

O olhar filológico de Warburg e a “aplicação da ideia de Vico”

ISABELA DE VILHENA GAGLIANONE
MESTRE EM FILOSOFIA, FFLCH-USP

He who cannot attract Pan
approaches Proteus in vain

Pico della Mirandola.
Apud Edgar Wind, 1969, p. 191.

Na conferência que proferiu na Universidade de Bonn, em 1882, o filólogo Hermann Usener comparou o gigante mitológico Anteu – o filho de Gaia que renovava suas forças ao entrar em contato com a terra mãe – ao historiador que adota uma postura filológica e consegue extrair novas informações e alargar seu conhecimento a cada imersão na letra das fontes. O mito da derrota de Anteu, quando soerguido do solo por Hércules, serviu como tema a uma escultura do renascentista Antonio Pollaiuolo, artista que, segundo o historiador da arte Aby Warburg, produziu obras dotadas de um pathos “ainda mais antigo que o Antigo” e que, pela imersão nas formas de expressão limítrofes pré-cunhadas, “ajudou energeticamente a fazer com que deuses e heróis sacudissem as efêmeras seduções das vestes suntuosas e ensinassem a refletir sobre a sua primitiva origem

humana”.¹ Também o artista, pela imersão na letra das fontes antigas, alarga seu próprio conhecimento e, observado pelo historiador da arte, traduz com imagens tanto o espírito de sua época quanto aspectos psíquicos arcaicos transmitidos pela memória coletiva humana. Para Warburg, as imagens têm uma função de organização do conhecimento e da memória coletiva e, nessa medida, são instrumentos de orientação do homem no universo – no universo cultural e no cosmos. Auxiliado pela memória, tanto consciente (a imitação dos modelos antigos) quanto inconsciente (a atuação dos símbolos dinâmicos gravados na memória coletiva), e direcionado pela vontade, o artista insere a compreensão da obra de arte na economia do espírito.²

Entre 1886 e 1887, Warburg assistiu com profundo interesse às aulas ministradas por Usener em Bonn e, em 1900, em uma troca de cartas com André Jolles sobre o tema da ninfa na arte italiana do Renascimento, afirmou que a figura feminina que adentra a cena da pintura *O nascimento de São João Batista*, de Ghirlandaio, exigia-lhe dirigir seu “olhar filológico ao terreno do qual emergiu” e a “perguntar[-se] com espanto: Essa estranha e delicada planta tem mesmo suas raízes na austera terra florentina?”³ Warburg adotou, conforme preconizava Usener, uma postura filológica para investigar a história da arte, de modo que buscou “[...] descer às profundezas da natureza pulsional, onde o espírito humano desposa a matéria sedimentada de maneira não cronológica [*triebhafter Verlochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Mate-*

¹ WARBURG, Aby. “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento” (1914). In: *A presença do Antigo. Escritos inéditos – Volume I*. Organização, introdução e notas de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 110.

² Warburg cita o filósofo Wilhelm Dilthey em um adendo incluído à sua tese de doutorado (1893), evocando a inerência da arte à “economia espiritual da vida humana” (*der Kunst im geistigen Haushalt des Menschenlebens*); segundo Dilthey, “compreender a arte significa ver de que maneira a imagem, a forma, o sentimento, o pensamento, o conteúdo espiritual combinam-se a partir do interior”, apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015, p. 141-142. Em um fragmento de 1892, Warburg já se referia a Dilthey, afirmando que a questão da vontade insere a compreensão da “obra de arte na economia do espírito”, cf. WARBURG, Aby. “Fragmento 278” (1892). In: *Fragments sur l’expression*. Organização e apresentação de Susanne Müller, tradução de Sacha Zilberfarb. Paris: L’Écarquillé, 2015a, p. 182.

³ WARBURG, Aby. “A ninfa: Uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg” [1900]. In: Idem, 2018, p. 72.

rie]”.⁴ A experiência imagética, segundo Warburg, é conduzida por um processo de transmissão mnemônica de imagens e formas atreladas a complexos patéticos capazes de manter vivas experiências expressivas passadas. De modo que para ele a questão quanto à natureza patética suscitada e representada por imagens reverbera a reflexão quanto ao papel da imagem na cultura como um todo, pois implica outra questão, de caráter mais geral: qual a matriz que imprime na memória tais imagens pré-cunhadas, que efetiva a transmissão de significados simbólicos?

As imagens são para Warburg, “documentos” da expressão, pois as imagens materiais são vinculadas a imagens mentais. Munido dessa certeza, ele estabeleceu ao longo de sua trajetória intelectual “um alargamento metódico das fronteiras” da ciência da arte, para que ela pudesse então “pôr seu material à disposição da ‘psicologia histórica da expressão humana’”,⁵ como escreveu em 1912. Alargamento metódico que, conforme ainda buscava teorizar em 1925, deveria abranger a arte filológica da interpretação, “para obter uma visada prospectiva”⁶ e investigar a imagem como função psicológica necessária no interior da cultura total. A memória, em seu duplo papel de despertar reações fóbicas originais e projetar simultaneamente uma reação de conceitualização, apaga a fronteira disciplinar que separa a história cronológica humana da “matéria estratificada de modo não cronológico”. Segundo Warburg, “somente aqui”, no contato com a trama pulsional que liga o espírito à matéria estratificada da memória, “é possível, de fato, entrever a matriz que cunha os valores expressivos da exaltação pagã, que brotam da experiência orgiástica: o *thiasos* trágico”.⁷

⁴ Warburg apud DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio [MAR], 2013, p. 272-273. Cf. WARBURG, A. “Mnemosyne. O atlas das imagens. Introdução” (1929a). In: Idem, 2018, p. 222.

⁵ WARBURG, Aby. “Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara” (1912). In: Idem. *Histórias de fantasma para gente grande. Escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort, tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p. 127. Trata-se de “alargamento metódico” que “lança luz sobre o *nexo que há entre os grandes processos gerais de desenvolvimento*”. Idem, ibidem, p. 127-128, grifos nossos.

⁶ Idem, “A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de ordenação cósmica do Ocidente” (1925). In: Idem, 2015b, p. 344.

⁷ WARBURG, (1929a), 2018, p. 222.

Como Usener, Warburg busca investigar as raízes profundas dos estados mais antigos da história da civilização, a origem das religiões, dos mitos e das tradições e sua persistência na história do espírito.⁸ Como Jacob Burckhardt e Nietzsche, busca enfatizar o caráter agonístico e dionisíaco dessa origem, o *thiasos* trágico como matriz. Contra a caracterização winckelmanniana do Antigo como clássico, Warburg procura compreender o primitivismo do ato simbólico, bem como suas metamorfoses, operadas por uma função mnêmica; como Nietzsche, compreende que Apolo não neutraliza Dioniso e que ambos nascem da mesma pulsão.⁹ Para Warburg, o trauma fóbico originário deixa “cicatrizes”,¹⁰ engramas mnemônicos, no extrato arcaico da consciência humana e sobrevive na “inteira escala de manifestações vitais cinéticas de uma humanidade fobicamente abalada”.¹¹ Os polos opostos coexistem e as imagens são constituídas por essa tensão primordial: a sedimentação objetiva da imagem está atrelada à sedimentação do biomorfismo fóbico como princípio causador – que pode tanto ser uma medida de substituição protetora como incremento ampliador de força.¹² Portanto, o próprio caráter do

⁸ GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg et la “lutte pour le style”*. Tradução de Jérôme Nicolas. Paris: L’Écarquillé, 2016, p. 135.

⁹ LEBRUN, Gerard. “Quem era Dioniso?”. In: *A filosofia e sua história*. Tradução de Maria Heloísa Noronha Barros. São Paulo: Cosacnaify, 2006, p. 363. “A oposição entre Dioniso e Apolo conclui-se então como um compromisso”, idem, ibidem, p. 359.

¹⁰ PINOTTI, Andrea. “Materia è memoria”. In: GUIDI, Benedetta Cestelli; FORTI, Micol; PALLOTTO, Manuela (orgs.). *Lo sguardo di Giano*. Turim: Nino Aragno Editore, 2004, p. 72.

¹¹ WARBURG, (1929a) 2018, p. 223. Andrea Pinotti nota que, assim como em Nietzsche, a oposição warburguiana entre Apolo e Dioniso é desequilibrada: “(...) como pode uma impressão [*Ein-Prägung*], como traço mnêmico material historicamente determinado, pré-histórica, funcionar ao mesmo tempo como condição de possibilidade imagética [*Vor-Prägung*], como *a priori* neutro não polarizado?”; ou seja, como pode “um fenômeno histórico ser também, ao mesmo tempo, transcendental?”. PINOTTI, 2004, p. 76. Roland Kany observa que permanece “estranhamente não bem definida”, até seus escritos finais, a imagem que Warburg tem da religião antiga, “ele parece pouco preocupado em diferenciar a obra de arte do ‘lado noturno’ da civilização antiga segundo as respectivas épocas de formação. Aparentemente, bastava-lhe ter reconhecido a dupla face (dionisíaca e apolínea) da Antiguidade”. KANY, Roland. “La sguardo filologico: Aby Warburg e i dettagli”. In: *Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia*, vol. 15, n. 4, 1985, p. 1267.

