignos de serem pesquisados e elucidados. São os novos modos e meios possibilitados pela mídia e pelo marketing que agora embasam muitas destas relações que se tornam determinantes para entender a forma como as imagens influenciam ou são influenciadas pelas questões culturais e históricas que as rodeiam. Estas relações se tornam, muitas vezes, determinantes para as escolhas de consumo e ligam-se ao estabelecimento de relações, muitas delas, até mesmo afetivas.

As imagens são parte integrante de um universo profundamente envolvente que, na maior parte das vezes, pode ser complexo e enigmático. Numa sociedade que se depara com uma produção excessiva de imagens, estas passam a constituir uma parte significativa dos ambientes informacionais. Nota-se a importância da conscientização sobre a percepção destas imagens enquanto elementos carregados de significados.

A respeito dos excessos produzidos na atualidade pode-se perceber que a facilidade de acesso as mídias produz muita exposição e visibilidade. Há algum tempo é possível notar, diante deste turbilhão de imagens criadas e divulgadas todos os dias, como se processa a naturalização diante destes excessos. A conclusão é que tem se tornado cada vez mais comum estar imerso em um mundo onde as imagens são produzidas e consumidas em excesso. No entanto, o maior problema são as relações antagônicas geradas pelo excesso de

visibilidade. A invisibilidade criada pela grande visibilidade se torna um empecilho para o processo de percepção, alterando os modos e as relações com/entre imagens.

Contudo, há que se considerar que o homem também é capaz de absorver informações necessárias em meio a estas produções excessivas. Sobre isto Martins (1953, p.12) afirma que “cérebros são máquinas de filtrar relevâncias no meio do múltiplo, caótico, do desordenado”. Esta filtragem das relevâncias poderia estar ligada a um processo que autores como Berger e Luckmann (1978) citam em seus trabalhos e que se referem a uma necessidade da mente de selecionar informações necessárias e dispensar o irrelevante. Estas colocações revelam que o gasto de energia com informações desnecessárias poderia provocar o surgimento de uma sensação anestesiante nos receptores de imagem.

Existem muitas tentativas de explicação sobre os efeitos dos excessos de produção e da visibilidade das imagens. Cada vez mais temos acesso a uma quantidade maior de imagens que são dispostas em nosso entorno, por meio das mais diversas formas, nos alienando, muitas vezes de sua própria existência ou presença. Para Baitello Jr (2005, p. 14), este fenômeno poderia ser explicado pela “era da reprodutibilidade técnica”⁴, no qual as máquinas facilitam o processo de reprodução e as imagens passam a ser produzidas e veiculadas com maior facilidade. Novas mídias como a televisão, a máquina fotográfica, o computador e os celulares, que contêm dispositivos instantâneos de produção e distribuição alteraram os modos de produção da imagem redefinindo conceitos que provocaram mudanças bastante perceptíveis nos modos de veiculação e recepção da imagem.

Interessante se faz perceber que podemos “localizar o processo de transformação tecnológica revolucionária no contexto social em que ele ocorre e está sendo moldado” (CASTELLS, 2007, p.43). Há, portanto, uma alteração cultural muito óbvia em função das transformações imagéticas que aconteceram ao longo do tempo. Isto ocorre graças aos meios tecnológicos, que adulteraram definitivamente os modos de produzir e perceber imagens. E apesar destas transformações serem relativamente recentes, teorias que inovam os modos de relacionamento com as imagens tendem a aumentar a capacidade de conscientização e compreensão sobre este universo.

Desta forma propostas de compreensão do universo imagético, que levam em conta a complexidade e a relação com o meio cultural onde são criadas, passam a ser vistas como de extrema importância nos dias atuais. Se a produção de imagens está intimamente ligada ao meio em que esta é produzida, então elas se tornam um reflexo pontual

⁴ O trecho faz referência *A Obra de Arte na Era da reprodutibilidade técnica*, de 1955, de Walter Benjamin.

deste entorno. Para Baitello Jr (2005, p.17), “símbolos são grandes sínteses sociais, resultantes da elaboração de grandes complexos de imagens e vivências de todos os tipos. Por isso, as imagens evocam os símbolos e ao evocá-los, os ritualizam e os atualizam”.

4 AS REMINISCÊNCIAS DA PROPOSTA WARBURGUIANA NA CONTEMPORANEIDADE

Imagens sobreviventes podem surgir ou serem detectadas em função de vários fatores. Estes são claramente explicados por Aby Warburg durante a construção de sua teoria da *Nachleben der Antike*. O que se consegue inicialmente afirmar é que as imagens podem fazer parte de um processo de inter-relação bastante complexo e, em razão desta analogia mútua, podem denotar outras imagens. A relação de proximidade entre imagens de diferentes tempos são notadas a partir da constatação de influências históricas que são perpetuadas através dos tempos por meio de certas similaridades entre alguns elementos, já citados, como formadores da *Pathosformel*. Esta perpetuação pode ocorrer em função do conteúdo simbólico subjetivo, objetivo ou cultural.

São múltiplos os meios midiáticos em que tais imagens sobreviventes podem reaparecer. Atualmente, em razão da infinita possibilidade e dos muitos meios veiculadores, as imagens são facilmente encontradas. Mídias em todos os lugares e de todos os tipos contribuem para o fácil acesso, logo, contribuem também para o aumento exacerbado de sua visibilidade e da possível constatação (e comparação) de características remanescentes.

Na contemporaneidade, encontra-se uma fonte infindável de imagens das mais diferentes origens e com os mais diversos objetivos. E por isto, peças comunicacionais em jornais, revistas, campanhas para venda de cosméticos ou joalherias, clipes musicais, criações de artistas plásticos ou fotografias são relevantes fontes de pesquisa da reminiscência citada por Warburg. Representações que remetam a imagens anteriores produzidas de modo consciente ou não, podem se tornar exemplos de utilização da pós-vida.

Desde o momento em que Warburg levantou a hipótese de que certos elementos imagéticos pagãos em movimento pudessem ter sobrevivido ao tempo, sendo notados inicialmente durante o Renascimento italiano, a percepção do ineditismo na criação imagética nunca mais seria a mesma. O pesquisador entendeu que havia a possibilidade da presença de influências advindas da poesia como a principal fonte das criações de Sandro Botticelli. Warburg teria percebido que Botticelli havia lido algumas poesias antigas e, a partir destas leituras preliminares, surgiria a inspiração para a criação da imagem da Vênus. Ela nasceria carregada de influências reminiscentes de um passado atuante, como mostrado em capítulos anteriores.

Desta maneira, verifica-se que a imagem utilizada na grande tese warburguiana sobre a pós-vida das imagens – a Vênus -, pode também ser usada como ponto

de referência para a demonstração desta permanência na atualidade. Serão utilizadas para esta demonstração peças comunicacionais com múltiplos objetivos e origens. E para embasar as análises que comprovarão a citada existência desta pós-vida na contemporaneidade serão empregadas algumas referências da proposta de leitura de imagens de Erwin Panofsky (1982). Em seu método, Panofsky utilizaria três níveis essenciais para a análise de imagens: o primeiro seria o pré-iconográfico; o segundo seria o iconográfico e o terceiro consistiria no nível iconológico. Neste trabalho será utilizado como procedimento analítico o nível iconográfico.

A partir do estudo de grande parte da teoria warburguiana, o que se pretende examinar são os modos de reconfiguração do reaparecimento de determinadas imagens que reutilizam a figura da Vênus de Botticelli para representar figuras femininas em movimento. Entre os objetivos fundamentais, que também contribuirão para a percepção de elementos reminiscentes, estará uma tentativa de desvendamento dos sentidos contidos nas imagens analisadas.

4.1 O MÉTODO ICONOLÓGICO DE ERWIN PANOFSKY

Erwin Panofsky (1892-1968) foi um renomado historiador de arte alemão discípulo das ideias de Warburg. Em Hamburgo, estudou e lecionou em várias universidades até se mudar em 1931 para os Estados Unidos, fugindo da Alemanha nazista. No novo país, continuou ativo e participante, atuando em várias academias. Em 1939, ele elabora e escreve uma de suas principais teorias: o método iconológico. Suas contribuições para a leitura da imagem geral e da obra de arte especificamente ficam por conta de um texto distinto que aparece sob o título de “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença”. É por meio dele que Panofsky estabelece os parâmetros que ele definiria, a partir de várias influências anteriores, como necessários à leitura e compreensão de imagens.

Sua proposta de metodologia iconológica seria na verdade uma proposta de níveis de análise que levam em consideração a história para investigação e compreensão das imagens. Para ele, assim como para Warburg, não haveria como desconectar imagem, sendo ela artística ou não, do contexto em que ela está inserida, ou seja, da cultura. Os dois estudos, o de Warburg, com sua biblioteca de imagens, e o de Panofsky, com sua proposta de uma leitura iconológica, estão correlacionados, pois ambos têm como fundamentação básica uma perspectiva histórica. Estas ideias estão claramente expostas nas afirmações de Pifano quando garante que “Warburg demonstrou que a cultura figurativa renascentista alimentou-se das

imagens recebidas da Antiguidade, ou seja, as imagens históricas. Panofsky continuou seus estudos nesta mesma direção: a descoberta das formas da Antiguidade pelo Renascimento” (PIFANO, 2010, p. 12).

Entende-se que tanto Warburg quanto Panofsky levam em consideração o contexto cultural em que as imagens são produzidas para pensar sobre a postura, posição, contribuição e reconfiguração destas mesmas imagens ao longo do tempo. Objetivam por intermédio do entendimento de acontecimentos artísticos e históricos, portanto, de situações históricas e culturais, compreender a forma de re(aparecimento) das imagens.

Ao se pensar a imagem como reflexo ou resultado de interferências culturais, sua compreensão estaria vinculada a forças moventes e tradições imagéticas. Estes vínculos produziriam, para Panofsky, uma ordenação e uma ligação perceptível entre as imagens ao longo dos tempos. O que Panofsky propunha, por intermédio de seu trabalho, era uma tentativa de interpretação dos significados contidos nas imagens, artísticas ou não. A história da arte seria, para este autor, pensada a partir de uma proposta conectiva. Por não se limitar mais a extremas rupturas e recomeços independentes, ela estabeleceria novos modos de inter-relacionar-se.

Para comprovar sua percepção da existência de uma conectividade entre as imagens, Panofsky se propôs a desenvolver um método de leitura que pudesse levar em consideração a dimensão simbólica da imagem (PIFANO, 2010). Contudo, pondera-se que a imagem ao se interpor entre o homem e o mundo apresentar-se-ia como um obstáculo nesta relação (FLUSSER, 2007). O mais importante para Panofsky seria compreender este obstáculo, que se apresentaria para ele como o “mediador da relação artista e realidade, diverso em espaço e tempo (e nem sempre consciente ao artista)”. (PIFANO, 2010, p. 9).

Para que se possa promover a compreensão das imagens, o historiador da arte deve considerar tanto produções paralelas do mesmo segmento quanto outras produções sociais e culturais. De fato, esta compreensão do ambiente e de suas possibilidades contribuiriam para o acesso global da informação visual. Este entendimento se faria necessário para compreensão das diversas possibilidades de sua criação imagética. Desta forma, a autora afirma que “o historiador da arte terá que avaliar o que **julga** ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras sobre as quais se detém, baseando-se naquilo que acredita ser o significado intrínseco dos demais documentos da civilização historicamente correspondente à obra em estudo” (PIFANO, 2010, p. 9, grifos do autor). E ainda continua suas ponderações ao comentar que este historiador da arte ainda terá que “estimar os

documentos que testemunham as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país em questão”. (PIFANO, 2010, p. 9).

Sobre os detalhes do trabalho de leitura de imagens promovido por Panofsky (1982) em suas pesquisas publicadas sobre esta tentativa de entendimento da chamada dimensão simbólica da imagem são propostos três níveis de leitura ou interpretação de temas e significados das obras de arte. E, de acordo com a interpretação de Pifano (2010, p. 9), estes seriam:

[...] natural, convencional e o conteúdo. Diante deste temas distintos, o ato de interpretar também será distinto: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica respectivamente. Como tais estágios dependem de um equipamento subjetivo, e por isso mesmo é grande a possibilidade de erro, elas serão submetidas sempre a princípios corretivos: história do estilo, história dos tipos e história dos sintomas culturais, todos eles unidos por nexos históricos. A soma desses princípios corretivos é a tradição, é o que assegura a validade não só do método iconológico mas da disciplina História da Arte.

Nesta primeira etapa, compreende-se o significado “puramente formal” (PANOFSKY, 1955, p. 48), pelo qual, por meio destas formas puras pode-se penetrar nas temáticas ou nas mensagens. Neste nível, as identificações acontecem de maneira tão rápida que quase são imperceptíveis. Para Pifano (2010, p. 3), este seria o mundo dos motivos artísticos ou descrição pré-iconográfica. O método pelo qual se pode alcançar esta etapa seria o da pura descrição. Panofsky (1955) afirma que esta é uma etapa simples, pois “o significado assim percebido é o de natureza elementar e facilmente compreensível” (PANOFSKY, 1955, p. 48).

Quanto à segunda etapa, Panofsky determina que a ela caberia a análise da imagem. De acordo com este autor, existiriam duas razões que diferenciariam o tema secundário do primário: “em primeiro lugar, por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido à ação prática pela qual é veiculado” (PANOFSKY, 1955, p. 49). Ainda para ele, nesta fase, “ligamos os motivos artísticos e as combinações dos motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens [...]. (PANOFSKY, 1955, p. 50-51).

Quanto à última etapa, tem-se então o significado intrínseco ou conteúdo. Esta é reconhecida por Panofsky como uma ação essencial, diferentemente do que para ele seriam as outras duas etapas, tidas como fenomenais. Para ele, esta fase trata-se de “um princípio unificador que sublinha e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta.”

(PANOFSKY, 1955, p. 50). Ainda segundo o pesquisador o significado intrínseco “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY, 1955, p. 52).

Vale ressaltar que algumas diferenças terminológicas utilizadas por Panofsky em seus trabalhos determinam os modos para compreensão de seus conceitos. Isto pode ser notado principalmente se considerados termos muito usados para estabelecer a diferenciação entre os elementos constituintes de sua proposta de níveis de leitura e análise. Por isso, de acordo com Pifano (2010, p. 6):

A acepção da palavra ‘análise’ diz respeito á decomposição de um todo em suas partes constituintes, ou seja, decomposição dos seus elementos a fim de classificar cada um destes. Já a palavra interpretar implica um juízo; a análise classifica, a interpretação julga as imagens pictóricas, que antes de pictóricas ou visuais, são mentais. Panofsky procura, como um detetive, no contexto onde a obra e o artista se inserem, aqueles elementos que nutrem a imaginação do artista na elaboração de uma imagem e que ele traduz visualmente mesmo que inconscientemente.

Entretanto, em toda a sua obra sobre a metodologia iconológica, Panofsky nos fornece subsídios para o estabelecimento da absoluta distinção entre o que seria iconografia e iconologia. Em seus textos ele tentou demonstrar a clara existência de uma relativa distância entre a concepção e aplicação de ambos os termos. Portanto, para ele “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.” (PANOFSKY, 1955, p. 47). Ela teria a função de descrever e classificar os elementos contidos nas imagens. Em geral, “coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência [...]” (PANOFSKY, 1955, p. 53). Contudo, o autor determina alguns pressupostos para análise iconográfica.

