



A “FÓRMULA DE *PATHOS*” DE WARBURG NOS CONTEXTOS PSICANALÍTICO E BENJAMINIANO

Adi Efal

Pathosformel memória
alegoria imagem

Neste artigo publicado em 2000 na Revista da Universidade de Tel-Aviv, Adi Efal confrontou os conceitos warburgiano de Pathosformel, os freudo-lacanianos relativos à memória e o benjaminiano de alegoria, em uma aproximação de fundamentos epistemológicos e operatividade teórico-metodológica que ilumina o atual retorno a Warburg na história da arte.

WARBURG’S “PATHOS FORMULA” IN PSYCHOANALYTIC AND BENJAMINIAN CONTEXTS | In this article published in 2000 in the Tel-Aviv University Journal, Adi Efal compares the warburgian concept of Pathosformel to freudian-lacanian concepts relating to memory and the benjaminian concept of Allegory, in an approximation of epistemological concepts and theoretical-methodological operability, which sheds light upon the current return to Warburg in Art History. | Pathosformel, memory, allegory, image.

A “Fórmula de *Pathos*” redefinida

Este artigo oferece alguns pontos comuns à “Fórmula de *Pathos*” de Aby Warburg, ao pensamento psicanalítico e ao conceito de alegoria nos escritos de Walter Benjamin. A comparação dos diferentes pensadores implicará exame a partir de dois pontos de vista: primeiro, apresentarei as consequências de um encontro dessas três fórmulas do signo artístico; em seguida, vou sugerir um entendimento do impacto desses conceitos e suas inter-relações sobre questões historiográficas. Tentarei indicar várias questões levantadas por pensadores contemporâneos a respeito da “Fórmula de *Pathos*”: Quais são seus limites? A que objetos a “Fórmula de *Pathos*”, como modo simbólico, pode referir-se e a que tipos de objeto não pode? Que conteúdos emotivos, culturais e metafísicos ela é capaz de abraçar e tratar? Como podemos caracterizar a perspectiva teórica que a “Fórmula de *Pathos*” cria?¹

Para Ernst Gombrich, a frase “Você vive e não me faz mal” (“*You live and do me no Harm*”) parece resumir os princípios do conceito warburgiano² da “Fórmula de *Pathos*”. Essa frase expressa a relação entre

Albrecht Dürer (1471-1528), *Melencolia I*, 1514, gravura, 23,9 x 18,9cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Albrecht_D%C3%BCrer_-_Melencolia_I_-_Google_Art_Project_%28427760%29.jpg)

o humano primitivo e o mundo externo caótico que o cerca. Ela expressa a situação na qual o ser humano é capaz de suportar a existência do poder caótico sem ser ferido.

A “Fórmula de *Pathos*”, que expressa esse encontro traumático entre o homem e o mundo, é o resultado de uma fixação visual, cuja fonte é um processo de mimetização de algumas qualidades (biomórficas) suportáveis da força ameaçadora, que então se torna petrificada e fixada como imagem. O referente original se caracteriza por exceder os limites da consciência cotidiana humana e ameaça sua segurança e coerência. Esse processo é típico das sociedades e culturas primitivas. Warburg escreveu:

É característico da mentalidade mitopoética (cf. Vignoli, Myth and Science) que para qualquer estímulo, seja ele visual ou auditivo, uma causa biomórfica de natureza definida e inteligível seja projetada, o que permite à mente tomar medidas defensivas (...) Esse tipo de reação defensiva, por meio do estabelecimento de uma ligação entre o sujeito ou o objeto e seres de poder máximo que ainda estão para ser compreendidos em sua extensão, é o ato fundamental da luta pela existência (...) Isso pode ser compreendido como uma medida defensiva na luta pela existência contra inimigos vivos, na qual a memória, em um estado de incitação fóbica, tenta compreender algo em sua mais distinta e lúcida forma enquanto também avalia seu poder total de modo a tomar as medidas defensivas mais efetivas. Esse movimento ocorre abaixo do limiar da consciência. A imagem substituta objetifica o estímulo que causa a impressão e cria uma entidade contra a qual defesas podem ser mobilizadas.³

A imagem fixada carrega em si traços do encontro traumático com essa força externa ameaçadora: a imagem, que é o resultado do encontro, registra a excessiva vitalidade da força externa em formas que usualmente expressam movimento. Tendo sido criada, a imagem magicamente *capacita* o homem a usar a força do caos primordial de acordo com suas necessidades.⁴ A “Fórmula de *Pathos*” tem sua base na ação e na experiência mágica, que caracterizam o estágio *primitivo* do desenvolvimento humano, e contém a identificação e a união do externo, estrangeiro, ameaçador, *Outro*, e força não humana, com a imagem, que imprime em si tal presença primordial. Nessa consciência mágica, a imagem atua como integradora e unificadora.

A “Fórmula de *Pathos*” guarda dois tipos de memória: de um lado, ela carrega a memória do encontro traumático com essa força ameaçadora; de outro, ela rememora o ato defensivo e fixador que a consciência do receptor desempenha em relação a esse encontro.⁵ No curso do tempo, a “Fórmula de *Pathos*” é fixada como um produto cultural, que expressa conteúdos diferentes e particulares à medida que a história se desenvolve.