¹² WARBURG, A. “Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte” (1923a). In: Idem, 2015b, p. 267-269.

Antigo deve ser distinguido no “símbolo da herma bifrontal Apolo-Dioniso”, na “unidade orgânica da sofrósina [*Sophrosyne*] e do êxtase, em sua função polar de cunhar valores limítrofes da vontade expressiva humana”.¹³ A memória social atualiza as expressões originais estratificadas e possibilita a comunicação de significados simbólicos, justamente porque reforça os dois polos limítrofes do comportamento psíquico – da “*terribilitá* do *monstrum* à contemplação, na esfera ideal, da meditação pagã erudita”,¹⁴ como Warburg escreveu em 1925. Nos anos seguintes, com o *Atlas Mnemosyne*, ele buscava cartografar a “herança de engramas fóbicos”, que foi interiorizada pelo Renascimento italiano “numa ambivalência particular”.¹⁵

As criações artísticas renascentistas desenvolveram-se como ambivalência entre a luta contra o caos da totalidade imaginável (delimitação de perímetros pela composição plástica) e a manipulação de culto ao ídolo representado. Warburg portanto propõe uma história psicológica revelada pelas imagens, capaz de “ilustrar a distância existente entre o impulso e a ação”.¹⁶ A distância entre os polos, formada na oscilação entre a aproximação e o distanciamento do homem em relação ao mundo,¹⁷ possibilita o processo de sublimação do pathos fóbico mediante a criação de um espaço de pensamento (*Denkraum*). As formas expressas materialmente pela arte evidenciam qualidades abstratas e embasam a concepção de uma “psicologia da orientação humana”,¹⁸ pois a imagem inscreve-se nesse espaço intermediário: há uma “função polar do ato artístico, que oscila entre uma imaginação, que tendencialmente se identifica com o objeto, e uma racionalidade, que busca, ao contrário, distanciar-se dele”.¹⁹ Tanto a expressão quanto a orientação humana estão implicadas nessa função polar, em que a força de incorporação da forma desenvolve uma simbólica formal.

¹³ Idem, (1929a) 2018, p. 222.

¹⁴ Idem, (1925) 2018, p. 164.

¹⁵ Idem, (1929a) 2018, p. 223.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 219.

¹⁷ Id., *ibid.*, p. 218.

¹⁸ Warburg (*Tagebuch*, 1929) apud RECHT, Roland. “L’Atlas Mnemosyne d’Aby Warburg”, in: WARBURG, Aby. *L’Atlas Mnemosyne*. Paris: L’Écarquillé, 2012, p. 20. Orientação que se dá tanto no espaço de pensamento quanto no espaço físico, enquanto posicionamento do homem no mundo e em relação ao cosmos.

¹⁹ WARBURG, (1929a) 2018, p. 218.

O thiasos como matriz de Urworte

Roland Kany sustenta que o olhar filológico warburguiano estabelece uma unidade entre seus trabalhos, de sua tese de doutorado sobre Botticelli (1893) ao *Atlas Mnemosyne* (1926-1929), mantendo, como fio condutor, a atenção aos detalhes. Na tese, o olhar de Warburg para os acessórios em movimento nas pinturas alegóricas de Botticelli torna-se ponto de convergência de uma análise que se baseia no cotejo de elementos imagéticos e textuais, procedendo por um caminho literário. O método permitiu-lhe desenredar os planos místico e histórico das pinturas “Nascimento de Vênus” e “Primavera”; o que, por sua vez, possibilitou-lhe interpretar cada uma delas como um *Kultursymbol* (símbolo cultural).²⁰ Cada um desses símbolos encerra em si o núcleo de toda uma zona cultural e deve ser compreendido, de acordo com Kany, como um “objeto simbólico que – no sentido da definição de Goethe – (...) resguarda em si ‘uma certa totalidade’”;²¹ cada um deles tem significados para além de si mesmos, sem que sejam no entanto simples exemplos. O detalhe dos acessórios em movimento é de extrema relevância para o olhar filológico inserido no âmbito da “estética psicológica”²² warburguiana, pois revela uma tensão primordial e uma luta pelo estilo. A arte do *Quattrocento* florentino é uma disputa da memória, cristalização da coexistência, em disputa, de dois ideais, aquele *alla francese* das cenas bíblicas e históricas e aquele ideal antiquizante – inserido nos detalhes, em poucas figuras singulares, de modo que em uma mesma pintura é possível ver ambos. A arte cristaliza o conflito, é um ato. Na passagem do *Quattrocento* ao *Cinquecento*, o estilo *all’antica* se desgarrá, vence a luta e se instaura. Há uma “gradação energética”, um processo de metamorfose, pelo qual se vislumbra um núcleo, que opera como força estilística. A “célula originária do motivo”²³ insere-se em uma

²⁰ KANY, op. cit., p. 1268. O termo foi utilizado por Warburg na conferência “Die Wanderungen der antiken Götterwelt vor ihrem Eintritt in die italienische Hochrenaissance”, proferida em 29 de novembro de 1913.

²¹ Idem, ibidem, p. 1269. A citação de Goethe é extraída de uma carta a Schiller, de 16 de agosto de 1797.

²² WARBURG, “O ‘Nascimento de Vênus’ e ‘A primavera’ de Sandro Botticelli” (1893). In: Idem, 2015b, p. 27.

²³ Idem, “Frammenti tra Manet e Mnemosyne (102.1.2)” (1929b), organização e tradução de Maurizio Ghelardi, notas de Monica Centanni. In: *La Rivista di Engramma* (On-line), n. 165,

cadeia de transmissão e metamorfose das fórmulas expressivas compartilhadas pela memória coletiva.

Ainda na tese, os detalhes dos acessórios e cabelos em movimento indicaram a Warburg, como ressalta Kany, que não apenas os artistas florentinos buscavam representar as divindades da arte antiga “mais equilibradas entre a quietude e o movimento (*stille Größe* no sentido de Winckelmann), mas também as figuras violentamente movimentadas e impetuosas da religião dionisíaca da Grécia, ou seja, ninfas e mênades”.²⁴ Esta constatação embasa a compreensão warburguiana da herma bifrontal da Antiguidade, a existência de uma polaridade espiritual, de valor heurístico para a história da arte, para a filosofia da história da arte e para a ciência da cultura. No ano final de sua vida, ele ainda reforçaria que “Nietzsche, no *Nascimento da tragédia* (1886), nos ensinou a considerar o Antigo através do símbolo da dupla herma do Dioniso e Apolo”, tensão constitutiva surgida de “dois poderes bárbaros totalmente diversos, cada um a seu modo fiel guardião autoritário do patrimônio antigo”.²⁵

A consideração do polo dionisíaco inclui Warburg em uma corrente de pensamento, iniciada na Alemanha com as aulas de Christian Gottlob Heyne sobre Homero – que, a partir de 1766, integraram pela primeira vez a mitologia à filologia – e desenvolvida pelo filólogo Friedrich Creuzer, cuja obra *Simbólica e mitologia dos povos antigos, particularmente dos gregos*, publicada em 1810, teve grande repercussão e influenciou a concepção nietzschiana do dionisíaco.²⁶ Creuzer compreendia o “ímpeto para o simbólico” como “necessidade originária”,²⁷ pois, “um impulso universal da natureza humana exige muito cedo sinais e imagens determinados e exteriores para sentimentos indeterminados e presságios

maio de 2019, n.p.

²⁴ KANY, op. cit., p. 1267.

²⁵ WARBURG, “O antigo romano na oficina de Ghirlandaio” (1929c). In: Idem, 2018, p. 208; p. 212.

²⁶ GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred. “La Symbolique de Friedrich Creuzer. Philologie, mythologie, philosophie”. In: *Revue germanique internationale* (On-line), 14, 2011, n/p.