A análise iconográfica, que trata das imagens, histórias e alegorias, em vez dos motivos, implica, é claro, muito mais do que a simples familiaridade com objetos e ações que fomos adquirindo através da experiência prática. Pressupõe uma familiaridade com temas ou conceitos específicos, tal como foram transmitidos através de fontes literárias e adquiridos através da leitura ou da tradição oral. (PANOFSKY, 1982, p. 24).

Já, em relação à área de definição da iconologia, Panofsky previa outros parâmetros bastante distintos, visto que ela possui raízes no pensamento e na interpretação. Para ele, a iconologia seria adotada “sempre que a iconografia for tirada de seu isolamento e integrada a qualquer outro método histórico, psicológico ou crítico [...]” (PANOFSKY, 1955,

p. 54). E continua suas elaborações sobre o método ao garantir que “assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel do exame estatístico preliminar.” (PANOFSKY, 1955, p. 5).

4.2 MATERIAIS E MÉTODOS

O conjunto de imagens aqui reunidas e analisadas servirá de base para a interpretação dos modos como as imagens são reconfiguradas a partir de estudos sobre a pós-vida da imagem da Vênus, de Botticelli. Desta forma, serão utilizados vários grupos de imagens, sendo elas advindas de diferentes áreas da comunicação, todas retiradas por meio de uma seleção na internet. O critério utilizado foi o de tentar capturar imagens, através de uma navegação exploratória e aleatória, selecionando as que possuíssem maiores traços de semelhança, direta ou indireta, com a imagem da Vênus de Botticelli.

O primeiro grupo constitui-se de imagens de uma relevante cantora pop americana, Lady Gaga. Todas as imagens foram obtidas por meio de pesquisa casual. Algumas das imagens aqui referenciadas fazem parte de seu terceiro álbum *Artpop* - lançado em outubro de 2013. Outras são postagens encontradas em sites com os mais variados objetivos. Entre estas encontra-se uma imagem, um quadro (*frame*), de um de seus *clips* – *Applause*, onde ela faz referência direta a Vênus de Botticelli.

O segundo grupo é formado por três capas da revista *Veja*, cuja circulação é nacional, obtidas em publicações de diferentes anos. Todas foram garimpadas em sites, mas a própria revista também dispõe de um acervo digital. As três imagens fazem referência à citada obra de Botticelli. Algumas desenvolvem uma releitura da Vênus de modo mais indireto, pois possuem características que fazem alusão discreta aos elementos em movimento. No entanto, uma destas imagens se utiliza claramente da releitura da obra.

O terceiro grupo é composto de imagens fotográficas para a criação do catálogo da exposição “Mitos e Ícones”, criada pelo artista plástico Tiago Cóstackz, em 2009, em São Paulo. O grupo de imagens tem como objetivo a produção de uma arte contemporânea sustentável. O catálogo é formado por várias releituras de obras de arte de grande relevância que são reinterpretadas por meio da utilização da imagem de artistas ou pessoas da alta sociedade. Entre as várias imagens existentes, foram selecionadas algumas que fazem menção à referida obra de Botticelli.

O quarto grupo é constituído de imagens produzidas pelo fotógrafo brasileiro Bob Wolfenson, para o calendário da São Paulo *Fashion Week* de 2005, com várias modelos de renome internacional. Muitas das fotografias deste artista possuem ligação com os elementos em movimento e com a Vênus. Especificamente, em relação a esta seleção, foram encontradas diversas imagens que remetem à ninfa de Botticelli. Contudo, foram selecionadas sete imagens que se encontram muito próximas do objeto central desta pesquisa.

Do quinto grupo fazem parte imagens encontradas em um blog sobre poesia, arte e fotografia. Apesar de não existirem informações mais específicas acerca do autor ou das fontes utilizadas por ele, as imagens lá postadas são interessantes para a elucidação das temáticas utilizadas por este trabalho. Por isso, foram retiradas três imagens postadas no dia 12 de agosto de 2008. Todas elas, supostamente campanhas publicitárias de empresas sediadas no exterior. Dentre as imagens selecionadas, está uma campanha para uma mineradora sul-africana, que a partir de 2002 surge com uma rede de joalherias – *De Beers*. Outra destas imagens faz parte do suplemento cultural do jornal diário belga “*Le Mad*” – “*Le Soir*” e a terceira imagem pertence a uma rede de hotéis internacionais *Renaissance/ Marriott*.

Já no sexto grupo optou-se por uma seleção de algumas imagens que fazem parte de um comercial de café, Lavazza, gravado em Roma e exibido em toda a Itália. Como protagonista, a atriz americana Júlia Roberts que apenas encenou a própria encarnação da representação da Vênus de Botticelli, não protagonizando nenhum diálogo durante o comercial. Importante realçar que no site pesquisado, os quadros (*frames*) deste comercial que referenciavam a similaridade com a Vênus já estavam selecionados.

Imagens publicitárias de uma importante modelo brasileira foram pesquisadas para o sétimo grupo. Gisele Bündchen aparece em várias fotografias sendo que, as primeiras são de uma campanha publicitária de natal do ano de 2011 de uma joalheria e as outras são de uma marca de lingerie. Todas as imagens remetem de alguma forma à imagem da Vênus e por isso foram selecionadas. Há que se notar que, Gisele Bündchen se posiciona constantemente de modo a insinuar a citada obra de Botticelli. Seus cabelos ondulados e esvoaçantes são referência no universo atual da moda e uma alusão exemplar aos elementos acessórios em movimento propostos por Warburg. Por isso, existe uma determinada facilidade na captura de suas imagens.

Por último, uma imagem de uma campanha publicitária de perfumes da Vivara criado por Emilio Gucci, produzida para veiculação em 1965. Apesar de ser constituída por uma única imagem, nela também é possível perceber declaradamente a rememoração das formas da Vênus que, nesta campanha, torna-se ao mesmo tempo

incontestável e admirável. E mesmo que este trabalho tenha como recorte uma limitação temporal, há que se notar que esta imagem assume categoricamente as características reminiscentes da Vênus proposta por Warburg. Sendo que, ao apresentá-la, esta imagem torna-se importante para a exemplificação de que a pós-vida é uma teoria perceptível em qualquer período ou época.

Por intermédio da análise destes rastros imagéticos comprobatórios e concretos é que toda a teoria da pós-vida das imagens de Warburg irá se fundamentar. As informações sobre a contextualização histórica das imagens e a importância das mesmas para a percepção de ligações vivas e intensas entre diferentes épocas ou períodos, torna-se incontestável. Nesse sentido, serão analisadas a seguir as imagens selecionadas. Estas contribuirão para a possível comprovação das ideias trazidas à superfície pela teoria warburguiana.

4.3 O REAPARECIMENTO DA VÊNUS EM IMAGENS CONTEMPORÂNEAS

Diante da constatação da existência de uma teoria que possibilite a percepção de conexões claras e plausíveis na criação de imagens que referenciem o reaparecimento de certos padrões para a representação de elementos em movimento, torna-se relevante a discussão sobre as formas de presença destas imagens na sociedade midiática contemporânea. O objetivo será o de esclarecer e comprovar que muitas imagens criadas atualmente podem ser resultado de influência mnêmica, de um passado extremamente presente.

Com base nestes estudos sobre a pós-vida das imagens, foi possível constatar a proficuidade e a aplicabilidade de tais teorias que poderão convergir para o esclarecimento, entre outros fatores, dos modos como são estabelecidas as conexões na criação de peças comunicacionais. Esta proposta viria a contrariar a concepção de que as imagens estariam desconectadas de influências históricas externas. Este seria um dos grandes desafios de Warburg – propor novos modos de compreender a formação das influências que determinariam os principais elementos constituintes das mesmas.

A partir da utilização destas orientações warburguianas para a constatação de evidências concretas da existência de atrelamento entre os mais variados tipos de imagens busca-se demonstrar de que maneira imagens contemporâneas podem reconfigurar traços reminiscentes da Vênus, como fora demonstrado por Warburg no final do século XIX com a arte Renascentista.

Contudo, todas as elaborações a respeito da existência da teoria warburgiana sobre a pós-vida das imagens não se aproximaria do ponto de vista arquetípico. Ambas estariam situadas em lugares opostos já que, no que tange à proposta do arquétipo ter-se-ia a concepção de um modelo ideal a ser repetido, algo muito mais ligado às construções relativas à própria gênese da forma que se copia. Jung (2008, p. 83) esclarece o que seria para ele o arquétipo discorrendo sobre a relação indissociável entre este e o instinto.

Chamamos de instinto os impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, esses instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas por meio de imagens simbólicas. São essas manifestações que chamo de arquétipos. A sua origem não é conhecida; eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração. (JUNG, 2008, p. 83).

Já para o esclarecimento da *Nachleben der Antike* deve-se compreender a respeito de influências exercidas por forças emotivas sobre os modos de criação das imagens. Esta inter-relação seria a base essencial para as conexões entre as imagens em movimento sugerida por meio dos estudos warburgianos. Ao evidenciar tais relações, Warburg questiona a respeito do ineditismo nas criações e levanta pontos sobre a reutilização de elementos pré-estabelecidos, neste caso por Botticelli, para a representação de figuras femininas em movimento. Sua distinção em relação a outras imagens femininas dar-se-ia, segundo Warburg (2013), por meio de uma beleza calma, passiva e sonhadora. Esta diferenciação será retomada, posteriormente, por outros na tentativa de se alcançar o ápice da representação da sensualidade destas figuras em movimento.

Ao tratar a respeito das possibilidades dos principais aspectos da teoria warburgiana, Baitello Jr (2010, p.60) propõe que a pós-vida das imagens poderia ser percebida a partir do momento em que “seus elementos se transportam de uma cultura e de uma época para outra”. Da mesma forma ele continua a esclarecer tais conexões ao afirmar que “[...] esta pós-vida confere às imagens um enorme potencial de captura do olhar, da atenção, em suma da recepção; portanto, uma enorme expressividade, uma carga energética que não se pode ignorar ao se lidar com qualquer tipo de comunicação” (BAITELLO JR, 2010, p.60).

As ideias sugeridas por Warburg para constatação da reutilização de determinados elementos que representassem figuras em movimento, seguiu por caminhos bastante subjetivos e complexos. No entanto, suas percepções ultrapassaram as simples expectativas proporcionadas por uma leitura superficial. E toda sua contribuição a respeito da

pós-vida provém exatamente de análises comparativas que compreenderiam muito mais do que somente destacar similitudes. Esta forma densa de percepção da sobrevida foi mencionada por Michaud, ao afirmar que Warburg tinha intenções bem definidas com sua teoria. Por isso, para o autor, a proposta warburguiana

[...] não procurou formar um léxico dos traços iconográficos antigos, preservados na cultura visual e literária do Quattrocento: não se tratava de pôr em destaque as similitudes entre as obras do Renascimento e seus modelos, mas, ao contrário, de compreender como a singular experiência moderna de pintores e poetas florentinos viera a se exprimir, tomando emprestadas as vias da identificação com o passado. Warburg limitou sua análise a uma série de detalhes retirados de figuras mitológicas, uma série de temas secundários nos quais se concentrava a representação do movimento. (MICHAUD, 2013, p. 75)

A obra de Michaud (2013) fornece subsídios para a compreensão da profundidade dos princípios da proposta warburguiana. Ele permite perceber que o artista, ao referenciar e inspirar-se em modelos antigos não teria por objetivo a simples cópia destes modelos, mas a transposição do âmago essencial da imagem observada, neste caso, o movimento. Definitivamente, para Michaud (2013, p.77) o artista “procura reproduzir artificialmente a ilusão do movimento”, por isso a busca por mentores intelectuais que nortearão a criação. O autor continua a falar sobre a busca do artista durante a retomada de períodos anteriores ao afirmar que “se ele volta para a Antiguidade a ponto de se identificar com ela, não é para encontrar ali um repertório de imagens, mas para injetar nela as fórmulas expressivas que representarão a vida” (MICHAUD, 2013, p.77). A sugestão no caso da pós-vida era de resgatar elementos que conduzissem a figura a um movimento realista.

Ainda segundo o autor, Warburg teria uma visão bastante precisa quanto às formas de recepção destas imagens em movimento. Para o historiador da arte alemão, o movimento seria de responsabilidade do sujeito que olha, resultando da ação e não mais da contemplação. Sobre estas afirmações Didi-Huberman contribui de maneira determinante ao afirmar que “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.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

Subtende-se que, novamente inseridos neste princípio, a proposição de movimento, é uma proposta ativa do observador e não somente passiva. De acordo com Michaud (2013, p. 88), “Warburg desloca a ativação do movimento, que sai do registro das imagens sensíveis para o das imagens mentais: o movimento já não nasce da disposição das

figuras no espaço, mas da concatenação das imagens que desfilam no pensamento de quem olha [...]”.

Este enquadramento elaborado por Warburg permite a demarcação dos espaços a serem percebidos no recorte, levantamento e análise indicados por este trabalho. É justamente por intermédio dos termos acima citados que se pretendeu considerar os limites para a seleção de peças comunicacionais contemporâneas. Estas deveriam corresponder às expectativas suscitadas pela essência dos trabalhos sobre o reaparecimento da representação do corpo e de elementos em movimento.

Mas a delimitação de quais seriam realmente os elementos sobreviventes no tempo não é algo facilmente constatável. Para saber se algo, ou um corpo, é um elemento sobrevivente “é preciso procurar atentar com os olhos para os movimentos: mais para os movimentos do que para os aspectos em si.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.167). Além da percepção deste movimento, o autor ainda complementa a resposta a respeito da possibilidade de detectar elementos sobreviventes anunciando que se deve, acima de tudo, voltar para o principal conceito warburguiano de “fórmulas patéticas”. Nesta fórmula é que se encontra presente todo o conceito de *Nachleben* proposto por Warburg. Este historiador da cultura e da arte propôs e utilizou ao longo de toda sua carreira esta fórmula como a essência primordial de sua teoria.

Como se há de notar toda a teoria de Warburg encontra-se co-relacionada, tornando-se praticamente impossível falar de conceitos de forma separada. Por isso, revela-se constantemente a necessidade de retomada de termos essenciais como *Pathosformeln*. Desta forma, Didi-Huberman, em seus textos, transcreve um trecho de uma publicação no qual Warburg reflete que o objetivo geral de seus trabalhos seria o de:

[...] retrazar passo a passo a maneira como os artistas e seus orientadores viram na Antiguidade um modelo [*Vorbild*] que exigia a ampliação do movimento externo [*eine gesteigerte aussere Bewegung*] e como se apoiaram em modelos antigos quando precisavam representar os acessórios externamente animados [*die Darstellunng ausserlich bewegten Beiwerks*] – roupas e cabelos. (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p.168).

E foi justamente em busca da exploração da existência de modos e formas que pudessem representar o movimento mais íntimo que ele se propôs a estudar, entre outras imagens, a *Vênus de Botticelli*. Buscou, por intermédio destas imagens, desvendar as relações e as estruturas mais íntimas, presentes em tais representações, ao longo dos tempos.