Na elaboração da “Fórmula de *Pathos*”, Warburg utilizou teorias psicológicas, teológicas e estéticas. É bem conhecido seu embasamento na interpretação de Nietzsche da cultura grega clássica em seu apogeu, que postula um equilíbrio dinâmico do dionisíaco (o caótico, transformador e violento) e do apolíneo (o simétrico, calmo, harmônico e racional).⁶

Em seu desenvolvimento genealógico, a “Fórmula de *Pathos*” passou por numerosos estádios: em um estado mágico, primitivo, a Presença Caótica e o Signo eram totalmente identificados um com o outro; mas em um estágio tardio, o referente caótico perde continuamente sua presença no signo visual, que ainda pode ser usado como



Sandro Botticelli (1445-1510), *Primavera*, c.1482, têmpera sobre painel, 203 x 314cm, Galleria degli Uffizi, Firenze (<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Botticelli-primavera.jpg>)

veículo cultural. O fato de um pintor, um escritor etc. usar uma imagem que tem sua fonte em uma “Fórmula de *Pathos*” é, para Warburg, evidência da necessidade da cultura conectar-se a movimentos e qualidades primordiais que animavam a imagem primitiva. Warburg encontrou importantes exemplos desse processo nas pinturas de Botticelli e na cultura do Quattrocento em Florença. A partir da exploração da obra de Botticelli e de suas vívidas formas de panejamento (que para Warburg tiveram sua fonte na cultura antiga), ele passou a investigar a figura e a fórmula da Ninfa, a respeito da qual escreveu: «Quem, então, é a *Ninfa*? Como um ser real de carne e osso, ela pode ter sido uma escrava liberta da Tartária (...) mas em sua verdadeira essência ela é como uma elfa elemental, uma deusa pagã no exílio». ⁷ O modo do signo artístico que Warburg identificou no Quattrocento florentino contém as duas tendências humanas (a caótica e a racional) que são as fontes da imagem no pensamento

warburguiano e que também caracterizam a cultura grega e seu reaparecimento no Renascimento.

O estágio moderno posterior de desenvolvimento da “Fórmula de *Pathos*” tem suas raízes na cultura do século 17, especialmente no norte da Europa. Essa cultura testemunhou o nascimento dos modelos teológicos luterano e protestante, que enfatizaram os conteúdos racional e moral da prática religiosa. Na obra de Albrecht Dürer e, sobretudo, em sua gravura *Melancolia I*, Warburg viu o uso de imagens dos tempos clássicos, mas de um modo que porta conteúdo e retransmite uma atmosfera que se relaciona à melancolia, reflexão, dúvida e alegoria. Nessa gravura, a imagem do deus Saturno, ameaçador e caótico, torna-se um veículo para representar reflexão, gênio e melancolia:

Dürer reduziu o demônio saturnino um inócuo por meio da obra ativa da razão. (...) O que a Melancolia tem em suas mãos não é uma espada básica e servil – como a que Saturno portava (...) – mas o compasso do gênio criativo. Júpiter, magicamente invocado, vem ajudá-la com seus efeitos apaziguadores e benéficos sobre Saturno. Na gravura, a salvação do homem por meio do aspecto neutralizador de Júpiter já se tornou um fato.⁸

O barroco do norte é, portanto, uma época na qual a relação com o referente original é mediada, conflituosa e dúbia, uma era que usa as ferramentas intelectuais do pensamento racional para transformar a força destrutiva e vital em uma força que representa valores de estabilidade, depressão e contemplação reflexiva. Na era moderna, o signo gradualmente perde a união entre referente e significante, que foi válida no estágio mágico-associativo. No século 19, Warburg viu *Le Déjeuner sur l'herbe* de [Édouard] Manet como um exemplo do desenvolvimento tardio da “Fórmula de *Pathos*”. Ele mostrou que as fontes da cena retratada nessa pintura não se referem apenas à arte do século 16, mas também a sarcófagos antigos. A posição de Warburg conduz à compreensão da atividade da “Fórmula de *Pathos*” como um agente independente, cultural, impessoal, que se faz presente em imagens de vários períodos, injetando qualidades dionisíacas na imagem, mesmo sem a vontade direta do artista, e que só pode ser lida e revelada no curso da investigação histórica. Estamos falando, portanto, de um tipo de inconsciente, memória cultural latente que está encriptada em imagens particulares, mas cuja decifração e decodificação só são possíveis por meio da pesquisa histórica das fontes.



Edouard Manet (1832-83), *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo s/ tela, 208 x 265cm, Musée d'Orsay, Paris (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg)

A “Fórmula de *Pathos*” e o discurso psicanalítico

Um problema básico da “Fórmula de *Pathos*” concerne à questão de sua transparência e ao fato de tratar-se de uma reprodução mimética da experiência traumática, bem como de sua energia expressiva. Há uma relação causal simples entre a experiência perceptiva do encontro com a realidade e o signo criado pelo sujeito-receptor? Se aceitarmos a reivindicação da maioria dos intérpretes de Warburg de que a “Fórmula de *Pathos*” preserva a tradição teórica que explorou o conceito de “empatia” no interior de sua estrutura teórica, estaremos lidando com um modelo de relação não problemática, que não leva em consideração a negação, rejeição, repressão e opacidade, tudo aquilo que pode ser encontrado na transformação da questão inconsciente no signo que é deixado na superfície da consciência. O modelo empático também não leva em consideração a capacidade

limitada da consciência humana para lidar com experiências traumáticas, e a atividade da memória que seleciona e neutraliza os efeitos da experiência traumática na consciência do sujeito. Podemos, entretanto, encontrar nos escritos de Warburg evidência sugestiva de que ele estava de fato ciente da capacidade de *seleção* da memória:

A consciência herdada de impressões maximizadas estampadas na mente (engrama)⁹ as transfere sem tomar conhecimento da direção de sua carga emocional, simplesmente como experiência das tensões energéticas; esse continuum despolarizado pode também funcionar como continuum. A doação de um novo significado para essas energias serve como uma tela protetora.¹⁰

Embora Warburg enfatize a função protetora da “Fórmula de Pathos”, ela é ainda definida, ao menos por intérpretes mais conservadores, como capaz de servir como evidência, como testemunho, para o encontro traumático primário. Em contraste, o conceito de “tela de memória”, tal como definido por Freud, contém uma quantidade considerável de ceticismo sobre a habilidade de usar a memória como evidência:

