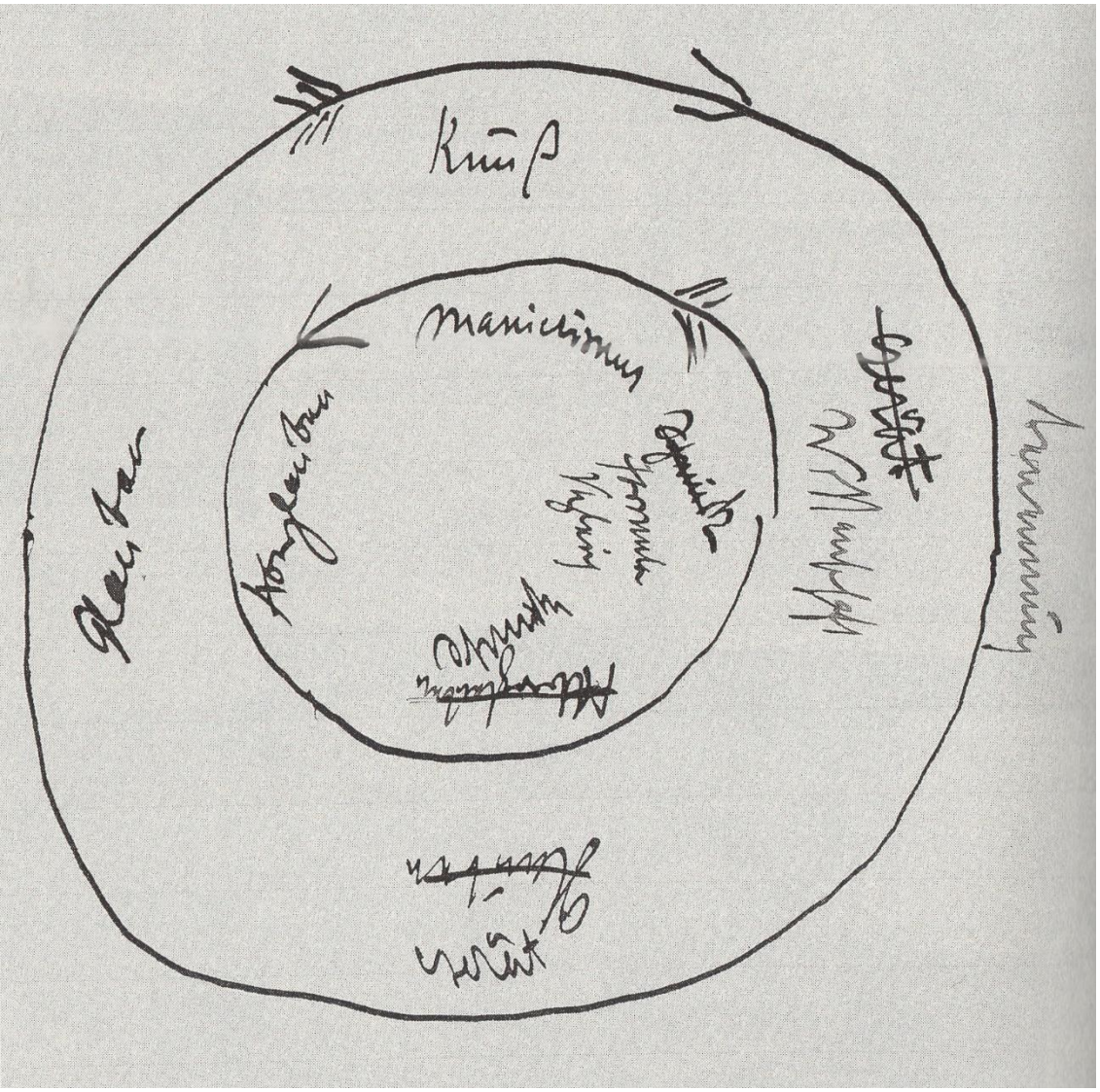


# Warburg, Agamben, Deleuze: a imagem e a filosofia da diferença

## *Warburg, Agamben, Deleuze: the image and the philosophy of difference*

**Mateus Carvalho Nunes**

**Como citar:**
NUNES, M.C. Warburg, Agamben, Deleuze: a imagem e a filosofia da diferença. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.210-223, set. 2020. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4568>. DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4568.

**Imagem**: "Esquema dinâmico das relações entre Ferramentas, Crença, Arte e Conhecimento", de Aby Warburg (1899). Fonte: (Didi-Huberman, 2017: 156).

# Warburg, Agamben, Deleuze: a imagem e a filosofia da diferença

## *Warburg, Agamben, Deleuze: the image and the philosophy of difference*

**Mateus Carvalho Nunes***

**Resumo**
O trabalho busca tecer aproximações entre as operações estruturais e as dinâmicas epistemológicas do pensamento de Aby Warburg (1866-1929), Giorgio Agamben (1942-) e Gilles Deleuze (1925-1995) a certa filosofia da diferença. Pretende refletir sobre a natureza comum da matriz conceitual dos três autores (dos quais destaco: "Pathosformel" e "Nachleben" em Warburg; "ponto de inflexão", "diferença" e "repetição" em Deleuze, e "paradigma" e "analogia" em Agamben), operados principalmente por dinâmicas estruturais baseadas em dispositivos de diferença e repetição. Esta reflexão é motivada pela insurgente revisão epistemológica da historiografia contemporânea da arte e pelo poderio operacional possibilitado por esta estrutura ao lidar com as múltiplas complexidades das imagens.

**Palavras-chave**
Aby Warburg. Gilles Deleuze. Giorgio Agamben. Teoria da imagem. Filosofia da diferença.

**Abstract**
This paper aims to approximate the structural operations and epistemological dynamics on the work of Aby Warburg (1866-1929), Giorgio Agamben (1942-) and Gilles Deleuze (1925-1995) to a certain philosophy of difference. It discuss about the common nature of the three authors' conceptual matrix (highlighting Warburg's "Pathosformel" and "Nachleben", Deleuze's "inflection point", "difference" and "repetition", and Agamben's "paradigm" and "analogy"), operated mainly by dynamic structures based on difference and repetition devices. This reflection is motivated by the insurgent epistemological revision of contemporary art historiography and by the operational force possible by this structure when dealing with images' multiple complexities.