Fritz Saxl comenta sobre a existência desta teoria de sobrevivência das imagens. Para Saxl (1989), as imagens sempre carregam consigo um significado especial que

responderia pela responsabilidade de influência sobre outras imagens posteriores. A respeito disto ele afirma que “as imagens que têm um significado especial em seu tempo e seu lugar, uma vez criadas, exercem um poder magnético de atração sobre outras ideias de seu campo; que podem ser esquecida de repente e lembradas de novo depois de séculos de esquecimento⁵” (SAXL, 1989, p. 12).

Faz-se necessário compreender também que, apesar das mudanças temporais e culturais serem capazes de provocar modificações na forma como as imagens reapareceriam, determinados elementos ainda sobreviveriam e se conservariam mediante a representação de uma essência emotiva. Mesmo que as imagens reminiscentes não contemplem externamente as mesmas características, Warburg buscou demonstrar que toda esta influência poderia aparecer de forma menos nítida. De acordo com Michaud (2013, p. 238), o movimento que instigava as pesquisas de Warburg não se exprimia externamente de maneira dramática, mas de modo interno e simbólico.

Cumprir observar que toda a percepção de movimento, no tempo ou de forma literal, na imagem, acabaria retornando aos rituais indígenas. Fica evidente que haveria uma relação de proximidade entre as observações feitas por Warburg das formas serpenteantes do Novo México e a Vênus renascentista de cabelo ondulado. A partir destas informações, Michaud (2013, p. 216) assegura que “a representação dos estados transitórios, observada pelo historiador da arte, desde 1893, na arte do Renascimento florentino, fazia-o retornar de forma obstinada ao tema da serpente, que apareceu nas ninfas de cabelos e véus agitados pelo vento [...]”

4.4 A VÊNUS COMO REPRESENTAÇÃO REMINISCENTE DO MOVIMENTO

Se a grande intenção dos artistas ao voltarem seus olhos para o passado seja a de buscar e descobrir fórmulas patéticas para o movimento, então o ponto de partida para a análise de imagens e demonstração da consistência das teorias warburgianas também seja o de traçar metas para reaplicar estas ideias em criações contemporâneas reelaborando novos mapas genealógicos de imagens. Busca-se constatar como determinadas imagens, das mais diferentes áreas, como aconselhava Warburg, utilizam-se das formas serpenteantes do

⁵ “las imágenes que tienen um significado especial em su momento y lugar, uma vez creadas, ejercen um poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera; que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido” (SAXL, 1989, p. 12).

movimento encontradas na ninfa de Botticelli para desencadear reações emotivas e subsequente atração naquele que olha.

Vale ressaltar que Saxl (1957), em suas pesquisas sobre a história e a variação no significado das imagens, utilizou-se de algumas imagens poéticas para explicar a existência de uma pós-vida das imagens, porém, com conteúdos bastante distintos. Estas ideias corroboram os estudos warburgianos de reaparição de diferentes imagens sobreviventes ao longo dos tempos.

Dentre as diversas análises proporcionadas pelas pesquisas de Warburg em torno das *Pathosformeln* e da imagem sobrevivente, há que se destacar essencialmente aquelas que se voltaram para o esclarecimento das reminiscências da representação da mulher. Esta é referenciada a partir de sua beleza “passiva e sonhadora” (WARBURG, 2013, p.52), a ninfa, cuja sensualidade tímida e quase inocente, leva o observador atento a proclamá-la Vênus.

Como elemento imagético referencial das seguintes análises, tem-se um recorte da obra O nascimento de Vênus de Sandro Botticelli, que explicita principalmente o detalhe que traz a imagem da figura feminina da Vênus. Neste recorte, encontram-se também as formas serpenteantes do movimento dos cabelos provocado pelo vento de que tanto falara Warburg. A sensação de leveza e calma transparecida pela figura é traduzida por diversos elementos. Estes podem ser percebidos nas posições dos braços, no corpo em deslocamento insinuando um trocar sutil de passos e a cabeça ligeiramente inclinada. Tais elementos servirão de referência na tentativa de captura dos efeitos produzidos pelas fórmulas patéticas. Mas mais do que qualquer elemento independente ou descontextualizado, busca-se captar as sutilezas contidas nas formas internas e simbólicas que se tornarão o cerne da citada imagem.

A partir destas referências, fica claro que os objetivos de Warburg quanto à constatação de elementos reminiscentes eram perceptíveis, também, quanto à exterioridade das características. Tais ideias foram expostas por Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013, 207) ao relatar que:

O deslocamento designa bem a lei figural muito eficaz dos quadros do mestre florentino: todo o “movimento anímico passional” [...], ou “causa interna”, passa por um “acessório externo animado” [...], bem como se uma energia inconsciente – Warburg fala em “elementos desprovidos de vontade” – buscasse o substrato de sua marca no material sumamente “indiferente”, mas muito plástico, dos drapeados ou dos cabelos.

Com base em estudos sobre as propostas de Warburg (2013) sobre a questão dos elementos acessórios em movimento, fica clara a ideia de que esta reminiscência se

articule muito sobre elementos externos ou internos. Este movimento externo seria exemplificado por características específicas como os longos cabelos dourados, soltos, de formas serpenteantes e esvoaçantes, e um corpo de grande leveza e beleza que emergem como que flutuando sobre a concha. Por vezes, pode-se perceber que estes elementos ganham um tom de organicidade, dada sua capacidade fundamental de movimento.

Muitas comparações que poderiam incitar as similitudes constatadas sobre a Vênus e as obras poéticas aparecem de forma muito limitada, chegando até mesmo a induzir Warburg a afirmar que estas semelhanças não poderiam ser precisamente comprovadas. O que Warburg enfatiza com frequência em seus escritos é a ideia de que, provavelmente no caso da Vênus renascentista, Poliziano deva ter sido o “mentor erudito de Botticelli” (WARBURG, 2013, p. 16).

O rosto desta ninfa também aparece descrito em vários momentos talvez numa tentativa de valorizar ainda mais a ideia dos acessórios em movimento. Ao falar sobre O nascimento da Vênus ou sobre A Primavera, Warburg (2013) comenta em diferentes momentos certas semelhanças entre estas representações. Depois de infinitas pesquisas teóricas para comparação, o historiador pôde notar que estas figuras apareceriam com várias semelhanças reminiscentes. Entre elas a cabeça posicionada de modo quase a indicar um perfil, levemente inclinada e voltada para a direita, apoiada sobre pescoço alongado; o cabelo dividido ao meio, possuindo parte de seu volume preso perto da nuca e o restante ficando solto, recaindo de maneira ondulada para trás e a percepção de uma testa mais avantajada.

A escolha do detalhe (Figura 19) poderia ter sido baseada em diversas representações propostas por Warburg a partir de vários artistas pesquisados. Contudo, um encantamento pela figura da Vênus direcionou completamente o recorte e o desenrolar destes trabalhos.

Figura 19 – O nascimento de Vênus, (detalhe)



Fonte: Araújo (2014).

4.5 A VÊNUS SOBREVIVENTE

Ao abordar os critérios acima selecionados para a concepção da ninfa, da mulher de extrema beleza e sensualidade exuberante, mas que, ambigualmente, revela certa retração e timidez, obtêm-se como parâmetro a constituição e a representação elementar da retomada do movimento externo das figuras renascentistas em movimento. E levando-se em consideração elementos internos ou externos de correspondência, foram selecionadas as imagens.

Reafirma-se a teoria warburgiana de que estas imagens com tais características em movimento pudessem ser encontradas de tempos em tempos nas mais diferentes criações. Estas têm como objetivo referenciar, conscientemente ou não, parte da atmosfera artística produzida na imagem original. Para Warburg, esta teoria de pós-vida das imagens teria como objetivo principal a descoberta do verdadeiro potencial imagético das ligações contidas nas/entre imagens.

Warburg estabeleceu ainda, durante a criação de seu atlas, que as imagens deveriam ser dispostas lado a lado para que se evidenciasse a facilidade nos meios de aproximação e comparação. Desta forma, nesta pesquisa, também serão usados os mesmos preceitos. Como fundo, do mesmo modo, será utilizada uma moldura preta que fará menção aos painéis propostos por Warburg. Inicialmente, foram selecionadas dezenas de imagens e destas foram retiradas somente vinte e nove, que serão o foco da pesquisa a seguir.

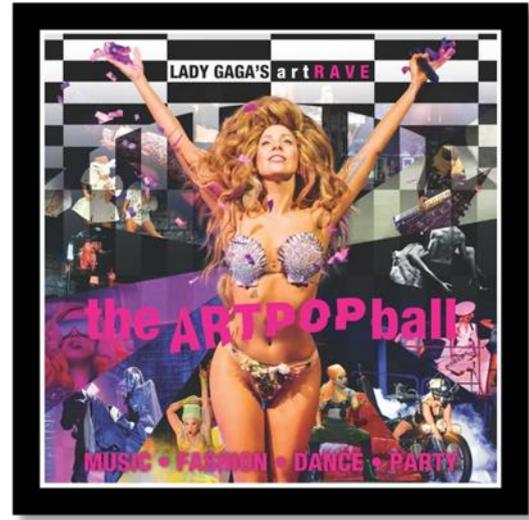
Alguns dos artistas selecionados investiram fortemente na representação e retomada da figura da Vênus, como é o caso de Lady Gaga (Figuras 20 e 21). Várias imagens desta cantora referenciam a obra renascentista, seja de modo mais ou menos explícito. Algumas delas detêm especificidade que remetem diretamente à figura da ninfa e possuem elementos claramente identificáveis como sendo uma possível reconfiguração da Vênus. Outras, no entanto, possuem uma ligação mais indireta e mesmo desta forma, possuem as características capazes de promover a ligação.

Figura 20 – Capa do Álbum: Lady Gaga



Fonte: Lady Gaga (2013).

Figura 21 – Página inicial do site/ Lady Gaga



Fonte: Rolling Stone Newsletter (2013)

Na Figura 20, pode-se perceber que a cantora tem a posição do corpo próxima à da referida Vênus. O movimento externo contribui para que esta percepção de reminiscência exista. Essa lógica está atrelada ao fato de que se deve levar em consideração a incorporação da atitude cênica da artista e também as intervenções do ambiente cultural e social vigente. Entre os elementos mais marcantes estão a cabeça posicionada de modo a permitir a visualização de um pescoço extremamente alongado, as linhas retas do rosto e o tom de pele perfeitamente claro e uniforme.

Os longos cabelos são claros e lisos, mas em determinada altura tornam-se possuidores de uma ondulação bastante marcada. O que se pode notar é que todo o vasto cabelo louro é encerrado por uma grande onda larga que necessariamente induz a ideia do movimento. Já as mãos, cobrindo os seios, são indutores da essência postural da Vênus. Cabe ressaltar que todos estes elementos, alguns induzindo o movimento idealizado por Warburg, contribuem para personificar a aparência da Vênus apesar das visíveis transformações. Embora existam várias alterações é necessário ponderar que a essência permanece um movimento interno e simbólico, reforçando a narrativa da existência da pós-vida das imagens.

O que Warburg sempre referenciava em seus textos era uma tentativa de comprovar que, neste caso específico, Botticelli possuía um mentor intelectual, no qual buscava sempre inspiração. Quanto a estas imagens de Lady Gaga, há que se pensar que possivelmente esta figura do mentor tenha ficado sobre a responsabilidade do mestre renascentista Botticelli, por ser ele quem inspirou as criações atuais. Esta interação visível

entre as diversas imagens e suas possíveis alterações em razão do tempo ou lugar também contribuem para a concretização da teoria warburguiana.

Imagens são, como se pode notar, documentos de visões de mundo altamente influenciáveis pela cultura circundante. Um dos objetivos em se tentar ler ou estudar imagens é principalmente uma tentativa de se apropriar das informações sociais e culturais contidas em tais imagens. Compreende-se então que a utilização da linha serpenteante na ondulação do cabelo da Figura 20 estabelece externamente um ressurgimento das mesmas linhas que formaram os cabelos das ninfas de Botticelli.

Neste caso, a visão de mundo está ligada à proposição da existência de uma sobrevida das imagens, sinalizando que as contribuições warburguianas podem ainda ser atuais e extremamente presentes. São estes elementos inspiradores e portadores de *Pathosformel* que nutrem a imaginação do artista criador, mais ou menos consciente, e que são os geradores fundamentais da teoria warburguiana. Na Figura 20, nota-se que esta citação foi feita de maneira consciente, já que se observam várias referências diretas na composição. Isto pode ser observado também por intermédio da análise do elemento constituinte do “pano de fundo” da imagem, no qual podemos encontrar a obra O nascimento de Vênus, utilizada de forma fragmentada.

Talvez esta desconstrução da obra ao fundo e a utilização de uma Vênus com gestual mais imponente à frente, possa evidenciar uma proposta de reutilização amparada por influências modernas. Numa sociedade e num tempo em que a mulher tenta firmar sua presença, força e independência, talvez, a imagem de uma “nova” Vênus possa contribuir para pequenas alterações nos modos de ver e compreender o universo ao qual ela também pertence. Estas considerações sobre alterações e semelhanças podem ser interpretadas como exemplo claro de reconfiguração da ninfa de Botticelli na contemporaneidade. Logo, torna-se evidente que para entender uma imagem deve-se compreender também o seu ambiente.

Poliziano, poeta que escreveu sobre a Vênus e cujos textos apresentam nítidas semelhanças com a obra de Botticelli, falava desta Vênus como uma deusa, “uma donzela com rosto não humano” (*apud* WARBURG, 2013, p. 7). Esta apologia à divindade e à beleza sobrenatural evidenciadas nas figuras 20 e 21, talvez sejam a referência primordial para a constatação da representação destas sobrevidas propostos por Warburg.

Na Figura 21, também se pode observar uma tentativa de reutilizar elementos acessórios em movimento para referenciar a beleza divina da Vênus. No entanto, duas questões distinguem as Figuras 20 e 21. A primeira é uma fotografia para a capa do disco, portanto, foi montada e posada. O que induz o observador a pensar no quanto cada um

dos elementos contidos ali foram, antecipadamente, pensados e manipulados objetivando alcançar determinado resultado, uma Pathosformel. Já com relação à Figura 21, a preocupação com a montagem de toda a cena parece menos evidente. É claro que diante de todas as possibilidades propiciadas pela tecnologia atual não há como observar uma imagem sem antes refletir sobre o poder de manipulação. Contudo, aparentemente, a imagem (Figura 21) permite perceber uma movimentação mais descontraída da figura. Daí subentende-se que a posição dos elementos acessórios em movimento, neste caso referindo-se ao movimento dos cabelos e também posição do corpo, seja mais subjetiva e mais espontânea também.

Na imagem da Figura 21, capa inicial do site da cantora, o que referencia a Vênus não é somente a postura do corpo, mas os elementos acessórios, copiados da maneira mais próxima possível. O que se pode imaginar é que a cantora foi propositalmente produzida para referenciar a Vênus. Contudo, a foto pode ter sido capturada espontaneamente em alguma apresentação. Já seu cabelo em movimento é o que primeiro elemento a atrair a atenção. Ele possui uma coloração dourado-alaranjada, e por encontrar-se volumoso e ondulado, remetem à imagem da Vênus. Diferentemente do cabelo proposto pela Figura 20 que parece ter sido elaborado e arrumado de maneira mais cuidadosa.