O conceito de uma “tela de memória” [é aquele] que deve seu valor como memória não a seu próprio conteúdo, mas à relação existente entre esse conteúdo e algum outro, que foi suprimido. (...) Em meio a uma quantidade de memórias de infância de experiências significativas, todas elas de distinção e clareza similares, haverá algumas cenas que, testadas (...), virão a ser falseadas. Não que sejam totalmente invenções; elas são falsas no sentido de ter deslocado um evento para onde ele não ocorreu (...) elas servem aos propósitos da repressão e substituição de impressões desagradáveis ou

censuráveis (...), pode-se, de fato, questionar se temos quaisquer memórias provenientes da infância.¹¹

Freud levou em consideração a opacidade da experiência e da memória de um momento “pós-traumático”. Ele constatou que “Não há, em geral, garantia dos dados produzidos por nossa memória”.¹² Em seus escritos, pode-se encontrar um ponto de vista cético em relação à natureza ontológica do trauma manifesto, uma posição que se tornaria mais explícita nos escritos de [Jacques] Lacan,¹³ que reformula inúmeras vezes o que denomina “a teoria freudiana da memória”. Para Lacan, a memória (psicanalítica) é uma forma de escrita, mas ao mesmo tempo ela é separada da consciência:

A memória psicanalítica de Freud trata de (...) algo completamente inacessível à experiência (...). A memória freudiana não está localizada ao longo de uma espécie de continuum da reação à realidade considerada fonte de excitação (...). O que é essencialmente novo em minha teoria, diz Freud, é a reivindicação de que a memória não é simples, ela é registrada de várias maneiras. (...) Sabe-se há muito tempo que os fenômenos da consciência e da memória se excluem mutuamente. (...) No início do circuito da apreensão psíquica há percepção. Essa percepção implica consciência. (...) Entre a Wahrnehmung (percepção), essencialmente efêmera, que desaparece tão rápido quanto aparece, e a constituição do sistema da consciência e, mesmo nesse estágio, do ego (...) deve-se assumir uma anterioridade e, ainda que parcialmente, uma organização de linguagem para que memória e historicização funcionem. Os fenômenos da memória em que Freud está interessado são sempre fenômenos de linguagem. Em outras palavras, é preciso que já se tenha material significante para fazer com que algo signifique.¹⁴

A experiência traumática não está presente em nossos aparatos conscientes em um sentido positivo simples – ela pode apenas ser representada, tornando-se presente *post-factum*, como e por meio de uma atividade interpretativa. É preciso enfatizar a noção de que a inscrição e a escrita são cruciais ao conceito freudiano de memória:

*a impressão do mundo externo como bruto, original, primitivo, está fora do campo que corresponde a uma experiência notável, a saber, aquela que está efetivamente inscrita em algo que (...) Freud expressa no início de seu pensamento como Niederschrift [inscrição], algo que se apresenta não simplesmente em termos de Prägung [estampa] ou de impressão, mas no sentido de algo que faz um signo e que é da ordem da escrita.*¹⁵

O sentido das falsidades traumáticas repousa precisamente no fato de que o evento não pode ser compreendido, apreendido, registrado e codificado pelas ferramentas e definições humanas. O próprio Warburg relaciona seu conceito da “Fórmula de Pathos” ao trauma em termos psicanalíticos:

*A categoria primeva do pensamento causal é a maternidade. A relação entre a mãe e a criança mostra o enigma de uma conexão material tangível associada ao trauma profundamente perturbador da separação de um ser vivo de outro. O desprendimento do sujeito do objeto que estabelece um lugar para o pensamento abstrato tem origem na experiência do corte do cordão umbilical. O ‘selvagem’, perplexo diante da natureza, é órfão, sem proteção paterna.*¹⁶

A noção da experiência traumática como resistente à significação foi conectada por Freud e Lacan à problemática da memória:

Poder-se-ia supor que a opacidade do trauma como ele foi proposto em sua função inicial

pelo pensamento de Freud, ou seja, em meus termos, sua resistência à significação – é, pois, especificamente responsável pelos limites da rememoração.¹⁷

Para Lacan, o conceito de encontro traumático responde ao encontro perdido com o que ele denomina o “real”. Esse encontro impossível, que Warburg interpretou de modo similar, é uma experiência que ameaça a homogeneidade do ego, e ao mesmo tempo inicia a reconstrução de sua identidade.¹⁸ Esse encontro com o que pode efetivamente ser considerado *externo* ao *self* é também o que constitui toda a estrutura do desejo e da perda que opera no sujeito.¹⁹

Em seu texto inicial, “O estádio do espelho como formativo da função do eu”, Lacan²⁰ caracteriza esse processo de construção do ego como forma e coerência *vis-à-vis* ao ambiente externo caótico. Em muitos sentidos, esse texto faz lembrar o processo que Warburg descreve quando relaciona a impressão da imagem na “Fórmula de Pathos”. Lacan relaciona a possibilidade de criar coerência e identidade estrutural para si próprio a evento (não cronológico) no qual o bebê, com um ano ou um ano e meio, ainda sem identidade que o separe do mundo e ainda também relativamente indefeso, se reconhece em uma imagem externa, paradigmaticamente, na imagem do espelho. Por meio da forma externa coerente ele reconhece seu “Eu” com um sentido de vitória, mas no mesmo momento ele também cinde a si próprio, no interior da identidade do ego, que, de fato, vem do campo externo do “Outro”, e, assim, uma existência incoerente, caótica, constantemente ameaça quebrar e abalar o conceito de identidade imaginária do ego. A “Fórmula de Pathos” warburguiana, compreendida a partir do ângulo teórico da empatia, se baseia em uma lógica de identificação similar ao agenciamento do

ego. Convém lembrar, no entanto, que de acordo com a lógica do “estádio do espelho”, o mundo circundante pode simultaneamente constituir uma ameaça à coerência do ego, como também base para a identificação e a autocoerência. As forças do ego devem, portanto, agir permanentemente de modo a preservar sua coerência. Em concordância com o processo do “estádio do espelho”, podemos oferecer uma dupla interpretação da “Fórmula de *Pathos*” em termos psicanalíticos, tanto como um ato de vitória para o ego que apropria e usa tal realidade externa caótica quanto como momento traumático, fugaz, mas persistente, que assombra a ação de significação e a sabota.

