

# Entre sobrevivências e metamorfoses: a montagem de imagens em Aby Warburg e André Malraux

RAFAELA ALVES FERNANDES  
MESTRANDA DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Tudo talvez se resuma, como afirma Agamben, a uma questão de movimento. Movimento este que torna irrelevantes as narrativas sobre os fins e os começos. Afinal, o que importa é o devir das formas e da matéria, onde uma vida pode retomar outra em diverso nível, “como se o filósofo e o porco, o criminoso e o santo vivessem o mesmo passado, em níveis diferentes”.<sup>1</sup> Esta é a ideia de evolução mais apropriada a Warburg, em que o baixo, o resto, o inobservado e o minúsculo compartilham de um passado comum às elevadas manifestações plásticas do espírito. Pois, seguindo a lógica evolucionista de viés darwinista, se os seres humanos correspondem à espécie mais forte, por isso sobrevivem, imaginemos o que deve ter padecido a mais fraca durante toda a história, especialmente no transcorrer do século XX.

As noções de sobrevivência e de metamorfose atravessam o “século-fera” - na expressão que Agamben recupera do poeta Ossip Mandelstam -, assumindo

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Lisboa, Relógio D'água Editores, 2000, p. 87.

feições ora trágicas, ora cômicas. Os fantasmas do passado são tanto evocados para serem traduzidos de acordo com fórmulas mais “modernas”, como também rebatidos para o interior do casulo de onde saíram. No ímpeto de recusa da famigerada autonomia da arte, os artistas modernos esqueceram-se que certas aparições visuais exibem todos os tempos fundidos um no outro, numa perturbadora confusão entre o passado e o presente. Logo, negar o passado e cindi-lo do presente é uma operação que trata o passado como um fato objetivo e ignora o caráter impuro do tempo. Mas, evidentemente, que os fantasmas de que nos fala Warburg advêm do inconsciente do tempo, daquilo que ainda não foi nomeado, logo, daquilo que não existe nos manuais de história da arte. Como nos lembra Didi-Huberman, “a história é feita de processos conscientes e inconscientes, de esquecimentos e redescobertas, de inibições e destruições, de assimilações e inversões de sentido, de sublimações e alterações (...)”.<sup>2</sup> E é em meio a este processo tensivo de devir das formas que determinados sintomas visuais persistem como uma bela presença.<sup>3</sup>

Contrariamente à metamorfose kafkiana em que um homem amanhece transfigurado num terrível inseto e se espanta, a metamorfose malruciana torna o ignóbil em motivo nobre a ser lembrado. Aí está, segundo Malraux, a grandeza suprema da arte: transformar o carrasco em mártir.<sup>4</sup> É por meio da arte, e, mais precisamente, do Museu Imaginário, que esta metamorfose ocorre. E o que sobrevive é sempre o intemporal, o elemento descontextualizado do passado convertido em obra magistral em busca da eternidade, Malraux insere as obras no catálogo totalizante da história da humanidade que pode ser facilmente visto em revista.

“Éternité, immortalité et intemporalité!”, esta seria a máxima malruciana que conduziria todo o seu pensamento sobre a arte. É curioso observar que enquanto Warburg fala em termos de sobrevivência das imagens, Malraux refere-se a ressurreição das obras-primas que erguem-se do submundo do esquecimento e transformam, de forma banal e inexorável, todo o presente em passado. Esta diferença é bastante significativa, uma vez que aquilo que sobrevive não necessariamente morreu, ou muito menos vive, mas trata-se de uma sobrevida que é

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013, p. 70.

<sup>3</sup> WARBURG, Aby. apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ibid.*, p. 29.

<sup>4</sup> MALRAUX, André. *La politique, la culture*. Paris, Gallimard, 1996, p. 330.

da ordem do fantasmático, do residual. O próprio Warburg refere-se a sua tarefa enquanto historiador da cultura àquela de “contar histórias de fantasmas para gente grande”. Em contrapartida, para Malraux, a ação mais profunda do Museu Imaginário reside na relação que este estabelece com a morte e, por extensão, com o esquecimento.

A todas as obras de arte que elege, o Museu Imaginário confere, quando não a eternidade perdida pelos escultores da Suméria ou da Babilônia, a imortalidade que Fídias e Michelangelo lhes exigiam, pelo menos uma enigmática libertação do tempo. E, se suscita um Louvre invadido e não deserto, é porque o verdadeiro Museu é a presença, na vida, do que deveria pertencer à morte.<sup>5</sup>

A sobrevivência dos bisões de Lascaux, das deusas sumérias, das esculturas de Michelangelo, dos quadros de Rembrandt e de Cézanne, eram para Malraux um enigma e mesmo um mistério. Afinal, para ele, numa gruta de Lascaux havia mais maravilhas que na caverna de Platão. Se essas obras, algumas pertencentes a religiões desaparecidas, sobrevivem, é graças a metamorfose. Porque é ela e somente ela que transforma em arte a expressão plástica do sagrado, e é através dela que Malraux vê na civilização europeia a herança de todas as outras.<sup>6</sup> Ou melhor, a conquista de todas as outras, uma vez que, como o próprio Malraux dizia, a cultura não é herdada, mas sim conquistada.