**Keywords**
Aby Warburg. Gilles Deleuze. Giorgio Agamben. Image theory. Philosophy of difference.

## Introdução

Motivado pela insurgente revisão epistemológica da historiografia contemporânea da arte e pela crescente aproximação do legado warburguiano concernentes às discussões teóricas e metodológicas sobre a história da arte, este trabalho busca aproximar modos de pensar e operações estruturais no pensamento de Aby Warburg (1866-1929), Gilles Deleuze (1925-1995) e Giorgio Agamben (1942-). Pretende refletir sobre a natureza comum de conceitos dos três pensadores – dos quais destaco: "fórmula de *pathos*"[1] e "sobrevivência"[2] em Warburg (2013c); "ponto de inflexão", "diferença" e "repetição" em Deleuze (1993; 1994), e "paradigma" e "analogia" em Agamben (2017; 2019) –, operados principalmente por dinâmicas estruturais baseadas em dispositivos de diferença e repetição[3]. Destacam-se estes dois dispositivos por se relacionarem de forma estrutural aos outros elencados na análise do presente trabalho, a partir de dinâmicas de correlação que se aproximam e se distanciam nos objetos artísticos analisados. Ou seja, por mais que atendam à possibilidade na historiografia da arte de que todos os elementos detenham uma singularidade intrínseca – atestando a diferença –, esta singularidade como conceito estrutural repete-se em outros objetos, além das possíveis relações de semelhança e sobrevivência sintomática possível entre eles.

O trabalho reitera a importância de se compreender estes conceitos à luz de um funcionamento estrutural, trans-histórico e transdisciplinar, por onde pode-se perceber "o extremo gosto pelos princípios, longe de favorecer as compartimentações" (Deleuze, 2012: 103). Essas compartimentações – a meu ver, herméticas – têm se mostrado pouco eficazes e insuficientes numa história contemporânea da arte, porquanto limitam as perspectivas de análise sobre as complexidades e singularidades dos objetos artísticos elencados, além de se revelarem insuficientes para o estudo de suas reverberações e fundamentações filosóficas a partir de uma matriz transdisciplinar e uma nova compreensão epistemológica e temporal-histórica.

Pretende-se, portanto, atestar um fenômeno de deslocamento (Nunes, 2019) a partir dessas dinâmicas de diferença e repetição que, essencialmente, funcionam no sentido de demonstrar a multiplicidade do pensamento destes três autores. Essas ferramentas estabelecem uma postura transgressora e disruptiva, na medida em que pretendem romper com paradigmas pré-estabelecidos, oriundos de correntes do pensamento moderno, além de propor uma nova estrutura que fundamentaria parte importante do pensamento contemporâneo, com ênfase nas discussões filosóficas, artísticas e na teoria da imagem.

## O "Entre"

Em "O que é um paradigma?", ensaio publicado no livro *Signatura rerum: sobre o método* (2019), escrito em 2008, Agamben objetiva não somente construir a definição de "paradigma" mas conceituar um modo de pensamento que, metodologicamente, baseia-se nos princípios de singularidade e complexidade individuais dos casos analisados. Busca, assim, estabelecer uma proposta epistemológica que atinge, estruturalmente, a complexidade intrínseca dos objetos, utilizando o paradigma como fenômeno operacional que permite a compreensão da própria estrutura do sistema de pensamento.

Tal ferramenta metodológica propõe não uma inversão vetorial na usual concepção dos sistemas de pensamento modernos, mas um novo argumento. Nos sistemas metodológicos-científicos usuais são as regras que determinam a ciência e fundamentam a apreensão dos objetos, a partir da ferramenta da dedução. Entretanto, para Agamben, o paradigma não é resultado causal desta apreensão singular obtida através da indução, o que inverteria a dinâmica causa-consequência. O autor busca, todavia, atestar "uma terceira e paradoxal espécie de movimento, que vai do particular para o particular" (Agamben, 2019: 24), uma estrutura metodológica dinâmica:

> (...) o paradigma é apenas um exemplo, um caso individual, que, através de sua repetibilidade, adquire a capacidade de modelar tacitamente o comportamento e as práticas de pesquisa dos cientistas. O império da regra como cânone de cientificidade é substituído assim pelo do paradigma, e a lógica universal da lei é substituída pela lógica específica e singular do objeto (Agamben, 2019: 13).

Agamben rompe, assim, com a dicotomia e a polarização do fenômeno causa-consequência, abordando um novo sistema de movimento, de fluxo complexo, o que o aproxima do pensamento deleuziano, quando busca abordar um sistema de forças que objetiva resolver a questão dos acontecimentos puros (Deleuze, 2015: 1). Sabe-se que a proposta de Deleuze é motivada pela inquieta tentativa de compreensão dos paradoxos em *Alice no País da Maravilhas* (1865) e *Do outro lado do espelho* (1871), de Lewis Carroll (1832-1898), quando, por exemplo, ao atestar que "Alice cresce", ela é ao mesmo tempo maior e menor. Para entender a dinâmica do paradoxo e da simultaneidade, Deleuze rompe com o pensamento linear, vetorial e temporal de causa-consequência e percebe que o acontecimento puro, em sua simultaneidade, "furta-se do presente" (*Ibidem*). Tal golpe desnuda o objeto de suas amarras, de tal forma que só lhe resta a estrutura. De modo similar, Agamben visa isolar o contexto do paradigma, estabelecendo seu modelo de pensamento:

> Não lidamos aqui com um significante, que é ampliado para designar fenômenos heterogêneos em virtude de uma mesma estrutura semântica; mais parecido com a alegoria do que com a metáfora, o paradigma é um caso individual que é isolado do contexto do qual faz parte apenas na medida em que ele, exibindo a própria singularidade, torna inteligível um novo conjunto, cuja homogeneidade é constituída por ele mesmo (Agamben, 2019: 22).

Isto resulta num complexo e rizomático[4] modelo de pensamento, o qual entende cada objeto como proprietário de complexidade individual que, fosse ele analisado à luz das metodologias entendidas como reducionistas, em que a classificação taxonômica e o adestramento dos fenômenos são a força motriz, empobrecer-se-ia indignamente o objeto. Isto acarreta no rompimento com a dicotomia entre particular e universal[5], constituindo algo que não seria nem particular, nem universal, mas que existiria "entre" os dois, como algo não lógico, mas análogo: "A aporia só é resolvida quando se compreende que o paradigma implica o abandono sem reservas do particular-geral como modelo da inferência lógica" (*Ibidem*: 27).