Outra questão que é explicada e evidenciada no escrito de Lacan é o lugar da *mimesis* na criação da imagem (artística) em relação ao papel que o sujeito desempenha nesse processo. Em seu 11º Seminário, Lacan²¹ sustenta que a origem do ato de pintar está na mimetização do ambiente externo. Essa concepção é tomada dos escritos de Roger Caillois [1913-78], que descrevem a tendência dos animais em mudar sua aparência mimetizando sua vizinhança natural, animal ou vegetal.²² Em Caillois, como em Warburg, essa ação mimética é baseada em um conceito de medo do sujeito-organismo-recipiente, e em suas mimetizações de seu ambiente ameaçador. Assimilando-se ele próprio ao ambiente estranho, o organismo proporciona a si próprio uma possibilidade de existência e sobrevivência. Lacan acrescenta novos contextos para a ação de mimetizar: sedução e armadilha como motivações, e a identificação do organismo com o “Olhar” que é lançado sobre si pelo seu ambiente. O sujeito usa uma espécie de máscara, que o situa no centro de seu campo visual externo, no campo visual do Outro. Desse modo, o sujeito-receptor não é mais situado em uma simples posição de autodefesa e de passividade

reagindo àquilo que o ambiente lhe oferece, mas também atua como iniciador, desejante, como sujeito dentro de um espaço de ritualidade. A inserção do desejo no inventário de conceitos da imitação empática e identificação em Warburg pode auxiliar em nossa tentativa de reformular o modo de impressão da imagem no ‘estádio mágico’ da “Fórmula de *Pathos*”. O sujeito não apenas ‘congela’ a impressão externa, tomando-a para si, mas ele deseja ser essa impressão externa; ele quer entrar no campo da força externa, e também quer ser por ela desejado. O encontro (sempre perdido) do sujeito com o *Olhar* é um *evento* traumático, que eternamente mostra o que o olho não pode ver. Nessa reformulação, a reativação da “Fórmula de *Pathos*” não age como uma representação nostálgica e elegiaca de um encontro que *aconteceu no passado* – ela o usa para seduzir tanto o referente quanto o espectador, para criar uma relação de contínuo desejo, direcionado para a mesma coisa que ameaçava desconstruir (e destruir) o sujeito no encontro traumático primal. Desse modo, a ação da “Fórmula de *Pathos*” ao longo da história não diminui continuamente a presença da essência caótica – em vez disso, mantém um diálogo contínuo com ela, que define e dissimula a construção do ego na relação com ele. O mais importante, porém, é que a imagem (*picture*), que contém dentro de si o *Olhar*, contém não apenas o signo consciente da significação, mas também a inscrição primal, que nunca pode ser consciente.

A “Fórmula de *Pathos*” e o conceito de alegoria de Walter Benjamin

Vimos que, em seus escritos, Warburg nos deu alguns pontos-chave que possibilitam uma complexa leitura das relações entre memória, expressão e encontro traumático. A dialética mais marcante

que caracteriza a ação da “Fórmula de *Pathos*” ocorre entre o luto (entendido como a cisão entre o *self* e seu ambiente *materno* circundante, e a construção de sua identidade nessa estrutura dual) e o desejo (entendido como a pulsão do sujeito, expresso em sua vontade de seduzir o meio externo, de ser visto por ele ao olhar para ele). Esses dois polos da dialética oscilam entre as posições passiva e ativa, como mestre e escravo, em um processo que circunscreve essas duas definições opostas do sujeito.

Para continuar discutindo essa dialética entre a carga emotiva do luto e a força pulsional do desejo, eu recorro ao conceito de alegoria de Walter Benjamin. O encontro entre esse conceito e a “Fórmula de *Pathos*” de Aby Warburg pode nos levar a refinamentos subsequentes do conceito teórico de símbolo em Warburg. Vários pesquisadores já notaram algumas conexões entre os pensamentos de Warburg e Benjamin. Benjamin citou as obras de Warburg e seu círculo muitas vezes e desejou participar de seus estudos em Londres.²³

Já percebemos o problema da transparência da significação e da expressão implicado na “Fórmula de *Pathos*”. Como vimos, o aspecto dionisíaco do pensamento warburguiano é característico da “Fórmula de *Pathos*” em seu modo mágico como uma representação de primeiro grau de uma presença caótica, vital e essencial. O conceito de “Fórmula de *Pathos*” desempenha uma retórica da vitalidade: *ameaçador*, o próprio *movimento vivo* é registrado e inscrito em um processo de mímica, de fixação e petrificação da imagem, que mais tarde servirá como um agente para comunicar e disseminar essa presença essencial. Portanto, há uma inerente conexão entre a *transparência* do signo da “Fórmula de *Pathos*” e a vitalidade nela refletida. Quando Warburg discutiu o último estágio da “Fórmula de *Pathos*”, por

exemplo, na pintura de Manet, ele relacionou o enfraquecimento da potência da fórmula em uma contínua e permanente conexão com essa presença essencial; e o signo, afastado de seu contexto original, é simplesmente entendido como menos adequado à “Fórmula de *Pathos*” e usado para prover outras necessidades culturais de expressão e ação. Os problemas da transparência e vitalidade são rigorosamente examinados no pensamento de Benjamin. Seu conceito de alegoria, todavia, diferentemente do pensamento de Warburg, permanece na vital e ameaçadora presença primordial.