²⁷ Concepção que levou Creuzer a sistematizar as narrativas mitológicas e representações de deuses em moedas, vasos e outros artefatos como objetos de estudos filológicos, concebendo-os como campo tão autêntico quanto os textos de autores antigos e estabelecendo como nova tarefa da filologia, compreendida como ciência dos estudos icônicos, “encontrar leis da língua sistemática das imagens”, H.-G. Gadamer apud idem, *ibidem*.

obscuros”, de modo que a forma visível dada ao invisível “incorpora em uma ‘herma’ a força da natureza”,²⁸ cuja violência secreta é percebida. Ao estudar as religiões báquicas e o culto a Dioniso, Creuzer pôde estabelecer uma genealogia do Shiva indiano ao Osíris egípcio e então ao Dioniso de Tebas – este, identificado com o touro equinocial, responsável pela renovação dos anos –, o que o levou à compreensão de que os mistérios são o núcleo significante da mitologia, pois expõem esotericamente a intuição religiosa da imortalidade da alma e de seu retorno a Deus. A descoberta warburguiana dos afrescos dedicados a Mithra e sua comparação com a queda de Faetonte, enraizadas neste terreno, revelam a abertura de campo que os estudos filológicos do século XIX ofereceram a Warburg. Em um excuro dedicado particularmente aos mistérios báquicos, Creuzer “apresenta Dioniso como *Weltseele* [alma do mundo], como criador e guia de todas as almas individuais, fundando assim uma ‘pneumatologia’ e uma ‘antropologia’”,²⁹ também aspectos que serão retrabalhados por Warburg, por exemplo, nas análises das obras de Agostino di Duccio, da tese ao *Atlas*.³⁰

Em seu percurso investigativo, a pesquisa warburguiana jamais perderá de vista o caráter dionisíaco coexistente com o apolíneo e essa polaridade, intuída a partir do movimento literal, cinético, passou a abranger também o movimento metafórico da orientação cósmica e da orientação no pensamento. Trata-se de uma lógica iconográfica morfológica mobilizada pela “ideia de uma polaridade espiritual no ciclo das paixões”, como Warburg afirmou em 1929, “que sobrevive a qualquer tentativa de civilização” e que, portanto, “devia fornecer àqueles que observam com atenção, mesmo que apenas do ponto de vista heurístico, um

²⁸ CREUZER, Friedrich. *Simbólica e mitologia dos povos antigos, particularmente dos gregos. Primeiro livro: Descrição geral do círculo simbólico e mítico. Excertos* (1810). Tradução de Oliver Tolle. No prelo, § 8.

²⁹ GALLAND-SZYMKOWIAK, op. cit. Creuzer afirma que a doutrina mais antiga dos sacerdotes “em primeiro lugar, consistia em fornecer um nome (...) para o que antes era inominado, e, com isso, uma oração numa fórmula breve, sintética [*gedrungener*]”, de modo que a linguagem é o “documento mais fiel dos povos”. CREUZER, op. cit., § 6 e § 7.

³⁰ Conforme aponta Kany, “Warburg insere profundamente na ciência da arte a ideia desenvolvida desde Creuzer e Bachofen até Nietzsche – cuja obra ele não conhecia bem à época (de sua tese) –, Rohde e Usener quanto à existência e o caráter deste segundo polo da civilização antiga”. KANY, op. cit., p. 1267.

ponto fixo central receptivo no emaranhado da interdependência histórica conjunta”.³¹ Os símbolos são, para Warburg, portanto dinâmicos. Polarizados ao serem retomados em contextos posteriores aos de sua cunhagem original, são “dinamo-engramas”,³² pois podem reativar o pathos original, ou inverter seu sentido; em qualquer das circunstâncias, cristalizam-se formas de autointerpretação com base na apropriação e articulação do material fornecido pela memória.

O engrama da memória, conforme teorizado por Richard Semon, transforma-se, pelo olhar filológico warburguiano, nas palavras primordiais ou originárias da linguagem afetiva dos gestos (*Urworte*),³³ que embasam a recorrência de “fórmulas de pathos” nas imagens. São elas as “cicatrizes” decorrentes de experiências vividas em momentos de potente entusiasmo religioso, que, traumáticas, devem ser consideradas como força-motriz do desencadeamento do movimento expressivo corpóreo. Como formas de expressão de impressões emocionais intensas, são parte do processo cognitivo humano que envolve a memória e a produção de conceitos.³⁴ Por isso, ao buscar as palavras primordiais da linguagem gestual, Warburg pôde interpretar os movimentos corporais hermeneuticamente,³⁵ compreender

³¹ WARBURG, (1929c) 2018, p. 198-199.

³² Em 1927, Warburg definiu o campo de sua pesquisa como o de uma “estética do dinamograma” [*Ästhetik des Dynamogramms*], uma estética da polaridade ou, conforme analisa Didi-Huberman, uma “estética das forças (...)”, que [é], ao mesmo tempo, uma “morfologia” – baseada na investigação de uma “simbólica dinâmica” ou “energética” [*dynamische, energetische Symbolik*] nas imagens. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 157-159. Claudia Wedepohl indica que Warburg incorporou três termos fundamentais do zoologista Richard Semon (1859-1918) – cujo livro *Die Mneme* Warburg adquiriu em 1908 –, para expressar aspectos da herança cultural: *mneme, engrama e ecforia*. Cf. WEDEPOHL, Claudia. “Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg’s theory of memory”. In: *Bruniana & Campanelliana*, vol. 20, n. 2, 2014, p. 399.

³³ Conforme o título da palestra proferida em 1927, “*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*”, na qual Warburg reconhece o particular impacto das *Metamorfoses* de Ovídio na transmissão de fórmulas de pathos antigas, cf. WOLDT, Isabella. “Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg”. In: *Interfaces* (On-line), 40, 2018, p. 133-134.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 134.

³⁵ “A hermenêutica do movimento corporal de Warburg ancora-se na tentativa de rastrear o processo da memória humana, na qual expressões emocionais originais são codificadas como configurações gestuais sob conceitos da compreensão do movimento que podem ser exagerados para fins dramáticos, se necessário. As fórmulas de pathos são ancoradas e fixadas por aquelas

as expressões gestuais enquanto palavras ou símbolos; enquanto fórmulas de pathos que, como o engrama de Semon, são feitos da experiência e formas da memória coletiva. E que, assim como o engrama, têm dois aspectos, o de modelo – a utilização das formas figurativas pré-existentes – e o de metamorfose – seu reprocessamento, em função das necessidades expressivas.³⁶ Ambos os aspectos embasam a compreensão de um discurso histórico composto pela linguagem gestual. Nesse sentido, na conferência em que cunhou o conceito de fórmula de pathos, Warburg já afirmava que era possível submeter a história da arte e dos estilos, em especial do estilo ideal antiquizante do Renascimento, também a um exame retórico: a identificação da “exuberante retórica dos músculos de Pollaiuolo”, seu “entusiasmo arrebatador *all’antica*”,³⁷ por exemplo, insere a obra em um diálogo com seu solo cultural – como reação ao estático realismo nórdico –, mas também em um longo discurso ecoado historicamente desde a Antiguidade, que se vale, na arte figurativa, de “*Urworte*”. Os gestos, na linguagem expressiva corporal, são “formas primordiais” (*Ur-forms*), “palavras primordiais” (*Urworte*). A análise hermenêutica dos movimentos enquanto tipos de expressão modelados sob a influência retórica dos estilos, articulada à análise psico-biológica dos gestos simbólicos nas representações artísticas, leva Warburg a compreender que, nos movimentos envolvidos em ações humanas comuns, como dançar ou correr, “percebe-se o eco [do] abandono abissal durante o culto do *thiasos* (...). A entrega passional constitui um código essencial e perturbante desses valores expressivos”.³⁸ Articulação linguística, biológica e histórica, esse código dos valores da expressão permite identificar, no interior da linguagem das formas, uma “fórmula”, que não diz respeito apenas ao objeto visível, mas à toda sua estrutura e à sua própria condição de possibilidade; e permite investigar, na metamorfose sublimadora de *phobos*, o papel da memória coletiva, a *Mneme* como plasticidade que permite que engramas de experiências sejam armazenados no tempo, expressos em gestos

palavras que conduzem à ação, congruentes com a definição de Semon do engrama”. Id., *ibid.*, p. 156.

³⁶ WAIZBORT, L. “Apresentação”. In: WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande. Escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort, tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 12.

³⁷ WARBURG, (1929a) 2018, p. 227.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 223.

e transformados na arte – e rastreados morfológicamente pelo historiador da cultura.

Como aponta Andrea Pinotti, o *phobos* atua como *Ur*,³⁹ como dinâmica, como protoforma essencialmente polar. Por isso há tanto uma polarização quanto uma oscilação – portanto, não uma contraposição estática – entre mito, magia e razão.⁴⁰ Na “época de Fausto, na qual o cientista moderno – a meio caminho entre a prática da magia e a matemática cosmológica – busca conquistar o espaço de pensamento da reflexão [*Denkraum der Besonnenheit*] entre si mesmo e o objeto”,⁴¹ Warburg identifica a sobrevivência patética e formal dos demônios astrais transmitidos pela astrologia, a um só tempo lógica e magia – designação conceitual e “vínculo supersticiosamente agregador” –,⁴² ou que os demônios cósmicos são: “Do Harz à Hélade, todos primos”, como dizem os versos de Goethe que ele cita em seu ensaio sobre “a servidão do homem moderno supersticioso”.⁴³ A polaridade latente anima o dinamismo dos símbolos e resguarda valores cognitivos que sobrevivem em contextos semântico-culturais diversos, mantendo seu núcleo engramático, das bruxas do Harz aos demônios da Antiguidade, todos unidos por parentesco, compartilhando complexos simbólicos e uma mesma origem fóbica. A memória coletiva é patrimônio de símbolos, mas também do engendramento do simbolismo cultural.

