

# Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação<sup>1</sup>

## Flusser and Warburg: gesture, image, communication

“A gesticulação carregada de emoção empresta ao mundo e à vida uma significação estética” (*Das stimmungshafte Gebärdenspiel verleiht der Welt und dem Leben eine ästhetische Bedeutung*; Vilém Flusser, 1994, *Gesten*, p. 16).

### Erick Felinto

Professor associado do programa de pós-graduação em comunicação da UERJ e pesquisador do CNPq. Em sua produção bibliográfica destacam-se *A Religião das Máquinas: Ensaio sobre o Imaginário da Cibercultura* (Sulina, 2005) e *O Explorador de Abismos: Vilém Flusser e o Pós-Humanismo* (Paulus, com Lucia Santaella, 2012). Além de diversos livros e artigos sobre cibercultura, cinema, estudos literários e teoria da comunicação, Felinto foi colaborador e tradutor (alemão-português) da obra *Flusseriana*, o dicionário trilingue de conceitos de Vilém Flusser editado pelo Centro de Arte-Mídia de Karlsruhe (*Flusseriana*, Univocal, 2015). E-mail: erickfelinto@gmail.com

**SUBMETIDO EM:** 10/10/2015

**ACEITO EM:** 28/10/2015

## DOSSIÊ

### RESUMO

Com *Mnemosyne*, seu extravagante projeto de um atlas de imagens, Aby Warburg inaugura uma nova técnica de leitura iconológica baseada no movimento, na gestualidade e na célebre noção de *Pathosformel*. Mais que isso, como se sugere no presente trabalho, Warburg abriu campo para inauditos procedimentos analíticos e investigativos no domínio das ciências humanas. Através de uma aproximação do projeto de Warburg com a fenomenologia flusseriana dos gestos, desenvolvida em sua obra *Gesten* (1994), ainda sem tradução para o português, pretendemos esboçar as linhas de força essenciais de um modelo de crítica cultural fundado em intuição e sensação. Esse projeto apresenta ainda interessantes semelhanças com a proposta de Hans Ulrich Gumbrecht de uma leitura das obras de arte em base não hermeneutica, mas sim fundada na apreensão das “ambiências” (*Stimmungen*) singulares de cada experiência artística.

**PALAVRAS-CHAVE:** Warburg, Flusser, Gestos, Materialidade, *Stimmung*

### ABSTRACT

Abstract: With *Mnemosyne*, his extravagant atlas of images, Aby Warburg inaugurates a new iconological reading technique based on movement, gestures and the well-known notion of *Pathosformel*. Moreover, as we intend to suggest, Warburg opened up a new path for innovative analytical and investigative procedures in the domain of the Humanities. By comparing Warburg's project with Flusser's phenomenology of gesture, fully developed in his book *Gesten* (1994), we intend to outline the essential traits of a model of cultural critique grounded on intuition and sensation. This project also displays interesting similarities with Hans Ulrich Gumbrecht's proposal of reading works of art through the apprehension of the particular “atmospheres” (*Stimmungen*) of each artwork, rather than by means of hermeneutic procedures.

**KEYWORDS:** Warburg, Flusser, Gestures, Materiality, *Stimmung*

<sup>1</sup> Esta é uma versão modificada do trabalho apresentado durante o XXIV Encontro Nacional da Compós (Brasília, DF), em junho de 2015.

