

CINEMA

TEMPO E CINEMA: UM DIÁLOGO ENTRE ABY WARBURG E BILL MORRISON

*TIME AND CINEMA: A DIALOGUE BETWEEN ABY WARBURG AND BILL
MORRISON*

TIEMPO Y CINE: UN DIÁLOGO ENTRE ABY WARBURG AND BILL MORRISON

Andréa C. Scansani¹

RESUMO: A problematização do caráter performático de Aby Warburg, aplicado ao *Atlas de imagens Mnemosyne* (1924-1929), em diálogo com a obra multimídia de Bill Morrison, *Decasia* (2001), é o nosso foco. A partir da penetração nas camadas do tempo e da materialidade das imagens operadas por ambos, investigaremos alguns dos conceitos-chave do historiador da arte – como a iconologia dos intervalos, a sobrevivência (*Nachleben*) das imagens, os movimentos pendulares (dinamograma) e as forças móveis das *Pathosformeln* – em contraponto com outros autores que desenvolveram pensamentos paralelos (Benjamin, Vertov, Epstein). Nosso objetivo é a ampliação das perspectivas sobre a natureza do cinema – explicitada no trabalho arqueológico e, ao mesmo tempo, transcendental do cineasta – apoiada no pensamento de Warburg sobre as particularidades das imagens.

Palavras-chave: Aby Warburg. Bill Morrison. Walter Benjamin.

ABSTRACT: The main focus of our article is the problematization of Aby Warburg's performative character, applied to the *Mnemosyne Image Atlas* (1924-1929), in dialogue to Bill Morrison's multimedia work, *Decasia* (2001). In accordance with the layers of time and the materiality of the images operated by both, we will investigate some of the key concepts of the art historian – such as the iconology of intervals, the afterlife (*Nachleben*) of images, the pendulous movements (*dynamogram*) and the active forces

¹ ORCID: 0000-0002-9869-2425 E-mail: daraca1@gmail.com



of the *Pathosformeln* –, in contrast with other authors who developed parallel thoughts (Benjamin, Vertov, Epstein). Our aim is to broaden the perspectives on the nature of cinema – made explicit in the archaeological and, at the same time, transcendental work of the filmmaker – supported by Warburg’s thought on the particularities of the images.

Keywords: Aby Warburg. Bill Morrison. Walter Benjamin.

RESUMEN: La problematización del carácter performático de Aby Warburg, aplicado al Atlas de imágenes *Mnemosyne* (1924-1929), en diálogo con la obra multimedia de Bill Morrison, *Decasia* (2001), es nuestro foco. A partir de la penetración en los estratos del tiempo y de la materialidad de las imágenes operadas por ambos, investigaremos algunos de los conceptos clave del historiador del arte – como la iconología de los intervalos, la supervivencia (*Nachleben*) de las imágenes, los movimientos pendulares (*dynamogram*) y las fuerzas móviles del *Pathosformeln* –, en contraposición con otros autores que desarrollaron pensamientos paralelos (Benjamin, Vertov, Epstein). Nuestro objetivo es la ampliación de las perspectivas sobre la naturaleza del cine – explicitada en el trabajo arqueológico y, al mismo tiempo, trascendental del cineasta – apoyada en el pensamiento de Warburg sobre las particularidades de las imágenes.

Palabras clave: Aby Warburg. Bill Morrison. Walter Benjamin.

Introdução

Com especial apreço pelas obras cinematográficas que exploram os domínios da sensibilidade, não como uma representação figurativa do mundo, mas como uma forma de penetração nas camadas do tempo e da matéria, iniciamos nosso texto. Toda imagem em movimento apresenta, como aspecto central de sua configuração, o tempo. Essa entidade que a tudo permeia, que a todos conduz e que, de tempos em tempos, parece alterar seu passo nos apresentando novos desafios e outros modos de pensá-lo. Um tema instigante que aqui nos empenharemos em explorar dentro do vigor das imagens de Bill Morrison (*Decasia*, 2001) em diálogo com Aby Warburg. Um cotejo que vê o tempo como figura central nos dois autores e que, através de uma revisitação atenta ao segundo, propõe ampliar os modos de ver o cinema do primeiro [e vice-versa].

Seria lícito considerar que o tempo das – e nas – imagens ajuda a tornar conhecido o próprio cinema? É sabido que o transcorrer do tempo é o seu código inicial. Nele coabitam tempos de diferentes naturezas, como o tempo imediato capturado em filme, o tempo histórico de suas determinantes técnicas, o tempo ritmado da montagem, o tempo diegético, o tempo da idade da obra, o tempo

do desgaste de seus materiais, o tempo de sua reflexão teórica, além das infindáveis sensações temporais ativadas no corpo do espectador a cada novo fotograma assistido. A experiência do cinema, por oferecer sensações de toda sorte, nos coloca frente a frente com algo que compõe o visível, mas nem sempre se apresenta disponível à visão. Para Jean Epstein, por exemplo, a transfiguração empreendida inicialmente pelo aparato cinematográfico “não reproduz as coisas tal como são oferecidas à vista. A câmera as registra tal qual o olho não as vê, tal qual um ‘vir a ser’, um estado de ondas e vibrações anterior às suas propriedades descritivas e narrativas”. Para entrarmos em contato com essa vibração, com esta “matéria semelhante ao espírito, uma matéria sensivelmente imaterial feita de ondas e corpúsculos”², propomos investigar *Decasia* (2001), obra de Bill Morrison criada para uma apresentação multimídia da sinfonia de Michael Gordon, que nos conduz ao encontro explícito com a matéria.

Concebida a partir do trabalho arqueológico do cineasta, *Decasia* é composta por trechos de filmes da era silenciosa em processo avançado de degradação. São estratos de sobrevivência da história do cinema em que a decomposição – ou recomposição – da matéria elabora relações entre a imagem original e a sua estrutura física. Em sua enunciação, o autor propõe tornar palpável o intervalo entre o universo físico e o etéreo, explicitado na escolha do próprio título do filme: a aglutinação de *decay* – decomposição, decadência – e *fantasia*.³ Sua seleção busca a visibilidade do processo de mutação do suporte esculpido em prata que, ao longo dos anos, foi corroído e transformado por contaminações biológicas, desgastes físicos e reações químicas. A matéria do cinema, vista sob esse prisma, é perecível e a sua fragilidade ao tempo a torna viva, criando configurações a serem exploradas por Morrison. Deste modo, ao pensarmos *Decasia*, faz-se necessário introduzir um novo elemento de composição de quadro que é o transcorrer do tempo, não apenas como agente de desgaste da matéria, mas também como delimitador das alterações tecnológicas com as quais o cinema se molda a cada era.⁴

Decasia dá um passo em uma direção pouco usual quando escolhe como matéria-prima imagens em plena decomposição e nos faz desconfiar de um cinema portador da reprodução das coisas desse mundo. Não que elas lá não estejam.

² EPSTEIN, 1921 citado por RANCIÈRE, 2001, p. 8-9.

³ Entrevista de Bill Morrison concedida a Rick Prelinger do *Stanford Institute for Creativity and the Arts*.

⁴ Uma extensão das análises da obra de Morrison sob o prisma do tempo pode ser encontrada no texto de Bernd Herzogenrath, *Matter that Images: Bill Morrison's Decasia* (2015).