Warburg dedicou à memória de Usener o esforço empreendido naquele mesmo ensaio, de certa forma indicando que seu “olhar filológico” decorre da necessária confluência de saberes que o conhecimento espiritual de uma época requer e que concatenava para ele toda uma aspiração científica: “[que] a história da arte e a ciência da religião, entre as quais ainda há um descampado em que fraseologias crescem soltas, possam, (...) enfim sentar juntas à mesa de trabalho, no laboratório da história das imagens segundo a ciência da cultura”.⁴⁴ Um desejo que se torna programático na organização de sua biblioteca-laboratório, bem

³⁹ PINOTTI, op. cit., p. 73.

⁴⁰ WAIZBORT, op. cit., p. 14-15.

⁴¹ WARBURG, “A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero”, (1920) 2015b, p. 196.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 133.

⁴³ Id., *ibid.*, p. 130.

⁴⁴ Id. *ibid.*, p. 196.

como na concepção teórica do *Atlas Mnemosyne*. Nesse laboratório, realiza-se a premissa de Usener, segundo a qual “o conhecimento histórico é ao mesmo tempo a condição e o objetivo das operações especificamente filológicas de crítica e de exegese”.⁴⁵ Tal é o horizonte filológico apreendido por Warburg de Usener; a gramática dos gestos, sua exegese.

A aplicação da ideia de Vico

Kany vincula Warburg não apenas a Usener, mas a toda uma tradição filológica que desenvolveu uma “determinada forma de mitologia etimológica”, iniciada por Giambattista Vico.⁴⁶ Em sua obra *Scienza nuova*, publicada em 1725, Vico considera que “os mitos são, na consciência, uma forma fundamental da constituição do mundo humano”; como sintetiza Kany, “eles são fundados em um modo de conhecimento que dispõe apenas de conceitos sensíveis, ‘universais fantásticos’”.⁴⁷ De acordo com a etimologia de Vico, o nome de Júpiter (Jove) advém de uma onomatopeia relativa ao barulho que acompanha os raios e trovões e, com tal denominação, o homem pôde operar um ato de objetivação e estilização, dominando o terror imediato. Foi o medo que imaginou os deuses no mundo⁴⁸. A metáfora antropomórfica fundamenta a teoria viquiana dos “caracteres poéticos”, ou universais fantásticos – “descoberta, que é a chave mestra”⁴⁹ da *Ciência nova* –, “sendo a primeira metáfora, a metáfora de Jove, aquela que dá origem ao pensamento e à linguagem”.⁵⁰ Os caracteres poéticos de Vico dizem respeito ao

⁴⁵ USENER, Hermann. “Philologie et sciences historiques” (1882). Tradução de Sandrine Maufroy. In: *Revue germanique internationale* (On-line), 14, 2011, n/p.

⁴⁶ KANY, op. cit., p. 1276.

⁴⁷ Id., ibid.

⁴⁸ VICO, Giambattista. *Ciência nova* (1725). Tradução de Jorge Vaz de Carvalho, prefácio de António M. Barbosa de Melo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 219 (§ 382); p. 283-285 [§§ 447-448].

⁴⁹ VICO, op. cit., p. 37-39 (§ 34).

⁵⁰ SAMMER, Renata. *Os caracteres poéticos de Giambattista Vico*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018, p. 39. As divindades (“caracteres poéticos”, fruto da sabedoria dos antigos poetas), são originados pela fantasia, passam por um processo de abstração e tornam-se sinais, pois a linguagem, tendo origem metafórica, no entanto sofre as variações tropológicas da cultura, cf. idem, ibidem, p. 13.

“imaginativo universal”, ao produto da imaginação [*fantasia*] presente na origem da mentalidade humana, ainda que suplantada por modos de pensamento mais racionais em diferentes idades do mundo.⁵¹ De modo que a fantasia não é alternativa à razão, “pelo contrário, ela estrutura uma ciência plenamente racional (...), cuja ênfase recai sobre a linguagem”.⁵² Os caracteres poéticos, que resultam da articulação da memória, da fantasia e do engenho, “mantém-se ativos na moderna idade dos homens, ainda que imperceptíveis, pois não se deixam dissolver na linguagem conceitual”;⁵³ são, portanto, sustentáculo da teoria do conhecimento viquiana. Eles estão na base da “teoria da metáfora” de Vico, caracterizando uma “lógica da denominação” que estabelece a metáfora como origem da linguagem e do conhecimento ao mesmo tempo que sugere sua permanência e renovação.⁵⁴

Mais de um século depois da publicação da *Scienza Nuova*, Hermann Usener, “em seu tempo, o mais famoso filólogo da Alemanha”,⁵⁵ reivindicou para si a tarefa de sistematizar cientificamente a intuição de Vico e se propôs a “produzir a última grande tentativa de tornar a etimologia o método dominante da mitologia”,⁵⁶ projeto que concretizou com sua principal obra, publicada em 1896, *O nome dos deuses (Götternamen)*, na qual, a partir de centenas de nomes, buscou delinear uma “morfologia da conceituação [*Begriffsbildung*] religiosa”.⁵⁷ Kany aponta algumas semelhanças entre as obras de Usener e Vico, que são especialmente relevantes no contexto warburguiano: Usener, assim como Vico, compreende os deuses como conceitos míticos primordiais; o medo e o caos, como origens do

⁵¹ Id., *ibid.*, p. 30. Vico divide a história da humanidade em três idades: a idade dos deuses, a idade dos heróis e a idade dos homens. As idades aparecem “menos como períodos temporais do que como categorias racionais aptas a apreender a realidade cultural normalmente complexa, existente no mesmo período de tempo. (...) A mudança de uma ‘idade’ para a outra ocorre gradualmente: assim ‘como um rio, ao lançar-se no mar, conserva ainda durante algum tempo a impetuosidade da corrente e a doçura da sua água’, assim também as características próprias de uma idade subsistem, em parte, nas que se lhe seguem”. MELO, Antônio Moreira Barbosa de. “Palavra preliminar”. In: VICO, *op. cit.*, p. XIX.

⁵² SAMMER, *op. cit.*, p. 31.

⁵³ Id., *ibid.*, p. 42.

⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 16.

⁵⁵ KANY, *op. cit.*, p. 1277.

⁵⁶ Id., *ibid.*

⁵⁷ USENER *apud id.*, *ibid.*

mito; a crescente generalidade das figuras divinas, como resultado de processos de aumento da abstração e crescimento do domínio racional sobre os anseios míticos; o raio, “como o motivo aterrador que leva o homem que pensa miticamente à ideia de uma força divina”.⁵⁸ Essas semelhanças estendem-se a Warburg que, com o mote *Per monstra ad sphaeram* – cunhado por Franz Boll, outro filólogo cuja pesquisa encontra desdobramentos na iconologia warburguiana –, indica que, como Vico e Usener, também compreende os mitos, particularmente graças à sua origem fóbica, como modos de conhecimento e como células originárias de significado. Semelhante à “fórmula de pathos” de Warburg, o “caractere poético” de Vico, “ao ser constituído, traz consigo pensamento e linguagem unidos de modo indissociável”.⁵⁹

Segundo Auerbach, Vico buscou “estabelecer leis eternas” que governam a história, capazes de compreender “uma evolução da civilização humana através de etapas distintas, uma evolução que continuaria a se desenvolver em ciclos eternos, onde quer que o homem vivesse”.⁶⁰ Sua *Ciência nova* constitui uma teoria do conhecimento, fundamentada na ideia de que o “desenvolvimento integral da história humana, enquanto produto humano, está potencialmente contido na mente humana”⁶¹ (*dentro le modificazione della nostra medesima mente humana*), o que implica na possibilidade de se evocar toda a história humana a partir da consciência de cada homem.

O caráter mágico da civilização primitiva apresenta-se para Vico como base de uma visão da história do mundo: a primeira fase da humanidade não foi racional,

⁵⁸ Id., *ibid.*

⁵⁹ “O som do trovão bem como a imagem de Jove e a interjeição daqueles que diante dele se horrorizaram formam um conjunto, um esquema, que acusa a natureza motivada do signo linguístico em Vico”. SAMMER, *op. cit.*, p. 40-41.

⁶⁰ AUERBACH, E. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. 2. ed. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr., tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 354. Warburg refere-se a etapas históricas no ensaio em que cunhou o conceito das fórmulas de pathos: “Por isso, as ‘imagens da Morte de Orfeu’ devem ser consideradas um relato provisório sobre as primeiras estações já escavadas daquela via em etapas por onde passou, em seu vagar, o antigo superlativo da linguagem gestual, partindo de Atenas e passando por Roma, Mântua e Florença até chegar a Nuremberg, onde encontrou abrigo na alma de Albrecht Dürer”. WARBURG, “Dürer e a Antiguidade italiana” (1905). In: *Id.*, 2015b, p. 97.