Não existe, claro, nenhuma razão pragmática ou objetiva, e muito menos científica, para a atração que certos conceitos ou ideias particularmente estranhos ou contra-intuitivos podem despertar. A estranheza não é, obviamente, critério de veracidade ou cientificidade. Porém, mesmo o homem de ciência sente por vezes aquela inclinação ao maravilhoso, ao estranho e ao exótico que foi uma paixão central do Barroco. Certamente, sempre haverá quem ache tal disposição inconsequente ou intelectualmente irresponsável. Talvez ela indique uma exagerada inflexão estética no campo do pensamento. Jorge Luis Borges, por exemplo, apreciava na filosofia exatamente aqueles elementos mais singulares e incomuns que permitiam aproximá-la da literatura fantástica. Aliás, ele continuamente reafirmou seu fascínio com figuras intelectuais que ele, como Rubén Darío, denominava de “raros”: os pensadores esotéricos, misteriosos, geralmente desconhecidos do público e entregues à formas de especulação selvagem (Cf. Camurati, 2005). Mas não seria também inteiramente equivocado aproximar essa atitude a um princípio da teoria de sistemas de segunda ordem: quanto mais contra-intuitiva é uma ideia, mais produtiva ela tende a ser. A teoria dos sistemas de Luhmann se funda, em boa parte, em princípios dessa natureza, como, por exemplo, a célebre tese de que os seres humanos não se comunicam; apenas “a comunicação se comunica” (Cf. Moeller, 2006, p. 6). Pensadores “estranhos” poderiam ser, assim, aqueles que acalentam propostas contra-intuitivas, que tendem à instabilidade e à ruptura com os modelos estabelecidos, que desconfiam de epistemologias fortes e se entregam aos voos imaginativos.

Aby Warburg e Vilém Flusser seriam, sem dúvida, dignos representantes dessa estirpe dos “raros”. Como costuma ocorrer, ambos alcançaram reconhecimento e respeito apenas muito tardiamente. Meu objetivo aqui será descrever os elementos que permitem mais nitidamente inseri-los nessa categoria de um *pensamento do risco* e, ao fazê-lo, esboçar alguns interessantes pontos de contato entre eles. Vale advertir que comparar esses dois autores, à primeira vista distantes temporal e intelectualmente, é em si mesmo um gesto contra-intuitivo. Em Warburg, interessa-me especificamente seu projeto mais excêntrico e mais célebre: o vasto atlas de imagens que ele denominou, em homenagem à deusa grega da memória, *Mnemosyne*. Definido por Philippe Alain-Michaud como “um dos mais fascinantes e enigmáticos objetos na história da arte contemporânea”, o Atlas de Warburg tinha como objetivo nada menos que desenvolver um “novo estilo de apreender fenômenos estéticos”, no qual o conhecimento “é transformado em uma configuração cosmológica e o abismo entre a produção das obras e sua interpretação é abolido” (2004, p. 251).

*Mnemosyne* consistia, basicamente, em grandes painéis de fundo negro nos quais eram dispostas imagens (fotografias, gravuras etc) em séries. Nessas sequências de imagens, que segundo Alain-Michaud, possuem um caráter eminentemente cinematográfico, praticava-se uma espécie de iconologia cujo objetivo não era interpretar as imagens isoladamente, mas sim produzir sensações por meio das inter-relações entre as figuras,

uma experiência que não poderia ser reduzida ao discurso (2004, p. 252). O que se destacava nas figuras era seu caráter *móvel*. Warburg acreditava numa espécie de sobrevivência de certas formas expressivas e gestuais ao longo de toda a história da arte. Uma noção que expressava com o termo alemão *Nachleben* (pós-vida). O termo, sabemos, é também utilizado por Walter Benjamin, em seu famoso ensaio sobre a *Tarefa do Tradutor*. Ali, ele se relaciona com a sobrevivência ou *pós-vida* da obra, que se dá por meio do trabalho da tradução e da crítica. E não seria absurdo, como já fez Matthew Rampley, comparar *Mnemosyne*, esse ambicioso projeto inacabado, ao igualmente inacabado e ousado *Passagenwerk* de Benjamin (Cf. Rampley, 2000). O projeto warburgiano consistia numa tentativa de mapear o que ele designou como *Pathosformel*, ou seja, as fórmulas expressivas que traduziam, em gestos e configurações faciais, os mais variados sentimentos e emoções. Segundo a definição de Ulrich Port, extraída em parte do próprio Warburg, o *Pathosformel* “aponta para um repertório de ‘formas expressivas da máxima comoção interior’ (*Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins*), que é fixada nas artes plásticas e literatura dos antigos e, em épocas posteriores, assimilada na apresentação do corpo humano em variadas formas” (2002, p. 11).