Indiscutivelmente o que importava para Warburg era a representação da forma essencial da imagem. Por isso não se discute aqui se uma imagem seria mais ou menos remanescente em função de carregar maior quantidade de elementos semelhantes internos ou externos. Em razão destas informações, Michaud (2013) afirma que a pós-vida das imagens não poderia ser expressa simplesmente ou objetivamente de maneira externa, mas também de maneira simbólica. Estas ponderações contribuem para esclarecer que existem diversas possibilidades para concretização desta pós-vida. Reside aí a importância de avaliar imagens cujas informações correspondam também a esta essência simbólica, como é o caso da imagem a seguir (Figura 22).

Figura 22 – Lady Gaga

Fonte: Popline (2013).

Esta imagem (Figura 22), também da cantora Lady Gaga expressa de forma mais subjetiva a reutilização da proposta de pós-vida das imagens. Sua semelhança com a Vênus aparece especificamente em relação a alguns elementos, como no caso da posição do corpo e dos cabelos. Após uma análise mais atenta, nota-se que estas similitudes subjetivas podem conter uma correspondência surpreendente.

O corpo possui um leve movimento em que as pernas e braços aparecem deslocados de um eixo central, proporcionando uma sensação de que ela está prestes a se movimentar. Este movimento sugerido pelo corpo remete-se diretamente ao produzido por Botticelli ao representar a Vênus. O corpo desnudo tem uma coloração clara e bastante uniforme. As linhas do rosto surgem delimitadas pelas cores produzidas pelo contraste de luz e sombra. A boca sutilmente entreaberta produz uma sensualidade próxima à Vênus.

Destaca-se, principalmente nesta imagem, os longos cabelos, que apesar de serem castanhos e não loiros como os propostos por Botticelli, possuem uma movimentação que traduz a sensação de movimento. Apesar de a Vênus estar com os cabelos esvoaçantes pela ação do vento que é soprado, a imagem de Lady Gaga conseguiu atribuir um tom de sensualidade e movimento com formas relativamente diferentes, ou seja, com uma representação adaptada, subjetiva e simbólica da forma essencial da ninfa.

Os longos cabelos castanhos soltos dividem-se ao meio no topo da cabeça e alongam-se quase até a cintura em movimentos ondulados, serpenteando uns sobre os outros.

Estas características confirmam que as “fórmulas patéticas” de Warburg podem se manter constantes no tempo, por isso pensar que estas são condensadoras da forma elementar de demonstração de movimento. Nota-se, nesta imagem, que a presença do longo cabelo ondulado também é a base fundamental da percepção de elementos em movimento. O cabelo, neste caso, tornou-se a expressão máxima de uma tentativa de retomada, não somente do passado, mas de uma emoção reminiscente.

Figura 23 – Lady Gaga em ensaio fotográfico



Fonte: Ligacao Teen (2014).

Com relação a Figura 23 é admissível notar que esta possivelmente seja pertencente a mesma sequência fotográfica onde foram produzidas a imagem da Figura 24. Nota-se que ambas as figuras sugerem similaridade e apesar de posições diferentes fazem referência a mesma produção. O anúncio feito através da legenda (Gaga, como La Venus) é revelador das intenções de reconfiguração da imagem da Vênus de Botticelli.

Figura 24 – Gaga, como La Venus



Fonte: Univision.com (2013).

As similaridades entre as três imagens acima (Figuras 23 e 24) conduzem a articulação essencial dos estudos de Warburg sobre a pós-vida das imagens. Ao evidenciar determinadas características reminiscentes da Vênus de Botticelli, torna-se nítida a menção a esta temática clássica renascentista nestas imagens contemporâneas. Reitera-se, em razão da semelhança entre as três imagens, que todas devam ter sido produzidas no mesmo ensaio fotográfico. Fica a cargo do observador a tarefa de detectar, após a leitura da legenda, quais elementos são indicadores de tal intenção e de que maneira estes elementos reconfiguram os sentidos da imagem original. Neste caso, pode ser comprovada a existência de um modelo direto para a nova criação e para o ressurgimento da imagem.

Nestas imagens (Figuras 23 e 24), a posição do corpo possui uma semelhança muito próxima a da imagem da Vênus. A cabeça levemente reclinada, apesar de terem sentidos opostos, induz a um alongamento proposital das linhas do pescoço. Talvez este alongamento do pescoço conduza o observador a imaginar uma representação da mulher longilínea, mais ligada aos ideais de beleza vigentes na atualidade. A preocupação de Botticelli com este alongamento da figura levou-o a criar uma representação da mulher que

fugia das proporções naturais e preponderantes para o desenho do corpo humano renascentista. O tom de pele claro e uniforme também é indicador da citada referência.

O ápice da proximidade nas imagens (Figuras 23 e 24) fica por conta da posição dos braços e do cabelo. Os braços encontram-se num posicionamento muito próximo aos da imagem da Vênus, especialmente os da Figura 24 que possui o braço direito recobrindo parcialmente o seio esquerdo do mesmo modo como acontece com a obra de Botticelli. Esta seria a imagem que contemplaria o reaparecimento da Vênus com maior grau de proximidade.

Os cabelos destas imagens, considerados elementos acessórios em movimento, possuem um volume e uma cor dourada, relativamente diferentes da imagem da Vênus. Entretanto, aqui, vigora o que se propõe como uma similaridade expressa por meio de uma forma simbólica interna. Esta forma simbólica interna trataria especialmente de denotar a estrutura essencial da imagem.

Os cabelos já não se dividem ao meio ou aparecem presos perto da nuca, mas estão absolutamente soltos. Sobretudo, é por intermédio do volume ondulado das pontas que se chega à imagem da Vênus. As formas serpenteantes encontradas nas pontas dos cabelos aproximam-se completamente da forma reminiscente da pós-vida da imagem. Os detalhes dos cabelos ondulados recobrindo o ombro direito e reaparecendo no lado esquerdo das costas da cantora são também o ponto culminante no desvendamento dos sentidos subjetivos desta composição.

Sobre estas semelhanças sutis que se manifestam, muitas vezes, de maneira interna e simbólica nas formas induzindo a referência à teoria da pós-vida das imagens, Michaud (2013, p. 240) complementa confirmando que “o movimento não mais se manifesta nela pelo tratamento dos atributos externos, dobras da roupa, cabelos, mas pela aproximação entre dois elementos visuais heterogêneos e pela utilização da montagem no plano”.

Abordando a essência destes aspectos há que se notar que, muitas vezes, o que determina a relação da pós-vida seja também aspectos tão subjetivos ou implícitos que só um olhar mais aguçado e atento conseguirá distingui-lo. E esta distinção acontecerá por intermédio da aproximação das imagens. Por isto, Warburg observava que seus painéis de tecido preto eram, na verdade, um suporte para elaboração de sua composição, ou seja, de sua tentativa de aproximação das imagens. Era sobre este painel preto que ele organizava cada conjunto de imagens e em seguida os fotografava. De acordo com Michaud (2013, p. 240), estas “novas entidades complexas” não concretizariam simplesmente suas “fórmulas patéticas”, mas seriam a essência fundamental da iconologia dos intervalos de Warburg. Esta iconologia dos intervalos também poderia ser pensada como a relação das imagens entre si e,

portanto “já não se refere a objetos, mas as tensões, analogias, contrastes e contradições” (MICHAUD, 2013, p.240).

Nesta perspectiva reside o esforço de detectar as analogias, contrastes e contradições para constatação de um movimento interno que podem desta forma, nortear as análises das imagens sobreviventes. Neste esforço, vale considerar o quanto imagens fotográficas contribuíram, e ainda contribuem, para a elucidação da tese warburguiana. Estas fotografias servem agora também para orientar o trabalho de captura de imagem e comparação desta pesquisa.

Figura 25 –Lady Gaga - “Applause”.



Fonte: YAY! Hype magazine (2013).

Nesta imagem (Figura 25), retirada do videoclipe *Applause*, a cantora norte americana utilizou-se claramente da reconfiguração imagética da Vênus para construir um de seus personagens. Nela, Lady Gaga aparece portando alguns elementos que sugerem similaridade com as imagens anteriores (Figuras 23 e 24). A exceção fica por conta das conchas que usa para cobrir parcialmente o corpo. Entende-se que este artifício foi utilizado porque, possivelmente, neste momento, ela precisaria de maior mobilidade no uso das mãos o que impossibilitaria que houvesse uma restrição do movimento, já que se trata de um quadro (*frame*) do videoclipe e não de uma sessão fotográfica.

Os elementos que merecem destaque são os longos cabelos dourados e a posição do rosto que se encontra levemente inclinado, como acontecia na imagem da Vênus. Os cabelos soltos diferenciam-se do da Vênus, mas têm uma ondulação serpenteantes que

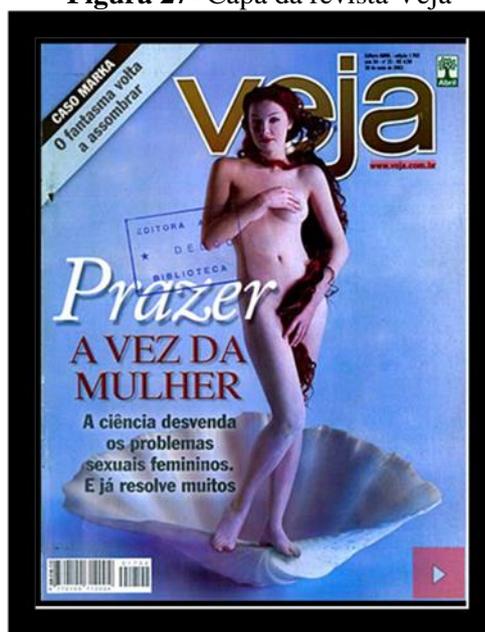
remete às “fórmulas patéticas” de Warburg. Esta ondulação permite a reflexão a respeito da sensualidade. Já o rosto inclinado, a boca entreaberta, o ângulo de contra- mergulho permite que a imagem seja posicionada de modo que o observador perceba o engrandecimento da mesma, podendo contribuir também para o alongamento da figura. Estas estratégias também foram usadas por Botticelli ao alongar e desestabilizar as medidas básicas para composição do corpo. Esta “deformação” contribui para a exaltação e valorização de formas específicas.

Figura 26- Capas da revista Veja



Fonte: Veja (2004) e Veja (2012), respectivamente.

Figura 27- Capa da revista Veja



Fonte: Veja (2001).

Nas imagens acima (Figuras 26 e 27), é possível notar dois tipos distintos de referência à Vênus renascentista: uma que se dirige por meio de um movimento subjetivo, sutil e quase imperceptível como o encontrado nas Figuras 26 e outro situado no extremo oposto do primeiro ao utilizar declaradamente a reconfiguração da figura da Vênus em sua composição.

A primeira mulher da esquerda, Figura 26, possui elementos que sugerem a aproximação com a imagem da Vênus. Seus cabelos estão soltos se movimentam sobre os ombros através de ondulações e volumes que remetem à imagem referente. A sensação de que um vento repentino soprou-lhe os cabelos é nítida nesta composição fotográfica. A posição de seu corpo, que insinua uma suposta tentativa de movimentação e a exposição mais acentuada do braço esquerdo, são igualmente indutores da pós-vida das imagens. Seu sorriso quase imperceptível movimentando sutilmente sua boca, deixando transparecer certa felicidade contida.

Já a imagem da extrema direita (Figura 26) reconfigura imgeticamente a imagem da Vênus por intermédio de outras questões das utilizadas pela imagem da extrema esquerda. Em razão desta imagem fotográfica não ter por objetivo mostrar o rosto nem a cabeça da figura, as indicações de proximidade ficariam por conta da posição do corpo, da leve nudez e do movimento perceptível no corpo e especialmente nos cabelos.

A partir da análise das semelhanças internas entre estas imagens e a Vênus, há uma clara tendência de desencadear uma reflexão sobre uma sensualidade contida (Figura 26, “Ela vendeu a virgindade”). Essa ideia surge, principalmente, quando se percebe atentamente a postura empregada na criação desta capa de revista. A atitude criada pela posição das mãos induz a uma percepção de beleza velada prezam por poupar a figura feminina.

Objetivamente, a Figura 26 (“Ela vendeu a virgindade”) também carrega consigo certas semelhanças explícitas com a imagem da Vênus, como é o caso da posição das pernas que certamente, são muito parecidas com a imagem criada por Botticelli. Esta similaridade surge a partir da percepção de uma movimentação sutil e leve da sobreposição das pernas, que parecem prestes a dar mais um passo. O cabelo longo e solto recai sobre os ombros e ajuda a encobrir sua pele clara. O movimento também pode ser percebido por intermédio de seu cabelo, é ele quem produz uma ondulação sutil e marcadamente presente por meio de movimento orgânico e desprezioso.

As mãos recobrem e seguram sua roupa com leveza. Nesta imagem, é possível reafirmar a presença de outros elementos acessórios em movimento como as roupas. Os dedos entreabertos suscitam uma sutileza que denunciam o tom análogo com a imagem da

Vênus. São estes elementos que, juntos, convertem as identificações de sobrevida em objetos concretos e que contribuem para a utilização da beleza feminina clássica e passiva, em fonte de referência. Nota-se que estas informações de pós-vida contidas nas imagens culminam na visualização das realidades históricas em que estão inseridas, nos processos de perpetuação e transmissão da cultura.

No que concerne a Figura 27 pode-se notar nitidamente que ela transporta vários elementos que a remetem diretamente à imagem da Vênus de Botticelli. A fotografia conseguiu reconfigurar praticamente todos os elementos em movimento dos cabelos. É possível enfatizar que neste caso, se está diante de uma representação direta da forma em movimento e de uma releitura explícita da obra renascentista.

Na tentativa de elucidação dos enigmas contidos nas imagens exemplificadas, cabe ao observador atento a conjunção entre a prática e teoria warburguiana, objetivando a elucidação dos símbolos e de seus significados. Esta capa (Figura 27) é a síntese do poder contido (Pathosformel) na representação da Vênus de Botticelli. Ela consegue transportar elementos sobreviventes abolindo as fronteiras do tempo.

As imagens a seguir (Figuras 28 e 29) foram construídas também com o objetivo claro de releitura. Contudo ao se pensar no princípio básico da releitura obtêm-se um trabalho altamente influenciado pelas questões contemporâneas. Nota-se a utilização direta de referências artísticas específicas que delimitam a temática e a interferência do artista. Entre as várias reutilizações imagéticas praticadas pelo artista em questão, estão referências clássicas da arte grega e renascentista. Ele utiliza-se da releitura de obras de arte para a construção de um trabalho de fotografia contemporânea.

Figura 28 - Catálogo da exposição “Mitos e Ícones”



Fonte: Pulpedicoes (2009a).

Figura 29- Carolina Dieckmann faz foto seminua para exposição



Fonte: Extra Digital (2009).