⁶¹ AUERBACH, *op. cit.*, p. 355.

mas mágica e fantástica, *poética*; e, como forma de pensamento, a religião mágica primitiva é a base das instituições sociais. Pois no estado original da humanidade, a imaginação mítica fundamentou “um sistema político de arma na luta pelo poder político e econômico”,⁶² de modo que a própria história do mundo humano baseia-se no caráter mágico das primeiras civilizações. Se há, para Vico, três idades – a dos deuses, a dos heróis e a dos homens –, ele no entanto “não deixa de perguntar se a metáfora que dá origem à linguagem – a metáfora de Jove – ainda está presente entre os modernos (na ‘idade dos homens’)”.⁶³ Ou seja, Vico “não delimita e isola a sabedoria poética”, característica da idade dos poetas e dos deuses, na origem do mundo humano; “ao contrário, ele a vê e a cultiva na sabedoria moderna, que partilha com seus contemporâneos na idade dos homens”.⁶⁴ Ainda que as três idades pareçam “aludir a um processo evolutivo da humanidade, (...) apenas iniciam uma topologia, onde cada *topos* é complementado pelo seu contrário e por uma infinidade de outros *topoi*”.⁶⁵ Assim, as três respectivas línguas – dos deuses, dos heróis, dos homens – constituem um “dicionário mental” comum com o qual é possível compreender a língua falada pela “história ideal eterna”; tal história ideal eterna “é uma tópica, um conjunto de fatos poéticos legitimados por uma narrativa de cunho histórico, marcada por um *corso* e pela interrupção – passada ou futura – de um *ricorso*”.⁶⁶

Warburg afirmou em 1925, justamente, que o tipo e método específicos de sua pesquisa eram “*a realização da ideia de Vico*”.⁶⁷ a fórmula resguardada pela memória propõe uma leitura da história que compreende seus fluxos e refluxos, as *sobrevivências* (*Nachleben*) warburguianas e os *ricorsi* de Vico, a metáfora como núcleo de uma teoria do conhecimento, pois produto plástico do estabelecimento de limites fixos, protetores em sentido material e psicológico, “contra o caos do mundo circundante”.⁶⁸ A sabedoria poética permanece como sobrevivência latente e neutra, pois depende das relações que estabelece quando atualizada

⁶² Id., *ibid.*, p. 352.

⁶³ SAMMER, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 44.

⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 53.

⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 51.

⁶⁷ Warburg apud WEDEPOHL, 2014, p. 391, grifo nosso.

⁶⁸ AUERBACH, *op. cit.*, p. 352.

em novo contexto semântico. A teoria dos caracteres poéticos, assim como a fórmula de pathos warburguiana, designa “um momento sobrevivente da forma, que é simultaneamente persistente (em suas repetições) e passageiro (em suas diferenças)”.⁶⁹ Para ambos os autores, a cultura é produto de um processo voltado à proteção contra o *phobos*. E, assim como em Warburg, há uma “contradição que anima a reflexão viquiana: a metáfora é tanto origem do pensamento como gesto crítico que se repete *ad infinitum*”;⁷⁰ a transferência metafórica pressupõe uma sabedoria específica, que “não apenas antecede a sabedoria racional da idade dos homens, como também se encontra ativa na moderna linguagem conceitual”.⁷¹

Vico, como o faria posteriormente Warburg, compreende o medo como origem do pensamento; o pensamento primordial como poético; a religião mágica, seu fruto, como base das instituições sociais e políticas (como limites protetores), substituída paulatinamente pelo pensamento racional – “retiraram dos heróis seus direitos e prerrogativas” –,⁷² pelo qual a poesia, identificada com o mito, perde seu poder criativo, ainda que continue a existir nas “potencialidades da mente humana”. Também Warburg, como Vico, compreende a natureza histórica dos homens – a natureza humana como função histórica, como diz Auerbach – ou a história como produto humano.⁷³ A “realização da ideia de Vico” diz respeito à demonstração warburguiana, em suas investigações iconográficas, da psicologia poética, ou à análise quanto à inteligência primitiva como origem do mito e símbolo, feita através da perspectiva da filologia comparada aplicada à expressão artística e ao pensamento por imagens. Diz respeito, portanto, à realização da aspiração warburguiana quanto ao estabelecimento de uma ciência da cultura, vista sob o ponto de vista da história da arte conectada à história da religião. Como Vico, Warburg compreende o mito como constituição do mundo humano.

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 375.

⁷⁰ Enquanto sistematização da experiência, a metáfora é “indício da presença da lógica metafórica da sabedoria poética entre os modernos”. SAMMER, op. cit., p. 21.

⁷¹ Id., *ibid.*

⁷² AUERBACH, op. cit., 351.

⁷³ Auerbach analisa a perspectiva histórica de Vico, compreendida por sua interpretação da natureza humana (o “conceito da natureza história dos homens”, ou seja, a identificação entre “história humana e natureza humana”, pela concepção da “natureza humana como função da história”). Cf. Id., *ibid.*, p. 355.

Assim como os engramas da memória transmitidos plasticamente por fórmulas de pathos, “os caracteres poéticos, na qualidade de metáforas nucleares, guardam uma história”; e essa história fundamenta-se “em fatos poéticos”, tópica que “dá origem ao ‘dicionário mental’ e que sustenta a ‘história ideal eterna’”.⁷⁴ As pranchas do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, formando uma espécie distinta de dicionário mental, investigam as estratificações de sentido nas imagens,⁷⁵ a convergência tanto dos aspectos culturais exteriores quanto dos valores expressivos preexistentes. Tendo *Mnemosyne* como título e base teórica, alude às raízes tanto mitológicas quanto biológicas da memória: à memória coletiva como pré-condição para a produção, percepção e estudo da cultura;⁷⁶ e à memória ritual mítica enquanto a raiz suplantada na representação de qualquer dinamismo humano. Mesmo nossos gestos são restos simbólicos marcados por uma polaridade latente e resguardam as bordas aterradoras da experiência fóbica original. A célula originária do motivo de Warburg é semelhante às unidades de ideias em substância de Vico (que comporiam um dicionário mental para dar significados a todas as diferentes línguas articuladas), produtos da plasticidade da “*medesima mente humana*”. Para ambos, um mesmo vocabulário mental atravessa a história da humanidade.

Como o fazem etimologicamente Usener e Vico, a iconologia de Warburg busca “mostrar de que modo os potenciais míticos permanecem vitais. Por um lado, podem ter um efeito de liberação (...). Por outro, podem trazer de volta à vida os aspectos ‘obscuros’ da Antiguidade pagã”.⁷⁷ O *Atlas Mnemosyne* investiga a “herança de engramas fóbicos” [*Erbmasse phobischer Engramme*] – sua hereditariedade, além de sua transmissão cultural –, pois o “*Phobos* atua como *Ur*”, ou seja, como “potência originária anterior à cunhagem da forma, que determina

⁷⁴ SAMMER, op. cit., p. 44. Vico concebe um “dicionário mental, que dá as origens a todas as diferentes línguas articuladas, com o qual está concebida a história ideal eterna que nos dá, no tempo, as histórias de todas as nações” (§ 145); trata-se da “*Ideia de um dicionário mental para dar os significados a todas as diferentes línguas articuladas*, convertendo-as todas a certas unidades de ideias em substância que, com várias modificações observadas pelos povos, receberam da parte deles diferentes vocábulos” (§ 445), cf. VICO, op. cit., p. 112; p. 281 (grifos do autor).

⁷⁵ GHELARDI, op. cit., p. 34.

⁷⁶ WEDEPOHL, op. cit., p. 401.

⁷⁷ KANY, op. cit., p. 1282.

as primeiras práticas de simbolização (rituais e cultos arcaicos) como tentativas de controle da angústia originária”.⁷⁸ Assim como para Vico, para Warburg também não há conhecimento sem linguagem, nem linguagem sem metáforas antropomórficas. Entre a reflexão comparativa e a imaginação antropomórfica, as figuras mitológicas antigas tomadas como motivo pictórico e investidas de grandiloquência gestual no Renascimento determinaram uma transformação estilística, conservando a plenitude de seus significados simbólicos patéticos. A fórmula de pathos marca o impulso social da expressão de apropriação, incorporação desses significados simbólicos: do horror fóbico à sua sublimação racional, evidencia uma face da psique humana que a razão não chega jamais a controlar completamente. Por isso, Warburg estabeleceu que a “força demoníaca dos deuses pagãos, de jaez astrológico, precisa ser considerada como (...) função primordial” da “espiritualização estetizante”⁷⁹ atingida pelas figuras sublimes de Rafael. Inseridas em uma longa cadeia que remonta a um período arcaico, cujas marcas indelévels revelam funções da memória, técnicas espirituais, como afirma Warburg, das imagens “se deduz uma fisiologia vegetal da circulação da seiva”, mas apenas “a quem é capaz de examinar a vida em sua trama subterrânea de raízes”.⁸⁰

A pesquisa quanto à “matriz que cunha os valores expressivos da exaltação pagã, que brotam da experiência originária orgiástica”, seria limitada “a um inadequado evolucionismo descritivo”,⁸¹ se não buscasse, ao mesmo tempo aprofundar-se nos veios da estratificação que concorre para a formação do estilo artístico. O estilo é resultado do embate do artista individual – “o problema da recusa ou da assimilação dessa premente massa de impressões” –⁸² com a memória de estímulos originais, o conjunto das cunhagens antiquizantes, que *sobrevivem* enquanto efetiva expressão – mais do que na forma plástica que as portam, no pathos que as animam e que por elas são comunicadas. As variações da reprodução traduzidas plasticamente na criação do estilo artístico refletem a função polar da memória coletiva na perpétua luta humana entre concretude e abstração: a memória é mãe das musas, porque condição para a arte.