Todavia, não se pode atribuir a essas fórmulas sentidos definidos e permanentes. É precisamente pelo fato de que as imagens têm uma vida e são dinâmicas – ou seja, têm mobilidade – que as sensações por elas produzidas dependem de contexto e situação específicos. Essa língua imagética da gestualidade (*Bildersprache der Gebärde*) têm conteúdo expressivo modificável e pode mesmo, num processo denominado por Warburg de “Inversion”, adquirir significados radicalmente opostos em diferentes ocasiões e concretizações. Desse modo, um gesto que antes indicava temor e medo pode, em outra manifestação imagética, indicar contemplação. Originalmente, se é que é legítimo aqui falar em origens, essa imagética deveria servir para criar um distanciamento consciente entre sujeito e mundo exterior, de modo a domesticar os perigos e incertezas da existência. Uma espécie de reação, portanto, àquilo que Hans Blumenberg denominou como “absolutismo da realidade” – esse terror que a realidade circundante nos provoca devido à nossa submissão aos perigos do mundo e às incertezas do devir. O caráter mutável desse repertório gestual lhe confere, pois, um aspecto paradoxal: ao mesmo tempo instrumento mnemônico para a fixação de formas e índice vivo das mutações culturais e artísticas da história. Mas mesmo nas encenações afetivas mais sublimadas, permanece sempre um resquício das arcaicas experiências do terror e do estranhamento (Cf. Port, 2002, p. 15). A questão da fixação, assimilação e retorno das *Pathosformel* deveria, portanto, fazer parte de uma técnica investigativa iconográfica, tanto quanto suas transformações, processamentos e inversões.

Com Warburg, a iconologia sai de sua tradicional imobilidade e adquire vida, movimento e uma inclinação especial pelo tema da gestualidade. Como afirmou Georges Didi-Huberman referindo-se a Warburg, “a imagem

não é um campo de conhecimento fechado”; ela é um domínio centrífugo, “demandando todos os aspectos antropológicos do ser e do tempo” (apud Michaud, 2004, p. 13). Ainda nas palavras deste último, a proposta de Warburg pode ser entendida como uma *ciência arqueológica do pathos da antiguidade*, que, em sua pós-vida insiste em retornar através de toda o vasto percurso das imagens na cultura. Nesse sentido, em nada surpreende que a coletânea de textos organizada por Stefan Andriopoulos e Bernhard Dotzler sob o título *1929: Beiträge zur Archäologie der Medien (1929: Contribuições para uma Arqueologia dos Meios)*, se inicie precisamente com um artigo sobre *Mnemosyne* (2002). Nesse artigo, Ulrich Port caracteriza a empresa de Warburg como essencialmente “midiática”, não apenas pela grande quantidade de metáforas tecnológicas (*Medienmetaphorik*) empregadas em seus textos explicativos, como, por exemplo, “transformadores” e “sismógrafos”, senão também pelo vivo interesse que o iconólogo demonstrava pela questão do suporte midiático das imagens. A essa proliferação de metáforas da medialidade, correspondia ainda, segundo Port, “uma elevada sensibilidade aos meios efetivos de transporte dos processos imagético-históricos de transmissão, difusão e transformação e à ‘tecnologia de sua forma de veiculação’” (2002, p. 19). Ou seja, Warburg considerava uma questão central a *materialidade específica e a configuração técnica* dos suportes midiáticos das imagens. Em *Mnemosyne*, como afirma ainda Port, a questão central se localiza na relação entre o *pathos* da preservação do patrimônio espiritual (*Erbgutverwaltung*) e a sequência de imagens narrativas, “em resumo: de uma junção entre *Pathosformel* e medialidade” (2002, p. 17). Ele lembra que a primeira utilização de projetores de diapositivos no âmbito da história da arte se deve a Warburg (2002, p. 21). E no cerne do projeto do Atlas, encontramos uma proposição fundamentalmente *cinematográfica*, segundo a análise de Michaud, na qual o tema do movimento e da gestualidade humana ocupava lugar de destaque.