Nota-se que o artista utilizou-se de reestruturações de imagens já existentes e muito conhecidas para discorrer sobre um outro tema contemporâneo, a reutilização e reciclagem de material de uso efêmero. Entretanto, é possível entender que esta criação possui uma intencionalidade muito mais clara. Estas buscam atingir determinadas sensações ou ideias que pairam sobre a imagem original. Por isso, há que se notar que, perante todos os prováveis objetivos embutidos na criação de imagens que remetem à reconfiguração de imagens clássicas ou renascentistas há uma tentativa de restabelecer significados essenciais das imagens originais. Neste caso específico, toda a percepção de elementos que remetem a uma sensualidade feminina, a ideia de movimento, exposição do corpo feminino nu ou a apresentação de uma suposta deusa da beleza estaria explicitamente ligada ao objeto de inspiração.

Na Figura 29, aparece a essência dos principais elementos que constituem a composição de uma outra Vênus: a Vênus de Milo. Uma obra que remonta possivelmente ao período grego helenístico (século II a.C.) e cujas informações também serviram de base para as imagens que inspiraram a criação da arte renascentista.

No entanto, o elemento que mais chama a atenção no cartaz é a utilização direta da imagem da Vênus de Botticelli, para a criação da figura localizada na parte central da composição (Figura 28). É possível observar que a inspiração para a criação do trabalho foi principalmente em torno de referenciais femininos portadores de uma extrema sensualidade cuja relevância para a história imagética, não passariam despercebidos aos olhares do atual observador.

Figura 30- Fernanda Tavares de Thiago Costackz como a Vênus de Botticelli.



Fonte: Pulpedicoes (2009b).

De fato, na eventual análise dos elementos que referenciam a Vênus de Botticelli, é possível que o destaque fique obviamente por conta da Figura 30 representada por traços fiéis e marcantes da obra renascentista. Apesar de o artista pretender construir uma releitura da obra O nascimento de Vênus, obtêm-se uma constatação de que muitos elementos foram utilizados talvez no intuito de manter aparente este vínculo histórico por meio de interferências imagéticas bastante distintas, mas com um toque de contemporaneidade. Estas referências são percebidas através de elementos como os longos cabelos em movimento ondulante; os braços sobrepostos ao corpo, sendo que um deles encobre os seios nus da figura; a cabeça levemente inclinada e os pés colocados em posição que indicam intenção de movimento

Diferentemente do que aconteceu na observação para captura de algumas imagens anteriores, aqui é nítida a referência à Vênus de Botticelli. Seus movimentos graciosos e delicados, a sinuosidade de seu corpo, a beleza indiscutível e a harmonia das formas foram preservadas de maneira explícita. O artista, produtor desta imagem, agregou sua percepção à obra clássica, alterando ou acrescentando novos elementos. Desta forma, percebe-se que a interferência da cultura circundante, do novo ambiente, é evidente nesta imagem.

Mas o que realmente chama a atenção do observador que procura indícios da existência de traços comprobatórios de uma pós-vida das imagens são justamente os elementos acessórios em movimento. Neste caso, o movimento atribuído à ondulação dos cabelos é responsável por grande parte desta constatação, já que esta imagem, assim como a original, é desprovida de roupas.

Ainda em relação à Figura 30 é possível perceber o cruzamento entre correntes da arte Renascentista e contemporânea. Nitidamente o artista referenciou Botticelli e sua Vênus ao utilizar-se de elementos explícitos para atingir também o significado subjetivo da imagem, transportando e representando a força emotiva. Ou seja, ele não somente se utiliza de elementos externos para a criação de sua exposição “Mitos e Ícones” como também referencia a beleza, a graciosidade, a delicadeza e a ternura trazidas pela obra original de Botticelli. Estes elementos são portadores das reconfigurações da obra original.

Portanto, é aceitável reconhecer que ao analisar esta imagem (Figura 30), obtêm-se subsídios para afirmar que a sobrevida da imagem é reconhecida. Esta imagem torna-se uma imagem dinâmica ao conseguir ultrapassar as barreiras do tempo, estabelecendo diretrizes para a constituição das “fórmulas patéticas”, conduzindo a essência da criação artística renascentista.

A posição sinuosa do corpo (Figura 30) transparecendo a intenção de estar prestes a dar mais um passo; a forma dos braços estarem posicionados sobre o corpo como que se tentasse sutilmente esconder suas partes mais íntimas; os longos cabelos que colaboram para recobrir o corpo, mas que, ao mesmo tempo, o adornam, convocando o olhar daquele que o observa a caminhar por entre o movimento impreciso de suas “ondulações serpenteantes” e a posição do pescoço levemente inclinado contribuem para percepção da pós-vida da Vênus.

Contudo, outro elemento também contribui para lembrar o observador que ele está diante de uma forma elementar de pós-vida da imagem: a utilização de um modelo de beleza que obedece aos atuais padrões sociais para a representação da beleza feminina. Ela é concebida a partir de novos padrões, alterados em função de transformações históricas e sociais. Agora, esta beleza apresenta-se de forma extremamente magra, esguia, diferente daquela deusa concebida por Botticelli cujas formas eram mais avantajadas e voluptuosas.

No decorrer do tempo, as transformações dos critérios que determinam os padrões de beleza do belo feminino foram modificando e esta marca é perceptível na sobrevida das imagens. Este seria mais um sintoma da ação do tempo sobre as mudanças das imagens, fato que aconteceria independentemente da vontade consciente. Estas imagens

transformar-se-iam por interferência de infinitos fatores, inclusive culturais. No entanto, esta permanência não é somente determinada, como já foi discutido, pela obviedade de seus elementos, mas por algo que está muito mais ligado a elementos subjetivos e simbólicos. Indiscutivelmente a imagem está em movimento, atravessando o tempo, sobrevivendo, conforme defendia Warburg a partir de sua *Nachleben der Antike*. Buscou, através de suas pesquisas, estabelecer uma relação íntima entre a arte e a cultura. Ponderou, inclusive, que estas poderiam estar intimamente interligadas, como em uma teia, daí sua conexão com teorias antropológicas e sua necessidade de estudar concretamente a existência da reminiscência.

Sobre o ponto determinante para a existência de uma pós-vida, Didi-Huberman (2013, p. 71) afirma que estaria justamente na “capacidade de resistência”. É esta capacidade que seria capaz de provar a grandeza de determinada obra ou artista. Por isso constata-se a importância de afirmar que esta perspectiva de sobrevivida poderia contribuir para anacronização do tempo (presente, passado e futuro). Pois ao sobreviverem, as imagens promoveriam um emparelhamento do tempo. A partir deste ponto de vista, as ideias warburguianas trilhariam por caminhos opostos aqueles propostos comumente pela história da arte e que se orientavam por intermédio de uma noção estritamente estática e cronológica da história.

Estes direcionamentos sobre o valor e a grandeza de certas imagens por meio de sua capacidade de resistência seriam determinantes para avaliar o valor histórico e cultural da criação de obras como O nascimento de Vênus para a história. Cumpre lembrar que os ambientes informacionais contemporâneos estão impregnados de imagens dos mais variados tipos e objetivos. Fazem parte de uma revolução acelerada nos modos de produzir e repassar informações. Transbordam as expectativas de alcance da imagem e atingem públicos distintos, nos mais diferentes pontos do planeta. Aí está o valor e a grandeza comunicacional da imagem, que além de sua capacidade de sobrevivida também carregam consigo uma habilidade de atração, sedução e envolvimento do público/observador.

A fotografia publicitária ou artística também está inserida neste contexto abrangente proporcionado pelo universo imagético. Ela contribui para alargar, recriar ou alavancar ideais, conceitos, produtos, opiniões ou modismos por intermédio de suas criações. E se o ressurgimento da Vênus de Botticelli já pode ser constatado em outras mídias, assim também o será com a fotografia artística. A imagem sobrevivente da Vênus também será observada em algumas imagens fotográficas produzidas para o calendário do São Paulo *Fashion Week* de 2005 (Figuras 31 a 35).

Figura 31 - Jéssica Pauleto



Fonte: Fotógrafo: Bob Wolfenson (2005).

Figura 32- Gisele Bündchen



Fonte: Fotógrafo: Bob Wolfenson (2005)

Figura 33- Raquel Zimmermann



Fonte: Fotógrafo: Bob Wolfenson (2005).

Figura 34- Fernanda Tavares



Fonte: Fotógrafo: Bob Wolfenson (2005)

Figura 35- Ana Beatriz Barros

Fonte: Fotografia: Bob Wolfenson (2005).

Estas imagens, criadas pelo fotógrafo Bob Wolfenson (Figuras 31 a 35), constituem-se de representações que compartilham certos valores imagéticos utilizados por Botticelli para a criação de sua ninfa. Muitas vezes estes elementos aparecem de modo mais simbólico ou subjetivo, em outras eles aparecem de modo mais explícito. Certas imagens são apresentadas com similaridades bastantes distintas por se tratarem de figuras esquemáticas que reconfiguram o esquema essencial da imagem da Vênus.

Estas constatações de existência de similaridades acabam por aproximar a teoria warburguiana das (re) criações imagéticas contemporâneas. E com a intenção de destacar estas relações sobreviventes traça-se como objetivo, nestas análises, estabelecer como foco as afinidades e estruturas, assim como fez Warburg nas análises de imagens fotográficas dos índios (MICHAUD, 2013). Busca-se portanto, neste momento, determinar quais imagens possuem elementos sobreviventes e refletir sobre as aproximações.

Considera-se portanto que, as Figuras 31 a 35, criadas por Wolfenson, são representativas das pós-vida das imagens. Algumas possuem sua estrutura externa visivelmente mais próxima da imagem criada por Botticelli, outras, no entanto, possuem formas internas que tendem a conduzir o observador a elementos mais subjetivos.

Das imagens apresentadas nas Figuras 31, 32, 33, 34 e 35 a maior parte é caracterizada por uma aproximação simbólica ou indireta da representação da Vênus de Botticelli. Cada uma delas possui elementos bastante específicos que as tornam participantes desta teoria da pós-vida da imagem. No entanto, algumas formas denotam diretamente a reutilização de elementos sobreviventes como o corpo nu; pele à mostra; a disposição de um

dos braços encobrendo os seios; o outro braço segurando objetos que contribuem para encobrir partes do corpo; os longos cabelos soltos com ondulações ou volumes despretenciosamente caídos sobre o corpo; a valorização das pernas alongadas ou em movimentos específicos; a sensualidade sutil dos rostos; a seriedade das feições frente a nudez provocante.

Ao se revelar detalhes de reconfiguração da imagem, tem-se uma aproximação dos tempos. Recorrendo a montagem e ao movimento de elementos móveis, a imagem da Vênus agora é posicionada lado a lado das imagens fotográficas de Wolfenson, exemplificando esta aproximação. Este era o objetivo de Warburg ao criar seu Atlas Mnemosyne: promover aproximações organizando seu “confronto plástico numa rede complexa de anacronismos e analogias” (MICHAUD, 2013, p. 240).

Apesar de toda a aproximação percebida entre as imagens anteriores (Figuras 31 a 35) há que se avaliar que elas possuem um certo tom de similaridade alegórica em suas representações. No entanto, contraditoriamente a Figura 36 é conduzida pelo caminho oposto pois carrega consigo elementos explícitos da representação imagética da Vênus de Botticelli.

Figura 36 - Cíntia Dicker



Fonte: Fotografia: Bob Wolfenson (2005).

Vários elementos dispostos nesta fotografia (Figura 36) contribuem para ativação da percepção de analogias entre esta e as ninfas de Botticelli. Estas relações podem ser percebidas também no enquadramento dado à modelo no momento da produção fotográfica. O corpo nu está posicionado/enquadrado de frente para o observador de onde é quase possível perceber a textura da pele, lisa e suave. É este mesmo corpo que denota a sinusidade da forma por meio do movimento proporcionado pelo modo com que as pernas se colocam, tocando o chão, além é claro, do movimento dado ao cabelo.

Todas estas relações criadas por Wolfenson em suas fotografias perpassam por aquele jogo de movimentos graciosos proposto por Botticelli. São associações, exemplos claros de similaridade e Pathosformel. Por meio de seus jogos de luz e de sombra, o pescoço alongado proporciona um suporte de destaque para o rosto. A expressão suave do rosto denota uma beleza leve, natural, despretençiosa, passiva e sonhadora. Estas sensações também são sugeridas na análise da imagem renascentista.

Neste trabalho (Figura 36), os cabelos assumem um papel essencial, do mesmo modo como na obra de Botticelli. São representações alongadas que adquirem ênfase por conta da textura mais frisada e da cor escura contrastando com a pele clara. A ondulação do cabelo aqui é transmitida por meio de sutilezas, não são mais grandes ondas que se movimentam com o vento, mas pequenos efeitos que produzem os contornos do movimento. Eles aparecem sobre o corpo, recobrimo-o. Estes elementos são reutilizados numa tentativa de representação da vida por meio do movimento.

Já as mãos aparecem posicionadas sobre o corpo de modo mais despojado, solta como se recobri-lo, fosse apenas uma coincidência. Destaca-se sobretudo e de modo geral a percepção de beleza total por intermédio do conjunto harmonioso que propôs Wolfenson. Neste sentido, há que se referenciar a existência de sobrevida por meio de similaridades que podem ser notadas tanto de modo objetivo quanto subjetivo nesta composição fotográfica.

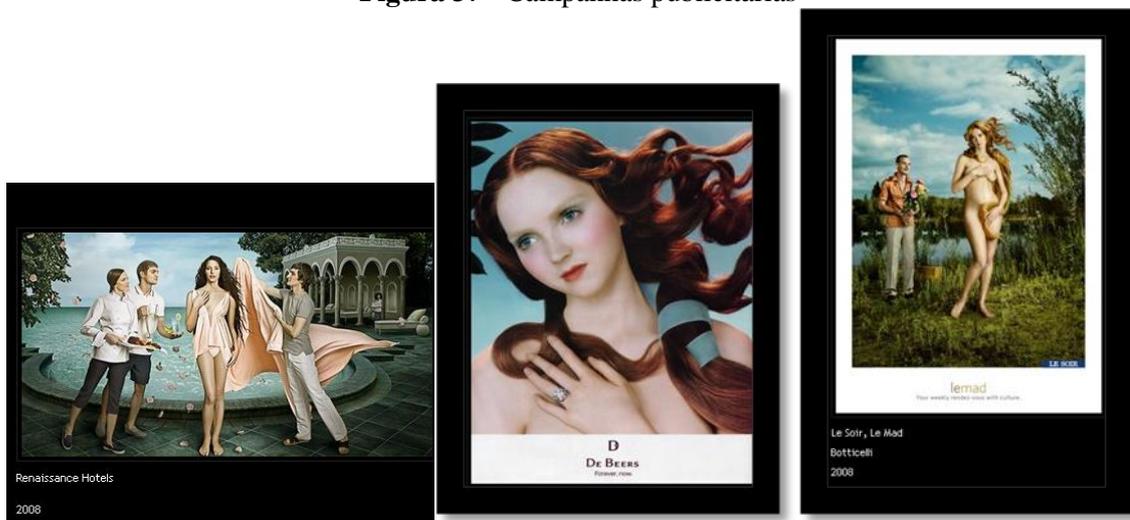
As características citadas acima contribuem para corroborar o conceito de pós-vida das imagens proposto por Aby Warburg. Eles demonstram os modos como os artistas se apoiavam em modelos antigos quando precisavam representar elementos acessórios em movimento. Uma das possibilidades suscitadas por esta teoria é a de se repensar o modo como determinadas imagens são propostas na contemporaneidade e é observado seu ineditismo absoluto. Especificamente, no caso desta seleção de fotografias de Wolfenson, destaca-se talvez uma tentativa de referenciar a Ninfa, uma generalização de deusa, de moça jovem e formosa cujos movimentos são suaves e graciosos. Esta referência à Ninfa ou à

Vênus corresponderia a prioridade essencial dos elementos sobreviventes mencionados por Warburg que são possíveis de serem reutilizados graças às “fórmulas patéticas”. A *Pathosformel*, para ele, seria então um conjunto de posturas e gestos que remetem o observador a condições específicas ou ao surgimento de uma determinada emoção que lhe remeta a um passado primitivo (TEIXEIRA, 2010).