Semelhante a Warburg, que viu o século 17 como o início de uma nova era do símbolo, Benjamin localiza a formação essencial da alegoria nesse século, embora ela se estruture em tradições herméticas e místicas mais antigas, basicamente medievais.²⁴ Desde o começo, a alegoria benjaminiana abdicou da presença imediata da *verdade* e da *ideia*.²⁵ Ela apenas permite a *ocorrência*, e não a presença, da verdade, e apenas no interior do desenvolvimento das ações (destrutivas) de significação e representação. O encontro, a reunião, é criado apenas como um evento no interior de processos significantes, que também são processos de leitura, hermenêuticos. O “encontro perdido” de verdade e linhagem da significância leva à conclusão de que a alegoria benjaminiana pressupõe que a possibilidade de um encontro desapareça. Na economia alegórica do Barroco, qualquer encontro com a *verdade* ou o *ser* é apenas possível de um modo milagroso, não causal, que vem de uma intervenção externa divina: o *Trauerspiel* [drama] germânico é tomado inteiramente com a desesperança da condição terrena. Sua redenção possível reside na profundidade do próprio destino em vez de na realização de um plano divino de salvação.²⁶ Posto que o modo

alegórico da expressão é construído em destruição e declínio continuados, Benjamin vê as imagens da caveira, do cadáver e da ruína arquitetônica como as expressões mais centrais do impulso alegórico na cultura barroca.

Se, como mencionado, o conceito de Warburg depende, ao menos à primeira vista, da contínua retórica da relação traumática com uma presença vital, a alegoria de Benjamin se apoia na compreensão do vir a ser da imagem como uma contínua dissociação, degeneração e desaparecimento, num espaço que não guarda relação mensurável com uma fonte de experiência. Não obstante, tanto Benjamin quanto Warburg percebem a fonte ritualística de todas as obras de arte. No entanto, a ênfase de Benjamin não se encontra no lado dionisíaco do ritual, e sim naquilo que ele denomina “seu valor de uso”:

Originalmente a integração contextual da arte na tradição encontrou sua expressão no culto. Sabemos que as obras de arte mais antigas tiveram início a serviço do ritual – primeiro o tipo mágico, depois o religioso. É significativo que a existência da obra de arte no que concerne a sua aura nunca seja inteiramente separada de sua função ritualística. Em outras palavras, o valor singular da obra de arte autêntica tem sua base no ritual, o lugar de seu valor de uso original. (...) A base ritualística, por mais remota que seja, é ainda reconhecível como ritual secularizado mesmo nas mais profanas formas de culto da beleza.²⁷

Se experiência e expressão são divididas em dois momentos sucessivos em Warburg, em Benjamin elas se tornam uma, entidade não dicotômica, que pressupõe a desistência e o desaparecimento do ser e da presença. Na introdução de *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin direciona

suas palavras contra a tradição estética romântica e neokantiana, que distinguiu entre o símbolo, considerado modo artístico paradigmático de significar, por sua aspiração a ser realmente *pregnante* com a presença da ideia do sublime da qual ele era uma representação, e a alegoria, entendida como o emprego de imagens-convencões, sem se abrir para a presença completa e abstrata da ideia. Benjamin criticou o conceito romântico do símbolo transparente:

A unidade do objeto material e do transcendental, que constitui o paradoxo do símbolo teológico, é distorcida e tornada relação entre aparência e essência. A introdução dessa concepção distorcida de símbolo na estética foi uma extravagância destrutiva e romântica (...). Como um construto simbólico, a beleza se uniria ao divino em um todo indiviso.²⁸

A dicotomia entre o alegórico e o simbólico que foi apresentada pelos românticos é, em Benjamin, tornada um único impulso básico, o alegórico, que produz, em casos extremos de desespero, o impulso simbólico. Mesmo os românticos alemães condenaram a alegoria no século 19, e Benjamin reconheceu um ressurgimento (*revival*) da práxis alegórica nos escritos de Baudelaire. Mas esse modo alegórico de escrever teve algumas outras características diferentes daquelas da alegoria barroca.³⁰

A melancolia portava no século 19 um caráter diferente, contudo, do que teve no 17. A figura-chave da primeira alegoria é o cadáver. A figura-chave da alegoria posterior é a “lembrança” (souvenir). A lembrança é o esquema da transformação da mercadoria em um objeto de colecionador.³¹

Se, conforme a citação acima, a alegoria barroca vem da “desesperança da condição terrena”, a alegoria baudelaireana é fundada sobre:

um mundo fenomenal desvalorizado. A desvalorização específica do mundo das coisas que pode ser encontrada na mercadoria é a base para a intenção alegórica em Baudelaire (...) O corpo inanimado, ainda oferecido ao prazer, une alegoria e mercadoria.³²

A alegoria baudelaيرية é um produto de circulação de trocas e reproduções na sociedade e cultura modernas, que vem de e conduz a uma experiência de *choque*, e gera uma obra de arte que pressupõe e exhibe a intercambialidade do significante e da mercadoria, e a transformação de todo signo em intérprete e leitor de outro signo. Na idade moderna, não é o mundo físico, externo, natural que é degradante, mas antes a experiência interna. O choque, que é o modo como o sujeito moderno faz o encontro com sua realidade circundante, e que implica um mal funcionamento da experiência cotidiana, consciência e memória, é expresso na imagem da *lembrança*, que é o objeto *inanimado* no qual a experiência autêntica foi inscrita e enterrada.

Benjamin troca a ansiedade e o medo direcionados através da presença vital e dos procedimentos de defesa contra ela, que são latentes no conceito warburguiano da "Fórmula de *Pathos*", pelo melancólico conceito do luto contínuo pela presença que nunca existiu. A frase "você vive e não me faz mal" é substituída por "você está morto (ou agonizante) e então não pode me dar redenção".

O objeto na imagem alegórica é simultaneamente carregado tanto do conteúdo secular e mortal da degeneração e decomposição, quanto do conteúdo sagrado, religioso.