É nessa interface entre gestualidade e medialidade, entre movimento humano e suas relações com os aparatos e meios que Flusser e Warburg de algum modo se encontram. Por volta dos anos 80, Flusser dedicou um livro inteiro à análise dos gestos humanos, e o introito da obra se entrega a uma investigação – de partida reconhecida como ao menos parcialmente fracassada – sobre sua essência e origem. O livro propõe, em seguida, realizar leituras fenomenológicas dos mais diversos gestos, mas especialmente daqueles que diretamente se relacionam com aparatos tecnológicos, como o “gesto de filmar” e o “gesto de fotografar”. O caráter enigmático dos gestos deriva provavelmente de sua qualidade fronteira. Entre natureza e cultura, entre ação intencional e mera reação, Flusser associa os gestos aos misteriosos termos “*Gestimmtheit*” e “*Stimmung*”. Este último, como veremos adiante, também irá ocupar papel fundamental na recente proposta de Hans Ulrich Gumbrecht de um novo modo de “leitura” para os produtos culturais (Cf. Gumbrecht, 2011). Os dois termos cobrem espectros semânticos muito próximos e são por vezes tomados como sinônimos. Enquanto que a primeira palavra poderia ser traduzida como “afinação” e “disposição”, o segundo é costumeiramente vertido como “atmosfera”,

“afecção”. Ambos relacionam-se, naturalmente, à “voz” (*Stimme*), daí toda a gama de sentidos ligados ao som e à música (“afinação”, “harmonia”, “ressonância”, “sintonia” etc). Conhecemos, por exemplo, a importância desse sentido na obra de Heidegger, onde o *Dasein* (o ser-aí) do homem é sempre “afinado” ou “disposto” (*gestimmt*) de um modo ou de outro.

O intrigante na noção de *Stimmung* é que ela recobre tanto aspectos físicos e corporais quanto psíquicos. Ou seja, dissolve a tradicional barreira estabelecida entre corpo e espírito, entre material e imaterial. Segundo Flusser, só podemos saber com um mínimo de certeza que ela não expressa nada da ordem da razão (1994, p. 13). Partindo da definição minimal do gesto “como movimento do corpo ou de uma ferramenta a ele ligada para o qual não existe nenhuma explicação causal suficiente” (1994, p. 8), ele chega, em seguida, à noção do gesto como *Gestimmtheit* que veicula um *Stimmung*, ou seja, mal traduzindo, uma disposição que transmite um estado interior. Todavia, nenhuma explicação causal basta aqui (por exemplo, o gesto é motivado por convenções culturais), pois os gestos se encontram precisamente naquele intervalo indefinível entre o intencional e o involuntário. Necessitamos, afirma Flusser de uma teoria da interpretação dos gestos, que a chamada pesquisa comunicacional (*Kommunikationsforschung*) possivelmente poderia nos oferecer. O problema é que esse campo de pesquisas, voltado à interpretação e especulação, torna-se, sob o influxo das ciências da natureza, um saber com pretensões *explicativas*.

Mas o que Flusser propõe, na verdade, é uma técnica de leitura intuitiva, baseada numa espécie de simpatia com o outro (ele usa o termo *Introspektion*, mas poderíamos também empregar outra palavra alemã aparentada com *Stimme*: *Einstimmung*, “concordância”, “afinação”), e fundada numa aproximação da noção de *Gestimmtheit* com a arte. Pois se os dois pontos centrais de nossa investigação são a *representação simbólica* implicada nos gestos de algo diferenciada razão (*etwas anders als Vernunft*), então é inevitável que ingressemos no domínio da arte. Reparem aqui a proximidade com o projeto warburgiano: “Quando observo uma obra de arte, não a interpreto como um gesto congelado que apresenta simbolicamente algo que é de outra ordem que a razão (*anders als die Vernunft ist*)?” (1994, p. 14). E não é o artista alguém que expressa e articula algo que a razão (a ciência, a filosofia etc) não pode articular? Mais nitidamente “warburgiano” ainda é a suposição posterior: “E pode bem ser que um gesto carregado de sentimento seja epistemologicamente e moralmente desonesto, ao passo que esteticamente honesto, como no caso dos gestos que tiveram como resultado a arte escultórica da Renascença, modelada naquela dos gregos” (1994, p. 16).