Ao analisar estas fotografias, tem-se a oportunidade de acessar o processo migratório de imagens artísticas para os mais diversos ambientes informacionais contemporâneos. Esta possibilidade somente é percebida graças às contribuições de Warburg. A retomada de suas discussões acabam por naturalizar reflexões a respeito do quanto imagens artísticas podem contribuir para o entendimento de relações culturais.

Outro grupo de imagens que também responde às expectativas sugeridas pela teoria warburguiana de sobrevida das imagens refere-se à Figura 37. Elas utilizaram a imagem da Vênus para o reestabelecimento de ligações de proximidade, cultural e estrutural, nas campanhas publicitárias. Acredita-se, com base na teoria warburguiana, que esta seja uma tentativa de retomar a força contida na imagem da Vênus de modo a contribuir para a valorização imagética. Com base na observação destas imagens (Figura 37), em oposição a imagem criada por Botticelli durante o Renascimento italiano, é possível refletir acerca da pós-vida das imagens ao longo dos tempos. É nítida a semelhança entre tais imagens com a Vênus. E em todas elas a referência à Vênus ocorreu de forma bastante explícita. Por intermédio da releitura, pode-se notar a existência de significados próximos ao da imagem renascentista.

Figura 37 - Campanhas publicitárias



Fonte: Belogue (2008).

Como afirmou Saxl (1989), as imagens possuem algum tipo de significação especial dependendo do tempo e do momento em que estão inseridas e deste significado decorre todo o processo posterior de atração sobre outras imagens. Estas informações podem permitir que se entenda que a imagem da Vênus possui uma capacidade de reter significados. Estas significações podem estar ligadas à ideia de elementos transitórios em movimento. Estes movimentos podem ser vistos nas ondulações dos cabelos, na movimentação sugerida pelos braços ou pernas ou na transmissão de certa força emotiva (Pathosformel) que orienta a criação da imagem e que moveria os afetos.

Esta força emotiva que consegue mover os afetos apresenta-se nestas imagens (Figura 37) como a detentora de toda a essência da imagem. As agências de publicidade utilizaram-se do conteúdo emotivo contido na imagem da Vênus para abastecer suas figuras femininas e quem sabe, preenchê-las de significados mais consistentes e objetivos. Na Figura 36, o foco provável de orientação foi a beleza sutil e clássica da Vênus.

Destacam-se nas imagens (Figura 37) similaridades na representação do movimento ondulante dos longos cabelos assim como fora representado por Botticelli. Outro ponto que chama a atenção é que na campanha publicitária é utilizada uma concha sobre a qual se posiciona a figura feminina da mesma forma como acontece com a Vênus. Em todas as imagens (Figura 37) nota-se a similaridade com o cabelo, que sempre aparece de modo próximo ao utilizado na representação da Vênus. Somente na primeira imagem (Figura 37) é que esta representação ganha ares remodelados e assume um movimento relativamente diferente. Este modo de representar ou referenciar determinadas posturas e gestos são essenciais à permanência da imagem da ninfa. Esta se constitui uma típica ação de deslocamento de certos conteúdos imagéticos e artísticos ao longo da história. Conteúdo este que carrega consigo reminiscências que são altamente passíveis de transformações ou reformulações em razão do próprio deslocamento no tempo e na cultura.

O que Warburg buscou reconhecer nas diversas imagens com as quais trabalhou foi justamente sua capacidade e poder de sobrevida (da cultura, da imagem e da arte). E, de acordo com Didi-Huberman (2013), o que vale ressaltar é a capacidade destas formas sobreviverem a sua própria morte, reaparecendo em outros momentos posteriores da história a partir da utilização de referências de traços reminiscentes contidos na memória. Contabiliza-se também, nesta relação de sobrevida, elementos antagônicos como a morte e vida ou ausência e permanência. E esta capacidade de sobreviver contribui para reafirmar a existência de elementos indestrutíveis no tempo que podem ser detectados a partir de uma análise imagética, histórica e cultural.

Warburg (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 219) comenta sobre as relações estabelecidas pela ninfa - uma “heroína impessoal” que pode ser reconhecida a partir de “movimentos efêmeros do cabelo e da roupa”, sendo que esta ninfa também assume o papel paradoxal de deusa. E provavelmente pode ser este o objetivo de retornada da representação da imagem da Vênus nas imagens atuais: alcançar esta condição e capacidade de mover os afetos ao assumir o papel de deusa.

Ainda em relação à reflexão sobre a forma com que a Vênus de Botticelli adquire este caráter reminiscente, há que se referenciar o modo como os conceitos sobre estas imagens são destacadas por Didi-Huberman. Para ele, “Warburg constatou na Vênus de Botticelli um deslocamento da intensidade patética do centro (seu corpo nu) para a borda (seus cabelos ao vento), [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 267). E é este deslocamento que acontece de modo bastante evidente, podendo também ser percebido nas imagens analisadas na Figura 37. A utilização da imagem da Vênus transborda a simples citação imagética e adquire deslocamentos mais intensos e profundos no que tange ao elemento em movimento. Neste esforço, constata-se que refletir sobre elementos sobreviventes é uma proposta que parte da ideia de se pensar sobre uma imagem a partir de muitas outras.

Apesar de várias imagens contemporâneas retornarem clara e diretamente a imagem da Vênus de Botticelli, outras como já fora dito, utilizam-se de elementos subjetivos que, depois de um olhar mais atento, denotam a obra renascentista. E este é o caso das imagens trazidas pela Figura 38. Nelas, a forma feminina expressa vários elementos que são determinantes para a referência à pós-vida das imagens. A posição do corpo e do rosto inclinado, o braço direito sobre o peito e o direito abaixado, os longos cabelos ondulados que, mesmo soltos, recriam sensações e formas que simbolicamente referem-se a Vênus. Este trabalho de observação, exploração e análise de elementos em movimento constitui-se da decifração de informações, símbolos e esquemas que esta imagem carrega, muitas vezes metafisicamente.

Figura 38- Júlia Roberts – Comercial de café

Fonte: Estadão (2010).

Todas estas questões promovem uma reestruturação nos modos de pensar as relações de dependência e reconfiguração nas quais se amparam as imagens de tempos distintos. Outra questão que paira sobre estas discussões warburgianas de pós-vida é justamente descobrir quais são os elementos que movem os afetos na produção/ criação de imagens. Esta indagação refere-se diretamente à Figura 38 já que ela transporta parte relevante da expressividade contida na imagem da Vênus para a propaganda televisiva de uma marca de café italiano. A partir desta elaboração, tem-se uma nítida noção que esta imagem tenta estabelecer uma relação cultural de proximidade com a Vênus e sua *Pathosformel*.

O que liga esta imagem (Figura 38) à ideia de reminiscência de Warburg talvez seja a lembrança que emerge no momento da apreciação. É possível relacioná-la diretamente à obra de Botticelli através da constatação de certas sutilezas que deixam transparecer especificidades das criações do pintor renascentista. Alguns elementos são indicadores desta pós-vida. Entre eles, o modo como a figura está posicionada, o cabelo longo e de movimento ondulante, a posição dos braços – um deles sobreposto ao peito e o outro para baixo e a inclinação da cabeça. Didi-Huberman discorre sobre o potencial de percepção e análise de imagem warburgiano ao informar que “a admiração visual, em Warburg, sempre suscita uma espécie de inquietação fundamental sobre os turbilhões do tempo”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 277). E a proposição de um gesto particular do movimento do corpo faz surgir uma lembrança de um outro tempo distinto, aqui neste caso, do Renascimento italiano.

Warburg preocupou-se em detectar e analisar as formas permanentes nas imagens a partir de estudos conectivos entre literatura e arte. Porém, sempre manteve um certo distanciamento quanto a uma apreciação mais sensível. Seus objetivos sempre foram

bastante precisos, impessoais e desprovidos de qualquer envolvimento afetivo. Apesar destas constatações, há que se pensar em um outro lado desta mesma proposta, pois Warburg buscava com suas pesquisas a confirmação da existência de uma fórmula patética que pudesse ser movida pelos afetos por intermédio de “forças psíquicas ativadas pela memória cultural” (TEIXEIRA, 2010, p. 136). Estas forças seriam responsáveis diretas pelo alto índice conectivo entre as imagens.

Determinar as maneiras como as atuais imagens reconfiguram os sentidos da obra renascentista pode ser estabelecida como principal intencionalidade na análise das figuras 39 a 44. A própria campanha publicitária já traz em seu texto uma referência direta ao movimento (“Vida em movimento”) o que também contribui para permitir uma ligação de proximidade com a teoria warburguiana de pós-vida das imagens. O objeto de inspiração pode não ter sido diretamente a imagem da Vênus de Botticelli, mas é possível notar vários pontos de semelhança, alguns mais explícitos outros mais implícitos. Outro ponto que vale ser ressaltado é que esta pós-vida pode ser percebida como uma retomada de determinadas características culturais anteriores. E no caso específico das figuras 39 a 44 existe uma retomada de características culturais renascentistas para a criação da figura sensual feminina em movimento.

Figura 39- Gisele Bündchen - Campanha Publicitária de Jóias
“Coleção Vida em movimento”



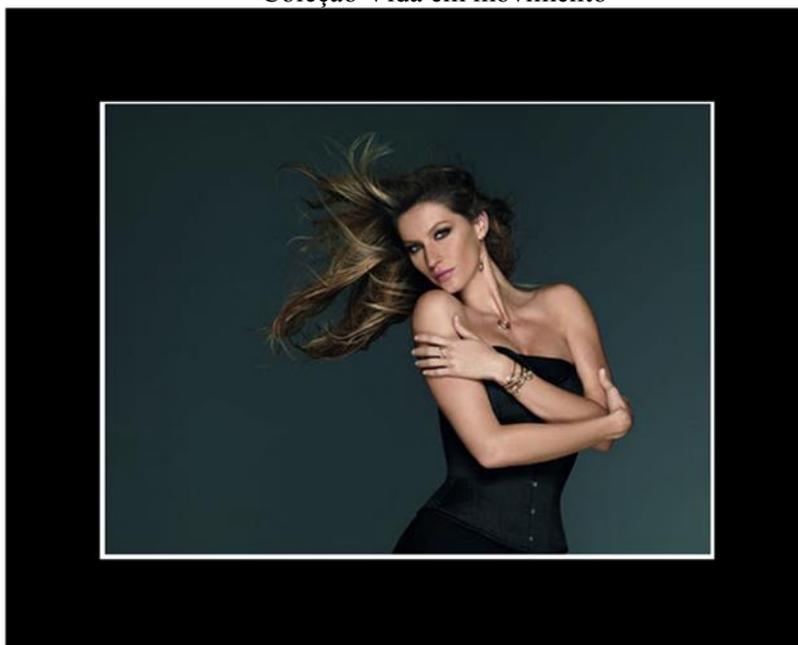
Fonte: Polaroids (2011)

Figura 40- Gisele Bündchen - Campanha Publicitária de Jóias
“Coleção Vida em movimento”



Fonte: Polaroids (2011)

Figura 41- Gisele Bündchen - Campanha Publicitária de Jóias
“Coleção Vida em movimento”



Fonte: Polaroids (2011)

Como se pode notar, as imagens (Figuras 39, 40 e 41) seguem basicamente o mesmo esquema essencial na tentativa de demonstração de movimento por intermédio de alguns elementos já exemplificados no decorrer da teoria warburgiana. Os cabelos movimentando-se em razão da ação do vento artificial é comum em quase todas as fotografias. As ondulações que são desencadeadas por esta ação também corroboram para a reafirmação da pós-vida. As imagens deixam transparecer a tentativa de captura dos elementos transitórios em movimento, assim como o pesquisador imaginara em suas pesquisas. Os efeitos expressos pelo movimento do cabelo aproximam-se das formas serpenteantes citadas por Warburg várias vezes em seus textos. Eles se tornam, desta forma, portadores e transmissores do conceito primordial da pós-vida das imagens.

A modelo utilizada para produzir as imagens 39 a 43 é uma figura muito conhecida e renomada no universo da moda. Nitidamente sua imagem contribui ainda mais para atrair a atenção do público observador. Apesar de se tratar de uma campanha publicitária para uma marca de joias (Figuras 39 a 41) permanece explícita a referência à pós-vida por meio de uma posição sempre marcante das imagens mediante a imponência dos cabelos longos e encaracolados. Este cabelo esvoaçado, que flutua pela ação do vento, acaba por condensar uma das essências da “fórmula patética”, o movimento percebido por meio da aproximação de formas. A orientação essencial desta imagem baseia-se na transmissão deste movimento, por intermédio de pequenos mas vitais detalhes. São eles que permitem o ressurgimento de uma emoção anterior, que se associa à imagem da Vênus.

Novamente é possível reconhecer nas análises das imagens (Figuras 39 a 41) a utilização de questões específicas na tentativa de referenciar elementos em movimento. Estes também podem ser observados por meio da representação da graciosidade total, do semblante de beleza indizível e singular, dos olhos brilhantes e dos cabelos ondulados. Entretanto, mais do que qualquer elemento que possa suscitar uma imitação tem-se, como essência da *Nachleben der Antike*, uma busca por encontrar traços simbólicos sobreviventes cujos significados possam ultrapassar a mera lembrança e chegar até possíveis referências psicológicas ou históricas.

A Figura 39 é um exemplo claro da constatação de elementos reminiscetes advindos da Vênus de Botticelli. É a partir de sua análise e de conhecimentos técnicos específicos sobre a obra renascentista que se consegue estabelecer esta relação de proximidade refletida por intermédio de uma complexa rede de elementos e símbolos sobreviventes. Os cabelos que se movimentam e são ondulados pelo vento; o corpo e o rosto posicionados lateralmente; a cabeça e o queixo da figura levemente inclinados e o braço

sobreposto ao peito, ainda conseguem preservar o que Warburg denominaria de “o esqueleto da coisa” (MICHAUD, 2013, p. 238). Neste caso, pode-se perceber que o movimento exprime-se externamente e explicitamente. Os gestos e o movimento ondulantes dos cabelos são como resquícios dos traços mnêmicos citados por Warburg. São eles que remetem à origem da pós-vida das imagens.