A seguir, percorreremos algumas discussões em torno dos conceitos de sobrevivência e metamorfose e de seus significados no conjunto da obra e do pensamento de Warburg e Malraux. Embora representem duas visões antípodas acerca do tempo e da própria historicidade da arte, veremos que há um ponto de convergência entre a sobrevivência e a metamorfose enquanto movimento dialético de diferença e repetição que atuam sobre cada imagem.

---

<sup>5</sup> MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa, Arte e Comunicação, Edições 70, 2015, p. 254.

<sup>6</sup> SAINT-CHERON, François de. *André Malraux*. Paris, Ministère des Affaires étrangères, Direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, sous-direction de la politique du livre et des bibliothèques, 1996, p. 40.

## Sobrevivências

“Tudo recomeça sempre – sim, uma vez mais, de novo, de novo.”  
Maurice Blanchot, O espaço literário, p. 266.

O termo alemão *Nachleben*<sup>7</sup> recebeu diversas traduções por parte dos comentaristas de Warburg. Ernst Gombrich admite que as palavras mais importantes do léxico do pensamento warburgiano – como *bewegtes Leben*, *Pathosformel* e *Nachleben* – são difíceis de transpor para o inglês e refere-se a *Nachleben der Antike* como um reavivamento contínuo de elementos da cultura antiga.<sup>8</sup> Já de acordo com Agamben, *Nachleben* não significa exatamente “renascimento”, como é por vezes traduzida, tampouco “sobrevivência”. Para Agamben, o tema da “vida póstuma” define as soluções estilísticas e formais adotadas pelos artistas como decisões éticas também, pois determinam a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado.<sup>9</sup> E acrescenta,

se Warburg pôde apresentar o problema da *Nachleben des Heidentums* como seu próprio problema de pesquisador, foi por ter entendido, graças a uma surpreendente intuição antropológica, que o problema de “transmissão e sobrevivência” é a questão central de uma sociedade “quente”.<sup>10,11</sup>

<sup>7</sup> “De origem alemã, a palavra *Nachleben* é formada pela justaposição da preposição *nach* (após, conforme) e do substantivo *Leben* (vida), e tem sido traduzida para o português como ‘sobrevivência’, ‘pós-vida’, ‘vida póstuma’. Nenhum desses termos, porém, parece ter a mesma abrangência semântica da palavra original, definida no tradicional dicionário dos irmãos Grimm (1889) como: 1. Vida subsequente, vida que persiste; 2. Vida que imita. Enquanto verbo, *nachleben*, com inicial maiúscula, significa: 1. Viver posteriormente, sobreviver; 2. Emular em vida, tomar como modelo a vida e o comportamento de alguém; e 3. Viver, comportar-se, agir conforme um modelo” (BATISTA, 2014, p. 15).

<sup>8</sup> Apud DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013, p. 29.

<sup>9</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. Tradução de Richard Andeol. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, Dossiê Warburg, 2004, p. 135.

<sup>10</sup> Ibid., p. 136.

<sup>11</sup> A definição das noções de sociedade quente e fria deriva do pensamento do antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss, que, antes de postular uma diferença de natureza ou colocá-las em categorias separadas, parece referir-se às atitudes subjetivas que as sociedades adotam frente

Todavia, tratar a *Nachleben* como um mero problema de “transmissão do antigo” é reduzir seu significado, além de ter implicada a ideia de continuidade da herança pagã nessa formulação. De modo semelhante, em Erwin Panofsky a problemática da sobrevivência cede lugar a uma problemática da influência, onde a compreensão da significação das imagens é unicamente atribuída à causalidade que determina certas formas. Por sua vez, Fritz Saxl chegou a aproximar tal conceito da ideia de arquétipo de Jung. Esta aproximação recebeu duras críticas de Didi-Huberman e Agamben, pois Warburg concebe a imagem enquanto realidade histórica, diferentemente de Jung que dissocia de qualquer historicidade sua noção de símbolo.

Contudo, a acepção que adotaremos aqui advém da leitura de Didi-Huberman sobre a obra de Warburg, que preserva a dimensão fantasmática do conceito de *Nachleben*, traduzindo-o comumente por “sobrevivência”. Em *A imagem sobrevivente*, livro inteiramente dedicado ao autor do *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman enfatiza a desorientação que Warburg implementa na disciplina histórica, abrindo-a a outros modelos temporais onde “cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos e propensões para o futuro”.<sup>12</sup> De fato, Warburg descreve um outro tempo, um tempo impuro, em que qualquer esquematismo cronológico de duração torna-se impensável. E assim, reescrevendo a história da arte e da cultura a partir de seus sintomas e continentes negros, ele exprime o desejo que a história da arte recomece, distante de modelos incólumes como os ciclos de vida e morte, grandeza e decadência, que conduziram o desenvolvimento da disciplina. Uma história das sobrevivências não tem como seu objeto a história universal, e mesmo a local – ou nacional. Mas sim, as latências, aparições e desaparecimentos de determinados sintomas que persistem e atravessam a história, com a mesma intermitência das imagens na memória, onde o outrora encontra o agora para produzirem um tempo anacrônico.