E aqui chegamos, então, a um ponto fundamental: “A questão não é se a apresentação de uma *Stimmung* é mentirosa ou menos ainda se a apresentação de uma *Stimmung* é adequadamente verdadeira, mas sim se

ela toca (*berührt*) o observador” (1994, p. 14). Não se trata, portanto, da determinação de uma verdade ou falsidade cientificamente verificáveis. Com seu estilo tipicamente circular, enigmático e inconclusivo, Flusser nunca nos oferece efetivamente uma teoria da interpretação dos gestos, mas sim uma indicação de um modo de leitura não quantificável e não traduzível na ordem do discurso (ao menos do discurso científico). “A *Gestimmtheit* liberta as *Stimmungen* de seus contextos originais e os faz tornar-se estéticos – na forma de gestos. Elas se tornam ‘artificiais’” (1994, p. 13). É por isso que podemos dizer que a *Gestimmtheit* não é uma questão ética ou epistemológica, mas sim estética. O que necessitamos para lê-la é, por sua vez, também uma certa *disposição*, uma atitude subjetiva que tem menos a ver com a determinação de um significado claro que com certa sensibilidade para as *sensações*.

Nesse sentido, a proposta de Flusser também não está muito distante das proposições formuladas por Hans Ulrich Gumbrecht em seu último livro, intitulado precisamente “Ler Ambiências” (*Stimmungen lesen*, 2011). Ao diagnosticar os impasses e a sensação de esgotamento que pairam sob a crítica literária nos dias de hoje, Gumbrecht propõe uma posição na ontologia da literatura que não passa nem pelas já conhecidas opções da desconstrução ou dos *cultural studies*, mas que pode ser expressa no (incrivelmente difícil de traduzir) termo alemão *Stimmung* (2011, p. 10). Essa dificuldade também é notada, naturalmente, por Flusser, quando assinala a falta de clareza do termo, “que alcança desde as impressões sensoriais, passando por emoções e sensibilidade e chegando até a ideia” (2011, p. 13). Essa indefinição, aliás, é um dos elementos que torna o conceito interessante. Para Gumbrecht, uma forma de leitura orientada ao *Stimmung* (*stimmungsorientierte lesen*) representaria uma espécie de abstinência hermenêutica, que decide, ao menos momentaneamente, abrir mão da interpretação para buscar captar o “*mood*”, a “atmosfera”, a “ambiência” geral de uma obra. O fascinante na noção de *Stimmung*, mais uma vez, é sua capacidade de referir-se ao mesmo tempo a elementos de ordem *material* e *imaterial* (como os gestos). Quando ouvimos uma música, por exemplo, suas sonoridades invisíveis afetam *materialmente* não apenas nossos ouvidos, mas a totalidade de nosso corpo. Ela *toca* nosso corpo e o *envolve*, do mesmo modo como o faz também o clima: “Ser tocado (*berührt werden*) pelos sons ou pelo clima: esses são os encontros mais suaves e menos impactantes, ao mesmo tempo que fisicamente concretos, com o nosso ambiente físico – ‘encontros’ no sentido literal da palavras, nos quais nosso corpo se choca” (2011, p. 12). Claro, a dimensão do *Stimmung* em um texto, por exemplo, nunca pode estar inteiramente separada dos aspectos materiais desse texto (de sua prosódia, por exemplo) e sempre despertam “sentimentos interiores” (*innere Gefühle*) no observador. Além da dimensão do sentido e das práticas hermenêuticas, as coisas entretêm conosco uma relação de ordem corporal. Essa é sua *vida secreta*, frequentemente encoberta pelos véus interpretativos que colocamos diante delas. Em uma época que Gumbrecht caracteriza como uma “cultura de presença”, em oposição a “culturas de sentido”, tal procedimento de leitura pode revelar-se bastante interessante.