Em *Ninfas*, Agamben narra, relacionando o pensamento de Warburg com o de Friedrich Theodor Vischer (1922: 431), que "o espaço próprio do símbolo se situa entre a obscuridade da consciência mítico-religiosa (...) e a clareza da razão" (Agamben, 2012: 45). Esta ambiguidade da natureza do fenômeno é pertinente, inclusive, na discussão sobre a própria ninfa: algo entre o divino e o humano, entre o corpóreo e o espectral, entre o espiritual e o mundano, entre o apolíneo e o dionisíaco.

A *Pathosformel* também se sustenta nesta mesma dinâmica: um "entre" forma e conteúdo[6]. Configura-se não somente uma "história da arte estetizante"[7] que preza pelo corpóreo, favorecendo o estudo formal da obra de arte, como também um método que concerne apenas ao incorpóreo, – privilegiando os vieses antropológico e fenomenológico das obras –, e propõe uma análise que se assenta simultaneamente na matéria e na ideia, no "entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica" (Agamben, 2017: 113), na força da imagem:

> Graças ao uso de categorias de desenvolvimento gerais e insatisfatórias, a história da arte tem sido até aqui impedida de pôr seu material à disposição da 'psicologia histórica da expressão humana', que ainda, é verdade, espera por ser escrita. Nossa jovem disciplina se fecha para o panorama da história mundial, por conta de uma de uma disposição fundamental ou excessivamente materialista, ou ainda excessivamente mística (Warburg, 2015b: 127).

O pensamento warburguiano, a teoria da imagem e a imagem *per se* compartilham de uma mesma estrutura lógica e epistemológica: habitam em suspensão, como um fantasma, em um estado intermediário, límbico, que oscila permanentemente entre as duas dimensões. Por mais que coabite esses dois campos, não se pode considerar que seja natural de um ou de outro; constitui, porém, um terceiro, uma espécie de trans-lugar, híbrido e ambíguo. Sobre este local de interseção em Warburg, Agamben escreve:

> O encontro com as imagens (as *Pathosformeln*) acontece para ele nessa região nem consciente, nem inconsciente, nem livre, nem não livre, na qual, contudo, estão em jogo a consciência e a liberdade do homem. O humano se decide nessa terra de ninguém, entre o mito e a penumbra ambígua em que o vivente aceita confrontar-se com as imagens inanimadas que a memória histórica lhe transmite para restituir-lhe a vida (Agamben, 2012: 46).

Ainda sobre esta natureza ambígua, Agamben propõe uma analogia da *Pathosformel* warburguiana com o "fenômeno puro" (*Urphänomen*) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) (Agamben, 2019: 40), este atestado a partir de contínuas manifestações e não de modo estremado. Os dispositivos de pensamento em Agamben, percebidos e correlatos com as ferramentas imagéticas de Warburg, assentam-se, fundamentalmente, no dinamismo entre os princípios polares pré-estabelecidos. Não há, portanto, uma contradição: os elementos são ambos e não os são, ou existem entre eles, simultaneamente, pois baseiam-se numa dinâmica própria da filosofia da diferença:

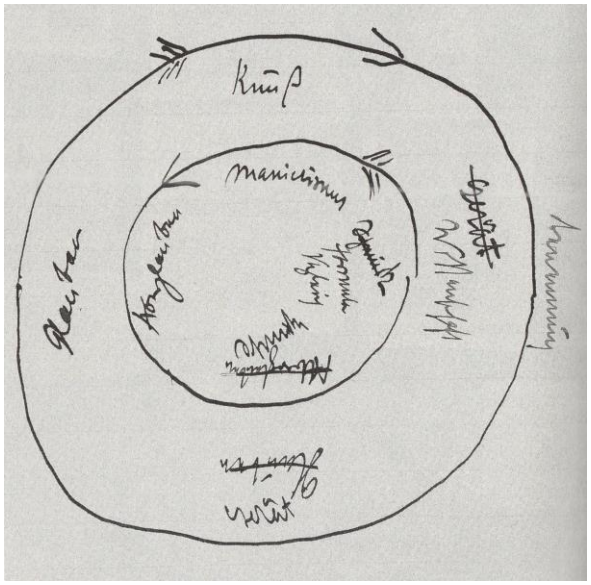
> (...) as *Pathosformeln* warburguianas também são híbridos de arqueologia e fenômeno, de primeiridade e repetição. (...) a própria ninfa não é nem arcaica nem contemporânea, é um indecidível de diacronia e sincronia, unicidade e multiplicidade. Mas isso significa que a ninfa é o paradigma, cujos exemplares são as ninfas individuais, ou que, mais precisamente, segundo a ambiguidade constitutiva da dialética platônica, a ninfa é o paradigma das imagens individuais e as imagens individuais são os paradigmas da ninfa (*Ibidem*: 38).

Este estatuto epistemológico a partir do paradigma reitera o pensamento de Michel Foucault (1926-1984) – que, de certa forma, protagonizou a difusão da filosofia pós-moderna francesa, abordando essas mesmas dinâmicas estruturais em outros âmbitos do conhecimento – quando abandona a "abordagem tradicional do problema do poder" (*Ibidem*: 13), estabelecida pela definição de modelos e categorias universais, e passa a compreender a multiplicidade de uma nova força de ação das dinâmicas de dominância e dos diversos fatores que influenciam e moldam o objeto. Segundo Agamben, "pode-se dizer que, nesse sentido, o paradigma define o método foucaultiano no seu gesto mais característico" (*Ibidem*: 21). Este rompimento com as categorias científicas universais converge para uma correlação transdisciplinar no pensamento contemporâneo, bem próximo ao estabelecimento da *Kulturwissenschaft*[8] warburguiana.

Tal "ciência sem nome"[9], como refere-se Agamben (2015: 111), faz jus à complexidade inerente às imagens e amplia as investigações sobre a história da arte não somente pelo campo disciplinar ou metodológico, mas pela atratividade proporcionada pelo novo método de pensar a imagem a partir da

transdisciplinaridade e do manejo de referências de naturezas diversas que compõem uma cultura (Nunes, 2019: 90). Para Agamben, a proposição do panóptico de Foucault (1975) em *Vigiar e punir* materializa um modelo epistemológico de observação de todas as ciências[10]:

> (...) o *panopticon* desenvolve uma função estratégica decisiva para a compreensão da modalidade disciplinar do poder e como ele se torna algo como a figura epistemológica que, definindo o universo disciplinar da modernidade, ao mesmo tempo marca o limiar pelo qual ele transpassa para as sociedades de controle (Agamben, 2019: 21).