Reconhecemos os rostos, as paisagens, as danças. Mas essas são tragadas por manchas, dissolvidas em rastros, tornando-se apenas vestígios. É aqui que mora uma das forças vitais da obra: a sua capacidade de tornar visível camadas geralmente inacessíveis à visão. É através dos movimentos intrafotogramas da matéria corrompida que temos a sensação de que as substâncias com as quais a imagem é construída são vivas e fluídas. Essa transformação do corpo fílmico em um “vir a ser”, em um “estado de ondas e vibrações”, constrói o caráter da obra. A montagem, por sua vez, escolhe como moldura – plano inicial e final da obra – a imagem, em câmera lenta, de um homem em rodopios numa dança sufi. O ritual executado pela ordem dos dervixes tem como objetivo a meditação ativa onde, através do giro, o corpo suspende a sua materialidade, a sua densidade, para desfrutar da unidade do Ser. Durante essa cerimônia solene, acredita-se que o poder sagrado entra pela palma da mão direita, apontada para cima, passa pelo corpo e sai pela palma da mão esquerda, apontada em direção à terra. O dervixe aceita ser um instrumento da potência divina que supõe atravessá-lo em uma reticência do tempo. É pela suspensão da matéria e a sua relação direta com o corpo que a abriga que *Decasia* inicia o seu programa. Do giro dervixe somos levados aos giros de carretéis de filmes transportados pelas máquinas reveladoras. Ao dar valor e visibilidade aos rolos de negativo ou às mãos do laboratorista examinando as fitas de celuloide, o filme conecta o estado meditativo dos dervixes às circunstâncias da realização e da experiência cinematográficas, uma experiência arqueológica e transcendental.

A matéria em *Decasia*, desse modo, parece desatar espíritos. Os estratos sobrepostos de tempo convergem em um único corpo que desprende resíduos e aguça regiões recônditas de nossa percepção. Rostos nos olham através de obstáculos de prata desordenada; presenciamos batismos e violações; bailamos e atravessamos desertos. Essas experiências são frutos do trabalho árduo da visão na escavação da matéria à procura da *sobrevivência* da imagem que, no entanto, insiste em ludibriar nossa razão. Tudo aquilo que, porventura, possa evocar identificação, logo é dissolvido em formas esculpidas feito fantasmas. O que salta aos olhos, o que nos é dado perceber, é a própria dinâmica de transformação do tempo e a sua *sobrevida*⁵ material. Podemos, eventualmente, reconhecer o rosto de uma mulher e o rosto de um homem, mas a matéria da qual suas faces são compostas parece dançar sobre as suas feições. As mutações do material de base elaboram os mais extravagantes movimentos da matéria

⁵ Voltaremos aos dois termos, *sobrevida* e *sobrevivência*, logo mais com Warburg.

criando *forças móveis* sobre as quais a obra é pensada. A imagem figurativa e a abstrata se fazem presentes em uma só, pois mesmo as que apresentam maior distorção preservam algo de reconhecível, ainda que fantasmagórico. Deste modo, quando observamos a potência cinética da obra de Morrison, vemos que ela desponta na verticalização impregnada na película. Sua montagem linear é menos significante do que a sua disposição espaço-temporal intrafotograma, o que faz com que o espectador compartilhe da pulsação e da vibração da imagem em toda a sua extensão.

No entanto, tal experiência se faz possível não apenas porque a emulsão, degradada pelo tempo, se derrete e se expõe aos nossos olhos, mas, principalmente, porque, ao restaurar digitalmente os fotogramas de prata desordenada, esse novo material, criado em código binário, oferece possibilidades de visualização mais acuradas. A projeção desse novo ser cunhado em alta definição acentua as texturas costuradas pela matéria orgânica sobre o suporte cinematográfico e cria um outro tipo de coesão interna proporcionada pela organização discreta. Como se, ao passar de um sistema a outro a obra ganhasse um acabamento, não apenas visual, mas uma reestruturação de seus alicerces, uma nova retícula que faz da decomposição o seu cimento. Lembrando que foi originariamente idealizada como uma obra multimídia para ser vivenciada em três grandes telas embaladas pela execução, ao vivo, da sinfonia de Gordon, Morrison aposta na experiência em tempo presente com estímulos múltiplos e busca dar acesso ao movimento entre seus elementos, aos seus intervalos. Intervalos entre as três telas; intervalos dos tempos concomitantes presentes no fotograma; intervalos entre figuração e abstração; intervalos entre aquilo que um dia foi, aquilo que se desmancha diante de nossos olhos e que está firmado em imagem digital. As forças móveis em *Decasia* habitam as cesuras e é através delas que vamos ao encontro das dimensões sensíveis propostas por Morrison.

Se afirmamos que o intervalo é uma potência singular em *Decasia*, precisamos encontrar um modo de decifrá-lo a partir de suas próprias particularidades. Ao pensar o intervalo no cinema, logo vem à mente um de seus primeiros entusiastas: Dziga Vertov. Para ele, a força do cinema – pensada através da montagem – estaria no espaço dinâmico criado entre os planos, entre a integridade de cada imagem com o ritmo total da sequência, ou mesmo entre as diferentes camadas das sobreposições. “A escolha do ‘Cine-olho’ exige que o filme seja construído sobre os ‘intervalos’, isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens [...]. Sobre a transição de um impulso vital ao seguinte” (VERTOV, 1983a, p. 264). As lacunas criadas a partir

do encadeamento dos planos, quer seja na montagem linear ou na vertical, produzem diferentes acentuações ou modulações em nossa percepção. **“Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético” (VERTOV, 1983b, p. 250).** Se voltarmos a *Decasia* após essa brevíssima menção a Vertov, veremos que, mesmo que possamos cotejar os intervalos de um (Vertov) com os intervalos do outro (Morrison), algo nos faltará. Em *Decasia* as imagens não criam necessariamente intervalos entre si, elas mesmas são o intervalo. Não há como pensar a correlação visual das imagens dentro das categorias propostas pelo cineasta: correlação dos planos; correlação dos enquadramentos; correlação dos movimentos no interior da imagem; correlação das luzes, sombras; e correlação das velocidades das filmagens (VERTOV, 1983b, p. 265). A montagem em Morrison segue um caminho diverso. Cada plano escolhido contém, dentro de sua própria duração, uma série de correspondências forjadas ao acaso. Elas são menos um paralelismo entre a forma (enquadramentos, luzes e sombras) e os movimentos (movimentos e velocidades da câmera) e mais uma interação da forma com o movimento da matéria através do tempo. O material utilizado na montagem, desse modo, contempla uma sucessão de fotogramas em mutação com um antes e um depois visualizados simultaneamente. Poderíamos, em um exercício de encaixe artificioso, pensar o intervalo vertoviano, não entre imagens distintas (intervalo melódico), como pensado em sua origem⁶, mas entre sobreposições (intervalo harmônico) de camadas do tempo, como *Decasia* os apresenta. No entanto, o resultado de tal empreitada não parece ser capaz de revelar as “verdades internas” das coisas como pensado por Vertov.

Se o intervalo é um instrumento para a obtenção da ‘verdade interna sobre as coisas’ [...] tal verdade não significa ‘fatos filmados mecanicamente’, mas verdadeiramente estruturados pela montagem através dos intervalos [...] a ‘explosão óptica’ resultante dessa ‘batalha da montagem’ [...] que ocorre entre os planos adjacentes auxilia o

⁶ Em Vertov também há o que estamos chamando de intervalos harmônicos. Como já dissemos, o uso de sobreposições em sua obra é substancial. Deixemos claro que Vertov não faz distinção entre os diferentes intervalos, nós é que estamos nos valendo da nomenclatura musical para poder diferenciar o intervalo de *Decasia* que, a nosso ver, possui características mais harmônicas – montagem vertical – do que melódicas – montagem linear – e que podem ser pensadas através da expansão do termo em Vertov.

observador a penetrar a aparência ordinária do referente⁷ (PETRIC, 1991, p. 8-9, tradução nossa).