Essa caracterização da imagem alegórica (em ambas as versões, do Barroco e do século 19) se diferencia da "Fórmula de *Pathos*" (ao menos em

sua versão mágica), que envolve uma relação de transparência e é preenchida com a presença da força primordial. A imagem patética é continuamente esvaziada, e apenas se torna um invólucro vazio quando eventos cronológicos forçam-na a se afastar de sua *fonte*. Em Warburg, a degeneração da imagem ocorre através de uma contínua sequência temporal, em contraste com a imagem alegórica benjaminiana, cujo rebaixamento e santificação ocorrem todo o tempo e simultaneamente. A conexão entre a relação sagrada com a essência e o agenciamento da imagem existe, na teoria de Warburg, em um vetor que indica a declinação da intensidade do encontro, que ocorre sobre um eixo temporal, e que opera por meio de uma economia de uso e exploração; enquanto que na teoria de Benjamin esses aspectos são qualidades necessárias inerentes de qualquer imagem. A exploração e a reprodução da imagem no modo alegórico são evidências permanentes e expressões de seu rebaixamento e santificação.

A dúvida, de acordo com Warburg, sobre a relação entre o estado mágico da imagem e seu estado alegórico-disjuntivo ser da ordem de uma ruptura ou uma sucessão ainda não foi respondida definitivamente. Se podemos identificar a fase moderna da "Fórmula de *Pathos*" com a alegoria benjaminiana mais facilmente, devemos nos questionar se estamos falando sobre duas teorias que se relacionam apenas com o período moderno ou se podemos considerar essas duas teorias como teorias gerais do símbolo.³³ Também se deve questionar se essa comparação entre a "Fórmula de *Pathos*" de Warburg e a alegoria de Benjamin poderia relacionar-se ao discurso contemporâneo com o impulso alegórico no pós-modernismo, mais bem expresso na escrita de Craig Owens,³⁴ uma linha de interpretação que depende da prática artística da colagem ou da montagem. A imagem

alegórica, de acordo com essa linha de interpretação, é representada em uma imagem que é construída sobre práxis contínua de sua interpretação a seu próprio respeito, uma imagem composta por uma pluralidade de signos e espaços de discurso, da justaposição e aglutinação de diferentes itens e entidades. Minha sugestão, baseada nas conclusões da porção psicanalítica deste artigo, é que, enquanto se renuncia à presença de uma ideia primal vital, uma imagem pode ser cindida internamente e sustentar uma pluralidade de atos de leituras em si mesma, e ainda sustentar uma atitude nostálgica e enlutada em relação à presença, sem ser uma obra literal de colagem ou montagem. A *pele* da imagem pode ser unida, como se fosse uma unidade harmônica de totalidade, e pode ser ao mesmo tempo um complexo de interpretações, destruições e rememorações justapostas de imagens passadas. Como Freud e Lacan sugerem, memória e mimetização são instâncias de uma pluralidade primordial e cisões do Sujeito e do Outro, diante do encontro, impossível, traumático e perdido. Cabe mencionar que Benjamin usa a fórmula exata da memória psicanalítica de Freud:

*Tornar-se consciente e deixar para trás um traço de memória são processos reciprocamente incompatíveis no interior de um mesmo sistema. Ao contrário, fragmentos de memória são “frequentemente mais poderosos e duradouros quando o incidente que os deixou para trás nunca ingressou na consciência”. Colocado em termos proustianos, isso significa que apenas o que não foi experimentado explícita e conscientemente, o que não aconteceu para o sujeito da experiência, pode tornar-se um componente da mémoire involuntaire.*³⁵

É essencial adicionar a essa discussão a questão das implicações historiográficas, metodológicas e disciplinares do encontro entre as concepções de

signo em Warburg e Benjamin. Como é evidente em seus escritos, ambos viram suas obras como ação e reação de memória. É esclarecedor comparar dois textos tomados ao acaso de suas obras. Warburg escreve:

A memória não é nada além da coleção daqueles stimuli que foram respondidos pelas declarações vocais (discurso proferido ou interno). Portanto, considero uma descrição das aspirações de minha biblioteca³⁶ a formulação: uma coleção de documentos relacionados à psicologia da expressão humana. A questão é: como as expressões humana e pictórica se originaram; quais são os sentimentos ou pontos de vista, conscientes ou inconscientes, sob os quais são armazenadas nos arquivos da memória? Há leis que governam sua formação ou reemergência?

*O significado de minha biblioteca deveria servir para responder à questão que Hering³⁷ formulou tão habilmente como “memória como matéria organizada”; ela também deveria fazer uso da psicologia do homem primitivo – que é o tipo de homem cujas reações são reflexos imediatos em vez de respostas literárias – e também ter em conta a psicologia do homem civilizado, que conscientemente recorda a formação estratificada de seu ancestral e suas memórias pessoais. Com o homem primitivo, a imagem de memória resulta em uma incorporação religiosa das causas; com o homem civilizado, no distanciamento que ocorre por meio da nomenclatura.*³⁸

Dois importantes pontos devem ser percebidos aqui: primeiro, Warburg relaciona sua atividade e erudição à atividade universal da rememoração; segundo, ele caracteriza essa práxis da memória composta por dois momentos: o “primitivo”, baseado em “reflexos imediatos”, e o “civilizado”,

que opera por meio da separação e da *denominação*. De modo similar, Benjamin sustenta que a “história é não apenas uma ciência, mas também uma forma de rememoração. O que a ciência *estabeleceu* a rememoração pode modificar”.³⁹ E, como Warburg, Benjamin vê a imagem (histórica, dialética) como aquela na qual “não é que o passado lance sua luz sobre o presente ou este sobre o passado: em vez disso, uma imagem é aquilo no qual o *agora* e o *depois* se constelam como o brilho de um trovão”.⁴⁰ Esse *flash* se conecta ao conceito warburgiano de “reflexos primitivos”. Segundo Benjamin: “Articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo “do modo em que realmente aconteceu” (Ranke).⁴¹ Significa apropriar a memória quando ela lampeja no momento de perigo.⁴²