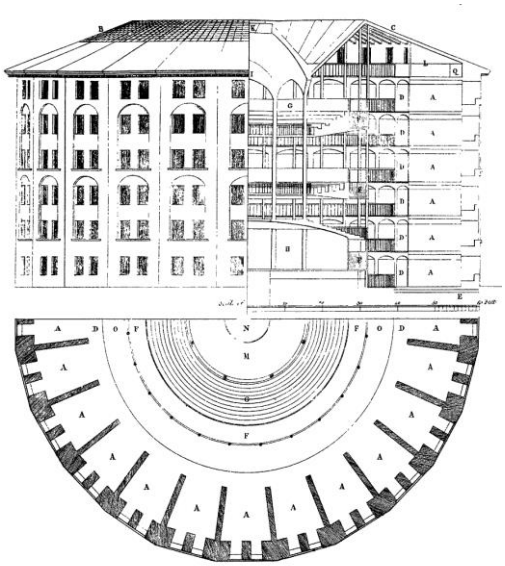


Fig. 1. "Esquema dinâmico das relações entre Ferramentas, Crença, Arte e Conhecimento", de Aby Warburg (1899). Fonte: (Didi-Huberman, 2017: 156).
Fig. 2 - Panóptico de Jeremy Benthom, desenho de Willey Reveley (1791). Fonte: Wikimedia Commons.

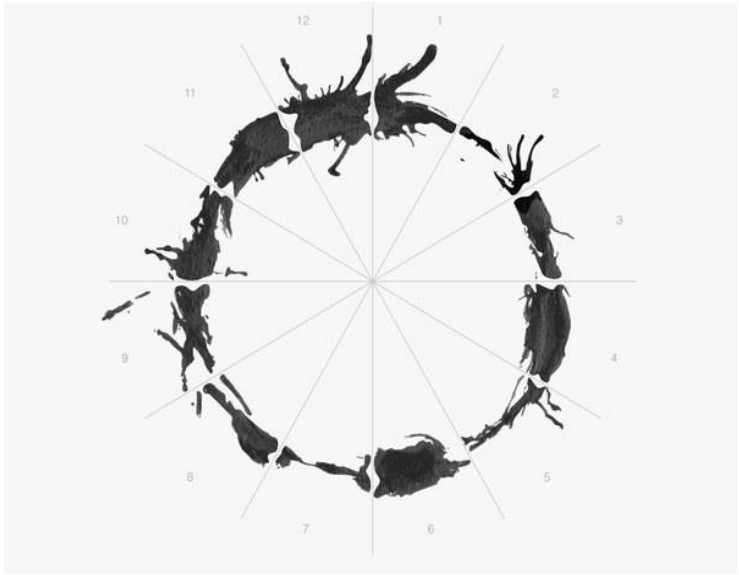


Fig.3. Logograma da linguagem alienígena do filme *Arrival* (2016), de Dennis Villeneuve, baseado na compreensão espacial-temporal-linguística do "Eterno Retorno"[11] de Friedrich Nietzsche. Fonte: Aaron Morrison. Disponível em: <https://www.wired.com/2016/11/arrivals-designers-crafted-mesmerizing-alien-alphabet/>. Acesso em: 14 jan. 2020.

**O ponto de inflexão**

Gilles Deleuze publicou, em 1988, a obra *A dobra: Leibniz e o barroco*. Nela, Deleuze propõe análises essencialmente filosóficas, sejam elas estéticas ou epistemológicas, sobre o pensamento barroco e suas relações com Gottfried Wilheim Leibniz[12], quem, segundo Deleuze, teria sido o primeiro filósofo barroco. O autor apresenta um esclarecimento epistemológico que se percebe tanto no barroco quanto no pós-modernismo: o rompimento com (ou a reoperação a partir de) um modelo estagnado, redutível, que não obedece à complexidade dinâmica dos fenômenos e dos objetos e que causa incessantes constrangimentos classificatórios. Como maquinário operacional, conectando-se com vários outros conceitos já expressos em outros de seus textos, como a estrutura rizomática (Deleuze; Guattari, 1995), o filósofo francês propõe a tríade conceitual da dobra barroca ("dobra", "desdobra" e "redobra")[13], seguido de conceitos-satélite, como o "ponto de inflexão".

De forma concisa e destacando os aspectos que se relacionam com este trabalho, podemos entender o "ponto de inflexão" como o ponto mais crítico da dobra, no qual concentra-se a tensão, a ambiguidade, a complexidade e a crise. É onde a dobra muda de direção, tomando um novo centro de curvatura: onde a dobra se torna redobra, onde se percebe que a linha pode brincar livremente. O ponto de inflexão está exatamente no meio, na intersecção, "entre as redobras da matéria e as dobras da alma" (Deleuze, 2012: 15). Sendo assim, não está nem de um lado nem de outro, nem no côncavo nem no convexo, nem na esquerda nem na direita, nem em cima nem embaixo. Este ponto contém em si propriedades de singularidade intrínseca e ambiguidade complexa (Deleuze, 2012: 30). É o ponto de turbulências e de incertezas.

Esta ambiguidade também é perceptível no conceito de "imagem dialética" em Walter Benjamin, que, segundo Agamben, "é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido" (Agamben, 2012: 41). Por sua vez, em Warburg, a compreensão da imagem se dá não somente na imobilidade inerente à materialização da obra de arte, ou seja, na imagem como objeto formal e material, impregnada e petrificada em escultura, pintura ou gravura; não somente, também, no seu complexo e infinito movimento nos campos da história da arte, da ciência da cultura e da teoria da imagem; mas, como ponto de inflexão, em um intervalo singular e ambíguo entre estas duas dimensões[14].