O que vemos, ou melhor, sentimos em *Decasia*, pode até conter certo resíduo de “verdade”, mas a “verdade” em Morrison é fluída e evasiva e está mais próxima dos lampejos experimentados em estados delirantes, em transes, do que a “verdade” (*Kinopravda*) almejada por Vertov. O intervalo em *Decasia* é de outra sorte, ele não se apresenta como uma lacuna a ser fertilizada pelo espectador, o que há é uma imbricação de tudo sobretudo, um intervalo intrafotograma de caráter temporal e material que se mostra fecundo em si. Isto é, só podemos abarcá-lo em sua espessura física e em seu potencial de transcendência da própria matéria. No filme, logo após a cena de manuseio da película no laboratório, Morrison nos apresenta o movimento de uma grande massa disforme que logo se funde a manchas desordenadas e frenéticas encobrendo alguns rastros que se movem de maneira mais suave ao fundo. As formas geométricas agitadas em primeiríssimo plano⁸ (resultado da desmaterialização da camada de proteção do negativo) criam um obstáculo à visão. Esse impedimento não é integralmente restritivo, muito pelo contrário. A maneira com a qual ele se apresenta faz com que sejamos tragados pelo seu ritmo ágil e irregular. E, enquanto buscamos ultrapassar essa barreira instável, percebemos dois compassos de matéria fílmica em andamento simultâneo. As camadas mais ao fundo nos mostram traços de um leve derretimento da emulsão que produzem uma oscilação fluída da prata tal qual meandros de um rio. Ao observarmos nitidamente dois encadeamentos distintos (dois pulsos) do corpo filmico (um frenético e outro fluído) em uma mesma série de fotogramas, um terceiro movimento se faz presente. São vestígios de uma figura feminina em quimono⁹ que atravessa o quadro de maneira lenta e constante. Apesar de ser evidente que tudo o que se apresenta aos nossos olhos é resultado da fragmentação de uma única imagem original, o seu descolamento em estratos cria intervalos tão ricos que a imagem se reconfigura de forma coesa, mesmo estando claramente desagregada. Difícil dizer se essa presença em traje japonês é fruto do aglomerado de prata ou se ela mesma se desapega de seu

⁷ Do original: If intervals are (a) instrumental to obtain ‘inner truth about things’ [...] such a truth does not mean ‘mechanically recorded facts but truly structured by montage and through intervals’ [...] the ‘optical explosion’ resulting from the ‘montage battle’ occurring between the adjacent shots helps the viewer penetrate beneath the ordinary appearance of the referent.

⁸ Aqui, a noção de *primeiro plano* não é usada como disposição dos objetos em cena e sim como visualização das diferentes camadas do material projetado.

⁹ Morrison afirma: “Este filme é o sonho de uma deusa japonesa” (BÖSER, 2007, p. 315).

estado em figura e transforma-se em substância fílmica. Que sorte de “verdade” esses intervalos, fatalmente materiais (entre prata e celuloide), nos apresentam?

Vertov, por óbvio, não concebe um pensamento que nos leve a refletir sobre tal encadeamento, ele nos dá indícios da força do movimento criado pelos intervalos (dinamismo cinético) na composição do quadro, mas o seu movimento é de outra ordem: ele está na organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Morrison, por sua vez, não parece ter como prioridade a organização de elementos, de notas, de frases como unidades que criarão um ritmo sequencial. A pulsação cinematográfica de *Decasia* aposta no movimento das camadas de memória material de cada fotograma. E, ao assim fazer, aceita ritmos diferentes e concomitantes, com pulsações de vidas distintas, sobreviventes de tempos múltiplos. Dessa maneira, o filme nos transporta diretamente para dentro do intervalo, nos conduz à própria lacuna e nos dá acesso ao entre das coisas. Para que possamos pensar suas forças dinâmicas, faz-se necessário buscar outras formas de olhar para a potência de mobilização do intervalo. “Numa formulação com toques vertovianos” (MICHAUD, 2013, p. 321), talvez a iconologia dos intervalos de Aby Warburg nos auxilie a fazer a ponte entre a potência do quadro e do que dele emana.

Aby Warburg, o pensador da “ciência sem nome” (AGAMBEN, 1999), tem sido revisitado por pesquisadores das mais diversas áreas. Além dos poucos textos publicados por Fritz Saxl (historiador assistente de Warburg), há um interesse crescente por sua obra a partir de algumas publicações dos anos 1960-1970.¹⁰ O resgate efetuado por diferentes campos do saber denota a riqueza e o caráter interdisciplinar de sua obra, motivo pelo qual Agamben se sente instigado a buscar um nome para essa ciência tão particular.

Se quisermos nos perguntar [...], se a “ciência sem nome” [...] pode realmente receber um nome, devemos antes de tudo observar que nenhum dos termos que ele usou ao longo de sua vida [...] parece tê-lo satisfeito inteiramente. A mais capacitada tentativa pós-warburgiana de nomear essa ciência é certamente aquela de Erwin Panofsky, quem em sua própria pesquisa dá o nome de “iconologia” (em oposição à “iconografia”) para uma possível abordagem mais aprofundada da imagem. A riqueza desse termo (o qual vimos já havia sido usado por Warburg)

¹⁰ Ginzburg, De; A. Warburg a E. H. Gombrich: *notas sobre um problema de método* (1966); Gombrich, *Aby Warburg, an Intellectual Biography* (1970); Agamben, *Estâncias: o fantasma e a palavra na cultura ocidental* (1977); Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento* (1998); Didi-Huberman, *A Imagem Sobrevivente* (2002); Severi, *Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie* (2003).

tem sido tão vasta que hoje ele é usado não apenas em referência à obra de Panofsky, mas para todos os trabalhos que se apresentam na tradição do trabalho de Warburg. Mas uma breve análise basta para mostrar o quão distante estão os objetivos que Panofsky atribui à iconologia daquele que Warburg tinha em mente para a sua ciência do “intervalo”¹¹ (AGAMBEN, 1999, p. 98, tradução nossa).

Não nos cabe fazer as diferenciações entre a iconologia de Panofsky e a de Warburg, essa tarefa já foi empreendida por autores mais bem qualificados como o próprio Agamben e outros.¹² O que nos interessa aqui é assimilar as particularidades dessa possível “ciência do intervalo” como forma de nos aproximarmos, de maneira mais precisa, dos intervalos em *Decasia*. Para que possamos alcançar o nosso objetivo, investiguemos um pouco o que está por trás da iconologia de Warburg.

Em sua conferência “Antiguidade italiana na era de Rembrandt”, proferida em sua casa durante a cerimônia de inauguração de sua célebre biblioteca, em maio de 1926, ele afirma:

indiretamente, podemos tirar conclusões sobre o ‘espírito de uma época’, quando começamos a percebê-lo como um princípio de seleção, consciente ou inconsciente, que nos faz conhecer o processo artístico de uma herança antiga preservada na memória¹³ (WARBURG, 2001, p. 306, tradução nossa).

Alguns aspectos da iconologia de Warburg podem ser identificados nesse curto trecho quando o autor coloca em uma mesma linha de análise a “herança antiga” (retomada por uma memória intrínseca ao processo artístico), e o “espírito de uma época”. Aqui, Warburg destaca a presença de um passado no presente, um

¹¹ Do original: If we now wish to ask ourselves, following our initial project, if the “unnamed science” whose lineaments we have examined in Warburg’s thought can indeed receive a name, we must first of all observe that none of the terms that he used over the course of his life (‘history of culture’, ‘psychology of human expression’, ‘history of the psyche,’ ‘iconology of the interval’) seems to have fully satisfied him. The most authoritative post-Warburgian attempt to name this science is certainly that of Erwin Panofsky, who in his own research gives the name ‘iconology’ (as opposed to ‘iconography’) to the deepest possible approach to images. The fortune of this term (which, as we have seen, was already used by Warburg) has been so vast that today it is used to refer not only to Panofsky’s works but to all research that presents itself in the tradition of Warburg’s work. But even a summary analysis suffices to show how distant the goals Panofsky assigns to iconology are from what Warburg had in mind for his science of the ‘interval’.

