

DISPERSÃO E CONCENTRAÇÃO NO FAZER HISTÓRIA DA ARTE: ABY WARBURG NO PALAZZO DORIA PAMPHILJ

DISPERSION AND CONCENTRATION IN MAKING ART HISTORY:
ABY WARBURG AT PALAZZO DORIA PAMPHILJ

Luana M. Wedekin/UDESC

RESUMO

Este artigo é parte do resultado de uma pesquisa de busca das fontes iconográficas de Aby Warburg em solo italiano. Seu foco é a coleção de artefatos antigos do Palazzo Doria Pamphilj, em Roma, e como estes artefatos serviram como ponto para reflexão e compreensão da história da arte praticada por Warburg. Foram analisados 3 sarcófagos, 1 urna funerária, 1 base de coluna, 1 pintura e identificadas as seguintes fórmulas de *pathos*: a deposição, a melancolia dos dolentes e do deus reclinado, a ninfa, a defesa. O contato direto com os monumentos, a contemplação concentrada das imagens no local e no Atlas Mnemosyne, o distanciamento no momento do tratamento dos dados coletados, revelam um ritmo de trabalho que alterna concentração e dispersão como atitudes necessárias ao fazer história da arte warburguiano.

PALAVRAS-CHAVE

Aby Warburg; Palazzo Doria Pamphilj; Pathosformeln; sarcófagos antigos; Atlas Mnemosyne.

ABSTRACT

This article is part of the result of a research which aim is visiting Aby Warburg's iconographic sources on Italian soil. Its focus is the collection of ancient artifacts from the Palazzo Doria Pamphilj, in Rome, and how these artifacts served as a point for reflection and understanding of the history of art practiced by Warburg. We analyse 3 sarcophagi, 1 funerary urn, 1 column base, 1 painting, identifying the following pathosformeln: the deposition, the melancholy of the sufferer, the reclining god, the nymph, the defense. The direct contact with the monuments, the concentrated contemplation of the images on the site and in the Atlas Mnemosyne, the distance when processing the collected data, reveal a rhythm of work that alternates concentration and dispersion as necessary attitudes when making Warburgian Art History.

KEYWORDS

Aby Warburg; Palazzo Doria Pamphilj; Pathosformeln; ancient sarcophagi; Atlas Mnemosyne.

Foco

“Díficeis de ver, pelos homens, são os deuses”
(Hino Momérico II, a Deméter).

Começo por uma imagem.(Fig. 1) Uma luz circular e branca ilumina parcialmente um interior, especialmente a escrivaninha onde um homem aparece debruçado e concentrado enquanto lê. A pena repousa sobre o tinteiro, o mata-borrão espera. Há cadernos, pelo menos uma imagem em papel sobre a mesa, uma certa desordem que revela diversas ações relativamente coordenadas: a leitura, a consulta à imagem, a anotação de ideias ou dados. Nos nichos da escrivaninha, caixas, pilhas de papéis. Talvez muitos de nós tenhamos nos identificado com esse retrato do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929).