Assim como o "ponto de inflexão" de Deleuze é um conceito importado da geometria mas que, nessa apropriação, deixa de ser geométrico e passa a ser filosófico, esta noção de "centro" na discussão da imagem warburguiana, na ideia de Agamben, faz a mesma transição: "O centro, que está em questão aqui, não é uma noção geométrica, mas dialética. Não é o ponto mediano que separa dois segmentos em uma reta, mas a passagem através dele de uma oscilação polar" (*Ibidem*: 47). Nota-se, portanto, que tanto o "centro" para Agamben, quanto o "ponto de inflexão" para Deleuze, e o "meio" para Warburg são conceitos filosóficos da mesma natureza e que seguem os mesmos princípios de diferença e repetição que os conceitos de "analogia" e "paradigma", discutidos nas obras dos três autores.

**Diferença e Repetição**

Sandra Corazza determina, em seus "modos de usar (a filosofia da diferença)", que "não se tratará de objetos, cronologia, temas, textos, livros; se tratará de uma problemática e da desmontagem e remontagem de seus agenciamentos maquínicos e de expressão" (Corazza, 2008: 69). Por mais que Warburg tenha se atido intensamente às gravuras de Albrecht Dürer (1471-1528) e à iconologia astrológica no Palazzo Schifanoia, a Sandro Botticelli (1445-1510) e ao ritual da serpente dos índios pueblos, às mênades e a Laocoonte, suas reflexões sempre se deram mais por uma questão de atestar mecanismos estruturais e operações metodológicas, não apenas por tratar destes temas como objetos

finais de sua história da arte – manobras que seriam naturalmente mais usuais para muitos outros historiadores. Warburg, árdua e essencialmente, empenhou seu estudo à *Nachleben der Antike* ("sobrevivência da antiguidade"), à *Pathosformel* ("fórmula de *pathos*"), ao *Denkraum* ("espaço do pensar"[15]), aos dispositivos operativos das imagens, aos processos de movimento, às dinâmicas das constelações imagéticas. Dedicou sua obra ao estudo das estruturas e dos fenômenos. Da mesma forma, Deleuze parte da ideia de criar conceitos e colocá-los em funcionamento, fazendo-os operar, funcionar. A imagem, então, não se resume apenas a uma questão de forma mas, sobretudo, de função; de como este dispositivo opera – ou, de modo warburguiano, como se movimenta trans-historicamente. Quanto a este empenho para os conceitos estruturais e operativos, Agamben destaca

> (...) que o pesquisador deve ser capaz de reconhecer nos fenômenos a assinatura de uma pré-compreensão que depende da própria estrutura existencial deles. (...) Não há aqui, como em Ast e Schleiermacher, uma dualidade entre "fenômeno individual" e "conjunto": o conjunto só é fruto da exposição paradigmática dos casos individuais. E não há aqui, como em Heidegger, circularidade entre um "antes" e um "depois", pré-compreensão e interpretação: no paradigma, a inteligibilidade não precede o fenômeno, mas está, por assim dizer, "ao seu lado" (*pará*). Segundo a definição aristotélica, o gesto paradigmático não vai do particular ao todo e do todo ao particular, mas do individual ao individual. O fenômeno, exposto no meio de sua cognoscibilidade, mostra o conjunto do qual é paradigma (Agamben, 2019: 35-36).

Um dos questionamentos principais quanto às pranchas do *Atlas Mnemosyne* de Warburg – detendo-se especificamente à prancha 46[16], a *Ninfa*, obsessão agambeniana – é concernente às instruções ou possibilidades de leitura da prancha. Esta leitura deve ter dois objetivos principais: possibilitar atestar as relações que os objetos individuais têm como um conjunto e viabilizar a observação da *Pathosformel* nas imagens dispostas na prancha, encontrar a ninfa (*Ibidem*: 37). Logo se percebe claramente que as leituras cronológicas e lineares são de natureza diferente da composição e decifração da prancha, e que as leituras efetuadas apenas por meio de um repertório iconográfico não são o bastante. Atesta-se aí, então, um problema de diferença e repetição: "Basta uma leitura um pouco mais atenta da prancha para perceber que nenhuma das imagens é a original, assim como nenhuma das imagens é simplesmente cópia ou repetição" (*Ibidem*: 37).

No caso do *Atlas*, não cabe aqui uma leitura das imagens que compõem os painéis como cópia, repetição ou simulacro, nem no aspecto da poética, nem no da técnica, pois não devem ser encaradas como reproduções de obras, signos ou símbolos miméticos. Nelas, em si, há potência, pois são provas da fixação da *Pathosformel* – que, por vezes, é referida como "assinatura" por Agamben (2019: 79) – solidificando sua presença como *imagens* de fato, não remetentes, mas puras, impregnadas pelo paradigma estrutural, dispositivos de asseveração e de inteligibilidade[17] do conceito em questão. É importante lembrar que a forma de leitura dos painéis do *Atlas Mnemosyne* proposta por Agamben representa, finalmente, uma escrita, ao prover um método de análise, uma possibilidade de leitura. Assim como Warburg imprime sua assinatura ao analisar as ocorrências imagéticas dos fenômenos de sobrevivência das imagens estudadas por si, Agamben estabelece a determinação de um ponto de vista metodológico próprio, que, ao analisar o método, escreve uma nova leitura. Os processos de leitura e de escritura, a partir da perspectiva da diferença, são dinâmicos e ambíguos, compondo o que pode ser chamado de *escrileitura* (Corazza, 2008).

Os painéis do *Atlas* de Warburg são compostos, então, a partir de um processo de escrileitura: a partir da leitura de imagens escreve-se um método, ou até mesmo uma nova imagem. Este dispositivo dialético de reflexão sobre os processos complexos de influência como atividade ativa no campo

artístico é discutido pelo historiador da arte galês Michael Baxandall[18] (1933-2008), em *Patterns of intention* (1985). A partir das analogias e conexões que seu trabalho propõe do pensamento, podemos ler ou descrever os painéis do *Atlas Mnemosyne* como dispositivos de movimento, como narra Deleuze sobre a "dobra":

> Toda uma poeira de percepções coloridas sobre fundo negro; mas, se a observarmos melhor, vemos não tratar-se de átomos e sim de dobras minúsculas que não param de se fazer e se desfazer sobre pedaços de superfície justapostos, brumas ou névoas que agitam suas abas em velocidades que nenhum dos nossos limiares de consciência pode suportar em estado normal. Porém, quando nossas percepções claras voltam a se formar, elas ainda traçam uma dobra que agora separa a consciência e o inconsciente, que junta os pequenos pedaços de superfície numa grande superfície, que modera as velocidades e rejeita todo tipo de pequenas percepções, para fazer com as outras o sólido tecido da apercepção: a poeira cai e vejo a grande dobra das figuras à medida que o fundo desfaz suas pequenas dobras. Dobras sobre dobras, é esse o estatuto dos dois modos de percepção ou dos dois processos, o microscópico e o macroscópico (Deleuze, 2012: 160).