¹² *Iconology of the interval* (2013), de Rampley, e *Aby Warburg’s Pathosformel as Methodological Paradigm* (2013), de Becker.

¹³ Do original: One can furthermore draw conclusions about the ‘spirit of the age’ indirectly, when one comes to perceive it as the conscious or unconscious principle of selection informing the artistic treatment of an ancient inheritance preserved in the memory’.

passado gravado na memória, armazenado no corpo do artista – Rembrandt –, quer esse tenha ciência dele ou não. O âmbito estético por si só não cumpre uma função significativa, pois há uma atenção maior às transformações pelas quais as imagens passam do que às próprias imagens. Transformações essas que estão intimamente relacionadas a uma “herança antiga”, como um atravessamento genético carregado pela memória. A ideia de Warburg de uma memória fruto de uma hereditariedade cultural é inspirada no pensamento de Richard Semon cujo livro *Das Mneme als erhaltende Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (*A memória como princípio constitutivo do devir orgânico*) de 1904 define “a memória como a função encarregada de preservar e transmitir a energia no tempo, o que nos permite reagir a distância a um fato do passado” (MICHAUD, 2013, p. 296). Não nos deixemos enganar pela abreviação, em poucas linhas, de sua ampla teoria e tomá-la como uma teoria evolucionista. Não se trata de uma continuidade em tempo linear da “herança antiga” para “o espírito de uma época”. Os tempos formam camadas múltiplas entre as quais reside uma força dinâmica. É no constante vaivém entre diferentes tempos históricos, diferentes tipos de imagem ou diferentes modos de selecioná-las e agrupá-las que podemos ter uma noção da dimensão de sua potência, pois para Warburg as imagens são vivas e, por serem constituídas de tempo e memória, elas se reiteram para além de seu conteúdo informativo ou de sua existência física.

A história remexe, portanto. Move-se, difere dela mesma, exhibe sua semi-plasticidade. [...] a ideia de *Nachleben* acabou por oferecer a formulação dinâmica, específica, histórica de um *sintoma do tempo*. Mas o que é um sintoma do ponto de vista do tempo histórico? Será, no contexto que demos a nós mesmos, a ritmicidade muito particular de um *evento de sobrevivência*: mistura de irrupção (surgimento do Agora) e retorno (surgimento do Outrora) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 149).

Olhar para as imagens como entes vivos – cujos corpos abrigam a mobilidade do tempo, ou, melhor dizendo, dos tempos –, é um exercício de investigação que não prioriza o objeto enquanto unidade material para ater-se ao que dele emana. Tal empreitada nos coloca no centro da força dinâmica e no constante movimento das imagens. Para além da consideração da imagem como possuidora de uma vitalidade própria, o encontro entre imagens – a montagem – é capaz de deflagrar outros importantes intervalos sobre os quais podemos observar os “sintomas do tempo” que, segundo Didi-Huberman, seria a mistura entre a “irrupção” (agora) e o “retorno” (outrora). Ou, em outras palavras, seria o

próprio intervalo em ação ditando o ritmo de “sobrevivência”. Didi-Huberman nos oferece um caminho para pensarmos esse espaço dinâmico do intervalo quando assinala que, na passagem do pensamento de Warburg para os escritos de Panovsky, uma palavra se perde: *Nachleben*¹⁴ (2013, p. 85). Portanto, não há como compreender a iconologia dos intervalos de Warburg sem nos debruçarmos sobre esse vocábulo que tem na sua raiz a palavra “vida” (*leben*). *Nachleben* foi usado por Warburg pela primeira vez nos anos 1910. Por ser um termo de uso comum na segunda metade do século XIX, Gombrich, por exemplo, sugere que Warburg tenha tomado emprestado o termo do historiador Anton Springer em cujo livro *Bilder aus der Neueren Kunstgeschichte (Imagens da história da arte moderna, 1867)* consta uma seção dedicada ao problema da *Das Nachleben der Antike im Mittelalter (A sobrevivência da Antiguidade na Idade Média)*. As correspondências entre Warburg e o seu assistente Saxl sugerem que foi o segundo quem propôs o termo *Nachleben* como uma possível denominação para uma das vertentes dos estudos do Instituto Warburg (TAMM, 2015). Apresentamos esse breve levantamento menos como uma tentativa de decifrar a fonte original da qual *Nachleben* foi absorvido e mais como um rastreamento da própria vida da palavra que, pela sua riqueza semântica, foi utilizada por importantes pensadores.

Walter Benjamin, por exemplo, utiliza o termo *Nachleben* desde sua tradução de *Quadros parisienses*¹⁵ (1857) de Baudelaire, junto a outros dois termos semelhantes: *Überleben* e *Fortleben*, ambos significando sobrevida, sobrevivência, sendo que o segundo teria uma conotação de continuidade, como uma vida em permanência.¹⁶ A palavra aparece em Benjamin para discutir a relação entre o original e a tradução em seu texto intitulado “A tarefa do tradutor”, de 1921 (BENJAMIN, 2011, p. 101-119) escrito como nota introdutória de sua árdua incumbência de dar uma continuidade viva à obra do célebre escritor:

Graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão [...]. É lícito chamá-la de [...] conexão de vida. Como

¹⁴ As traduções para o português de *Nachleben* utilizam a palavra “sobrevivência”. Já, as versões em inglês utilizam o termo *afterlife* (após a vida). No livro de Tamm (2015) podemos ler: “Esse conceito [...] não se refere a uma vida após a morte no sentido de uma vida para além desta própria, mas deveria ser compreendido como uma vida continuada, o passado que se torna atual no presente”. Para os usos de nosso texto, decidimos adotar a palavra *sobrevida* para podermos discernir as diferenças entre uma *sobrevivência* física dos materiais – os filmes sobreviventes dos arquivos – e sua potência vital mais sutil: sua *sobrevida* reconstituída.

¹⁵ Ciclo de dezoito poesias que compõe o livro *Flores do mal*.

¹⁶ A tradução para o espanhol utiliza o termo *pervivencia* o que é também utilizado pelo tradutor de Benjamin para o português, Haroldo de Campos. Há um excelente artigo de Vargas (2017), sobre as questões etimológicas do termo *Nachleben* e as diferenciações de uso em Warburg e Benjamin.

as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, assim a tradução procede do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua “sobrevida” (BENJAMIN, 2011, p. 106).

O uso da palavra *Nachleben* pelos dois pensadores (Warburg e Benjamin) guarda diferenças (e semelhanças) sobre as quais não nos aprofundaremos. Com Benjamin – nesse primeiro uso do termo (sem expandi-lo para a reflexão da história como iria fazer anos depois em *Passagens 1927-1940* (BENJAMIN, 2007), a sobrevivida dos *Quadros parisienses* recebe um novo corpo conectado ao original, mas dele desprendido. A vida da tradução, mesmo que deva a sua existência ao primeiro texto escrito, caminha com as suas próprias pernas por locais e tempos jamais planejados pelo seu autor. E, na grande maioria dos casos, nem esse é capaz de reconhecê-la como um membro de sua prole, porque ela o é sem o ser. Com essa bagagem benjaminiana em mãos, nos parece oportuno retornarmos a Morrison.