---

à história e às maneiras variáveis com que elas a concebem. Ao responder às críticas que recebeu em torno da acusação de defender a dicotomia entre sociedades “com história” e “sem história”, ele afirma: “tais sociedades [frias] não escapam mais da história do que aquelas — como a nossa — a quem não repugna se saber históricas, encontrando na ideia que têm da história o motor de seu desenvolvimento”. (Lévi-Strauss, 1998, p. 108).

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013, p. 69.

Desse modo, o pensamento histórico constituído pela via das sobrevivências não reconhece o passado como fato distante, e muito menos o presente como uma experiência passível de ser interpretada em sua completude. Pelo contrário, as sobrevivências desmontam a linearidade do tempo e nos obrigam a lidar com uma obra contemporânea como se fosse antiga, e vice-versa. Em oposição à concepção de tempo histórico como sucessão de fatos, Warburg propõe a temporalidade sintomática e espectral das imagens sobreviventes, constituída de migrações, desaparecimentos e retornos inesperados. Numa anotação de 1912, Warburg tece uma crítica à ciência histórica e a suas categorias universais de evolução, e deixa implícito o modelo que reivindica, fundado no inconsciente do tempo e da história:

Até aqui, a insuficiência das categorias universais para pensar a evolução impediu a história da arte de pôr seus materiais à disposição da “psicologia histórica da expressão humana” [*historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks*], a qual, de resto, ainda está por ser escrita. Nossa jovem disciplina (...) tateia em meio a esquematismos da história política e teorias sobre o gênio, à procura de sua própria teoria da evolução [*ihre eigene Entwicklungslehre*].<sup>13</sup>

Embora o conceito de sobrevivência tenha sido pouco citado por Warburg e nunca tenha sido suficientemente sistematizado por ele, toda sua reflexão sobre as imagens está impregnada dele. O contexto no qual Warburg elaborou a ideia de *Nachleben* não é outro senão seu estudo do Renascimento italiano – posteriormente, o flamengo e o alemão também. Todavia, segundo Didi-Huberman, o principal referencial teórico de Warburg no que diz respeito à noção de sobrevivência foi a ciência da cultura de Edward B. Tylor e os vínculos complexos entre história e antropologia que ele encontrou. Também em viagem ao Novo Mundo, mais precisamente ao México, em 1856, Tylor havia investigado alguns elementos da cultura e encontrado uma variedade de origens e tempos para explicar um mesmo fenômeno, num nó indiscernível de passado e presente. Chamara também sua atenção a capacidade de uma cultura permanecer, sobreviver ao tempo mesmo

<sup>13</sup> Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013, p. 34.

em meio ao movimento inerente a cada cultura. Segundo Tylor, a tenacidade das sobrevivências, sua força, nasce na tenuidade de coisas minúsculas, supérfluas, ridículas ou anormais, ou seja, no inconsciente das formas. Um tipo de fascínio predecessor ao detalhe warburgiano, que valoriza coisas aparentemente frívolas e insignificantes, vestígios que, embora não sejam redutíveis à existência material dos objetos, admitem que os restos de memória subsistam nas formas de expressão. O conceito de sobrevivência também serviu a teoria evolucionista de Darwin, porém num sentido avesso àquele que Tylor lhe deu. Se em Darwin somente os mais aptos e fortes sobrevivem, sendo capazes de se multiplicarem, em Tylor apenas os elementos culturais mais inaptos e impróprios sobrevivem.<sup>14</sup>

Sem dúvida, a antropologia desempenhou um papel teórico e heurístico fundamental no conjunto da obra de Warburg. Sua viagem ao Novo México no final do século XIX foi, de certo modo, uma viagem às sobrevivências do mundo pagão, onde constatou que determinadas fórmulas de *páthos* (*Pathosformeln*) sobreviviam no Novo Mundo com a mesma força mítica que existiram no passado europeu, como é o caso do símbolo da serpente. Talvez por isso fosse inconcebível para Warburg falar em termos de um único renascimento da cultura pagã. Além disso, Didi-Huberman define a noção de sobrevivência em Warburg como um conceito estrutural, uma vez que tal concepção poderia ser aplicada a qualquer época, não sendo apenas o Renascimento impuro, mas todo e qualquer tempo. Mas, a propósito, a que impureza estaria ele se referindo? Talvez, ao paradoxo de uma energia residual, de um vestígio de vida passada no presente que implica sempre uma transformação, pois o passado quando se atualiza sofre uma metamorfose, uma alteração. Entretanto, a história da arte warburgiana, em lugar de se voltar para aquilo que muda, concentra-se nos elementos que persistem de forma recalcada na memória da humanidade.