Fig. 4. Painel 48 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg: "Fortuna. Símbolo discutido do homem que se liberta".
Fonte: Warburg, 2010: 89.

Esta espécie de dança constituída pelos movimentos complexos e infinitos dos sintomas imagéticos nos painéis warburguianos estabelecem, entre diversos outros, mecanismos de diferença e repetição. As imagens, embora apresentem diferenças entre si, assemelham-se, quando justapostas e observadas em conjunto, em seu macrocosmo. Paradoxalmente, como aponta Deleuze, o fenômeno da repetição serve também para destacar o singular, por "repetir o irrepetível":

> Repetir é se comportar, mas em relação a algo único ou singular, que não há semelhante ou equivalente. E talvez essa repetição como condutor externo faça eco, por sua própria conta, a uma vibração mais secreta, a uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um "irrecomeçável". (Deleuze, 1994: 1, tradução minha).[19]

Esta é, essencialmente, a operação do conceito de *Pathosformel*: aborda como uma fórmula – ou seja, um instrumento de repetição, replicável – atinge a emoção do *pathos* – este individual, singular, específico. Portanto, "isso significa que as fórmulas, exatamente como as *Pathosformel* [sic] de Warburg, são híbridos de matéria e forma, de criação e performance, de novidade e repetição" (Agamben, 2012: 28). O conceito de *Nachleben* investiga diferentes modos de sobrevivência de imagens antigas, tendo-os como uma espécie de dispositivo de repetição. Tanto "sobrevivência" quanto "fórmula de *pathos*" buscam solidificar conceitos estruturais, que fogem às amarras das categorizações individuais dos objetos finais, mas versam sobre fenômenos que se repetem nestes casos singulares, ou sintomas que diferenciam casos repetidos.

Estes fenômenos não ocorrem somente quando um painel é analisado a partir da composição e das relações de suas imagens individuais, mas também quando observamos a completude do *Atlas Mnemosyne* como uma obra sólida e única: embora cada painel, individualmente, verse sobre um tema específico e singular, a assinatura, os dispositivos de relação, os métodos comparativos, os vínculos imagéticos e os conceitos estruturais se repetem, analogicamente, não apenas buscando semelhanças, mas diferenciações, tanto na linguagem, quanto na imagem:

> Assim como Ferdinand Saussure demonstrou para a linguagem, as obras de arte somente significam na medida em que marcam uma diferença e uma distância com a relação a outras obras de arte. É no registro da possibilidade permanente de assemelhar-se e diferenciar-se que as obras de arte nos atingem, se fazem em nós e significam conosco e ali encarnam como sobrevivência e alterforma de outras formas (Péres-Oramas, 2012: 9).

É importante ressaltar que a repetição assinalada na obra de Warburg não trata de uma mera reprodução iconológica, ou uma cópia visual, que atesta uma hierarquia cronológica e histórica de original e replicado. A história da arte warburguiana visa a combater a perpetuação desses modelos de compreensão temporal que limitam o entendimento das complexas dinâmicas artísticas e culturais a meras classificações de originalidade e cópia formal. A repetição que interessa a Warburg concerne a sintomas imagéticos, a intenções emotivas, a gestos artísticos e a escolhas iconológicas, em certos casos não tão evidentes iconograficamente:

> Faremos uma leitura equivocada do Atlas se procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual as outras derivariam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria (Agamben, 2012: 29).

## Considerações Finais

Em "O problema está no meio" (Warburg, 2013b), texto escrito em 1918, Warburg inquieta-se com o problema da polarização nas opiniões pragmáticas sobre suas questões práticas na Academia e debruça-se sobre um trecho de texto da obra *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsangenden* (*Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, originalmente publicado em 1821) de Goethe. Tal trecho inicia a versar sobre, entre tantas opiniões extremas e polarizadas, a presença da verdade se fazer no meio. Em seguida, ainda citando Goethe, escreve: "O que se encontra no meio é o problema: impenetrável, talvez; mas talvez também acessível: basta arregaçar as mangas" (*apud* Warburg, 2013b: 657).

Warburg sempre soube que seu problema estava no meio, no *entre*. No meio do emaranhado de imagens, palavras, disciplinas, signos, polarizações, nomenclaturas, instituições e culturas. Também sempre soube que era um caminho provavelmente impenetrável, árduo, com linha de chegada inalcançável, provavelmente inexistente. Aproximou-se, então, de uma nova estrutura, deslocou a linguagem usual da história da arte e propôs uma outra escrita: a partir da imagem, através da imagem, entre a imagem. Manteve-se fiel a fragmentos de algumas tradições, selecionou o que lhe convinha ser útil, operou antigas estruturas e ideias, leu métodos, propôs outras dobras. E acabou por escreverler, na história da arte, uma empreitada estrutural galgada em questões de diferença e repetição.

## Referências


AGAMBEN, G. *Signatura rerum: sobre o método*. São Paulo: Boitempo, 2019.

_____. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 111-132.

_____. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. *Categorias*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

BAXANDALL, M. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1985.

CORAZZA, S. M. *Os cantos de Fouror: escrileitura em filosofia-educação*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2008.

DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 2012.

_____. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *Différence et repétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, G. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2017.

FOUCAULT, M. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

HAGELSTEIN, M. Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. *Conserveries mémorielles*, Québec-Paris, n. 5, p. 38-46, 2008.

NUNES, M. C. Entre sobrevivências e deslocamentos: a imagem e o fantasma em Aby Warburg. *ARTis ON*. n. 9, dezembro 2019, pp. 86-96. Disponível em: <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/241>, acesso em 09 fev. 2019. DOI: <https://doi.org/10.14568/aion.v0i9.241>.

_____. Dobra barroca, dobra pós-moderna. *Asas da Palavra*, v. 15, n. 2, dez. 2018, pp. 7-17. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1251/pdf>, acesso em 12 jul. 2020. DOI: <http://doi.org/10.17648/1415-7950-v15n2-1251>.