Decasia, ao reunir em seu corpo fragmentos de tantos outros corpos, expressa algo da *Nachleben* de Benjamin¹⁷. Não estamos querendo dizer com isso que Morrison efetua uma versão (tradução) das obras com as quais ele constrói o seu filme, apenas queremos ressaltar o distanciamento e, ao mesmo tempo, a relação intrínseca que cada plano participante de sua montagem mantém com a sobrevivida dos originais. São manifestações de vida intimamente ligadas ao ser vivo (original), sem nada significarem para ele. Essa vida póstuma, continuada, abrigada em arquivos fílmicos pelos quais Morrison efetua a sua triagem, é parte do patrimônio cinematográfico mundial. Portanto, encerra em seu corpo a história imaterial (e material) do cinema, sua fragilidade física e sua potência anímica. É possível acompanhar, através das transformações das camadas de base onde os planos foram concebidos, as múltiplas sobrevivências da matéria (quer sejam elas da imagem configurada em seu original, quer sejam dos estratos de prata e celuloide em mutação contínua) e as complexas sobrevividas (novas emanações intangíveis dos arranjos criados pela decomposição) que se desprendem do material fílmico. É um acúmulo de novas vidas para além daquela para a qual ela foi concebida, em uma conexão literalmente biológica e, ao mesmo tempo, etérea.

¹⁷ Para uma compreensão mais aprofundada sobre as possíveis relações entre as produções cinematográficas baseadas em material de arquivos (*found-footage*) e Walter Benjamin, recomendamos o livro de Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, 2018.

Já em Warburg, “conhecemos a expressão-chave, a misteriosa palavra de ordem de toda a empreitada warburguiana: *Das Nachleben der Antike* [A “vida após a morte” da Antiguidade]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43). Uma sobrevida que tem suas origens em uma “era que precede a separação entre arte e ciência, entre palavras e imagens, isto é, que é anterior à emergência do conhecimento enciclopédico clássico com seu reinado da ordem taxonômica das coisas” (WEIGEL, 2013, p. 6). Se entrarmos no universo de Warburg, veremos, por exemplo, que seu modo de acomodar os livros de sua célebre biblioteca segue menos uma catalogação tradicional por áreas do conhecimento, com as clássicas divisões entre as humanidades e as ciências, e mais uma aproximação por afinidades. Uma coerência particular cujo impulso inicial é resultante de um dos conceitos mais estudados por seus entusiastas: *pathosformeln*. Deste modo, onde em uma biblioteca tradicional encontraríamos “Filosofia antiga, medieval e oriental”¹⁸, pela política de boa vizinhança de Warburg, encontramos agrupamentos como “O olho do mal”, “Amuletos” e “Espelhos mágicos”¹⁹ (GOPNIK, 2015, tradução nossa).

É que acima de tudo, os livros juntados - cada um contendo uma ampla ou pequena quantidade de informações, sendo suplementada pelos seus vizinhos - deviam, por meio de seus títulos, fazer com que o estudante percebesse as forças da mente humana e sua história. Os livros para Warburg eram mais do que instrumentos de pesquisa. Agrupados e montados, eles expressavam o pensamento da humanidade em suas dimensões constantes e mutantes (SAXL, 1944 apud GOMBRICH, 1970, p. 327).²⁰

Em sua organização espacial, por sua vez, temos um primeiro andar denominado: *Imagem*; um segundo: *Palavra*; um terceiro: *Orientação*; e um quarto: *Ação*.

A biblioteca deve conduzir [o pesquisador] da imagem visual, como o primeiro estágio da consciência humana (*Imagem*), à linguagem (*Palavra*) e depois à religião, à ciência e à filosofia, todas produto da busca da humanidade por *Orientação*, o que influencia os padrões de comportamento e as ações, o assunto da história [Ação] (INSTITUTO WARBURG, 2015).²¹

¹⁸ Assunto [180] da classificação ISBN.

¹⁹ Do original: *The Evil Eye, Amulets* ou *Magic Mirrors* respectivamente.

²⁰ Citação utilizada por Samain em “As “Mnemosyne(s)”, de Aby Warburg” (2011).

²¹ Extrato do texto introdutório sobre a classificação dos livros na biblioteca do Instituto Warburg. Do original: The Library was to lead from the visual image, as the first stage in human’s awareness (Image), to language

A arquitetura de um projeto dessa natureza, que coloca a imagem em sua base, tem a capacidade de subverter o modo com que elaboramos nosso pensamento. Cria diferentes conexões, portanto forma também diferentes intervalos. Traz para o seu alicerce a sobrevida do pensamento mágico das sociedades primevas e, a partir daí – a partir da imagem – efetua os seus voos. Muitos textos ao se referirem à importância dada por Warburg a essa outra forma de abordar as conexões entre os diferentes períodos históricos, creditam sua origem à sua viagem à terra dos *Pueblos*²² feita entre 1895 e 1896, no que Warburg parece concordar.

Por que fui lá? O que me atraiu?

Olhando de fora, na superfície de minha consciência, eu veria a seguinte causa: eu sentia tamanha repugnância pelo vazio da civilização do Leste dos Estados Unidos, que tratei de fugir para as coisas reais [...]. Além disso, eu estava sinceramente farto da história estetizante da arte. Parecia-me que a contemplação formal da imagem - que não a considera um produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte (o que só compreendi mais tarde) - dava margem a falatórios [...] estéreis. [...]. Eu ainda não desconfiava de que, 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. Eu poderia demonstrar que ele tanto era um órgão da cultura do Renascimento fiorentino quanto, mais tarde, da Reforma alemã (WARBURG apud MICHAUD, 2013, p. 259).²³

Quando Warburg pensa a sobrevida da Antiguidade ele ressalta a “indestrutibilidade do homem primitivo” em nós mesmos. Dessa conexão primeva que atravessa os tempos e, mesmo que neguemos, dela fazemos parte.

Nachleben é algo assim como um redemoinho na corrente do rio da história e não algo meramente arrastado por sua corrente. A sobrevivência de um motivo [...] assume a forma de um fantasma [...] corte

(Word) and then to religion, science and philosophy, all of them products of humanity's search for Orientation which influences patterns of behaviour and actions, the subject matter of history (Action).

²² Território entre o Novo México e o Arizona, Estados Unidos.

²³ Extrato compilado por Michaud de “Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte” após a conferência de Kreuzlingen (1923). Os dois textos completos podem ser encontrados em Warburg (2015).

e erupção de tempos heterogêneos e distantes no tempo presente²⁴
(VARGAS, 2017, p. 42, tradução nossa).

Assim sendo, as afinidades compartilhadas pelos livros avizinados na inusitada biblioteca de Warburg, seguem o fluxo desse redemoinho do pensamento de seu criador que é depositário dos fantasmas do tempo. Fantasmas de toda sorte, não apenas aqueles presentes nos rituais das comunidades visitadas por ele, mas os seus próprios, com os quais aprendeu a conviver a partir das reflexões sobre os vínculos da nossa própria ancestralidade. É conhecida a passagem da biografia de Warburg em que esse propõe a seu médico, o psiquiatra Kurt Binswanger,²⁵ proferir uma conferência sobre o caráter dos índios *pueblo* (“Imagens do Território dos Pueblos na América do Norte”, texto que foi mais tarde publicado por seu colega assistente, Fritz Saxl, sob o título de *Ritual da Serpente*) como modo de mostrar a sua plena capacidade intelectual e recuperar a sua liberdade. Para lograr tal tarefa ele coloca em perspectiva o valor e a relevância do modo de pensar de uma sociedade pré-tecnológica (*Pueblos*) que compartilha do mesmo território nacional dos aficionados pela cultura da técnica (estadunidenses). Esse espaço de transição, essa lacuna entre o antigo e o atual, com a qual os povos visitados por Warburg lidam em seus rituais, faz com que encontre um exemplo de reflexão sobre a clivagem da própria sociedade ocidental. A suposta “esquizofrenia”, creditada aos povos indígenas por viverem um misto estado de delírio e razão, serviria não apenas de modelo para compreender suas alucinações e lidar com os seus fantasmas, mas para mudar a sua maneira de observar o mundo e, portanto, de pensá-lo. Não faz parte do nosso roteiro nos determos nesse momento desafortunado da biografia de Warburg, mas gostaríamos de ressaltar a amplitude de sua experiência ao destacar que a impossibilidade de conciliação entre “o *logos* e o *pathos*, a emoção primitiva e a reflexão, a representação racional e a representação mágica e poética da vida” (REINALDO, 2015, p. 10-11) da sociedade ocidental nos coloca em um estado de ruptura e estímulos desencontrados dentre os quais oscilamos. Ao voltarmos nossa atenção para esse espaço que separa o “instinto mágico” e a “lógica destrutiva” chegamos a um dos intervalos mais significantes de sua iconologia. Aquele

²⁴ Do original: Para Aby Warburg el Nachleben es algo así como un remolino en la corriente del río de la historia y no algo que es meramente arrastrado por su corriente. La supervivencia de un motivo o un ornamento cobran la forma de un fantasma y síntoma —Phantom y Symptom—, son corte e irrupción de tiempos heterogéneos y lejanos en el tiempo del presente. En términos de Ernst Bloch, se trata de un momento de asimetría de lo simultáneo (Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen).