Importa advertir que não se trata de optar exclusivamente por uma coisa ou outra. O que ocorre é a predominância de uma ou outra orientação em determinado contexto histórico-cultural. Assim, se houve épocas em que a cultura do sentido prevaleceu, existiram aquelas onde dominou a cultura da presença, como sucede hoje e também, anteriormente, na Idade Média. De fato, especialmente na Alta Idade Média pode-se falar em uma forte cultura da presença e do corpo, que o historiador e germanista Stephen Jaeger preferiu definir em sua obra *The Envy of Angels* com a expressão “cultura carismática” (1994, p. 4). Para Jaeger, o que singularizava o sistema educacional dos séculos X e XI era a centralidade desempenhada pela figura do corpo do mestre, pelos exemplos individuais e concretos, e que mais tarde serão deslocados pelo domínio das práticas textuais. O professor ensinava, com sua própria disciplina corporal, postura, gestos e atitudes, tanto os *mores* (costumes) como as *litterae* (saberes) adequados. Se posteriormente, a partir dos séculos XII e XIII, os textos e os procedimentos hermenêuticos, em sua imaterialidade, passaram a comandar as práticas educacionais, antes não existia separação nítida entre o conteúdo daquilo que era ensinado e a forma, a *presença* corporal através da qual ele se manifestava. Essa ideia era de tal modo prevalente na Alta Idade Média que o termo latino *documentum* indicava não apenas textos, senão também “a presença humana carregada com força pedagógica” (Jaeger, 1994, p. 11). Desse modo, um texto medieval podia dizer de um monge: “juntamente com outros ‘documentos’ (*documenta*) da boa vida, ele legou aos clérigos um exemplo extremamente salutar da abstinência e autocontrole” (ibid.). Poderíamos, assim, falar em uma espécie de *estética material da existência*, da qual o saber imaterial não podia ser descolado.

Para Gumbrecht, como para Flusser, a leitura de *Stimmungen* inscreve-se, em suas formas de articulação, no nível da experiência estética. Sempre estendida e tensionada entre efeitos de presença e de sentido, a experiência estética representa a situação ideal para a manifestação desse estranho composto alquímico que é o *Stimmung*. Claro, a dificuldade com um procedimento de leitura como o sugerido por Gumbrecht é que necessitamos reconhecer que cada *Stimmung* tem sua concretude específica, sua qualidade singular como fenômeno material. Todavia – e isso é absolutamente central – podemos somente apontar (*verweisen auf*) para essa singularidade, sem conseguir nunca descrevê-la definitivamente com conceitos (2011, p. 26). Por essa razão, Gumbrecht se afirma cético de qualquer teoria geral que busque esclarecê-las ou domesticá-las via alguma metodologia. Em suas próprias palavras,

eu acredito que nós, cientistas sociais (*Geisteswissenschaftler*), deveríamos nos entregar mais à capacidade para o pensamento contra-intuitivo do que a ‘trilhas’ ou ‘caminhos’ predefinidos (segundo o significado original da palavra ‘método’). O pensamento contra-intuitivo, como um pensamento que não se envergonhe de se desviar das normas da racionalidade e da lógica – com boa razão dominantes na vida cotidiana –, irá sempre lucrar ao se deixar conduzir por intuições em movimento” (*Intuitionen in Bewegung*) (2011, p. 29).