Com isso, podemos concluir nosso estudo e relacionar à tripla conexão entre a “Fórmula de *Pathos*”, o encontro traumático psicanalítico e o modo alegórico do signo em Walter Benjamin: os três conceitos apoiam-se em uma experiência de choque relativo ao ambiente externo⁴³ e veem o processo de mimetização, de *mimesis*, como um veículo para o processo da construção da imagem.⁴⁴ Os três conceitos, portanto, implementam o conceito da imagem em um conceito de temporalidade (cultural) e, conseqüentemente, de história. Desse modo, relacionam suas ações como historiadores e pesquisadores a seus conceitos de imagem. Eles são construídos em torno da problemática da *fonte* e constroem o desenvolvimento (ou a história) da imagem, de acordo com minha leitura, oscilando entre luto e desejo. Nas três teorias há amplo espaço para o ato de destruição.⁴⁵ Nos três conceitos, a questão subjacente é o problema do *self* (que inclui o *self* do historiador) e sua autoconstrução diante da pluralidade do cosmo. Este artigo buscou um encontro desconfortável entre esses três conceitos,

na esperança de criar um diálogo entre eles, e não forçá-los a tornar-se idênticos. Nenhum dos três deveria se tornar uma *fonte* para a qual os outros se tornariam representações. De qualquer modo, a “Fórmula de *Pathos*” de Aby Warburg foi o ponto focal de nossa discussão. Sendo um historiador da arte, essa discussão deveria servir para localizar contextual, cultural e teoricamente tanto suas ferramentas metodológicas quanto as nossas.

Tradução Vera Pugliese

Revisão técnica Cezar Bartholomeu

Fonte *Assaph*. Section B. Studies in art history, v. 5, 2000.

NOTAS

1 Ver Ferretti, S. *Cassirer, Panofsky, Warburg: Symbol, Art, and History*. New Haven and London: Yale University Press, 1989; Forster, K. W. Aby Warburg: his study of ritual and art on two continents. *October*, n. 77, 1996: 5-24; Ginzburg, C. From Aby Warburg to E. H. Gombrich: a problem of method. In: *Clues, myths, and the historical method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992: 17-59; Gombrich, E. H. The ambivalence of the classical tradition: the cultural psychology of Aby Warburg. In: *Tributes – interpreters of our cultural tradition*. Oxford: Phaidon, 1984:117-138; Martin, F. R. Images pathétiques: Aby Warburg, Carlo Ginzburg et le travail de l'historien de l'art. *Les cahiers du musée national d'art moderne*, n. 63, 1998: 4-36; Michaud, P-A. Un pueblo à Hambourg: le voyage d'Aby Warburg au Nouveau-Mexique 1895-1896. *Les cahiers du musée national d'art moderne*, n. 52, 1995: 43-73; Rampley, M. From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art. *The Art*

Bulletin, 1997:41-56; Recht, R. L'écriture de l'art devant les modernes (remarque a partir de Riegl, Wollflin, Warburg et Panofsky). *Les cahiers du musée national d'art moderne*, n. 48, 1994:5-23; Wind, E. Warburg's concept of Kulturwissenschaft and its meaning for aesthetics. In: *The eloquence of symbols: studies in humanist art*. Oxford: Clarendon Press, 1980:21-36.

2 Gombrich, E. H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. London: The Warburg Institute, 1970:71.

3 Warburg apud Gombrich, 1970:217.

4 "Meu ponto de partida é que vejo o homem como um animal que usa ferramentas, cuja atividade consiste em conectar e separar. Nessa atividade, ele está apto a perder a sensação orgânica do ego. A mão lhe permite manipular coisas que, como objetos inanimados, não possuem sistema nervoso, mas que, mesmo assim, proporcionam uma extensão material do ego (...) aí existe, de fato, uma situação na qual o homem pode ser assimilado por algo que não é precisamente ele próprio ao manipular objetos que sua corrente sanguínea não alcança" (Warburg apud Wind, 1980: 31-32; Gombrich, 1970: 221).

5 Gombrich, 1970: 222.

6 Essa abordagem de Warburg diferia da tradicional, que desejava ver a cultura grega clássica como um ideal somente do aspecto apolíneo da humanidade. Muitos autores de nossos dias veem nessa empreitada de Warburg uma verdadeira revolução no conceito da imagem clássica e da imagem em geral, que Warburg apresentou não apenas como uma calma reflexão de uma ideia, mas também contendo energias dionísicas e caóticas. Ver Iversen, M. Retrieving Warburg's tradition. *Art History*, 16, 4, 1993: 541-552.

7 Apud Gombrich, 1970: 124.

8 Ges. Schr. II:530-531 apud Gombrich, 1970: 213.

9 Engrama é conceito da neuropsicologia, segundo o qual as memórias seriam impressas biofísica ou bioquimicamente, a partir de estímulos externos, como uma materialização formal de recordações no corpo humano, que, segundo Richard Semon comentou em Mneme (1908), guardaria uma energia potencial que poderia ser reativada pela memória. (NT).

10 Journal, VII, 1929:255 apud Gombrich, 1970: 249.

11 Freud, S. Screen Memories (1899). In: J. Strachey, A. Freud, A. Strachey, A. Tyson (eds.) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. London: Hogarth Press, v.3, 1953-74a: 320-322. Ver também Freud, S. "Childhood Memories and Screen Memories" (1901). In: Freud, S. *The psychopathology of everyday life*, In: Strachey, A. et al. (eds.), op. cit., v. 6, 1953-74b: 43-52.

12 Freud, 1953-74a: 315.

13 Terdiman, R. *Present past: modernity and the memory crisis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993: 240-288; Freud, S. Remembering, repeating and working-through (1914). In: Strachey et al. (eds.), v.12, 1953-74c; Lacan, J. *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. London: The Hogarth Press, 1977a: 53-67.