Em cada uma das pranchas do *Atlas Mnemosyne*, vemos o desfilar de sobrevivências que se instalam nos intervalos das imagens, religando tempos distintos e tornando uma imagem a memória da outra. É no intervalo que a memória se manifesta e a descontinuidade da história é exposta. Não por acaso, Warburg nomeou sua ciência de *iconologia do intervalo*. E é como um problema de memória e não de imitação que Warburg pensa o retorno das formas da antiguidade na

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 54.

época moderna.<sup>15</sup> Em vista disso, caberia indagar: em que medida o ato de lembrar se configura como um modo de sobrevivência? Em *Matéria e memória*, Henri Bergson discorre sobre a natureza espiritual da memória e a condição virtual do passado, por isso nossa incapacidade em apreendê-los, a não ser na forma de imagem. Bergson afirma que uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem, já o contrário não é verdadeiro.<sup>16</sup> À maneira de Warburg, o filósofo não pensa o tempo como uma sucessão de acontecimentos, uma vez que passado e presente são inseparáveis. Nota-se que Bergson articula seu argumento em torno da atualidade do presente, da matéria e da percepção. Enquanto que o passado, as lembranças e a memória se caracterizam por sua virtualidade. Se a memória está dissociada da percepção, isso se explica pelo fato de a memória não pertencer ao espaço, mas ao tempo, de natureza sempre imaterial e fugidia. É por isso que todo o passado coexiste com o presente.

Ocorre o mesmo em Warburg ao tornar seu *Atlas* um refúgio das imagens, uma coleção de lembranças fantasmáticas da cultura ocidental, onde toda obra pode ser considerada uma arte da memória. Pois, como uma imagem nunca está sozinha, cada imagem é atualizada a partir da rede de relações que estabelece. É assim, somente assim, que as imagens subsistem num perpétuo recomeço. Esse encontro promovido por Warburg de um presente ativo com um passado reminescente também coloca seu pensamento em diálogo direto com as análises culturais de Benjamin, que identifica a imagem da história ao turbilhão de um rio em movimento, sem começo nem fim. Tal imagem expressa o sentido dialético da história para Benjamin, que admite a dimensão subjetiva da história necessária para abrir a ciência histórica a novos modelos de temporalidade que façam justiça aos anacronismos da própria memória. Pois, como afirma Didi-Huberman, “a ‘revolução copérnica’ da história consistirá (...) em passar do ponto de vista do passado como fato objetivo ao do passado como fato de memória, isto é, como fato em movimento, fato psíquico e material”.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> BATISTA, Juliana Vaz de F. M. *Na vertigem do tempo: a imagem como atualização do passado*. Dissertação de mestrado. Universidade de Lisboa, 2014, p. 14.

<sup>16</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 158.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire*, 5. Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 116.



## Metamorfoses

O conceito de metamorfose não só permeia os escritos de Malraux sobre arte, como também nomeia o título de sua trilogia, *A metamorfose dos deuses*, dividida em *O sobrenatural*, *O irreal* e *O intemporal*. Nestes textos, Malraux passeia pela iconografia ocidental, antiga e moderna, oriental e africana, a fim de demonstrar a natureza da obra de arte. Mas de que seria feita a metamorfose malruciana? Embora Malraux alerte o leitor declarando que seu livro não tem por objeto nem uma história da arte, nem uma estética, é inegável que ele constrói seu próprio sistema estético. A metamorfose é para ele um processo que jamais cessa. Ele inicia o *Museu Imaginário* com a seguinte afirmação: “Um crucifixo românico não era, de início, uma escultura; a Madona de Cimabue não era, de início, um quadro; nem sequer a Atena de Fídias era, de início, uma estátua”.<sup>18</sup> Logo, quando uma obra se torna uma obra de arte?

Esta talvez seja uma questão que nos coloca exatamente no centro da discussão sobre a ideia de metamorfose da obra de arte para Malraux. De acordo com Jean-Pierre Zarader (1998), a metamorfose consiste na mudança de um campo de referências a outro, configurando o nascimento de uma obra de arte através de sua recepção estética enquanto tal. É através da metamorfose que um objeto de culto, com seu valor de uso, é transformado em obra de arte e reduzido a seu valor de exposição. Sabemos que grande parte das imagens que hoje nomeamos “obras de arte”, eram entendidas como objetos de veneração, uma presença tangível do sagrado até o Renascimento e a Reforma. Assim, as imagens serviam não só para serem vistas, mas, principalmente, cultuadas. Hans Belting, em *Semelhança e presença – a história da imagem antes da era da arte*, trata do problema e atribui a perda do poder sagrado da imagem ao seu novo papel enquanto arte na Era Moderna, no domínio privilegiado do artista que se apropria de técnicas e regimes estéticos desvinculando-se, gradualmente, da religião. Este processo ocorre quase que simultaneamente ao nascimento da história da arte enquanto disciplina e, posteriormente, à invenção da estética e do museu moderno. Contudo, esta é uma discussão que transcende o objeto de análise aqui em questão.

---

<sup>18</sup> MALRAUX, André. 2015, p. 9.