⁷⁸ PINOTTI, op. cit., p. 73.

⁷⁹ WARBURG, “O *Déjeuner sur l’herbe* de Manet” (1929d). In: Id., 2015b, p. 355.

⁸⁰ Idem, (1929a) 2018, p. 221.

⁸¹ Id., *ibid.*, p. 222.

⁸² Id., *ibid.*, p. 224.

O duplo ramo de um mesmo tronco

Gertrud Bing observou que o trabalho de Warburg, com seu interesse pela repetição dos gestos, era próximo ao de um gramático, apontando tropos ou figuras de linguagem:⁸³

GERTRUD BING: Naquilo que concerne ao conceito psicológico de polaridade como princípio heurístico, nós precisamos adicionar um debate sobre a ideia de transformação implicada no distanciamento e absorção [*Einverleibung*]...

ABY WARBURG: ... metáforas e tropos...

GERTRUD BING: ... e a noção de monstro como ato de esclarecimento graças à determinação de extensão e causalidade...

ABY WARBURG: ... e indicações imagéticas direcionais.⁸⁴

As oscilações polares da concatenação do caráter lógico-racional com o mágico-religioso materializadas em imagens seguem a mesma dinâmica que a expressão poética, passível de ser analisada retoricamente. Warburg refere-se a Jean Paul quando fala da época atemporal, em que a lógica e a magia nascem, como tropo e metáfora, enxertadas no mesmo tronco:⁸⁵ o da significação imprópria, deslocada de seu sentido original – que ilustra o processo do pensamento, polarizado entre a razão lógica e o pathos mágico. Como objeto simbólico ritual ou como geometria, as imagens revelam espaços de pensamento, seja na relação simbólica mimética do

⁸³ GUILLEMIN, Anna. “The Style of Linguistics: Aby Warburg, Karl Vossler, and Hermann Osthoff”. In: *Journal of the History of Ideas*, vol. 69, n. 4, out. 2008, p. 613-614.

⁸⁴ Apud BORDIGNON, Giulia; CENTANNI, Monica; LAUDE, Silvia de; SACCO, Daniela (coord.). “Orientation: cosmology, geography, genealogy. A reading of Panel a of Mnemosyne Bilderatlas”. Tradução do italiano para o inglês de Elizabeth Thomson. In: *La Rivista di Engramma* (On-line), n. 135, abr./maio 2016, n.p. As reticências indicam a continuidade do diálogo, não partes do texto suprimidas. Trata-se de registro do período em que Warburg e Bing estiveram em Roma, entre 1928 e 1929, em que mantiveram a metodologia adotada na biblioteca, de anotação das discussões teóricas em forma de diário com entradas de ambos.

⁸⁵ WARBURG, (1920) 2015b, p. 133. A passagem de Jean Paul encontra-se em *Vorschule der Ästhetik*, § 50.

pensamento antropomórfico, ou no “como” da distância metafórica. Segundo Warburg, “a atitude tropológica é um estado mental que permite observar a função da troca de imagens *in statu nascendi*”, de modo que a própria “história da filosofia nos permite observar esse processo de troca. A questão é sempre saber até que ponto essa metamorfose ainda é consciente. Não vivemos outra coisa senão a metamorfose”.⁸⁶

Os símbolos mantêm seu núcleo “engramático”, mesmo que suas raízes sejam suplantadas, elas são rastreáveis morfologicamente. Por isso, o mesmo olhar filológico que se volta ao terreno do qual desabrocha a ninfa florentina dirige-se à polaridade essencial que torna atemporal a época em que a lógica e a magia florescem enxertadas no mesmo tronco. Desse ponto de vista, Warburg percebeu, como diz Wind, que as formas elementares representadas pela expressão mímica e pela expressão mediante o uso de instrumentos devem ser consideradas em conjunto pela investigação estética, pois “aqui é o terreno fértil em que se fundam as raízes das criações mais refinadas (como a metáfora no feitiço da magia verbal)”,⁸⁷ base simbólica das particularidades distintivas das criações artísticas.

Na estrutura de sua investigação, Warburg adota uma perspectiva filológica como maneira metodológica de interpretação, que faz convergir a lógica da língua à semântica do texto: ou a lógica da linguagem de gestos à semântica da imagem. Sua compreensão de metáfora é particular, como indica Christopher Johnson e conforme é possível observar em uma anotação de 1929: “*Per monstra ad sphaeram*. (...) Dos monstruosos, mitológicos *phobos* à super-desuman(ística) tragédia à distância metafórica. (...) Metamorfose – metempsicose – o ‘como’ da distância metafórica”.⁸⁸ Segundo Johnson, o “como” da distância metafórica [“*das ‘wie’ der metaphorischen Distanz*”] não só é fundamental para compreender a noção warburguiana de metáfora, mas também os métodos e objetivos do *Atlas Mnemosyne*. Pois, além de indicar o aspecto instrumental comparativo próprio à

⁸⁶ WARBURG, A. “Notas inéditas para a conferência de Kreuzlingen sobre ‘o ritual da serpente’”, 1923. Apud MICHAUD, Phillipe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Prefácio de Georges Didi-Huberman, tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 277-278.

⁸⁷ WIND, Edgar. “O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética” (1930). In: WARBURG, 2018, p. 276.

⁸⁸ Apud JOHNSON, op. cit., p. 42.

transferência metafórica, também sugere, figurativamente, a “maneira” pela qual se abre este espaço de pensamento e se percorre esse caminho, ou seja, “a ‘maneira’ [como se dá a] distância metafórica”.⁸⁹ De modo que,

a um só tempo meio e objeto do projeto crítico de Warburg, “*das ‘wie’ der metaphorischen Distanz*” é o fruto da jornada dialética que começa com a experiência da monstruosidade, depois contempla as soluções oferecidas pela tragédia apolínea e finalmente estabelece o próprio processo de transformação em *locus* de significado.⁹⁰

Este é o sentido da visada retrospectiva sobre seu próprio itinerário intelectual, em uma carta a seu irmão, na qual Warburg conclui que seu trabalho consistia na tentativa de demonstrar que a concretude e a abstração não são contraposições, “mas representam um círculo orgânico na capacidade intelectual humana”.⁹¹

A distância metafórica, a distância da alma ou o intervalo entre polos a que se dedica a iconologia warburguiana – Apolo-Dioniso, arcaico-presente, sujeito-mundo –, estabelece a “dialética do monstro”, como diz Warburg, “como fundação de uma teoria sociológica energética”, cujo propósito é a compreensão da passagem “do complexo monstruoso ao símbolo ordenador”.⁹² Nesse sentido, Warburg afirmou, em uma entrada de seu diário de 1927, que “graças a Usener”

⁸⁹ Id., *ibid.* De acordo com Johnson, uma compreensão influenciada “pelos suspeitos usuais, Vischer, Vignoli, Usener”, porém distinta, porque envolve uma “metaforologia” [*“metaphorology”*] que enquadra as formas simbólicas na moldura na *Filosofia do como se*, de Hans Vaihinger. Cf. Id., *ibid.*, p. 33. Warburg afirma, na conferência ministrada em Kreuzlingen: “A serpente merece um capítulo próprio na filosofia do ‘como se’”. WARBURG, “Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte” (1923b). In: Id., 2015b, p. 249.

⁹⁰ JOHNSON, *op. cit.*, p. 42.

⁹¹ Warburg (1928) apud GHELARDI, Maurizio. “Magia chiara”. In: BEZOLD, Carl; BOLL, Franz. *Le stelle. Credenza e interpretazione*. Organização de Maurizio Ghelardi, tradução de Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Turim: Bollati Boringhieri editore, 2011, p. XVI.