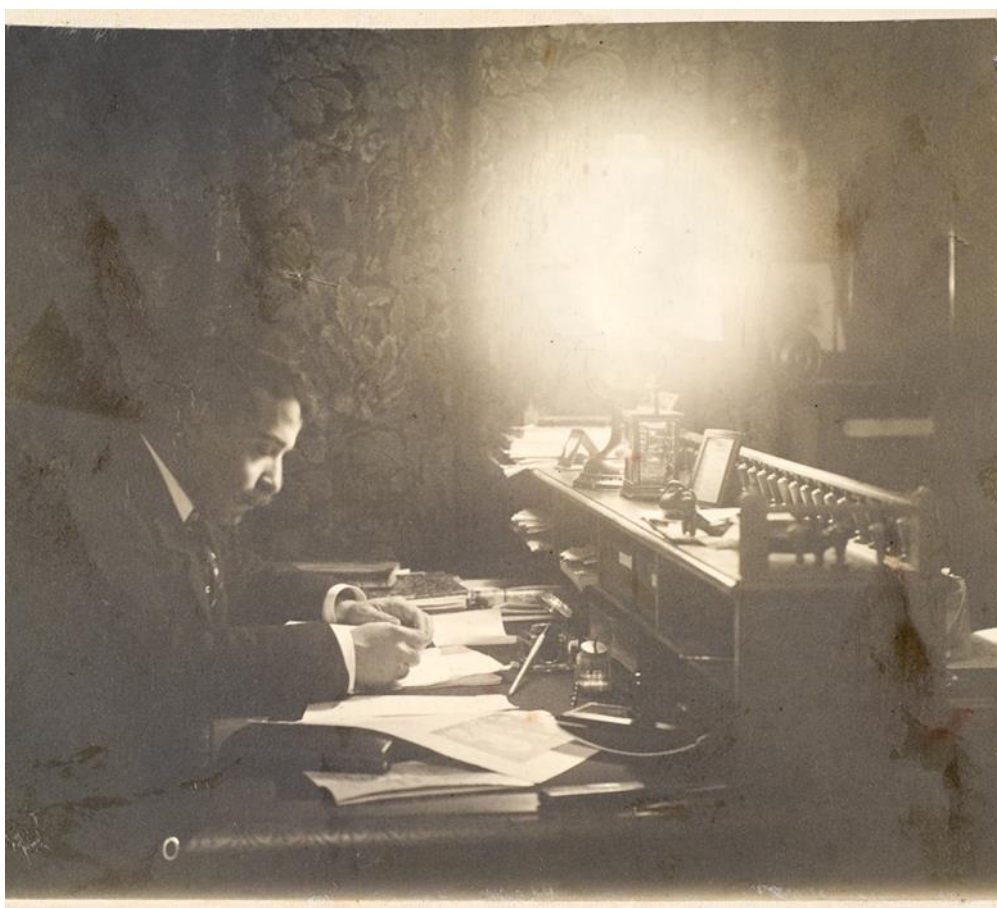


Figura 1. Aby Warburg em Florença, dezembro de 1898. Fonte:
<https://warburg.blogs.sas.ac.uk/2019/12/12/aby-warburg-lectures-leonardo/>

Esta imagem é reveladora de um momento do fazer história da arte que se dá em recolhimento e concentração. Mas o tema do 29º Encontro da Anpap não é “dispersões”? A partir desse tema/provocação com acepções polissêmicas, ressignificadas, inclusive, para o contexto da pandemia de Covid-19, proponho uma reflexão sobre estes dois movimentos necessários à prática do historiador da arte: concentração e dispersão. E dirijo o foco para o trabalho de Warburg.

Esta comunicação é parte dos resultados de uma pesquisa que venho realizando desde 2017, cujo objetivo é visitar as fontes iconográficas de Aby Warburg em solo italiano. Para sua elaboração, identifiquei 292 imagens referidas por Warburg em acervos italianos a partir de um levantamento nas seguintes obras: *L'Atlas Mnemosyne* (2012), “A renovação da Antiguidade pagã” (2013) e “Histórias de fantasma para gente grande” (2015a). Algumas localidades italianas concentravam maior número de exemplares e os destinos a serem visitados foram escolhidos a partir desta representatividade. Até o momento, realizei 4 viagens à Itália e visitei mais de 40 destinos que incluem monumentos públicos, museus, palácios, igrejas.

Quando elaborei o projeto, eu não sabia exatamente o que ia descobrir. Interessava-me compreender melhor o trabalho deste teórico, mas, através dele, investigar aspectos epistemológicos da história da arte. Visitar estas fontes implicava várias coisas: exercer a premissa do contato direto com os monumentos, e, portanto, afastar-me de uma perspectiva somente teórica e distante do objeto, da imagem; compreender como Warburg selecionou as imagens que ora compõem seu “*Atlas Mnemosyne*”; aproximar-me do seu *modo de ver* e de trabalhar.