O museu seria o grande responsável por esta metamorfose que incide sobre os objetos do mundo. Primeiramente, ao descontextualizá-los; em seguida, ao colocá-los em confronto com outros objetos. Para Malraux, o museu

extirpa a função às obras de arte: não reconhece Paládio, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser. O museu é um confronto de metamorfoses.<sup>19</sup>

Se cada objeto sofre um processo particular de metamorfose ao adentrar o museu, quando reunido a um conjunto de outras obras, juntos, passam a operar uma máquina de metamorfoses que é ainda modificada com o olhar de cada indivíduo e de cada época. Afinal, a duração dos museus é, geralmente, mais extensa que a nossa existência.

Além da metamorfose fundamental que o museu empreende, somar-se-ia a ela outras metamorfoses menores, como é o caso da metamorfose do estilo. Para a compreendermos é preciso antes saber o que Malraux entende por “estilo”. No *Museu Imaginário* ele escreve: “chamamos estilos às expressões das civilizações pelas formas, mas também, mais modestamente, aos grupos de formas”.<sup>20</sup> Caberia ao Museu, assim como aos historiadores da arte, perturbar estes grupos e categorias, alterar os vínculos entre obras antes consideradas irmãs e relativizar as classificações estanques, que geralmente não contemplam obras dispersas, aquelas consideradas “menores” ou identificadas pela historiografia a estilos diferentes. Desse modo, temos um outro desdobramento em meio a esta cadeia de metamorfoses: trata-se da metamorfose do olhar de quem lança sua percepção a uma nova rede de relações e experimenta sentimentos jamais antes vividos. A arte serve de estímulo ao imaginário, e estando no limite entre o corpóreo e o incorpóreo, o individual e o comum, entre a sensação e o pensamento, o imaginário seria algo completamente distinto da mera fantasia. Embora exista uma distinção significativa em Malraux entre “imaginário” e “imaginação”, a definição que Baudelaire

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 10.

<sup>20</sup> Ibid., p. 240.

postula para este último parece absolutamente adequada à concepção de Malraux sobre a função do imaginário: “a imaginação é uma faculdade (...) que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”.<sup>21</sup>

Haveria, porém, outro nível de metamorfose, anterior mesmo à metamorfose do estilo. Esta consistiria na capacidade de cada obra do presente modificar todas as que a antecederam. Nesse sentido, o passado e o tempo mostram-se mais fluídos do que estamos acostumados a concebê-los. A metamorfose atua também aí. Malraux explica: “durante muito tempo, Piero della Francesca não foi considerado um dos maiores pintores do mundo; mas, desde que o é, Rafael mudou muito”.<sup>22</sup> Perfazendo o caminho inverso à lógica das influências, em que o passado irrompe no presente, Malraux submete toda a história da arte a uma revisão constante, de modo que um artista contemporâneo pode modificar nossa compreensão sobre um artista renascentista, por exemplo. Assim, o *Museu Imaginário* provoca uma confusão no tempo, de modo que aquele que restitui o olhar sobre uma obra do passado compartilha com seu autor o ato da criação. Como diria Malraux, quanto mais se abre o leque das ressurreições, mais manifesta se torna a metamorfose. Assim,

uma arte, aos olhos dos seus contemporâneos, vive do que cria, mas também do que criou: artes futuras que parece trazer dentro de si, e que os anos reduzirão à arte que lhe suceder. Mas, se bem que a metamorfose a leve a perder simultaneamente o toque da descoberta e a pluralidade das promessas, a criação que orienta o seu futuro recompõe-lhe um passado. Nesse caso, quem conduz à descoberta das estátuas antigas, os investigadores escavadores ou os mestres do Renascimento que lhes restituem o olhar? (...) A metamorfose não é um acidente, é a própria vida da obra de arte”.<sup>23</sup>

Se a metamorfose é a própria vida da obra de arte, sua força reside justamente na capacidade de tornar imortal tudo quanto esteja em seu domínio. Afinal, a

---

<sup>21</sup> Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2015, p. 135.

<sup>22</sup> MALRAUX, André, 2015, p. 243.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 243-244.

obra de arte sobrevive àquele que a criou, graças a este processo de metamorfose que a torna intemporal. E a memória desempenha um papel bastante significativo nesse processo, tal qual Baudelaire enunciava no Salão de 1846: “a memória é o grande critério da arte; a arte é a mnemotécnica do belo”;<sup>24</sup> Malraux promove uma dialética da reificação e reanimação através da evocação de vozes já esquecidas no passado. Se a morte é sem dúvida uma decadência, uma de suas formas mais destrutivas é o esquecimento. No último parágrafo de *O intemporal*, Malraux deixa em aberto o destino do *Museu Imaginário*, e parece de certa forma previsível que ao instituir o fim do tempo, o Museu só pudesse também se encerrar com o fim dos tempos. Afinal,

por que a arte não sofreria uma mutação tão vasta quanto aquela da beleza? Nascidos juntos, o *Museu Imaginário*, o valor enigmático da arte, o intemporal, provavelmente morrerão juntos. E o homem perceberá que nem mesmo o intemporal é eterno.<sup>25</sup>