²⁵ Sobrinho de Otto Binswanger, psiquiatra de Nietzsche.

que considera a imagem “como um produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte”, portanto, um intervalo preenchido onde corpo e espírito, matéria e sobrevida, encontram-se em uníssono:

Warburg, não há como duvidar, quis pensar tudo isso em conjunto: latências e crises, suspensões e rupturas, ductilidades e sismos [...]. Durante toda a vida, Warburg procurou um conceito descritivo e teórico para esses movimentos. Chamou-o de *Dynamogramm* [...]: o impulso dos eventos de sobrevivência, diretamente perceptível e transmissível pela sensibilidade “sismográfica” do historiador das imagens. [...] O “dinamograma” daria o traçado da “vida”. Mas há que se reconhecer que Warburg nunca sistematizou a pesquisa descritiva desses “traços comuns” [...]. Talvez o seu respeito pelas singularidades o fizesse desconfiar de uma prática capaz de esquematizar a imagem e, portanto, de empobrecê-la (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 149-157).

Deixemo-nos levar pelos movimentos oscilatórios do dinamograma de Warburg e tomemos o caminho de volta ao cinema, mais precisamente, aos rodopios em sublimação de Morrison. Em *Decasia*, como vimos, há uma imbricação das mais diversas interações do desgaste do corpo fílmico em decomposição biológica com a organização dessa ação do tempo sobre os compostos em códigos binários. Os aglomerados de prata abrigam em seu corpo o potencial da criação fílmica, mesmo que em repouso dinâmico por décadas em alguma cinematca. A matéria é ressuscitada e preservada pela metamorfose tecnológica em contraponto e comunhão com a imagem ancestral. É evidente em *Decasia* o incessante movimento pendular entre os estímulos díspares de figura, matéria e tempo fundidos em sua espessura. Sua constituição polarizada estrutura seu pulso alternante. Morrison, dessa forma, exerce a sua sensibilidade sismográfica tal qual o historiador das imagens pensado por Warburg. O dínamo que o aciona e que dá corpo à obra é o traçado da vida sobrevivente explícito na matéria que, assim como no giro dervixe, entra em suspensão e amplia as conexões perceptivas dos participantes dessa experiência. A dinâmica entre a matéria em decomposição e as reminiscências dos trechos de filmes originais em *Decasia* mostra-se absolutamente intrincada e é a partir desse parâmetro que não há como separar a magia da lógica. Através de *Decasia* podemos ver, metaforicamente, como o intervalo warburguiano carrega consigo a ancestralidade e o instinto mágico que se tornam visivelmente voláteis pela sua dissolução química. Os arranhões, as manchas, os derretimentos criam vínculos palpáveis e dão visibilidade ao espaço

dessa dinâmica, da verdade – para lembrarmos Vertov e dele nos distanciarmos – encontrada nos estados de transe que certos rituais nos transportam (em Warburg os Pueblos, em Decasia o giro dervixe).

Ao mesmo tempo em que sentimos uma efervescência da matéria em vibração capaz de nos transportar para um intervalo entre sobrevivências e renascimentos, podemos detectar em *Decasia* outros entrelaçamentos que abraçam as inquietações warbuguianas. A organização arquitetônica de sua biblioteca, por exemplo, guarda certa semelhança com a construção cinematográfica de Morrison. A macroestrutura de seu filme é descrita em *movimentos*, onde o primeiro movimento abrigaria a criação a partir do rolo de alimentação (*feed reel*)²⁶ de negativo desenrolado pelo giro dervixe; já o segundo “o homem instaura a civilização e cria a religião [...]. O homem moderno nasce numa cesariana filmada por Eisenstein. Ele cresce e vai à escola, a fronteira [...] inventa o Cinema à sua semelhança”; no terceiro há a desordem, o mundo colapsa; no quarto movimento há a desintegração e o renascimento. “O sufi continua a girar recolhendo o rolo do filme” (MORRISON apud BÖSER, 2007, p. 315).

Os quatro movimentos de Morrison: criação; civilização; desordem; desintegração e renascimento, acabam por aproximar-se da montagem em fluxo contínuo, em redemoinho, de Warburg – quer seja a dos andares de sua biblioteca ou de sua mais famosa e inacabada obra, o *Atlas de imagens Mnemosyne (Bilderatlas Mnemosyne)*. As linhas de concatenação dos temas podem aparentar uma sequência objetiva (Imagem/Palavra ou Criação/Desintegração), mas a verdadeira apreensão da dimensão de sua montagem, está “na rede dos intervalos [que] desenha as linhas de fratura históricas e psíquicas [e] que distribuem ou organizam as representações [...] em constelações” (MICHAUD, 2013, p. 296). Se analisarmos a construção fílmica da obra de Morrison veremos que as possíveis “fraturas históricas e psíquicas” ou, pelo menos, as rupturas temporais às quais o espectador é confrontado a cada fotograma, não se encerram nelas mesmas. Elas criam uma espécie de retícula cuja trama conecta tudo a todos, ou, nas palavras de Michaud²⁷, formam uma constelação. O atlas de imagens *Mnemosyne* segue esse caminho, “onde outros tinham visto formas determinadas e delimitadas, formas que repousavam nelas mesmas, ele [Warburg] via forças móveis, via o que chamava de grandes ‘fórmulas de pathos’ [*Pathosformeln*]” (DUMÉZIL,

²⁶ Em inglês, há duas denominações para o rolo de negativo em uma câmera de acordo com sua disposição. O *feed reel* que seria o rolo do negativo virgem que será desenrolado pelo mecanismo da câmera para que seja sensibilizado. Esse material se transformará em “*take-up reel*”, o eixo de recolhimento após a exposição.

²⁷ A citação é de Michaud, mas o uso do termo *constelação* ele credita a Werner Hofmann.

2013, p. 174). Segundo Ernst Cassirer, em seu elogio fúnebre a Warburg²⁸, as *Pathosformeln* estariam visceralmente conectadas à *Nachleben*, como encarnação ou corporificação desta (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 173).

A atenção obsessiva, quase devota, de Warburg à força das imagens prova, como se fosse necessário provar, que ele era muito sensível aos “valores formais”. Um conceito como o de *Pathosformeln*, que designa o entrelaçamento indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica no qual se torna impossível distinguir a forma do conteúdo, basta para demonstrar que o pensamento de Warburg não pode, de maneira alguma, ser interpretado em termos de oposições ilegítimas como aquelas entre forma e conteúdo e entre história dos estilos e a história da cultura²⁹ (AGAMBEN, 1999, p. 90, tradução nossa).