Um dos primeiros lugares que visitei foi a Basílica de Santa Maria Novella, em Florença. Entra-se pela lateral da imensa nave central. Na parede imediatamente oposta à entrada encontramos o afresco de Masaccio, “A Trindade” (1427-1428); seguindo pela nave nos deparamos com o crucifixo suspenso de Giotto (1296-1300); rumando em direção ao transepto vamos para a *Cappella Maggiore*, também chamada Tornabuoni, notória pelo ciclo de afrescos de Domenico Ghirlandaio (1448-1494). A parede esquerda da capela apresenta 7 cenas da vida da Virgem; a parede direita apresenta 7 cenas da vida de São João Batista, e a parede de fundos, possui janelas com vitrais e cenas das vidas de santos dominicanos e os patronos da capela. As cenas são complexas e povoadas de inúmeros personagens.

Sabemos que Warburg encontrou nessa capela uma de suas figuras de obsessão, uma sua “imagem fantasma”, a ninfa canéfora que entra na cena do “Nascimento de São João Batista”. Este painel está na parede direita a uns 10 metros de altura. (Fig. 2)



Figura 2. Domenico Ghirlandaio, Cenas da vida da Virgem, 1485-1490. Afrescos, Capela Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença. Fonte: a autora.

Como Warburg viu a ninfa dentre tantas figuras presentes nesta capela e nesta igreja? O monumento era um gigantesco campo para dispersão!

Com o desdobrar da pesquisa algumas pistas começaram a aparecer para responder a esta questão. Os próprios conceitos warburguianos evitam a dispersão. Como a figura da ninfa, obsessão warburguiana que logo se torna “contagiosa”, pois passamos a ver as ninfas por todo lugar. Vemos a ninfa porque estamos focados no conceito ou o conceito de ninfa emerge das imagens? A visita aos monumentos me faz pensar na segunda opção. E as premissas metodológicas de Warburg também. A Itália não é somente o país onde há grande concentração de fontes iconográficas warburguianas. É também o contexto onde o pensamento do historiador alemão frutificou muito consistentemente, como no trabalho de algumas pesquisadoras italianas (MAZZUCCO, 2007; CENTANNI; MAZZUCCO; 2002) que defendem fortemente que Warburg legou um método, afirmando-o com base no estudo de seus escritos, em pesquisa direta em seus arquivos. Um princípio fundamental pode ser

encontrado na conclusão da conferência de abril de 1928, quando Warburg identificou o método de pesquisa promovido pela sua *Kulturwissenschaft Bibliothek Warburg* no seguinte mote “À imagem, a palavra” (*Zum Bild das Wort*) (MAZZUCCO, 2007, s/p). Desta formulação aforística, depreende-se um princípio de preeminência das imagens sobre as palavras, ou, no mínimo sua anterioridade.

Dispersão imprevista

Um dos destinos da pesquisa foi o Palazzo Doria-Pamphilj, em Roma. Este edifício foi escolhido por abrigar duas tapeçarias flamengas do séc. XV cujo tema era Alexandre, o grande: sua ascensão e sua viagem ao fundo do mar, cujas reproduções estão na Prancha 34 do *Atlas*.

O Palazzo é destino acessível, fica em plena Via del Corso, em Roma. Entra-se por um portão discreto na fachada maciça (projeto do arquiteto Gabriele Valavassori, realizada em 1730-1735), acessando um pátio interno emoldurado por arcos renascentistas com inspiração em Bramante. A própria edificação é destino turístico, referência para a história de algumas das maiores famílias nobres italianas cujas alianças foram formadas através dos séculos. É um museu privado que exhibe a coleção de arte adquirida por membros da família Doria-Pamphilj ao longo do tempo. Visitá-lo é transportar-se para os ricos interiores nobres com elementos setecentistas e oitocentistas: paredes cobertas de veludos, mobiliário do séc. XVII, belos castiçais de cristal, sala de baile, galeria dos espelhos... A coleção conta com obras de artistas europeus canônicos: Hans Memling; Peter Bruegel, o Velho; Filippo Lippi; Domenico Beccafumi; Giovanni Bellini; Annibale Carracci; Coreggio; Guercino; Guido Reni, Claude Lorrain, Caravaggio, Ticiano. Provavelmente a obra mais notável seja, de Diego Velázquez, o “Retrato do papa Inocêncio X” (1650), nascido Giovanni Battista Pamphilj, que fica num gabinete especial em conjunto com o busto do papa realizado por Gian Lorenzo Bernini.