A reflexão sobre a pós-vida das imagens torna-se palpável na medida em que estas (Figura 40) conseguem condensar todo o movimento corporal que conduz à movimentação dos afetos, das paixões. Esta ação é evidenciada pelo fato de que toda a criação e apreciação destas imagens possam estar ligadas a uma compreensão de questões profundas como a teoria da pós-vida. Segundo Baitello Jr (2005, p 17), “o trabalho de escavação criado pela iconologia de Aby Warburg demonstra que os subterrâneos das imagens são mais amplos e profundos que sua face visível”. Não é à toa que a teoria da pós-vida pode estar conectada à ideia de que, na maior parte das vezes, não existem criações imagéticas inéditas, mas recriações, formas sobreviventes ao tempo.

O que se constata durante a avaliação de imagens possuidoras de elementos sobreviventes é a nítida distinção entre estas e as imagens arquetípicas. Este fato ocorre justamente em razão de que as imagens sobreviventes são portadoras de memórias e significados complexos, arraigados, e que são carregados por estas ao longo dos tempos. Cumpre observar a perspectiva de Barros (2013, p. 107) sobre estas considerações quando afirma que:

No caminho da simbolização, ao se carregarem de memórias, essas imagens se tornam vividas, experienciadas, contextualizadas: antiutópicas, já não pertencem a nenhum lugar, e sim a algum lugar... o nosso.

Um arquetipo, como forma-ideal, como forma vazia, não é uma imagem simbólica; ele ainda não se preencheu com os conteúdos da experiência.

Mesmo sendo sempre resultado de processos desencadeados por elementos contidos na memória, as sobrevidas contribuem para promover a constatação da teoria warburguiana. Muitas imagens carregam consigo elementos simbólicos, implícitos ou explícitos, que podem ter sofrido transformações, mas que transportam a essência perceptível de elementos permanentes através de formas simbólicas (Figuras 39, 40 e 41). Os estudos iconológicos de Panofsky vêm contribuir para tornar concretas as percepções de interação entre imagens. E a compreensão dos símbolos que compõem tais criações liga-se completamente à apreensão de processos históricos e culturais em que estas imagens estão inseridas ou pelos quais está impregnada.

Importante realçar como Panofsky demonstra por intermédio de seu método de descrição, análise e interpretação, de temas ou conceitos, a possibilidade de serem reveladas desde as questões superficiais até as mais profundas na criação de imagens. São reveladas também por meio destes estudos interligações e conexões impensáveis entre imagens, cultura e sociedade. Todas as contribuições possibilitadas por estes estudos contribuem para ampliar as questões que amparam ou onde são amparados os estudos imagéticos. Estes conduzem o observador a perceber a complexidade dos assuntos relativos à imagem e compreender que estas podem ter suas raízes profundamente arraigadas à história e ao seu desenrolar. Criações imagéticas podem estar, portanto, conectadas no tempo, como teias repletas de significados culturais.

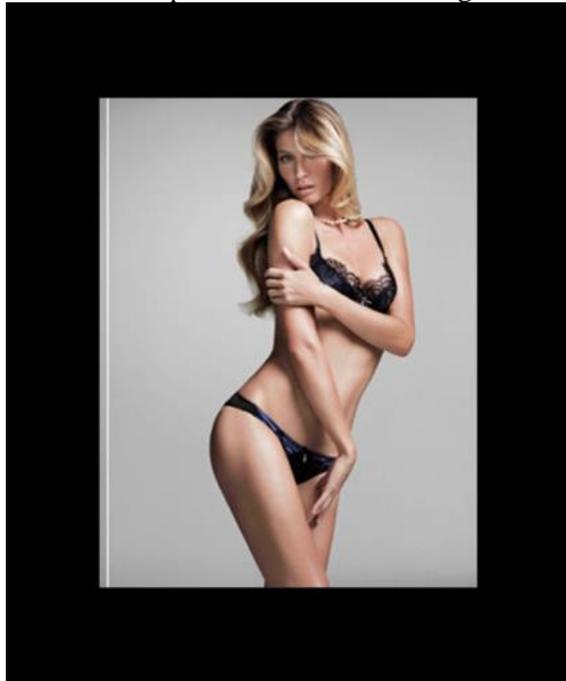
Em virtude destas afirmações, há que se considerar que as imagens (Figuras 42 e 43) de campanhas publicitárias de lingerie estreladas por Gisele Bündchen encaixam-se na proposta warburguiana de pós-vida das imagens já que estas referem-se indiretamente ao movimento encontrado na obra *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. É possível notar vários detalhes que remetem à posição do corpo ou movimento ondulante dos cabelos que são similares ao da ninfa renascentista. Se tal obra é considerada um ícone na proposição do movimento, da beleza idealizada, de uma ingenuidade nitidamente marcante ou de um semblante singular, talvez os criadores desta campanha publicitária possam ter almejado atingir, mesmo que inconscientemente, tal referência. A complexidade da obra renascentista pode ter, de alguma forma, contribuído para decisões tomadas nesta composição fotográfica.

Figura 42- Gisele Bündchen - Campanha Publicitária de lingerie 2012 (Brazilian Intimates)



Fonte: Fotógrafo: Nino Muñoz (2012)

Figura 43- Gisele Bündchen - Campanha Publicitária de lingerie 2012 (Brazilian Intimates)



Fonte: Fotógrafo: Nino Muñoz (2012)

Dentre os vários elementos que podem corroborar a teoria de que nestas imagens (Figura 42 e 43) possam existir elementos reminiscentes encontra-se, principalmente, a posição do corpo e o movimento dos cabelos. O corpo da modelo possui uma postura que sugere movimento proporcionado pela posição em que se encontra seu quadril. Apesar de não se poder ver suas pernas completamente é possível considerar um movimento literal já que seu quadril está inclinado e uma das pernas aparece sobreposta a outra. Interessante mencionar que a Vênus é apresentada também com um movimento de sobreposição das pernas, contudo a cena acontece em uma concha.

O movimento dado ao cabelo da modelo na imagem fotográfica não é visto com muita proximidade ao da ninfa de Botticelli, mas o fato é que ele existe. Este movimento ondulante dos cabelos percebido na campanha publicitária contribui para a percepção de ligação estreita com a Vênus. Nota-se que existe uma diferença bastante distinta entre o comprimento, o volume e a própria ondulação encontrada na representação de ambos os casos. Mas, especificamente quanto ao cabelo, a pós-vida encontra-se implícita e simbolicamente representada.

Outro ponto importante a ser notado nas imagens fotográficas (Figuras 42 e 43) é que apesar de não serem apresentadas de corpo inteiro nem dentro de uma concha possuem na posição do corpo elemento similar à composição da Vênus. O corpo quase desnudo, a pele bem aparente, a posição e movimento do quadril, os longos cabelos

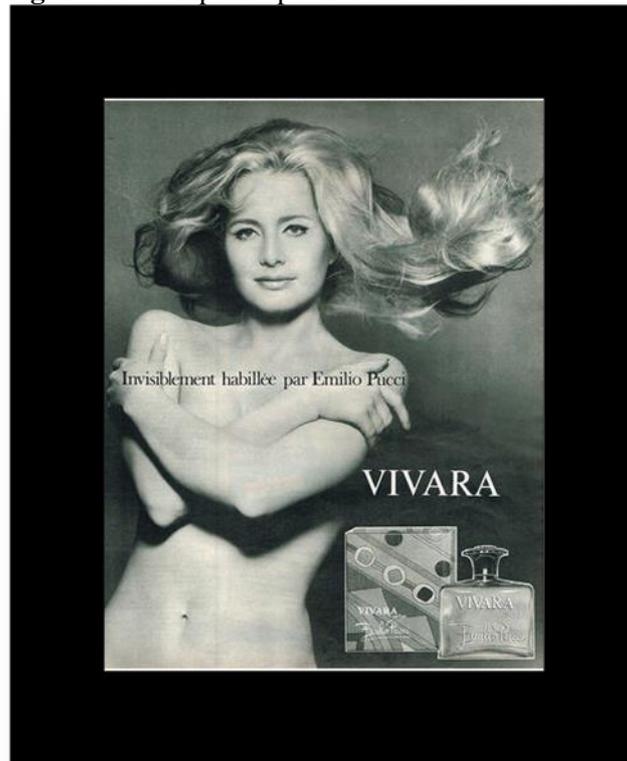
ondulados e o movimento dos braços são necessariamente referências à imagem criada por Botticelli. Contudo, entre as Figuras 42 e 43, a imagem que mais contribui para a possível conexão com a Vênus é a Figura 42. Ela apresenta elementos que se referem a imagem criada por Botticelli de modo mais direto e explícito. Fica clara a relação de sobrevivência quando se atenta para as proximidades percebíveis também quanto ao posicionamento da modelo.

O que se pode notar é que quando a imagem (Figura 43) é colocada ao lado da Vênus há a compreensão das transformações e perpetuações de determinadas características ao longo da história e do tempo podem sofrer metamorfoses. No entanto, mesmo assim estas imagens podem assumir ou abandonar tais elementos e continuar a portar simbolicamente reminiscências. Como resultado, surgiria a noção de uma criação imagética desligada dos modos fragmentados de percepção em detrimento de uma outra que leva em consideração toda a complexidade de relações dinâmicas que promovem a noção de movimento sobrevivente.

A figura 43 também pode ser entendida como uma imagem sobrevivente da Vênus por conseguir condensar parte dos referenciais subjetivos associados aos elementos em movimento. Estes são analisados levando-se em conta várias transformações, orientações e especificidades do momento em que estão inseridos. A propósito destas observações cumpre notar que esta teoria de pós-vida das imagens deva ser compreendida por intermédio de uma gama de elementos estéticos, objetivos ou subjetivos, bastante amplos e variáveis, mas arraigados a cultura.

Diante de uma infinidade de possibilidades de exemplos de imagens que poderiam explicar a grandiosa teoria de Aby Warburg, está a imagem de uma campanha publicitária de perfume (Figura 44). E apesar desta imagem ter sido produzida em 1965, é possível conectá-la à teoria warburguiana, determinando que a permanência de certos elementos pode acontecer e ser detectada em diferentes períodos da história. Esta figura consegue corresponder diretamente a várias expectativas citadas pelo historiador da arte alemão ao elaborar sua teoria da pós-vida das imagens. Neste caso, estas características são pontuais, diretas e fazem referência novamente a uma reminiscência que condiz com aquelas encontradas na Vênus de Botticelli.

Figura 44- Campanha publicitária: Perfume Vivara - 1965



Fonte: Fragantica (1965).

Examinar e pesquisar sobre estas sobrevidas permite um contato próximo com a cultura e as produções de qualquer época ou lugar, tornando possíveis as conexões no (entre) tempos. E é isto que pode ser notado na observação da composição acima (Figura 44). Ao atentar para as evidências que contemplam a alusão aos elementos sobreviventes fica claro que eles aparecem representados de forma explícita. O movimento ondulante dos cabelos, que parecem terem sido movimentados pela ação de um vento que sopra lateralmente, e o corpo desnudo em suposto movimento sinuoso tornam-se as principais indicações de pós-vida. O que se pode notar principalmente em relação ao movimento e volume dados ao trato do cabelo é que se refere diretamente ao cabelo esvoaçante e de movimento ondulante da Vênus de Botticelli. Como olhar para a imagem e não se remeter os movimentos sutis do cabelo e do corpo da Vênus?

O significado dos elementos que esta imagem carrega não é diferente daquele carregado e transportado no tempo pela figura da Vênus. Ele não pode ser confundido com outro qualquer, pois é trazido de modo claro nesta campanha publicitária. E tanto o movimento dos cabelos quanto o próprio movimento de sobrevida da imagem são, do mesmo modo, deslocados e transportados no tempo. O que pode ser percebido aqui são os rastros

fundamentais da ninfa renascentista apresentados de maneira clara e evidente. Indiscutivelmente a teoria da *Nachleben der Antike* é perceptível e palpável.

De acordo com Saxl (1989, p. 305), Warburg tinha objetivos bem claros ao elaborar a teoria da *Nachleben*. Para o historiador da arte alemão, a imagem poderia propor uma conexão muito mais profunda com a mente humana. Daí pensar que esta não deveria se limitar a estudos meramente artísticos, mas ser repensada e analisada a partir de um intenso conhecimento da psicologia histórica.

Esta imagem (Figura 44) apresenta-se como a mais antiga das imagens selecionadas nesta análise já que ela foi criada na década de sessenta. Ela não é uma imagem tão recente quanto as outras aqui apresentadas, mas oferece características relevantes que a ligam aos elementos reminiscetes da proposta warburguiana de pós-vida das imagens e contribui para exemplificar os modos de aparecimento da citada sobrevida. Portanto, esta imagem passa a ser um grande indicativo de que estes elementos são constantemente (re)utilizados em criações imagéticas ao longo da história, e estes se transportam de uma cultura para outra, de uma época para outra.

Grande parte das fotografias selecionadas nesta análise tratam de imagens veiculadas em diferentes mídias. Estas imagens contribuem para reforçar a ideia projetada por Warburg em seus trabalhos sobre a permanência de elementos em movimento em imagens, sejam elas provenientes de qualquer meio. Além disto, importante se faz citar a ligação entre estas imagens, comunicacionais e promocionais, e imagens artísticas. E a ideia de uma mulher sensual de beleza incomum cujos cabelos e corpo remetem a elementos em movimento que, condensam a essência desta Vênus, também contribui para alavancar o poder de atração destas novas imagens. Torna-se óbvio que os elementos encontrados na figura da Vênus são passíveis e dignos de análise dada a densidade e constância de sua força sobrevivente.

O que se pode notar em comum entre todas estas imagens é a recorrência a elementos que se encontram presentes na imagem da Vênus e que por sua vez também foram construídos com base em outras referências de textos anteriores. Ou seja, comprova-se a existência de uma ligação contínua entre imagens e a cultura que pode ser especificada e exemplificada por meio desta seleção de imagens utilizada nesta pesquisa. Estas reforçam a noção de que a pós-vida das imagens warburguiana possa ser identificada e analisada a partir do estabelecimento de uma relação possível e notável promovida também por significados internos das imagens explicitadas por meio de elementos externos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou considerar e discorrer sobre a teoria de Aby Warburg de pós-vida das imagens (*Nachleben der Antike*). As investigações a cerca deste historiador objetivaram discutir a respeito das possibilidades e formas de sobrevivida de certos elementos acessórios em movimento durante a criação de imagens artísticas a partir de estudos do Renascimento italiano. O que pode ser constatado é que, para Warburg, existia uma conexão de extrema relevância entre arte e literatura e entre cultura e arte, que seriam dignas de serem exploradas. Uma trama complexa, íntima e, muitas vezes subjetiva, capaz de conectar as produções humanas e culturais de diferentes períodos.

Tomando-se como referência fundamental as elaborações propostas pela teoria warburguiana, este trabalho propôs-se a investigar os modos pelos quais são recolocados e reconfigurados os elementos em movimento (ondulação dos cabelos e movimento do corpo) que referenciam a obra renascentista *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, em peças comunicacionais contemporâneas.