PÉRES-ORAMAS, L. Introdução. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

VISCHER, F. T. Das Symbol. In: VISCHER, Robert (ed.). *Kritische Gänge*. Munique: Meyer und Jenssen, 1922, p. 420-456.

VITRUVIUS. *The Ten Books on Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

WARBURG, A. Dürer e a arte italiana. In: WAIZBORT, Leopoldo (org.). *História de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a, p. 87-98.

WARBURG, A. Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara. In: WAIZBORT, Leopoldo (org.). *História de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p. 99-128.

WARBURG, A. Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte. In: WAIZBORT, Leopoldo (org.). *História de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c, p. 225-288.

WARBURG, A. A astrologia orientalizante. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 623-626.

WARBURG, A. O problema está no meio. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b, p. 657-658.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

## Notas

* Doutorando em História da Arte na Universidade de Lisboa. Pesquisador Integrado do ARTIS (Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa). E-mail: <mateusnunes@campus.ul.pt>. ORCID: < https://orcid.org/0000-0001-6089-071X>.

[1] Sobre a *Pathosformel*, destaco o painel 57 do *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010: 104-106) e o texto "Dürer e a arte italiana" (Warburg, 2015a).

[2] A tradução (e a compreensão) do conceito warburguiano de "Nachleben" implica diversos debates e dissensos entre autores, principalmente na polarização de escolhas entre "pós-vida" (*afterlife*) e "sobrevivência" (*survival*). Opto, neste trabalho, por utilizar a tradução de "sobrevivência", por proporcionar certa estruturalidade e operabilidade ao conceito, viabilizando o desprendimento cronológico intuitivo na análise histórica de qualquer objeto. Warburg, inclusive, escreve *survival*, em inglês, algumas vezes (Didi-Huberman, 2002: 51-52), e não *afterlife*. Sendo assim, a escolha da tradução e da compreensão como "sobrevivência" visa empreender uma leitura que combate a ideia de "novo acontecimento", e reforçar um *continuum* sintomático, cíclico, de indícios de eterna presença e não de retomada. No fenômeno da "Nachleben", não se revive algo morto (o que recairia, deste modo, na vicissitude linear-cronológica), mas se perpetua a memória do fantasma (Nunes, 2019: 94). Sobre esta discussão, sugiro: Nunes, 2019.

[3] Destaco a obra de Deleuze (1993), publicada originalmente em 1968.

[4] Sobre o *rizoma* como estrutura epistemológica em Deleuze e Guattari: "(...) and including the research undertaken with Guattari where we invoked a vegetal model of thought: the rhizome in opposition to the tree, a rhizome-thought instead of an arborescent thought" (Deleuze, 1994: XVII). Tradução minha: "(...) e incluindo a pesquisa empreendida com Guattari onde invocamos um modelo vegetal de pensamento: o rizoma em oposição à arvore, um pensamento-rizoma ao invés de um pensamento arborescente".

[5] Há, na tradição filosófica, especialmente clássica e cristã (de matrizes platônicas e aristotélicas), a recorrente definição da "parte" e do "todo" e das relações entre si – ou seja, uma relação entre a singularidade e a universalidade dos objetos. No *Fedro*, de Platão, a personagem de Sócrates narra: "Mas suponho que isto ao menos tu admitirias: todo discurso deve ser organizado assim como um ser vivo, tendo ele mesmo uma espécie de corpo, de modo a não ser desprovido de pé e nem de cabeça, mas ter partes médias e finais, escritas adequando-se umas às outras e também ao todo" (Platão, 2016: 112). Santo Agostinho, essencialmente neoplatônico, discorre sobre estas relações em suas *Confissões*: "E eu notava e via que nos próprios corpos uma coisa era o todo, e, como tal, belo, e outra o que lhe era conveniente, por acomodar-se de maneira perfeita a alguma coisa, como a parte do corpo em relação ao conjunto, o calçado em relação ao pé, e outras coisas semelhantes" (Agostinho, 2012: 125). Em suas *Categorias*, Aristóteles expõe: "É com razão que, além das substâncias primeiras, do restante das coisas, apenas as espécies e os gêneros são ditos substâncias segundas, pois elas são os únicos predicados a revelarem a substância primeira. Com efeito, se alguém aplicar "o que é" em relação ao homem individual, fará a aplicação de modo apropriado, se aplicar a espécie ou o gênero, e com mais precisão fará a aplicação, aplicando homem do que aplicando animal. Mas, quanto às outras coisas, aquilo que alguém aplicar será aplicado de uma outra maneira, por exemplo, branco, corre ou algo semelhante. Por conseguinte, é com razão que somente estas [aquelas] coisas entre [todas] as outras são ditas substâncias. Ademais, as substâncias primeiras, por subjazerem a todas as outras coisas, são ditas, de modo absoluto,

substâncias. Alguém dirá, com efeito, que o homem individual é gramático; por conseguinte, também dirá ser gramático tanto o homem quanto o animal. E o mesmo sucederá a outros casos" (Aristóteles, 2019: 119). Tal relação é basilar, inclusive, na obra de Vitrúvio: "Similarly, in the members of a temple there ought to be the greatest harmony in the symmetrical relations of the different parts to the general magnitude of the whole" (Vitruvius, 1914: 72-73) (Tradução minha: "De forma similar, nos membros de um templo há de haver a maior harmonia nas relações simétricas das diferentes partes à geral magnitude do todo"). De certo modo, percebo uma ruptura com estes parâmetros classificatórios quando da análise dos objetos em pensadores como Karl Marx e Friedrich Engels, na proposição do *materialismo dialético*; em Friedrich Nietzsche, em uma nova compreensão estrutural do tempo; em Michel Foucault, na leitura das complexas dinâmicas das estruturas de poder; e em Gilles Deleuze e Félix Guattari, na proposição estrutural do *rizoma*. É a partir desta perspectiva posterior – híbrida, ambígua e multipolar – que os teóricos cujas obras são analisadas neste trabalho, inclusive a minha própria, se fundamentam.