Num registro de 1928 do “Diário Romano”, Gertrud Bing comenta sua impressão da galeria do Palácio Doria Pamphilj:

[...] uma desordem interessante na Galeria Doria Pamphilj: muitos quadros com títulos sonoros mas incorretos. Belas pinturas barrocas de Guercino, Annibale Carracci e Caravaggio. O Inocêncio X de Velázquez: vermelho sobre vermelho, inclusive no rosto. (WARBURG; BING, 2016, s/p)

Quase um século depois desta visita, a percepção de Bing permanece bastante atual. Há obras com atribuição equivocada e poucas informações gerais.

Praticamente ao final da visita da coleção, chega-se ao Salão Aldobrandini, um espaço de curiosa expografia. (Fig. 3)



Figura 3. Salão Aldobrandini, Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: <https://www.doriapamphilj.it/roma/il-luogo/galleria/>

Nesta vista geral do salão, na parede à direita vemos as duas telas de Caravaggio, “Repouso durante a fuga do Egito” e “Madalena Penitente”, na parede do fundo à esquerda, é visível a obra “A Deposição da cruz”, de Giorgio Vasari; na parede esquerda não está visível, mas está exibida “Salomé com a cabeça do Batista”, de Ticiano. E ainda há diversas telas de artistas pouco conhecidos para mim. Nesta sala também encontramos vários exemplares da coleção de arte antiga da família: bustos, estátuas, sarcófagos, urnas funerárias. Infelizmente quase não há etiquetas com fichas técnicas das obras, de forma que é difícil para o visitante precisar datas e artistas.

Certamente uma bela visita. Mas as tapeçarias sobre Alexandre, o grande, não estavam visíveis. Perguntando a um funcionário do palácio, descobri que elas haviam sido transferidas e agora estavam expostas na Villa del Principe/Palazzo Andrea Doria, em Gênova. Todo pesquisador tem seus relatos de frustrações. Minha busca às tapeçarias de Alexandre, o Grande, havia fracassado.

Concentração circunstancial

Mas o estudo de Warburg, sobretudo para os pesquisadores não europeus, demanda o olhar atento para a arte antiga. Esculturas e relevos antigos estão presentes em muitas pranchas do *Atlas*: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 34, 44 e 76. Antes dessa visita, eu já havia visitado duas vezes as coleções de arte antiga do Vaticano; e ainda o Museu Capitolino, em Roma e o Museo Archeologico Nazionale di Napoli, em busca de obras específicas, que apontavam as fórmulas de *pathos* que Warburg estudara: a ninfa, a mênade dançante; Mitra sacrificando o

touro; o pathos da defesa/submissão; a deposição do corpo (Meleagro); o *pathos* da dor e da melancolia (a mão que apoia a cabeça); o *pathos* do vencedor e da agressão.

Contemplando os sarcófagos antigos no palácio, fui reconhecendo as fórmulas que estavam no *Atlas*. (Fig. 4) A produção de sarcófagos de mármore com relevos remonta ao século II d.C. e, torna-se corrente por volta da metade deste século. (GIULIANI, 2013). Gelussi (2005) sublinha a importância dos sarcófagos antigos (especialmente os tardo-helenísticos e romanos) para os artistas do Renascimento: “dos sarcófagos emergiram os fantasmas do antigo” (p. 405). Estes artefatos eram parte importante do repertório arqueológico à disposição dos artistas e intelectuais do período, fornecendo-lhes “uma nova linguagem, mais livre e dinâmica, capturando nas figuras antigas as ideias para a expressão dos sentimentos patéticos e de atitude espiritual modernos” (GELUSSI, 2005, p. 405).



Figura 4. Parede lateral do Salão Aldobrandini, detalhe sarcófago, bustos e obras de Caravaggio. Mársias, detalhe do sarcófago. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: a autora.