## Dois modelos temporais, duas concepções da história

Partindo da ideia de que toda história da arte pressupõe uma filosofia da história e uma escolha de modelos temporais,<sup>26</sup> podemos pensar que se em Warburg e Malraux temos dispositivos visuais projetados para apresentar e pensar de outra forma a história das imagens, os modelos temporais que escolhem fundam duas concepções antitéticas sobre a história. Algumas dessas diferenças tornam-se evidentes quando discutimos as noções de sobrevivência e metamorfose, pois, enquanto Warburg funda um tempo anacrônico que não é o tempo da atualidade histórica ou da atualidade artística, mas o tempo inatual das sobrevivências, ou se se preferir, o tempo sempre atual dos sintomas; Malraux, por sua vez, anuncia um tempo fora do Tempo, o tempo das metamorfoses que desafia a natureza biológica da matéria em benefício da imortalidade das obras primas.

<sup>24</sup> Apud FOSTER, Hal. “Arquivos da arte moderna”. In: *Revista Arte & Ensaios*. n. 19, 2009, p. 183.

<sup>25</sup> MALRAUX, André. *La Métamorphose des dieux – L’Intemporel*. Paris : Gallimard, 1976, p. 415.

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013, p. 16.

Do mesmo modo que Benjamin almejava “escovar a história a contrapelo” para ver a pele ferida sob os fios, Warburg interessa-se pelos elementos recalcados da cultura: o mais obscuro, o mais longínquo e, também, o mais tenaz. A montagem das sobrevivências expõe a dialética inelutável das formas e do informe, onde o antropomorfismo tradicional cede espaço ao fóssil de memória mais arcaico e selvagem que a disciplina humanista jamais citou. Como se no interior de cada imagem existisse um animal trancafiado que, quando se depara com a porta aberta, corre sofregamente para fora. Warburg faz aparecer a animalidade da civilização europeia. Trata-se de uma poética do baixo, do resto, do gestual que se manifesta nos detalhes, seja no drapeado esvoaçante das ninfas ou no gesto sublevado das mãos nas cenas de lamentação reunidas no Atlas.

Por outro lado, a metamorfose assume em Malraux a expressão de sua recusa da negatividade da história. Isto acontece graças à capacidade da metamorfose de preservar e exaltar apenas os aspectos mais notáveis e magistrais das obras. Desse modo, para Malraux sobrevive na memória da humanidade apenas as grandes e heroicas narrativas, pois as cruéis ações cometidas e os embates sangrentos são esquecidos em benefício da eterna presença da beleza que resiste. Através da rejeição da historicidade inerente a todo e qualquer objeto da cultura, Malraux resgata para as percepções futuras apenas o melhor de cada obra, e a metamorfose se encarrega de remontar os fragmentos escolhidos – e não os que sobraram – para, então, compor o grande romance familiar das obras de arte. Malraux não persegue os vestígios a fim de saber de que são feitas as obras de seu Museu; pelo contrário, ele os apaga e faz subsistir apenas a *presença*, dialeticamente, etérea e material, num presente que jamais se encerra. É preciso, neste caso, lembrarmos de uma passagem das teses “Sobre o conceito da história”, de Benjamin, que em sua crítica ao historicismo afirma nunca ter havido “um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.<sup>27</sup> Portanto, toda obra carregaria em seu bojo a memória das atrocidades e opressões da cultura que a criou, restando ao historiador acordar os mortos e juntar os fragmentos perdidos nas ruínas amontoadas a seus pés.

---

<sup>27</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

Em seu *Museu Imaginário*, Malraux reúne uma coleção de presenças que se sucedem no folhear de cada página, sequência de presenças tornadas formas. Talvez, o problema malruciano possa ser definido como um problema morfológico, à semelhança da história natural que observa a metamorfose das plantas para ver sucederem-se formas simétricas e erráticas, semelhanças e aberrações. Analogamente às imagens de Blossfeldt em *Unformen der Kunst*, montadas de modo que cada flor assuma medidas desproporcionais e inverossímeis pela utilização do primeiro plano e da ampliação fotográfica, o álbum de arte amplia as obras que eleger tornando-as monumentais. Ele ignora, porém, suas morfogêneses, montando-as apenas a partir do critério da simetria formal. Portanto, a metamorfose malruciana dá-se pela via da contiguidade, pela qual cada obra parece ser a continuação de outra. Isto posto, a metamorfose da natureza, incessante e infinita, vê-se transposta para o campo do imaginário.

De acordo com Didi-Huberman, as sobrevivências não almejam a redenção ou sequer a vida eterna, pois elas admitem o esquecimento e o caráter lacunar da memória. Não podemos ainda ignorar que toda sobrevivência implica um ato de resistência por continuar existindo *mesmo que...*, ou senão, de transgressão por aparecer, justamente, no elemento informe em meio às belas formas. Assim, uma das tarefas do historiador warburgiano parece se desenhar aqui, em torno da ressurgência anacrônica de imagens mnemônicas ligadas a uma atualidade imediata da realidade histórica do seu tempo, principalmente aquelas pertencentes ao domínio do informe, do fantasmático e do residual da cultura. Visto que,

as sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta - mesmo que fosse ela contínua -, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 84.