Vale ratificar que a pós-vida da imagem da Vênus foi detectada em várias criações imagéticas posteriores. No entanto, foram selecionadas algumas que possuíam, interna ou externamente, relação de semelhança com o detalhe que refere-se à figura da Vênus. Desta forma, acentuou-se uma preocupação com o estabelecimento de uma análise iconográfica que pudesse exemplificar e concretizar os levantamentos teóricos sobre a pós-vida na contemporaneidade. Em virtude destas questões, foi utilizado como procedimento analítico uma proposta de níveis de leitura iconográfica elaborada por Erwin Panofsky, apoiado nos estudos de Warburg. Notou-se que o reconhecimento desta sobrevivida foi possível graças a esta análise.

Cumprir observar que para se chegar à constatação de elementos sobreviventes foi preciso, antes de tudo, discorrer sobre grande parte da trajetória pessoal e acadêmica de Warburg. Este encaminhamento foi necessário já que a teoria da pós-vida corresponde a um projeto que lhe acompanhou durante longos anos até sua efetiva comprovação. Várias elaborações, viagens e conferências também contribuíram para a proposição desta ampla investida.

De igual modo, é preciso levar em consideração o longo percurso percorrido por este historiador para chegar a conclusões sobre o elemento sobrevivente. Toda a peregrinação por territórios indígenas, seu contato com antropólogos e o período em que esteve internado em clínicas psiquiátricas também contribuíram para uma organização e

amadurecimento de suas ideias. Sua pesquisa culminou na proposta que gerou uma teoria que rompeu com limites tênues da superficialidade da imagem, indicando novos modos e novos lugares para reflexão do objeto imagético simbólico. Seu trabalho árduo, desgastante e sistemático o levou até os limites do processo de inspiração e criação da imagem.

Nesse sentido, o historiador da arte alemão propôs-se a repensar o modo como as imagens eram criadas e as diferentes formas de percepção destas a partir de influências culturais e sociais. Ele chegou à conclusão de que poderia pensar as conexões entre imagem, cultura e história não mais de modo cronológico e linear, mas a partir de relações e influências constantes, por meio do pleno movimento.

Os principais levantamentos da pesquisa de Warburg foram descritos e realçados no decorrer deste trabalho na tentativa de buscar respaldo para a comprovação de que a pós-vida das imagens ainda pode se mostrar presente nas criações contemporâneas. Portanto, a teoria warburgiana é uma importante referência para elucidar questões alusivas ou reminiscentes da imagem.

Esta pesquisa teve, para tanto, a intenção de promover o (re) conhecimento da teoria de pós-vida das imagens retomando os relevantes trabalhos e conceitos propostos por Warburg. Estes contribuíram para ampliar as formas de se perceber, entender e valorizar a imagem enquanto objeto complexo que contempla não somente questões estéticas, mas uma infinita gama de conteúdos culturais. Reconhecendo, consecutivamente, a importância de Aby Warburg para o rico universo de contemplação, apreciação ou criação de imagens. Este pesquisador soube perceber a relevância da compreensão de elementos em movimento através da perpetuação de forças emotivas, que são aquelas capazes de moverem os afetos (Pathosformel). E estas forças, quando associadas, permitem que imagens de diferentes períodos entrem em diálogo.

Desta forma, pode-se concluir que, por meio de estudos warburgianos foi possível o reconhecimento da reutilização de imagens renascentistas na criação peças comunicacionais atuais. Especificamente neste caso, onde novas criações conseguem reconfigurar os sentidos contidos na figura da Vênus, de Botticelli. Consequentemente houve a constatação e exemplificação de quais teriam sido as imagens com capacidade de transportar, ao longo da história e através da memória, elementos reminiscentes e de que maneira as mudanças culturais e temporais proporcionaram alterações nestas novas criações.

Notadamente tomou-se como princípio a ideia de que imagens podem ser consideradas como textos culturais, uma unidade particular e relevante que compõe a cultura. Em razão desta informação, considerou-se que o texto cultural constrói-se na interação entre

os signos e a história e são transmitidos através da memória. Informações que permitiram a constatação da existência de um fluxo contínuo de influências mútuas entre imagem e cultura.

Especificamente com relação às análises das peças comunicacionais contemporâneas que são portadoras de elementos reminiscentes, aqui pesquisadas e analisadas, notou-se que grande parte delas são possuidoras de elementos sobreviventes explícitos. Já outras possuem elementos simbólicos, implícitos que, de alguma forma, ou internamente, remetem à Vênus de Botticelli. No entanto, praticamente todas as imagens selecionadas possuíam uma característica em comum: a ondulação serpenteante dos cabelos, ou o que Warburg determinou por elementos acessórios em movimento. Há, no entanto, que se destacar que grande parte das imagens que possuem elementos reminiscentes também apresentam alterações consideráveis em sua estrutura. Isto ocorre justamente porque tais imagens sofrem interferências e agregam novas características do ambiente cultural em que foram geradas ou pensadas.

Atentou-se, ao longo deste trabalho, para o fato de que muitas imagens produzidas na contemporaneidade buscam inspiração na ninfa renascentista, permitindo que a teoria warburguiana de pós-vida das imagens seja constatada. Conclui-se claramente que, várias imagens, quando dispostas lado a lado com o detalhe da figura da Vênus, tiveram imagens precedentes como fonte de inspiração, o que reafirma a existência de uma sobrevivência das imagens. O reconhecimento destas similaridades e desta possível carga emotiva (*Pathosformel*) fica sobre a responsabilidade dos diferentes elementos, internos ou externos, que denotam movimento.

Figura 45 – O nascimento de Vênus (detalhe)



Fonte: Araújo (2014).

Figura 46 – Lady Gaga



Fonte: Univision.com (2013).

A contribuição mais relevante da teoria warburgiana é a de que a cultura está constantemente presente nas diversas criações imagéticas e indiscutivelmente conectada a ela. Por intermédio das imagens aqui analisadas, pode-se chegar a uma complexa decifração da interligação da expressão, da cultura e da história humana mediante o uso de associações e analogias. Tudo isto à luz de um movimento contínuo e incessante da produção da memória e da imagem.

Diante da análise de várias imagens, as considerações de Aby Warburg são importantes para a percepção da existência de uma pós-vida. E muito mais do que simples composições estéticas ou estáticas, estas imagens são testemunhos do potencial das teorias warburgianas e da capacidade imensurável de sobrevivência de elementos característicos específicos.

O que se constata é, claramente, a existência de uma interligação entre a criação de imagens, a arte, a cultura e a comunicação. Isto pode ser notado a partir das análises das imagens selecionadas no decorrer deste trabalho. Elas inspiram-se, reconstroem-se, apropriam-se e modificam-se contínua e mutuamente, proporcionando diferentes e inusitados mecanismos de reflexão e conhecimento da cultura e do pensamento humano por meio de imagens.

REFERÊNCIAS

ALVES, Caleb Faria. A imagem depois do ritual da serpente. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 29., 2005, Minas Gerais. GT 10 Imagens e Sentidos: a produção conhecimento nas ciências sociais.

ARAÚJO, Felipe. **O nascimento de Vênus**, de Sandro Botticelli, 1485. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/pintura/o-nascimento-de-venus/>>. Acesso em: 3 fev. 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARQUIVO DO INSTITUTO WARBURG. **Interior da Biblioteca Warburg**. Disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/archive/>> Acesso em: 22 jan. 2014a.

ARQUIVO DO INSTITUTO WARBURG. **Prancha do Atlas Mnemosyne**. Disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/archive/>>. Acesso em: 22 jan. 2014b.

BAITELLO JR, Norval. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.

BAITELLO JR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma**. São Paulo: Paulus, 2010.

BAITELLO JR, Norval. **O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Annablume, 1999.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Símbolos do inferno: imagens de lugar nenhum e de algum lugar. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 9, n. 14, p. 99-122, jan./jun. 2013.

BELOGUE. **Campanhas publicitárias**. 2008. Disponível em: <http://obelogue.blogspot.com.br/2008/08/ars-longa-vita-brevis-hipocrates-antes-e_12.html>. Acesso em: 11 mar. 2014.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede: a era da informação**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

ENCICLOPÉDIA Visual. **Prancha 39 do Atlas Mnemosyne**. 2013. Disponível em: <<http://enciclopediavisual.blogspot.com.br/2013/02/luigi-serafini.html>>. Acesso em: 14 out. 2014.

ESTADÃO. Cultura Cinema. **Júlia Roberts** – Comercial de café. 1 dez.2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,julia-roberts-leva-r-27-milhoes-em-comercial-assista,648087,0.htm>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

EXTRA DIGITAL. **Carolina Dieckmann faz foto seminua para exposição**. 2009. Disponível em: <<http://extra.globo.com/famosos/carolina-dieckmann-faz-foto-seminua-para-exposicao-393396.html>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRAGRANTICA. Campanha publicitária: Perfume Vivara. 1965. Disponível em: <http://www.fragrantica.com.br/perfume/Emilio-Pucci/Vivara-1965--10517.html>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

INSTITUTO WARBURG: arquivo. Disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/archive/>> Acesso em: 22 jan. 2014.

JANSON, H. W. **História geral da arte: Renascimento e Barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LADY GAGA. **New Album: Artpop**. Site Oficial Lady Gaga. Disponível em: <<http://www.ladygaga.com/artrave-the-artpop-ball>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1990.

LIGAÇÃO TEEN. **Lady Gaga em ensaio fotográfico**. Disponível em: <<http://www.ligacaoteen.com.br/entretenimento-variedade/vaza-ensaio-fotografico-da-lady-gaga-para-o-album-artpop/49810/#.Ux9Nmj9dUZE>>. Acesso em: 11 de mar. de 2014.

LINS, Jacqueline Wildi. O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte. In: COLÓQUIO FRANCO BRASILEIRO DE ESTÉTICA, 6., 2009, Bahia. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/oenigmadaimagem.m.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2014.

MACHADO, Irene (Org). **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê, 2003.

MARTINS, José. **A natureza emocional da marca**. São Paulo: Negócio editora, 1953.

MATTOS, Claudia Valladão. Arquivos de memória. 05/02/2008. n.726. Disponível em: <<http://www.controversia.com.br/index.php?act=textos&id=726>>. Acesso em: 16 jan. 2014.

MATTOS, Claudia Valladão. Arquivos de memória: Aby Warburg, a história da arte e arte contemporânea. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., 2006, Campinas. Disponível em: <[http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/\(1\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/(1).pdf)>. Acesso em: 16 jan. 2014.

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

MUÑOZ, Nino. **Gisele Bündchen**: campanha publicitária de lingerie. 2012. Disponível em: <<http://chic.ig.com.br/moda/noticia/gisele-bundchen-posa-para-as-lentes-de-nino-munoz-para-campanha-de-sua-linha-de-lingeries-brazilian-intimates>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1955.

PARANÁ. Secretaria da Educação. **Galerias de Imagens**. A Primavera, de Sandro Botticelli. 1478. Disponível em: <<http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/mylinks/viewcat.php?cid=4&min=190&orderby=hitsA&show=10>>. Acesso em: 3 fev. 2014.

PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: A Iconologia de Erwin Panofsky. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 7, n. 3, Set./ Out./ Nov./ Dez. 2010. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 12 mar. 2014.

POLAROIDS. Natal Vivara 2011. **Gisele Bündchen“Vida em movimento”**. 2011. Disponível em: <<http://polaroidsbrasil.blogspot.com.br/2011/11/natal-vivara-2011.html>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

POPLINE. **Lady Gaga**. 2013. Disponível em: <<http://portalpopline.com.br/lady-gaga-estacheia-de-ideias-para-a-continuacao-de-artpop-que-ainda-nem-foi-lancado/>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

PULP EDIÇÕES. **Catálogo da exposição “Mitos e Ícones”**. 2009a. Disponível em: <<http://pulpedicoes.com/tag/artistas/>> Acesso em: 11 mar. 2014.

PULP EDIÇÕES. **Fernanda Tavares de Thiago Costackz como a Vênus de Botticelli**. 2009b. Disponível em: <<http://pulpedicoes.com/tag/artistas/>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

ROLLING STONE NEWSLETTER. **Capa do Álbum: Lady Gaga**. 2013. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/artpop-20131113>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne (s)” de Aby Warburg: entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiesis**, n. 17. p. 29-51. Jul. 2011. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2014.

SAXL, Fritz. **La vida de las imágenes**. Madrid: Alianza Forma, 1989.

SAXL, Fritz. **La vida de las imágenes**. Madrid: Alianza, 1957.

SCARSO, Davide. Fórmulas e Arquétipos, Aby Warburg e Carl G. Jung. In: ENCICLOPÉDIA e Hipertexto. Lisboa:Duarte Reis, 2006. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/plano-livro.htm#plano>> Acesso em: 25 jan. 2013.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas. **História da Historiografia**, n.5, p. 134-147, 2010. Disponível em: <<http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

UNIVISION.COM. Uforia Música. Gaga, como La Venus. 2013. Disponível em:<<http://musica.univision.com/noticias/article/2013-09-03/lady-gaga-se-inspira-en-la-venus-de-botticelli>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

UNIVISION.COM. **Lady Gaga se inspira en la Venus de Botticelli**. 2013. Disponível em: <<http://musica.univision.com/noticias/article/2013-09-03/lady-gaga-se-inspira-en-la-venus-de-botticelli>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

Veja. Prazer: a vez da mulher. 21 nov. 2001. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/sexo-ciencia-prazer-mulher-viagra-traicao-atracao-desejo-infidelidade-mentiras.shtml>. Acesso em: 20 de jan. de 2015.

Veja. 1862 O milagre da transformação. 14 jul. 2004. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/140704/capa.html>>. Acesso em: 20 de jan. de 2015.

Veja. Ela vendeu a virgindade. 21 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.biblioteca.itamaraty.gov.br/periodicos/v/veja/veja-tudo-se-compra/>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. 2005. Disponível em:<<http://pt.scribd.com/doc/189251209/Imagens-da-regiao-dos-indios-Pueblo-pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2014.

WOLFENSON, Bob. Ana Beatriz Barros. 2005. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2013/12/12/confira-o-trabalho-do-fotografo-bob-wolfenson.htm#fotoNav=17>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

WOLFENSON, Bob. Cíntia Dicker. 2005. Disponível em:<<http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2013/12/12/confira-o-trabalho-do-fotografo-bob-wolfenson.htm#fotoNav=17>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

WOLFENSON, Bob. Fernanda Tavares. 2005. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2013/12/12/confira-o-trabalho-do-fotografo-bob-wolfenson.htm#fotoNav=17>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

WOLFENSON, Bob. Gisele Bündchen. 2005. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2013/12/12/confira-o-trabalho-do-fotografo-bob-wolfenson.htm#fotoNav=17>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

WOLFENSON, Bob. Jéssica Pauleto. 2005. Disponível em:
<<http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2013/12/12/confira-o-trabalho-do-fotografo-bob-wolfenson.htm#fotoNav=17>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

WOLFENSON, Bob. Raquel Zimmermann. 2005. Disponível em:
<<http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2013/12/12/confira-o-trabalho-do-fotografo-bob-wolfenson.htm#fotoNav=17>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

YAY! Hype magazine. Saiba o que Lady Gaga usou em “Applause”. 2013. Disponível em:<<http://yayhypemagazine.com.br/moda/saiba-o-que-lady-gaga-usou-em-applause/>>. Acesso em: 11 mar. 2014.