No primeiro sarcófago da parede à direita, vemos, na quina, a figura de Mársias sendo esfolado. Com os braços erguidos imobilizados, atado a uma árvore. (detalhe Fig. 4) Mársias foi um sileno que desafiou Apolo para uma competição entre o diaulo (flauta de dois tubos) e a lira. O deus aceitou desde que o vencedor pudesse fazer com o vencido o que desejasse e foi declarado vencedor. Brandão (1991) relata que: “No tocante ao vencido, foi o mesmo amarrado a um pinheiro ou plátano e escorçado vivo. Mais tarde, Apolo se arrependeu de castigo tão violento e transformou o antigo adversário num rio” (p. 82).

Mársias está exatamente no canto direito do sarcófago, enquanto vemos na face frontal, Apolo portando a lira, desfrutando de sua vitória. O episódio entre Apolo e Mársias encarna o tema do castigo divino, e, mais especificamente, a dualidade entre “triunfo e agonia” (WIND, 1968, p. 176). Se a figura de Mársias não foi tratada diretamente por Warburg, no *Atlas* são muitos os personagens da mitologia que sofreram na pele o castigo divino, a começar pelo próprio Atlas, Laocoonte e seus filhos, Faetonte, Orfeu, Penteu, Níobe e seus filhos, Protesilau, Mirra, Cassandra, Meleagro.

Em termos de fórmulas de *pathos*, chamo a atenção para a figura deitada aos pés de Mársias no sarcófago (Fig. 4), que remete à transformação de Mársias em rio. A figura do deus fluvial reclinado é tema da prancha 58 e ele se associa ao tema da melancolia.

É possível afirmar que a melancolia é um núcleo temático do *Atlas Mnemosyne* e dos estudos warburguanos. O rosto apoiado na mão é a marca expressiva da melancolia e aparece em diversas figuras atravessando várias pranchas do *Atlas*, masculinas e femininas (CENTANNI et al, 2016). Os estudiosos que compõem o Seminário de Mnemosyne sobre o tema da melancolia observaram uma articulação temático-formal entre a atitude de reflexão, da aflição do luto, da preguiça, do abandono.

No Salão Aldobrandini encontrei esta fórmula de *pathos* em dois sarcófagos e numa urna funerária. (Fig. 5,6, 10)



Figura 5. *Pathosformeln* da melancolia nas laterais de um sarcófago no Salão Aldobrandini. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: a autora.

Nas laterais de um dos sarcófagos vemos duas variações da fórmula da melancolia. À esquerda, uma figura feminina sentada cobre a mão com o rosto, e o gesto denota aflição e dor; enquanto que à direita, o homem em pé, apoiado num bastão, tem a cabeça apoiada na mão com ar pensativo e alheio. Temos então duas variações do tema da melancolia: o luto e o pensamento reflexivo.



Figura 6. Urna funerária no Salão Aldobrandini. Palazzo Doria Pamphilj, Roma.
Fonte: a autora.

Na pequena urna funerária (Fig. 6), duas figuras femininas encapuzadas estão sentadas apoiando o rosto nas mãos e ladeando uma figura masculina reclinada numa *klinē*. Esculpidas de forma pouco detalhada, o gesto redundante reforça a atitude do luto no seu caráter da “dor pensativa”, típica do “teatro do pranto antigo” (CENTANNI et al, 2016, s/p).

Relacionada às *pathosformeln* do luto, encontramos a deposição. Na arte antiga o tema aparece com frequência ligado às narrativas da morte de Aquiles e de Meleagro. Uma tampa de sarcófago exhibe esta fórmula de *pathos* (Figura 7).



Figura 7. Sarcófago no Salão Aldobrandini. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: a autora.

O corpo do herói carregado por seus companheiros está no centro da tampa do sarcófago (Fig. 7). O herói morto é, muitas vezes, acompanhado por figuras dolentes. É o que vemos também aqui: imediatamente atrás do corpo sem vida há uma figura em *pathorformeln* na melancolia, especificamente aquela do luto reflexivo ou meditação fúnebre.