Através da ideia de um atlas onde todas as relações podem ser visualizadas sobre um território comum, Warburg encontra um método de exposição de suas ideias, de sua iconologia dos intervalos. Warburg inicia o seu projeto *Mnemosyne* após receber alta e retornar à sua casa.³⁰ Nos cinco anos em que esteve doente, o seu colega assistente, Fritz Saxl, gerenciou a biblioteca do instituto e a transformou em um espaço público de investigação. Quando Warburg retorna ao seu ambiente natural logo assimila as mudanças e começa a dar corpo ao seu atlas de imagens.

Ao invés de visualizar e projetar o conhecimento do espaço tridimensional em um mapa bidimensional, *Mnemosyne* é ele mesmo uma espécie de projeção no espaço, mais precisamente: uma projeção do conhecimento das imagens numa constelação espacial³¹ (WEIGEL, 2013, p. 4, tradução nossa).

²⁸ Proferido na Universidade de Hamburgo, em outubro de 1929.

²⁹ Do original: Warburg's obsessive, almost pious attention to the force of images proves, if proof is necessary, that he was all too sensitive to 'formal values'. A concept such as *Pathosformeln*, which designates an indissoluble intertwining of an emotional charge and an iconographic formula in which it is impossible to distinguish between form and content, suffices to demonstrate that Warburg's thought cannot in any sense be interpreted in terms of such inauthentic oppositions as those between form and content and between the history of styles and the history of culture.

³⁰ Segundo dados do Instituto Warburg, o trabalho efetivo de construção do atlas só tem início em 1927, no entanto, vários textos apontam o ano de 1924 como sendo o começo do atlas de imagens *Mnemosyne*.

³¹ Do original: Instead of visualizing and projecting the knowledge of the three-dimensional space onto a two-dimensional map, the *Mnemosyne* atlas is itself a kind of projection into space, more precisely: a projection of the knowledge of images into a spatial constellation.

Mediante a sua atração pelo modo com o qual as imagens se deslocam no tempo e no espaço geográfico, ele constrói em sua biblioteca painéis cobertos por tecido preto sobre os quais são afixados conjuntos de imagens de diversas origens e épocas. Para pensar as conexões entre as imagens é necessário caminhar e o pensamento, dessa forma, é acionado também pelo deslocamento do corpo. As imagens penduradas nos painéis (e eles mesmos) são intercambiáveis, reiterando o caráter dinâmico do pensamento. De tempos em tempos a disposição dos painéis era fotografada para que as suas transformações pudessem ser acompanhadas, enquanto Warburg elaborava uma possível configuração final para as pranchas. “A última e mais conhecida série, de 63 painéis com 971 itens, foi fotografada pouco antes de sua morte (26 de outubro de 1929), registrando o último estágio do seu projeto inacabado” (INSTITUTO WARBURG, [2018], tradução nossa)³². Como um laboratório infinito de investigação, o “Atlas de imagens é um mapa de mundos dentro de mundos que se vale do próprio repertório de conhecimento e subjetividade de seu intérprete e da memória coletiva”³³ (BECKER, 2013, p. 11, tradução nossa).

O caráter performático do Atlas de imagens *Mnemosyne* nem sempre é levado em consideração – em *Decasia* tampouco –, sua força móvel não reside apenas na “distância que se cava entre as imagens, desconectadas umas das outras, [que] faz nascer entre elas relações inéditas e transforma os painéis cobertos de tecido preto em campos de força atravessados por tensões” (MICHAUD, 2013, p. 295). Existem outras “distâncias” e outros “campos de força” que são criados pela escolha de Warburg em apresentar o seu pensamento ao vivo, em palestras para um público seletivo. São pequenas conferências com motivos inusitados: “na próxima quinta-feira teremos o motivo do *Encontro* – a experiência de duas pessoas que se encontram no amor. No dia 16 será o motivo do *Pilar e do Tronco* – o ato de desafiar a lei da gravidade. E no dia 21 será *A Figura Reclinada* – o ato de aceitar a lei da gravidade”³⁴ (WARBURG apud GOPNIK, 2015, tradução nossa). Segundo a autobiografia do historiador da arte Kenneth Clark³⁵, que esteve presente em

³² Extrato do sítio virtual do Instituto Warburg. Do original: “The last and best known series, 63 panels with 971 items, was photographed shortly after Warburg’s death (26 October 1929), recording the final stage of the unfinished project”.

³³ Do original: the Bilderatlas is a map of worlds within worlds that is as reliant on the interpreter’s own repository of knowledge and subjective point of view, as it is, on an equally biased collective cultural memory.

³⁴ Do original: Next Thursday it will be the motive of *Encounter* – the experience of two people meeting in love. On the 16th it will be the motive of the *Pillar and the Trunk* – the act of defying the law of gravitation; and on the 23rd it will be the *Recumbent Figure* – the act of accepting the law of gravity.

³⁵ *Another Part of the Wood*, publicada originalmente em 1974.

algumas dessas palestras, Warburg tinha o dom da mímica, “ele ‘entrava’ no personagem, de modo que quando citava Savonarola, parecíamos ouvir a voz forte e convincente do frade; e quando lia Poliziano, havia toda a fragrância e a ligeira artificialidade do círculo dos Medici”³⁶ (CLARK, 1975, p. 190, tradução nossa). O elã de seu atlas – que coloca recortes de jornal e revistas, imagens do cosmos e reproduções de célebres obras de arte em convívio dinâmico – é alimentado pela sua decisão de verbalizar as suas ideias, de acreditar na vivacidade do momento da exposição como dinâmica do pensamento.

O Atlas [...] marca a promoção de três funções na ordem da representação. Em primeiro lugar, uma função cênica: o livro não é a forma suprema do Atlas de imagens: o livro impresso seria o *catálogo* da exposição *Mnemosyne*; a exposição, em si, seria a forma assumida pelo fenômeno da representação [...]. Em segundo lugar, uma função temporal. O inacabamento é constitutivo do Atlas que é um “*time-related work*”, para retomar a expressão inglesa que designa as obras de arte decorrentes da cultura cinematográfica. No Atlas, a fotografia guarda sempre um caráter não fixo [...]. E introduz diretamente a terceira função, que é a da montagem: [...] trata-se, para Warburg, de abrir o Atlas para intensidades que nascem da espacialização das imagens, usando a superfície tabular da prancha como um equivalente sincrônico da sucessão diacrônica das imagens na fita cinematográfica: as fotografias dispostas nas pranchas não podem ser consideradas peças isoladas, mas devem ser relacionadas com a cadeia de imagens em que se inscrevem. É o que Warburg chamou, numa formulação com toques vertovianos, de “*iconologia dos intervalos*” (MICHAUD, 2013, p. 313-321).

Após as considerações de Michaud acerca do caráter cinematográfico de Warburg, sintetizado na formulação da iconologia dos intervalos, voltemos a *Decasia*, por uma última vez. Encerrando a nossa trama entre essas duas histórias “de fantasmas para gente grande” (WARBURG, [2015])³⁷, vemos que em *Decasia* como “no Atlas, a fotografia guarda sempre um caráter não fixo” (WARBURG, [2015]), não apenas pela natureza móvel do cinema, mas sobretudo pela dinâmica interna do material em decomposição cinética. Para Warburg ([2015]), “as

³⁶ Do original: He had, to an uncanny degree, the gift of mimesis. He could ‘get inside’ a character, so that when he quoted from Savonarola, one seemed to hear the Frate’s high, compelling voice; and when he read from Poliziano there was all the daintiness and the slight artificiality of the Medicean circle.