⁹² Apud GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. An intellectual biography*. Londres: The Warburg Institute, Universidade de Londres, 1970, p. 252. Citação da palestra “Die Funktion des Briefmarkenbildes im Geistesverkehr der Welt”, proferida em Hamburgo, em 1927.

ele havia podido compreender a metáfora como “deus especial”:⁹³ há um vínculo entre o significado produzido pela metáfora e aquele produzido pela experiência que a gera, por isso aos *Sondergötter* (deuses especiais) foram dados nomes metafóricos que personificaram fenômenos naturais, o que por sua vez os dissociou das experiências palpáveis imediatas, uma vez que, com a marca designativa, tais deuses passaram a ser ordenados no interior de estruturas culturais. Segundo Kany, o “deus particular” de Usener é análogo ao “universal fantástico” de Vico, “contém um ‘lugar vazio’ [*posto vuoto*] no qual pode ser colocado um evento singular (por exemplo o raio singular), adquirindo assim definição e perdendo sua temerosidade”⁹⁴. Ambos são também análogos ao conceito de símbolo warburgiano, ou seja, à neutralidade latente do dinamograma, que é marca do *phobos* humano primordial, e portanto às fórmulas de pathos, que dizem respeito às bordas aterradoras da razão humana, sobre as quais tensionam-se os polos da herma-bifrontal – abrindo espaço ao “como” da distância metafórica em uma lógica figural. Tratam-se de projetos confluentes na busca por leis gerais sobre as experiências angustiantes que são carregadas de história, que compreendem o medo e o caos são entendidos como origem.

A metáfora, para Warburg, traduz a distância do intervalo entre sujeito e mundo, no movimento pendular entre os polos da aproximação e do distanciamento entre ambos; ela é, por isso, base da mitologia. Os símbolos astrais são para ele objeto privilegiado de análise, pois enquanto reduto da sobrevivência da mitologia antiga, são ao mesmo tempo potencialmente tropo e metáfora, conceito e imagem, lógica e magia. A astrologia, sendo o “culto da metáfora monstruosa”, é transformada em tropo quando convertida em astronomia. Por isso Warburg encontra uma lei, que rege a circulação das imagens que se manifestam como produtos da cunhagem de valores expressivos, no mote *Per monstra ad sphaeram* (pelos monstros, às estrelas).⁹⁵

⁹³ WARBURG (entrada do diário de 9 de fevereiro de 1927) apud JOHNSON, op. cit., p. 86. A morfologia das representações religiosas proposta por Usener estabelece que o medo e a representação involuntária de uma força divina confluem para a criação do “deus momentâneo” (*Augenblicksgott*) e que a repetição do evento produz o “deus particular” (*Sondergott*), por exemplo, um deus do raio, ao qual atribui-se cada raio.

⁹⁴ KANY, op. cit., p. 1277.

⁹⁵ “(...) contanto que se tenha bastante paciência, só precisamos da arte filológica da interpre-

A polaridade dos dinamogramas warburguanos, assim como também na morfologia botânica goethiana, anima a metamorfose ininterrupta – o monstro como ato esclarecedor – em que cada criação artística ou cultural recapitula a totalidade da história. Entre o tropo e a metáfora, por meio das sobrevivências (formais e semânticas) e de suas metamorfoses entre conceito, alegoria e literalidade, Warburg rastreia, nas imagens, cristalizações do processo atemporal, pois cíclico, da desdemonificação. Se o tipo e método de sua pesquisa eram “a realização da ideia de Vico” – a pesquisa morfológica que compreende os gestos como restos simbólicos, cuja matriz encontra-se no pathos, sobretudo fóbico, de experiências originais limítrofes –, a teoria da polaridade do comportamento psicológico foi a resposta encontrada para o problema fundamental quanto à natureza da reação às formas preexistentes da arte antiga.⁹⁶ Warburg reconhece sua afinidade com o conceito de polaridade goethiano,⁹⁷ mas é possível notar que, de maneira mais ampla, ele apreende o valor heurístico das trocas metodológicas entre as ciências naturais e as ciências da língua, sobretudo no que concerne ao método de comparação, pela decomposição morfológica: incorpora, à análise das imagens, a lógica que já animava, de maneira particular na Alemanha do final do século XVIII e começo do XIX, a “anatomia comparada” da literatura, da gramática ou da mitologia.⁹⁸

tação, fiel ao bom e velho estilo – hermenêutica *more majorum* [à maneira dos antepassados] – para obter uma visada prospectiva”. WARBURG, (1925) 2015b, p. 344.

⁹⁶ Segundo Wind, também via pela qual esse problema expande-se em tese de caráter geral, segundo a qual, “no processo da história das imagens, os seus valores expressivos preexistentes sofrem uma polarização que corresponde à amplitude da oscilação psíquica da força criativa transformadora”. WIND, (1930) 2018, p. 265.

⁹⁷ “Acima de tudo vejo que o conceito de polaridade, que eu achei ser minha própria criação, encontra-se no centro no pensamento de Goethe”. Warburg (25 de maio de 1907) apud GOMBRICH, op. cit., p. 241-242.

⁹⁸ Trata-se de método investigativo que promove um encontro entre anatomia e língua e literatura a partir de suas relações estruturais, desenvolvida pelo romantismo alemão e baseada nos trabalhos de ciência natural de Goethe. Cf. SUZUKI, Márcio. “A anatomia comparada em literatura”. In: HEINE, Heinrich (Henri). *Os deuses no exílio*. Seleção e organização de Márcio Suzuki e Marta Kawano, tradução de Hildegard Herbold, Marta Kawano, Márcio Suzuki, Rubens Rodrigues Torres Filho e Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Na “botânica das ideias”⁹⁹ de Warburg, como na morfologia das plantas goetheana, as estruturas comuns não são dadas por seus elementos constituintes, mas por funções invariáveis: “é pela função – ‘a existência pensada em atividade’, nas palavras de Goethe – que se pode aproximar e comparar formas em princípio distintas”.¹⁰⁰ Para investigá-la, Warburg opera uma anatomia comparada das palavras primordiais da expressão humana. Por isso, investiga o momento intermediário em que um novo estilo se manifesta e, por meio de uma luta, se estabelece – quais são as forças em atuação para seu surgimento, pois mesmo o classicismo, para Warburg, é reativo. A formação do estilo, vista pelo olhar filológico warburguiano, trata de uma teoria do conhecimento.

O processo não se restringe ao Renascimento. Manet, ao utilizar como modelo a gravura do renascentista Marcantonio Raimondi em seu *Déjeuner sur l’herbe*, operou uma recriação da história das formas anteriores, um enfrentamento com o legado da tradição que, segundo Warburg, “se traduz em um ato da enigmática magia de Anteu, que confere às novas cunhagens sua força persuasiva arrebatadora”.¹⁰¹ Magia enigmática da apreensão e transformação do solo (mnêmico) cultural, a magia de Anteu se refere à obra de arte como expressão da sobrevivência da polaridade energética dos dinamogramas da memória coletiva e à força significativa que se extrai do enraizamento nesse patrimônio compartilhado hereditariamente; refere-se à transmissão e à disposição metamórfica do engrama, compreendido por Semon como “ponto de concentração de possibilidades”¹⁰², transformado por Warburg em dinamograma, cuja concepção central é justamente a neutralidade latente da direção de sua carga energética. A magia de Anteu de Manet sublima o monstro a ponto de se tornar possível tomar seu

⁹⁹ A “biologia da imagem” ou “biologia dos ornamentos” foi um tronco da antropologia desenvolvida no século XIX, baseada na compreensão de que as formas dos objetos refletem ideias e, portanto, a análise de sua evolução e transmissão permite uma reconstrução “profética” das origens da humanidade e, pela inferência morfológica do passado pelo presente, forma uma “botânica das ideias”. Cf. SEVERI, Carlo. *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris: Presses de l’École normale supérieure; Éditions Rue d’Ulm/Musée du quai Branly, 2007, p. 47-57.

¹⁰⁰ SUZUKI, op. cit., p. 153.

¹⁰¹ WARBURG, (1929d) 2015b, p. 350.

¹⁰² PINOTTI, op. cit., p. 75.

lugar de maneira apenas conceitual. Pelos monstros astrais sublimados, à luz desdemonificada do *plein-air*. O olhar de Warburg para as raízes da linguagem dos gestos compreende que as fórmulas iconográficas de expressão são formas gestuais e também linguísticas, na medida em que, resíduos simbólicos,¹⁰³ comunicam o círculo orgânico do pensamento humano entre a concretude e a abstração; o *thiasos* como matriz e, simultaneamente, polo oposto à *sophrosyne* sublimadora.

* * *

Warburg sentira-se compelido a direcionar seu “olhar filológico” para o solo de onde a ninfa aflora, pois intuía a existência de afetos fundamentais na raiz das imagens, que, como na morfologia das plantas, liga todo o organismo, do solo do qual se nutre até as últimas flores. Em 1929, na introdução ao atlas, ele retomou a referência à “fisiologia vegetal da circulação da seiva”,¹⁰⁴ para indicar não apenas as fórmulas de pathos, mas suas metamorfoses, na memória e na história, pois para Warburg é no terreno de embate, de crise decisiva, que nasce a flor da cultura do Renascimento florentino. De modo que seu olhar filológico busca por células de significado – o esqueleto heráldico da forma, ou os termos essenciais do processo de transmissão cultural das imagens, ao curso do qual a representação visual reduz-se a hieróglifo –,¹⁰⁵ para compreender seu emprego no contexto histórico, tendo em vista seu sentido espiritual ou a economia do espírito.