A expografia do Salão Aldobrandini cria uma inequívoca justaposição entre as fontes antigas e sua absorção no Renascimento quando exhibe o sarcófago com a deposição do corpo do herói (Fig. 7) e a incorporação deste motivo no contexto cristão através do motivo da deposição de Cristo da cruz na pintura de Vasari (Fig. 8). Vemos o tópico da morte/dor, que, como observam Centanni, Mazzucco e colaboradores em torno à prancha 42 do *Atlas* (2000), compreende:

um percurso muito preciso que opõe as posturas da morte aos gestos de dor. Se contrapõem: de um lado a progressiva estaticidade do corpo agonizante, moribundo, abandonado e enfim rígido na compostura do cadáver; do outro, a progressiva dinamicidade da dor que passa da tristeza da figura dolente, aflita, contrita, à raiva contida, até explodir no desespero da figura impetuosa na cena com o gesto enfático dos braços abertos. (CENTANNI; MAZZUCCO, 2000, s/p)



Figura 8. Giorgio Vasari, Deposição da cruz.(s/d) Óleo sobre tela, 297X188 cm, Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio-vasari-deposizione-dalla-croce-big.jpg>

O espectro das posturas da morte/dor ressalta a oposição entre o corpo morto, sem vida e, portanto, sem movimento, assinalado pelo braço solto, no qual se expressa “a gravidade do corpo pesado [...] porque abandonado do sopro vital” (CENTANNI; MAZZUCCO, 2000, s/p); e o movimento dos “cabelos leves e ondulados”, das “vestes ventiladas” que surgem muitas vezes na irrupção da paixão (desespero violento). No sarcófago (Fig. 7), o braço do herói morto se perdeu, mas podemos inferir sua presença pela configuração do que restou. Em Vasari (Fig. 8), a composição vertical potencializa o peso do corpo de Cristo, e a gravidade age também em Maria, mãe de Jesus, que desfalece e é acudida, enquanto Maria Madalena, a quem cabe, em geral, uma gestualidade mais exacerbada, parece querer se erguer, projetando a cabeça para trás, postura associada ao desespero dinâmico.

Ainda, na justaposição de artefatos deste salão, podemos observar sobre este sarcófago uma pequena escultura com a figura de Mitra sacrificando o touro. (Fig. 7), temática presente na Prancha 8 do *Atlas*.

No mesmo salão Aldobrandini, encontramos relevos de ninfas: esculpidos numa base de coluna ou pedestal (Fig. 9) e em um sarcófago antigo (Fig. 10). Em sua pesquisa do que “interessava aos artistas do Quattrocento na antiguidade” (WARBURG, 2013, p. 3), Waburg

investigou as fontes de Botticelli para a Vênus e a Primavera. Identificou os hinos homéricos a Afrodite (impressos e publicados em 1488), mas igualmente um poema do humanista Angelo Poliziano (1454-1494). Este poeta, por sua vez, colheu nas “Metamorfoses” e “Fastos” de Ovídio (43 a.C.-18 d.C.), nos poemas de Claudiano (370-404 d.C.), as matrizes para seu tributo ao antigo, elaborando “o objeto proposto com uma força artística própria”(WARBURG, 2013, p. 13).



Figura 9. Ninfas na base de coluna ou pedestal no Salão Aldobrandini. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: a autora.

Em sua investigação, Warburg ressaltou o fato de que todos os documentos mencionavam, de alguma forma, o que ele denominou “elementos acessórios em movimento [*bewegtes Beiwerk*] – principalmente na indumentária e nos cabelos” (WARBURG, 2013, p. 3). Não somente as fontes literárias foram objeto de seu escrutínio, mas igualmente as fontes visuais. Mencionou a “famosa cratera de Pisa” (WARBURG, 2013, p. 12) como matriz para o púlpito do batistério de Pisa de Niccoló Pisano, e também para obras de Donatello e Agostino di Duccio, especialmente os relevos do Oratório de San Bernardino em Perugia e o Tempio Malatestiano em Rimini. Citou um sarcófago com o tema de Aquiles em Esquiro, que no séc. XIV estava integrado à escada de Santa Araceli, em Roma. Um desenho a partir deste sarcófago foi reproduzido por Warburg em seu escrito sobre Botticelli, e teria sido a fonte de um desenho preparatório realizado por um dos alunos do artista. Novamente, Warburg sublinha como o artista dedicou-se aos elementos do vestuário (inflado em forma oval, e o veu esvoaçante) e ao penteado. A veste inflada como uma vela aparece na ninfa na base da coluna (Fig.9) e em duas figuras do sarcófago no Palácio Doria Pamphilj, no centro e na extrema direita. (Fig. 10)



Figura 10. Sarcófago com ninfas. Salão Aldobrandini. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fonte: a autora.