³⁷ Expressão de Aby Warburg e título da coletânea organizada por Waizbort (WARBURG, 2015).

fotografias dispostas nas pranchas não podem ser consideradas peças isoladas, mas devem ser relacionadas com a cadeia de imagens em que se inscrevem [...] numa formulação com toques vertovianos”. Apesar de Michaud nos apresentar essa acertada comparação, acreditamos que, ao olharmos para Warburg como um montador aos moldes de Vertov, não podemos perder de vista que o seu impulso na escolha e na disposição das imagens encontra-se permeado pela “indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo em todas as épocas” (WARBURG, [2015]). Mesmo que as pranchas de seu atlas sejam acompanhadas de uma interpretação verbal, e ao vivo, de seu pensamento, há, como vimos, uma herança, um atravessamento genético carregado pela memória que efetua as conexões e que são consolidadas, justamente, por sua fala em dança, sua performance. De modo similar, os planos cinematográficos com traços figurativos sobreviventes em *Decasia* tampouco têm relevância como peças isoladas no encadeamento da obra. Pois, mais do que a natural mobilidade da montagem cinematográfica, a matéria fílmica reconfigurada por sua deformação amplifica os intervalos escancarados do tempo e, como em uma metáfora da indestrutibilidade do homem primitivo, desata os seus fantasmas, traz uma visualidade alegórica às conexões da vida continuada das imagens, ampliada em três telas e embalada pela execução da sinfonia de Michael Gordon.

Deste modo, ao caminhar para as nossas considerações finais, reiteramos que a iconologia dos intervalos de Warburg, a nosso ver, faz eco aos movimentos de Morrison (e vice-versa). Pois ela traz em sua arqueologia iconográfica um acervo de tempos suspensos em constante movimento. Por mais que possamos datar cada imagem das pranchas warburgianas ou identificar a origem dos planos de *Decasia*, de nada valeria o nosso esforço perscrutador para a compreensão da potência sutil e pregnante da carga temporal de suas imagens. Warburg se pergunta: “Quais as formas corporais do tempo sobrevivente?” (2013, p. 167). Sem a pretensão de responder a tal pergunta, esboçamos aqui alguns caminhos para pensá-la a partir dos fantasmas que emanam dos fotogramas de Morrison, tendo em mente que “as *pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica [...] em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia” (AGAMBEN, 2012, p. 27-28). Uma coreografia executada não apenas pelos corpos em dança no filme, mas pelo baile da própria matéria que se desprende destes mesmos corpos. Ao entrarmos em contato com seu movimento,

nos torcemos em agonia, nos torcemos em êxtase, nos torcemos na dança. Uma folha em um redemoinho de vento se eleva em espiral,

assim como uma tempestade. As chamas sobem em caracóis, em consolo ou destruição, enquanto a matéria se transforma em energia³⁸ (GOPNIK, 2015, [2017], tradução nossa).

A descrição acerca da “espiral de êxtase”, a partir da famosa prancha *Ninfa* de Warburg, poderia muito bem ter sido escrita para retratar *Decasia*. Ambos dançam em rodopios de suspensão da racionalidade do tempo linear e, a nosso ver, nos colocam em contato com as “formas corporais do tempo sobrevivente”. Deste modo, encerramos nossas reflexões confiantes de que o Atlas de imagens *Mnemosyne* e o filme de Morrison alimentam-se da potência do intervalo iconológico e nos dão acesso ao constante e indivisível torvelino do tempo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg and the nameless science. In: AGAMBEN, Giorgio **Potentialities**: collected essays in philosophy. Stanford: Stanford University Press, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Editora Hedra, 2012.

BÖSER, Ursula. Inscriptions of light and the “Calligraphy of Decay”: volatile representation in Bill Morrison’s *Decasia*. In: GRAF, A.; SHEUNEMANN, D. **Avant-Garde Film**. Amsterdam: Rodopi, 2007. https://doi.org/10.1163/9789401200035_019

BECKER, Colleen. Aby Warburg’s Pathosformel as methodological paradigm. **Journal of Art Historiography**, n. 9, dez. 2013.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Editora 34, 2011.

CLARK, Kenneth. **Another part of the wood**: a self-portrait. Londres: Harper & Row, 1975.

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

EPSTEIN, Jean. **Bonjour cinéma**. Paris: Éditions de la Sirène, 1921.

GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg, an intellectual biography**. Londres: The Warburg Institute, 1970.

³⁸ Do original: We twist in agony, we twist in ecstasy, we twirl in the dance. A leaf in an eddy of wind rises in a spiral, so does a waterspout. Flames curl upwards, to comfort or destroy, as matter is transformed into energy.

GOPNIK, Adam. In the memory ward: the Warburg is Britain's most eccentric and original library. Can it survive?. **The New Yorker**, 16 mar. 2015. Disponível em:

<https://www.newyorker.com/magazine>. Acesso em: 22 maio 2017.

HERZOGENRATH, Bernd. Matter images: Bill Morrison's Decasia. *In: Media atter: the materiality of media matter as a medium*. Nova York: Bloomsbury Publishing, 2015.

<https://doi.org/10.5040/9781501304835.0014>

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

PETRIC, Vlada. Dziga Vertov as Theorist. **Cinema Journal**, n. 18, v. 1, 1978, p. 29-44.

<https://doi.org/10.2307/1225210>

PETRIC, Vlada. The Vertov Dilemma: Film-Eye vs. Film-Truth. **Spectator**, n. 12, v. 1, outono 1991, p. 6-17.

RAMPLEY, Matthewa. Iconology of the interval: Aby Warburg's legacy. **Word & image: a journal of verbal/visual enquiry**, n. 4, out./dez. 2001.

<https://doi.org/10.1080/02666286.2001.10435723>

RANCIÈRE, Jacques. **La fable cinématographique**. Paris: Seuil, 2001.

REINALDO, Gabriela. A paixão segundo A. W. – notas o sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg. **Compós**, v. 18, n. 3, 2015.

<https://doi.org/10.30962/ec.1172>

RUSSELL, Catherine. **Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices**. Durham: Duke University Press, 2018.

<https://doi.org/10.1215/9780822372004>

SAMAIN, Etienne. As "mnemosyne(s)" de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. **Poïésis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes**, n. 17, 2011, p. 29-51.

<https://doi.org/10.22409/poiesis.1421-22.213-227>

SIMÕES, Thomaz Carneiro de Almeida. **Entre o homem aventureiro e o homem histórico: Aby Warburg, 1896-1923**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa em História Social da Cultura. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2010.

<https://doi.org/10.17771/pucrio.acad.16286>

TAMM, Marek. **After-life of events: perspectives on Mnemohistory**. Londres: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2015.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VARGAS, Mariela Silvana. Nachleben [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin.

Veritas, n. 38, dez. 2017, p. 35-50. <https://doi.org/10.4067/s0718-92732017000300035>

VERTOV, Dziga. Extrato do ABC do kinoks (1929). *In*: XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983a.

VERTOV, Dziga. Nós – variação do manifesto (1922). *In*: XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983b.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos esboços, conferências. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

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

WARBURG, Aby. From the Arsenal to the Laboratory (1928). **West 86th**, v. 9, mar. 2012. Chicago: Chicago University Press.

WEIGEL, Sigrid. Epistemology of wandering, tree and taxonomy: the system figuré in Warburg's Mnemosyne project within the history of cartographic and encyclopaedic knowledge. **Images Re-vues Histoire: anthropologie et théorie de l'art**, n. 4, 2013.

Dados do autor:

Andréa C. Scansani – daraca1@gmail.com

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP com período sanduíche no Institute du recherche sur le cinema et l'audiovisuel, Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Mestre em Cinema pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Especializada em Fotografia Cinematográfica pela Academia de Cinema e Drama de Budapeste/Hungria. Graduada em Cinema com especialização em Fotografia Cinematográfica pela ECA/USP. Membro do corpo docente do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Endereço do autor:

Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Artes e Libras - DALi
R. Eng. Agrônomo Andrei Cristian Ferreira, s/n - Trindade. Florianópolis (SC)
– Brasil