14 Lacan, J. *Seminar 3: The psychoses*. New York and London: Norton, 1993: 152, 181.

15 Lacan, J. 1993: 50.

16 Warburg apud Gombrich, 1970: 220.

17 Lacan, 1977a: 129. Para Freud, está relacionado a experiências traumáticas. Ver, por exemplo, Freud,

- S. "Fixation to traumas – the unconscious" (1917-17), In: *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. In: Strachey et al. (eds.), v.15, 1953-74d: 273-285.
- 18** Sobre a dupla ação da experiência traumática, ver Boothby, R. *Death and desire: psychoanalytic theory in Lacan's return to Freud*. New York and London: Routledge, 1991: 87-95; Lacan, 1977a: 55.
- 19** "Todo o progresso do sujeito é, então, orientado em torno do *Ding* [coisa] como *Fremde* [desconhecido], estranho e até mesmo hostil na ocasião, ou em qualquer caso, o primeiro exterior (...) O mundo de nossa experiência, o mundo freudiano, assume que ele é o objeto, *das Ding*, como o absoluto outro do sujeito, que se supõe encontrar novamente. Deve ser considerado, no máximo, algo perdido" (Lacan, 1992: 52).
- 20** Lacan, J. The mirror stage as formative of the function of the I. In: *Ecrits: a selection*. Bristol: University of Bristol, 1977b: 1-7.
- 21** Lacan, 1977a: 98-101.
- 22** Idem.
- 23** Rampley, 1997: 52-53.
- 24** Benjamin, W. *The origin of the german tragic drama*. London and New York: New Left Books, 1998.
- 25** Cowan, B. Walter Benjamin's theory of allegory. In: *New German Critique*, 1981, 22: 109-122; Day, G. Allegory: between deconstruction and dialectics. *Oxford Art Journal*, 1999, 22/1: 103-118; Hannoosh, M. The allegorical artist and the crises of history: Benjamin, Grandville, Baudelaire. *Word and Image*, 1994, 10/1: 38-54.
- 26** Rochlitz, R. *The disenchantment of art: the philosophy of Walter Benjamin*. New York and London: The Guilford Press, 1996: 96.
- 27** Benjamin, W. *Illuminations*. H. Arendt (ed.), New York: Harcourt, Brace & World, 1968: 224.
- 28** Apud Rochlitz, 1996: 100.
- 29** Ver Cohen, M. *Profane illumination: Walter Benjamin and the Paris of surrealist revolution*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993: 205-208.
- 30** Benjamin, W. *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*. London: Verso Books, 1973; e Benjamin. On some motifs in Baudelaire. In: Benjamin, op. cit., 1968: 155-200.
- 31** Benjamin, W. Central Park. *New German Critique*, 1985, 34: 54-55.
- 32** Apud Rochlitz, 1996: 205-206.
- 33** Dos escritos dos dois acadêmicos, parece que ambos viram os dois modos de desenvolvimento da consciência humana como estando presentes na época moderna tanto quanto nos estádios primitivos. Por exemplo, Warburg (apud Gombrich, 1970: 221) escreve: "Todo o gênero humano é eternamente e em todas as épocas esquizofrênico. Ontogeneticamente, entretanto, talvez possamos descrever um tipo de resposta para imagens de memória como anteriores ou primitivas, ainda que continue à margem. No estádio posterior, a memória não mais suscita um movimento reflexo intencional, imediato – seja ele de natureza combativa ou religiosa. As imagens de memória, entretanto, são agora conscientemente armazenadas em figuras (*pictures*) e signos. Entre esses dois estádios, encontramos um tratamento da impressão que pode ser descrito como o modo simbólico do pensamento". E Benjamin: "Não é que o passado lance suas luzes sobre o presente ou o presente lance sua luz sobre o passado: antes, uma imagem

é aquilo no qual o Antes e o Depois se tornam uma constelação como um *flash* de iluminação. Em outras palavras: a imagem é uma dialética em suspensão. Para (...) a relação do antes e do depois ser dialética – não um desenvolvimento, mas uma imagem, saltando adiante. Apenas imagens dialéticas são imagens genuínas (isto é, não arcaicas); e o lugar em que ocorrem é a linguagem” (Benjamin, W. N (Re the Theory of Knowledge, Theory of Progress). In: G. Smith (ed.) *Benjamin: philosophy, aesthetics, history*. Chicago: University of Chicago Press, 1989:49). Benjamin também disse que a “Modernidade ... sempre cita a história primeva” (Benjamin, W. *Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writings*. Demetz Peter (ed.), New York and London: Harcourt Brace, 1978: 157).

34 Owens, C. The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism. *October*, 1980: 67-86.

35 Benjamin, 1968: 159-160.

36 Trata-se da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg – KBW (Biblioteca da Ciência da Cultura Warburg), sede do Instituto Warburg criado em 1919 e que foi transferida para um edifício próprio ainda em Hamburgo em 1926, até seu traslado para a Inglaterra em 1933, integrando-se ao Warburg Institute, que seria vinculado à University of London, em 1944. (NT).

37 Alusão à conferência “Sobre a memória como uma função universal da matéria organizada” ministrada por Ewald Hering em 1870, traduzida no livro *Memória inconsciente*, de Samuel Butler (1880). (NT).

38 Warburg apud Gombrich, 1970: 222.

39 Benjamin, 1989: 61.

40 Idem, *ibidem*: 49.

41 Menção à história pretensamente objetiva proposta pelo historiador germânico Leopold von Ranke (1795-1886). (NT).

42 Benjamin, 1968: 255.

43 Para uma discussão dos conceitos de “encontro” e “choque” em Benjamin e Lacan, ver “Tuche and misrecognition: modern materialism, Lacan, Althusser” (Cohen, 1993: 145-154).

44 Benjamin (1978: 333-336) relata o importante papel de *mimesis* em “On the mimetic faculty”.

45 Lacan (1992: 209) escreve: “Lembrar, “historizar”, é coextensivo ao funcionamento da pulsão naquilo que denominamos psique humana. É aqui, também, que a destruição é registrada, isto é, que entra o registro de experiência”.

Adi Efal é professora da Universidade de Colônia, da Universidade de Tel Aviv, da Bezalel Academy of Art e da Beit-Berl College. Historiadora da arte, com pós-doutorado pela École Normale Supérieure de Paris, pesquisa a tradição neo-kantiana e os trabalhos de Alois Riegl, Félix Ravaisson, Aby Warburg, entre outros.