Estas figuras femininas (na base da coluna e no sarcófago) revelam também o passo característico da ninfa: os “pés ligeiros” (WARBURG, 2015b, p. 10), que aparentam ser alados e deslizar sobre nuvens, ou parecem pairar, em paradoxal impressão de movimento e imobilidade. Nas 4 figuras que ora observamos, os trajes são semelhantes: véus que cobrem o corpo muito finos, sutis, transparentes, inflados, tremulantes, ondulantes. A figura na base da coluna à esquerda diferencia-se pela postura na qual a cabeça se projeta para trás, gesto que caracteriza a mênade, a ninfa possuída de furor dionísíaco. Toda a configuração da base da coluna remete a um cortejo dionísíaco, e esta figura em especial, porta o tamborim, “entregando-se a uma dança louca e frenética” (BRANDÃO, 1991, p. 106).

Este sarcófago exhibe outras fórmulas de *pathos*: a melancolia, a figura reclinada com cornucópia, o *pathos* do vencido (que ergue o braço para se defender). Todo o artefato é agitação, profusão: quadrigas e biga, *putti* e figuras aladas, animais (um cabrito e duas ovelhas, cavalos), as figuras humanas voltadas em diversas direções, mas absolutamente todas em movimento. Figuras de tempos passados que se agitam por séculos. A ninfa na extrema direita, no limiar da pedra, parece anunciar sua irrupção em outro plano.

Confluência final

Quando nos debruçamos sobre o “*Atlas Mnemosyne*”, nos deparamos com profusão de imagens. O estudo de suas 63 pranchas é marcado por um ritmo de foco e ampliação, por alternância entre detalhe e todo. Se escolhermos uma imagem, precisamos contemplá-la em minúcia. Muitas vezes, o próprio Warburg repete a imagem ampliada, ou reduzida para que a vejamos em contexto. Uma mesma imagem pode aparecer em outras pranchas, há relações entre pranchas e as imagens conversam entre si. São muitas camadas de relações e a leitura destas imagens, ainda que concentrada, não se fecha em si mesma. Aqui, podemos encontrar o sentido de dispersão que é apontado no convite ao 29º Encontro da Anpap: reordenações, rearticulação de conexões.

Há várias entradas para o *Atlas*. Para mim, as entradas têm acontecido num compasso de aproximações e recuos: no levantamento as obras estão listadas por prancha ou obra; mas quando as vejo *in loco*, seu pertencimento é outro, retornam para o entorno de origem. Vejo a obra em contexto original e as outras que com ela dialogam. Dispersão. No momento da análise, me avizinho delas individualmente e reinsiro-as no conjunto de suas companheiras de prancha. Concentração. Descubro, então, um ritmo, uma oscilação necessária no fazer a história da arte a investigar Warburg.

Mesmo diante dos monumentos, estes afastamentos e aproximações são necessários. Diante deles, contemplo, fotografo de diversos ângulos. Às vezes desenho. Muitos destes artifícios são formas de absorver as imagens, de mantê-las na memória, de entendê-las visualmente. Faço anotações de minhas impressões imediatas numa espécie de diário campo. Estes dados coletados repousam até serem analisados em etapa posterior. Ela acontece no espaço do escritório, e os dados são revisitados. Depois da distância, volto a me unir a eles. As imagens são identificadas, renomeadas, arquivadas. E então, o retorno às imagens se dá em concentração, mergulho, foco. No trabalho da análise na relação com escritos gera novas dispersões, pois uma referência leva a outras, e pode acontecer de afastar-me da imagem.