Se a sobrevivência é da ordem da repetição, não no sentido que ordinariamente a entendemos, entretanto, mais próxima àquilo que Gilles Deleuze entende por repetição, ou seja, à produção da singularidade e do diferente, a repetição enquanto motor do diferente; e, ainda, se admitirmos que a metamorfose é inerente à vida, por isso está sujeita à perpétua mudança, isto corresponde na teoria de Deleuze (*Diferença e repetição*) à própria diferença, essa espécie de elemento em incessante mutação de intensidade e significado. Existiria, então, entre o conceito de sobrevivência e metamorfose uma dialética que une e distingue a repetição da diferença, ou seja, entre aquilo que subsiste num tempo heterogêneo – que é também repetição em si mesmo – criando algo, em certa medida, novo através do devir das formas, e aquilo que diz respeito ao que permanece mesmo diante da inelutável metamorfose a que estão sujeitas as coisas existentes. Portanto, no interior de toda sobrevivência warburguiana há uma metamorfose que opera a diferença e precipita o movimento na história. O contrário não é verdadeiro, pois, a metamorfose, na perspectiva de Malraux, não admite as frágeis sobrevivências contidas nos pequenos gestos, somente o Absoluto revelado plasticamente.

Discorrer sobre a noção de sobrevivência warburguiana e de metamorfose, para Malraux, constitui modo de inquietar tudo quanto persiste em se manter intocável por detrás dos quadros de nossa sensibilidade: a contemplação embevecida de nossos objetos venerados, a gramática dócil de nossas formas, as semelhanças e diferenças comprovadas de nossas certezas. Que vozes são ainda capazes de nos mostrar como uma imagem deve ser percebida como arte? Que singular saber nos descortina os entremeios das imagens, seus mudos diálogos? Quais os tempos de metamorfose que o museu ainda pode reservar a nossos gestos e objetos do ordinário? Foram algumas das perguntas que orientaram este trabalho. Lidamos aqui com o caráter intermitente da existência das imagens e as múltiplas transformações as quais elas estão expostas.

Vimos que para Warburg a sobrevivência (*Nachleben*) é o elemento constitutivo da história, é ela que preserva certos sintomas visuais capazes de desmontar certas formas de visibilidade, modos de narração, bem como categorias e argumentos que as explicam dentro de uma lógica historicista que acredita poder organizá-las num tempo objetivo e passível de ser apreendido racionalmente. A sobrevivência warburguiana é da ordem do fantasmático, do olhar deslocado do trapeiro que ousa fazer história com os farrapos da história. Longe de formar

uma totalidade, o historiador contenta-se em mostrar os detalhes que persistem anacronicamente e estavam recalcados na memória social.

Enquanto o autor do *Atlas Mnemosyne* desmonta e remonta as imagens para evidenciar as muitas camadas de tempo que subsistem nelas num perpétuo recomeço, Malraux ignora os vestígios temporais nas obras que elege, exaltando a dimensão intemporal e a-histórica de seu Museu. A metamorfose malruciana determina relações de semelhanças entre os objetos ao compará-los segundo uma disposição que suprime as diferenças (culturais, geográficas, materiais e estilísticas) e observa o vai e vem das formas em apaziguadoras aproximações. Tal como discutimos, a noção de metamorfose assume em Malraux diversas acepções no transcorrer de sua obra, podendo estar associada a metamorfose que toda obra sofre no ato de sua recepção estética, ou se fazer presente até mesmo quando é atualizada a partir da rede de relações que estabelece com outras obras no museu.

É de interesse, ainda, ressaltar que ambos os autores são tributários do desenvolvimento técnico da fotografia para o engendramento de suas pesquisas e se opõem a uma certa história da arte positivista. Entretanto, a montagem de imagens que realizam leva a resultados bastante distintos. Ao passo que a fotografia é usada por Warburg para conjurar a parte de não arte da história da arte, Malraux restaura a autonomia da arte, utilizando-a como meio a reprodutibilidade mecânica. Se a separação da arte da práxis vital é um ponto de partida para aquilo que foi definido como “autonomia da arte”, sobejamente criticada pelas vanguardas históricas, pode-se dizer que ao localizar a arte num destino exterior à história, Malraux restitui uma esfera particular de experiência essencialmente estética e distinta da realidade empírica. O *Museu Imaginário* desvincula a arte de toda função social até então atribuída a ela, seja na arte religiosa como função de culto, seja na arte cortesã ou burguesa como autorrepresentação de classe.