A iconologia de Warburg promove uma investigação filológica aplicada às imagens, que articula a natureza biológica (*fórmulas* expressivas, gestuais ou fisionômicas) às criações artísticas (veículos de pathos), no interior da pesquisa sobre a memória social, buscando identificar a “morfologia dos radicais” da “linguagem” dos gestos. Mais do que deslocamentos conceituais entre disciplinas, trata-se de colocá-las em diálogo com base em suas lógicas estruturais. De um

¹⁰³ GOMBRICH, op. cit., p. 72; GHELARDI, 2016, p. 61-62.

¹⁰⁴ WARBURG, (1929a) 2018, p. 221.

¹⁰⁵ Nas peças de cerâmica dos Pueblos, Warburg observa um estilo de ornamentação que “praticamente põe a nu o esqueleto do fenômeno, decompondo a ave em suas partes essenciais de modo a convertê-la em uma abstração formada heraldicamente. A ave torna-se hieróglifo, que já não é feito para ser visto, mas lido”, o que mostra para Warburg “como tal maneira de ver e de pensar pode levar à escrita simbólica por imagens”, cf. Idem, (1923b) 2015b, p. 208.

lado, a perspectiva fisiológica da memória explica a sobrevivência das experiências máximas da comoção humana; de outro, a perspectiva filológica que busca, à maneira da fisiologia botânica, a compreensão da totalidade das metamorfoses, das raízes às flores, explica como tais experiências revivem, por exemplo, em sarcófagos e moedas, na arte renascentista e moderna ou mesmo nos movimentos expressivos humanos. Ambas as perspectivas abrem-se uma à outra na iconologia warburguiana, que compreende uma continuidade da representação e do ser.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. 2. ed. Organização de Davi Arriguucci Jr. e Samuel Titan Jr., tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BORDIGNON, Giulia; CENTANNI, Monica; LAUDE, Silvia de; SACCO, Daniela (coord.). “Orientation: cosmology, geography, genealogy. A reading of Panel A of Mnemosyne Bilderatlas”. Tradução do italiano para o inglês de Elizabeth Thomson. In: *La Rivista di Engramma* [On-line], n. 135, abr./maio 2016, n/p. Disponível em: www.gramma.it/e0S/index.php?id_articolo=2831. Acesso em: 8 jun. 2022.
- CREUZER, Friedrich. *Simbólica e mitologia dos povos antigos, particularmente dos gregos. Primeiro livro: Descrição geral do círculo simbólico e mítico. Excertos* (1810). Tradução de Oliver Tolle. No prelo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio (MAR), 2013.
- _____. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015.
- GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred. “La Symbolique de Friedrich Creuzer. Philologie, mythologie, philosophie”. In: *Revue germanique internationale* (On-line), 14, 2011, n/p. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rgi/1278>. Acesso em: 13 maio 2022.
- GHELARDI, Maurizio. “Magia chiara”. In: BEZOLD, Carl; BOLL, Franz. *Le stelle. Credenza e interpretazione*. Organização de Maurizio Ghelardi, tradução de Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Turim: Bollati Boringhieri editore, 2011.

- _____. *Aby Warburg et la "lutte pour le style"*. Tradução de Jérôme Nicolas. Paris: L'Écarquillé, 2016.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. An intellectual biography*. Londres: The Warburg Institute, Universidade de Londres, 1970.
- GUILLEMIN, Anna. "The Style of Linguistics: Aby Warburg, Karl Vossler, and Hermann Osthoff". In: *Journal of the History of Ideas*, vol. 69, n. 4, out. 2008, p. 605-626. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40208081>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- JOHNSON, Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca: Cornell University Press; Cornell University Library, 2012.
- KANY, Roland. "La sguardo filologico: Aby Warburg e i dettagli". In: *Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia*, vol. 15, n. 4, 1985, p. 1265-1283. Disponível em: www.jstor.org/stable/24306959. Acesso em: 30 abr. 2022.
- LEBRUN, Gérard. "Quem era Dioniso?". In: *A filosofia e sua história*. Tradução de Maria Heloísa Noronha Barros. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- MELO, Antonio Moreira Barbosa de. "Palavra preliminar". In: VICO, Giambattista. *Ciência nova (1725)*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho, prefácio de Antonio M. Barbosa de Melo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- MICHAUD, Phillipe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Prefácio de Georges Didi-Huberman, tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PINOTTI, Andrea. "Materia è memoria". In: GUIDI, Benedetta Cestelli; FORTI, Micol; PALLOTTO, Manuela (orgs.). *Lo sguardo di Giano*. Turim: Nino Aragno Editore, 2004.
- RECHT, Roland. "L'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg". In: WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnemosyne*. Paris: L'Écarquillé, 2012.
- SAMMER, Renata. *Os caracteres poéticos de Giambattista Vico*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.
- USENER, Hermann. "Philologie et sciences historiques" (1882). Tradução de Sandrine Maufroy. In: *Revue germanique internationale (On-line)*, 14, 2011, n/p. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rgi.1283>. Acesso em: 27 abr. 2022.

- SEVERI, Carlo. *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris: Presses de l'École normale supérieure; Éditions Rue d'Ulm/Musée du quai Branly, 2007.
- SUZUKI, Márcio. "A anatomia comparada em literatura". In: HEINE, Heinrich (Henri). *Os deuses no exílio*. Seleção e organização de Márcio Suzuki e Marta Kawano, tradução de Hildegard Herbold, Marta Kawano, Márcio Suzuki, Rubens Rodrigues Torres Filho e Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- VICO, Giambattista. *Ciência nova (1725)*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho, prefácio de Antonio M. Barbosa de Melo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- WAIZBORT, L. "Apresentação". In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort, tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, Aby. *Fragments sur l'expression*. Organização e apresentação de Susanne Müller, tradução de Sacha Zilberfarb. Paris: L'Écarquillé, 2015a.
- _____. *Histórias de fantasma para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort, tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.
- _____. *A presença do Antigo. Escritos inéditos*. Volume I. Organização, introdução e notas de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- _____. "Frammenti tra Manet e Mnemosyne (102.1.2)" (1929b), organização e tradução de Maurizio Ghelardi, notas de Monica Centanni. In: *La Rivista di Engramma* [On-line], n. 165, maio de 2019, n.p. Disponível em: www.egramma.it/e0S/index.php?id_articolo=3647. Acesso em: 03 jun. 2022.
- WEDEPOHL, Claudia. "Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's theory of memory". In: *Bruniana & Campanelliana*, vol. 20, n. 2, 2014, p. 385-402. Disponível em: www.jstor.org/stable/24339072. Acesso em: 2 maio 2022.
- WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Toronto: Norton & Company, 1969.
- _____. "O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética" (1930). In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo. Escritos inéditos*.

Volume I. Organização, introdução e notas de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

WOLDT, Isabella. “Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg”. In: *Interfaces* (On-line), 40, 2018, p. 133-134. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/interfaces.605>. Acesso em: 22 maio 2022.

RESUMO: O artigo busca mostrar a coerência entre o “olhar filológico”, que Aby Warburg (1866 - 1929) afirmou em 1900 dirigir ao solo do qual a ninfa antiga floresceu nas pinturas do *Quattrocento*, e a “aplicação da ideia de Vico”, que quase três décadas depois o autor anotou como objetivo de seu projeto *Mnemosyne*. Com base na concepção warburguiana do *thiasos* como matriz cinética, bem como na compreensão do *Atlas Mnemosyne* (1926-1929) como recapitulação e resultado do conjunto das pesquisas prévias do autor, procura-se demonstrar que a filologia fornece a Warburg um método de análise e interpretação das células de significado das formas imagéticas e o leva a investigar a “morfologia dos radicais” da linguagem gestual patética, o que lhe permite reconhecer as metamorfoses da herança de engramas fóbicos estratificados de maneira não cronológica na memória humana e a identificar o esqueleto heráldico das formas.

PALAVRAS-CHAVE: Palavras-chave: Warburg; Usener; Vico; Linguagem

ABSTRACT: The article intends to show the coherence between the “philological gaze” Aby Warburg (1866-1929) elicited in 1900, which he directed to the soil from which the ancient nymph flourished in *Quattrocento* paintings, and the “application of Vico’s idea”, as the author described the objective of his *Mnemosyne* project nearly three decades later. Based on Warburg’s conception of *thiasus* as a kinetic matrix, as well as on the understanding of *Atlas Mnemosyne* (1926-1929) as a recapitulation and result of the set of the author’s previous research, the article is intended to demonstrate how philology provides Warburg with a method of analyzing and interpreting the meaning cells of image forms and leads him to investigate the “root’s morphology” of pathetic gesture’s language, which allows him to recognize the metamorphoses of the inheritance of non-chronologically stratified phobic engrams in human memory and to identify the heraldic skeleton of forms.

KEYWORDS: Usener; Vico; Lan-

dos gestos; Dinamogramas; Thiasos; Filologia; Metamorfoses.

guage of gestures; Dynamograms; Thiasus; Philology; Metamorphoses.