Há dispersão boa e má. Premissas metodológicas são artifícios fundamentais para evitar a má dispersão. Na perspectiva warburguiana, afastar-se das imagens é má dispersão. Impor conceitos sobre imagens é má dispersão. Mas o *Atlas* revela uma dispersão boa, aquela na qual numerosas imagens falam umas com as outras. A visita aos monumentos demonstra uma boa dispersão, aquela na qual os conceitos (a palavra) advém das imagens. A visita aos monumentos também demonstra que, apesar de Warburg ter selecionado alguns exemplares para compor o *Atlas*, ele não o fez como Winckelmann, que selecionou somente os exemplos que cabiam em sua interpretação da arte antiga. Warburg colhe alguns exemplos, mas a forma como usa as imagens não é ilustrativa, porque a teoria decorre das imagens. E, quando vamos ao contexto original das imagens, muitas outras redundam, ressoam o retorno dos tempos antigos.

Comecei o artigo contemplando Warburg em absorta leitura. Fui concentrada em busca de suas fontes no Palazzo Doria Pamphilj, mas elas não estavam lá. Teria sido uma experiência de dispersão. É Roberto Calasso quem cita o trecho do hino homérico a Deméter na epígrafe do texto: “Difíceis de ver, pelos homens, são os deuses”, para comentar o processo no qual as divindades antigas foram perdendo sua importância a ponto de não serem identificadas. Focando em objetos inesperados, pois não fui ao palácio em busca deles, obtive uma espécie de revelação, a resposta para uma das perguntas iniciais de minha pesquisa. Como Warburg viu a ninfa de Ghirlandaio? Foi por ter a percepção saturada das fórmulas antigas, de onde emergiu a noção de *pathosformeln*, e se comprovou o conceito de *nachleben*, que ele “viu os deuses”.

Referências

- BRANDÃO, J. **Dicionário mítico-etimológico**. V.2. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- CENTANNI, M. et al. Seminario Mnemosyne: Figura della Malinconia attraverso l’Atalante della Memoria. **Engramma**, n. 140, dic. 2016.
- CENTANNI, M.; MAZZUCCO, K. Il teatro della morte: Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 42. **Engramma**, n. 2, ott. 2000.
- CENTANNI, M.; MAZZUCCO, K. Letture da Mnemosyne. In: FORSTER, K.W.; MAZZUCCO, K. **Introduzione ad Aby warburg e all’Atalante della Memoria**. Milano: Bruno Mondadori, 2002. p. 166-244.
- GELUSSI, M. La scultura dipinta: disegni e deduzioni dai sarcofagi nel Quattrocento. In: CENTANNI, M. (ed.) **L’Originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica**. Milano: Bruno Mondadori, 2005. p. 405-422.
- GIULIANI, L. Sarcofagi di Achille tra oriente e Occidente: genesi di un’iconografia. CATONI, M.L.; GINZBURG, C.; GIULIANI, L.; SETTIS, S. **Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo**. Milano: Feltrinelli, 2013. p. 13-46.
- MAZZUCCO, K. I seminari della KBW. Un laboratorio di metodo. **Engramma**, n. 56, aprile 2007.
- WARBURG, A. Su método [II Seminario di Aby Warburg del 1928]. **Engramma**, n. 56, aprile 2007.
- WARBURG, A. **L’Atlas Mnemosyne**. Paris: L’Ecarquillé, 2012.
- WARBURG, A. **A renovação da antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

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

WARBURG, A. **Domenico Ghirlandaio**. Lisboa: Ymago, 2015b.

WARBURG, A.; BING, G. **Diário Romano (1928-1929)**. Madrid: Siruela, 2016.

WIND, E. **Pagan Mysteries in the Renaissance**. New York: The Norton Library, 1968.

Luana M. Wedekin

Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Design da UDESC. Doutorado em Psicologia (UFSC), M.A. History of Art (The Courtauld Institute of Art, London, UK), Mestre em Antropologia Social (UFSC), Especialista em Estudos Culturais (UFSC), Graduada em Educação Artística, Hab. Artes Plásticas (UDESC). Membro da ANPAP, CBHA e ABCA.