E, por fim, através da montagem dialética do *páthos* de uma cultura *páthos* convertida em imagens, cuja estrutura aproxima elementos heterogêneos num tempo anacrônico, Warburg implementa em seu Atlas uma função-imagem que provoca inquietante efeito de dessemelhança no espectador. De acordo com Rancière, a imagem autônoma é aquela que resiste a qualquer tipificação e afirma o seu estatuto de imagem, não enquanto representação de alguma coisa, ou muito menos na condição de ser simplesmente uma obra de arte. Portanto, a autonomia



que Warburg busca está ligada a paradoxal vida das imagens e a seu permanente jogo de aparecimentos e desaparecimentos.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. In: Dossiê Aby Warburg. Cezar Bartholomeu (Org.). Tradução de Richard Andreol. *Arte e ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, UFRJ*, 2004.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Tradução de Gisah Vasconcelos. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BATISTA, Juliana Vaz de F. M. *Na vertigem do tempo: a imagem como atualização do passado*. Dissertação de mestrado. Universidade de Lisboa, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A modernidade – obras escolhidas*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Ninfa moderna – essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002.

- \_\_\_\_\_. *Ao passo ligeiro da serva – saber das imagens, saber excêntrico*. Tradução de Renata C. Botelho e Rui P. Cabral. Edição de João Francisco Figueira. Disponível em: <https://proymago.pt/>. Acesso em 29 out. 2020.
- \_\_\_\_\_. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- \_\_\_\_\_. *L'Album de l'art à l'époque du Musée Imaginaire*. Paris: Éditions Hazan, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire*, 5. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.
- DUTHUIT, Georges. *Le Musée Inimaginable – Essai*. Paris: Librairie José Corti, 1956.
- FOSTER, Hal. “Arquivos da arte moderna”. In: *Revista arte & ensaios*, n. 19, 2009. Disponível em: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Hal\\_Foster.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Hal_Foster.pdf). Acesso em: 18/04/2020.
- HUCHET, Stéphane. “O historiador e o artista na mesa de (des)orientação – alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana”. In: *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 1, n. 1, ano 1. set. 2013.
- LEVI-STRAUSS, Claude. “Lévi-Strauss nos 90 voltas ao passado”. In: *Mana* [on-line], 1998, v.4, n.2.
- LYOTARD, Jean-François. *Assinado, Malraux*. Tradução de Gilberta Acselrad. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Arte e Comunicação – Edições 70, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Les voix du silence*. Paris: NRF, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris: Gallimard, 1952.
- \_\_\_\_\_. *La Métamorphose des dieux – L'Intemporel*. Paris: Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. *La politique, la culture*. Paris: Gallimard, 1996.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Sibylle Muller. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PUGLIESE, Vera. “A história da arte como montagem de tempos anacrônicos”. In: *Caderno de Resumos & Anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 2011.

- SAINT-CHERON, F. de. *André Malraux*. Paris: Ministère des Affaires étrangères, Direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, sous-direction de la politique du livre et des bibliothèques, 1996.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Leopoldo Wailzbort (Org.). Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. “Introdução à Mnemosyne, 1929”. In: *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Leopoldo Wailzbort (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015. pp. 363-375.
- \_\_\_\_\_. *Ninfa Fiorentina – fragmentos de um projecto sobre ninfas*. Tradução de Artur Morão. Disponível em: [www.proymago.pt](http://www.proymago.pt). Acesso em 21 set. 2012.
- ZARADER, Jean-Pierre. *Malraux ou la pensée de l'art*. 2ª ed. Paris: Ellipses, 1998.



**RESUMO:** O artigo examina as concepções de história da arte e temporalidade da imagem presentes no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (1866–1929), e no *Museu Imaginário*, de André Malraux (1901–1976). Para tanto, investiga ali os usos da montagem como processualidade visual e como modo de pensamento. Deste modo, constitui foco principal deste estudo os conceitos de sobrevivência e metamorfose. Mostra-se, pois, como Warburg reivindica um tempo anacrônico, que não é o tempo da atualidade histórica ou artística, mas o tempo ina-

**ABSTRACT:** The article examines the conceptions of the history of art and temporality of the image present in the *Atlas Mnemosyne*, by Aby Warburg (1866 - 1929), and in the *Imaginary Museum*, by André Malraux (1901-1976). To do so, it investigates the uses of the montage as visual processuality and as a way of thinking. Thus, the main focus of this study is the concepts of survival and metamorphosis. It is thus shown how Warburg claims an anachronistic time, which is not the time of historical or artistic actuality, but the unchanging time of the

tual das sobrevivências dos gestos e das formas, ou então o tempo sempre atual dos sintomas. E mostra-se, por fim, como Malraux, enuncia um tempo fora do tempo, o tempo das metamorfoses que desafia a natureza biológica da matéria em benefício da imortalidade das obras-primas.

PALAVRAS-CHAVE: *Atlas Mnemosyne*; *Museu Imaginário*; história da arte; montagem de imagens; sobrevivência; metamorfose.

survivals of gestures and forms, or the ever-present time of symptoms. And it shows itself, finally, as Malraux, enunciates a time out of Time, the time of the metamorphoses that defies the biological nature of matter to the benefit of the immortality of the masterpieces.

KEYWORDS: *Atlas Mnemosyne*; *Imaginary Museum*; History of Art; Montage of images; Survival; Metamorphose.