[6] Warburg reitera esta compreensão do "entre" tenso e esquizofrênico em alguns momentos de sua obra, como por exemplo: "Toda humanidade é – o tempo todo e para sempre – esquizofrênica. Talvez, em termos ontogenéticos, seja possível designar um comportamento frente às imagens mnêmicas como sendo precedente e primitivo, que, contudo, permanece latente. Nos estágios posteriores, a imagem mnêmica já não desencadeia um movimento reflexo imediato e prático – seja ele bélico ou religioso; em vez disso, as imagens da memória passam a ser conscientemente armazenadas em imagens ou sinais. *Entre esses dois estágios* situa-se o tratamento recebido pela impressão que se pode designar como forma simbólica de pensamento" (Warburg, 2015c: 271, grifo nosso); "(...) um processo no qual nós, na medida em que considerarmos as tentativas de orientação astrológica, não precisarmos tomar partido, antes tentaremos encontrar os sintomas de uma variação psicológica homogênea que *oscila entre dois polos opostos de enorme tensão*: da prática cultural para a contemplação matemática, e vice-versa" (Warburg, 2013a: 626, grifo meu).

[7] Como Warburg narra em suas memórias: "Ademais, eu passara a sentir uma verdadeira aversão pela história da arte de caráter estetizante" (Warburg, 2015c: 258).

[8] Pode-se compreender a *Kulturwissenschaft* como "ciência da cultura". Não se deve confundir, entretanto, com "antropologia cultural" ou "etnologia", embora a "ciência da cultura" esteja intrinsecamente vinculada a estas duas outras ciências. A aplicação, por Warburg, deste ponto de vista em suas análises foi altamente influenciada pelas obras de Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche (Nunes, 2019: 90).

[9] Agamben frisa que "a *boutade* sobre Warburg como criador de uma disciplina "*qui, à l'inverse de tant d'autres, existe, mais n'a pas de nom*" ["que, ao contrário de outras, existe, mas não tem nome"] é de Robert Klein em *La forme et l'intelligible* [Paris: Gallimard, 1970, p. 224]" (Agamben, 2017: 111).

[10] Os mesmos exercícios de observações panópticas, aqui vistas como análogas à transdisciplinaridade e à integração de estruturas usualmente separadas na epistemologia e na historiografia, são exemplificadas imageticamente no texto pelas figuras 1 ("Esquema dinâmico das relações entre Ferramentas, Crenças, Arte e Conhecimento", de Aby Warburg, em 1899), 2 (modelo de panóptico proposto por Jeremy Benthom, desenhado por Willey Reveley em 1791, amplamente analisado por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*) e 3 (logograma da linguagem alienígena do filme *Arrival*, de 2016, dirigido por Dennis Villeneuve, baseado na compreensão espacial-temporal-linguística do *Eterno Retorno* de Nietzsche).

[11] A compreensão da estrutura do pensamento warburguiano por Agamben configura-se mais próxima a uma espiral do que à ciclicidade do *Eterno Retorno* de Nietzsche, de um modo que não passa pelo mesmo ponto duas vezes (Agamben, 2017: 123). Esta perspectiva constituirá trabalho futuro, no qual pretendo ater-me a estas questões mais detalhadamente.

[12] Gottfried Wilheim Leibniz (1646-1716) foi um filósofo, cientista, matemático e diplomata alemão, comumente associado ao desenvolvimento da integral e da regra do produto no cálculo moderno.

[13] Estes conceitos deleuzianos propõem, cada um de maneira específica, princípios de movimentação, infinitude e complexidade no pensamento barroco (e pós-moderno). Estes mesmos princípios estruturais são transpostos para outros âmbitos da filosofia, como na epistemologia e nas hierarquias informacionais, aproximando-se às mesmas problemáticas do conceito do *rizoma*, que aborda não somente o movimento ambíguo, como também a infinitude espacial-temporal e a complexidade conectiva entre objetos de diversas naturezas (inclusive filosófica). Este arsenal operativo-conceitual possibilita inúmeras conexões com os dispositivos historiográficos propostos por Warburg. Sobre estes conceitos, destacamos: (Nunes, 2018)

[14] De modo circunstanciado, podemos destacar a própria feitura do *Atlas Mnemosyne*, objeto ambíguo que opera entre duas polaridades, o do movimento (das imagens) e o da inércia (da própria imagem final), o da matéria (a obra de arte material) e o da ideia (as operações imagéticas nela envolvidas).

[15] Sobre o *Denkraum*, um espaço do pensar hiperconectado de forma rizomática, conceitualmente idealizado, mas ambiguamente materializado na organização da Biblioteca do Instituto Warburg, sugiro: Hagelstein, 2008.

[16] Segundo a organização do Atlas de outubro de 1929, conforme publicado no site do Instituto Warburg (<https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929>) e em Warburg, 2010: 84-85. Há, contudo, outras pranchas em que Warburg também se debruça sobre a imagem da ninfa/mênade/musa, como as pranchas 6 (*Ibidem*: 24-25), 41 (*Ibidem*: 72-73), 42 (*Ibidem*: 76- 77), 47 (*Ibidem*: 86-87), 50-51 (*Ibidem*: 92-93) e 53 (*Ibidem*: 96-97).

[17] "Em outros termos, a relação paradigmática não se dá simplesmente entre cada objeto sensível, nem entre eles e uma regra geral, mas acima de tudo entre a singularidade (que assim se torna paradigma) e sua exposição (isto é, sua inteligibilidade)" (Agamben, 2019: 30).

[18] Michael Baxandall, professor do Instituto Warburg e ganhador do prêmio Aby Warburg em 1988, é um dos difusores dos mecanismos warburguianos na historiografia contemporânea da arte. Em seu livro *Patterns of Intention* (1985) e em outras obras, analisa o fluxo ambíguo na questão da influência, e como a movimentação de imagens na concepção artística não se dá apenas de forma passiva, em que o artista é atingido pelas referências a que foi exposto, mas opera de forma ativa nas imagens-fantasmas que compõem seu repertório intelectual.

[19] Tradução do original: "Répéter, c'est se comporter, mais par rapport à quelque chose d'unique ou de singulier, qui n'a pas de semblable ou d'équivalent. Et peut-être cette répétition comme conduit externe fait-elle écho pour son compte à une vibration plus

secrete, à une répétition intérieure et plus profonde dans le singulier qui l'anime. La fête n'a pas d'autre paradoxe apparent: répéter un 'irrecommençable'". (Deleuze, 1993: 7-8). O termo *irrecommençable*, original em francês, também pode ser traduzido e compreendido como irrepetível, como é feito na tradução para o inglês ("unrepeatable"), de Paul Patton.

Artigo recebido em abril de 2020. Aprovado em julho de 2020.