Intuições em movimento. Com esta expressão, parece mais que adequado retornar ao projeto de Warburg. Pois *Mnemosyne* propunha também, arrisco-me a afirmar, um procedimento de leitura das imagens convergente com as perspectivas delineadas por Flusser e Gumbrecht. Como sugere Michaud, o Atlas de Warburg permite repensar o metadiscurso do historiador e do filósofo como uma forma de expressão poética autêntica. “O autor é menos o mestre de suas palavras do que uma superfície receptiva, uma placa fotossensível na qual textos ou imagens emergindo do passado se revelam” (2004, p. 260). Essas imagens, libertas de sua possível funcionalidade, se entregam a uma estranha flutuação figurativa. Se a comparação da biblioteca da Warburg com as antigas câmeras barroca de maravilhas (*Wunderkammern*), realizada por exemplo por Kurt Forster, pode parecer à primeira vista superficial, ela indica, todavia, certas afinidades que se mostram interessantes para abordarmos as questões centrais aqui propostas (Cf. Rampley, 2000, p. 66). Pois as câmeras de maravilhas não organizavam suas estranhas coleções de objetos – curiosidades do mundo natural e prodígios do artifício humano – como os museus modernos, seus herdeiros, a partir de critérios racionais e lógicos. Antes, a lógica que as guiava era a da *curiositas*, precisamente aquela pulsão, tipicamente pré-moderna, que Siegfried Zielinski definiu como essencial ao pensamento de Flusser, em sua obra *Archäologie der Medien* (2002, p. 121). O fascínio com as imagens, com os gestos e com as coisas, bem como os procedimentos de leitura que se debruçam sobre suas superfícies materiais e os *Stimmungen* que provocam nos observadores estão presentes em Flusser e Warburg. Ambos criam um modelo de investigação dos fenômenos culturais que não abdica nem da cientificidade nem das potencialidades da imaginação. Esse saber temperado com arte pode abrigar potências inauditas para a investigação de uma cultura como a nossa, tão ligada ao virtual e ao imaginário, uma “fusão de consciência e software”, como a define Gumbrecht (2011, p. 5).

E o que poderia distinguir Flusser de Warburg? Essa é questão talvez para outra ocasião. Mas uma comparação rápida de imagens pode talvez nos ajudar, ainda que apenas intuitivamente. Na maior parte das fotografias que capturaram sua imagem, Warburg aparece contido, braços fechados, expressão contemplativa, como convém aos grande pensadores da tradição europeia clássica. Flusser, por outro lado, apreciava os gestos amplos, os braços abertos e a vitalidade transbordante. Enquanto o *Atlas-Mnemosyne* condensa séculos de tradição e transformação da história da arte em seus painéis, como um microcosmos que nos captura o olhar, o projeto intelectual de Flusser, especialmente sua “Comunicologia”, era baseado em princípios de expansividade e universalidade. Em certo sentido, eu diria que os dois representam expressões de diferentes aspectos implicados nas câmeras barrocas de maravilhas, um princípio de condensação e outro de expansão. O mundo cabendo numa caixa, e a caixa operando como índice da extraordinária variabilidade e multiplicidade do mundo. Para ambos, o passado constituía certamente uma reserva inesgotável de lições para o presente. Ambos exploraram o tempo em sua dimensão intensiva. Para usar outra expressão de Zielinski, ambos trabalharam no registro

do “tempo profundo”. Warburg definiu Mnemosyne como uma história de fantasmas para adultos (apud Michaud, 2004, p. 260: “*eine Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene*”). É como se o passado retornasse para nos assombrar e surpreender continuamente, para nos pôr em indagação constante sobre seus significados e formas de experiência. E histórias de fantasmas são sempre estranhas, sempre perturbadoras, sempre transformadoras.

## Referências bibliográficas

- Alain-Michaud, Philippe. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2004.
- Andriopoulos, Stefan & Dotzler, Bernhard (orgs). 1929: **Beiträge zur Archäologie der Medien**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Camurati, Mireya. **Los “raros” de Borges**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Flusser, Vilém. **Gesten: Versuch einer Phänomenologie**. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. **Stimmungen lesen: Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur**. München: Carl Hanser, 2011.
- Jaeger, Stephen. **The Envy of Angels: Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval Europe 950-1200**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994.
- Moeller, Hans-Georg. **Luhmann Explained: From Souls to Systems**. Chicago: Open Court, 2006.
- Port, Ulrich. “Transformatio Energetica”. Aby Warburgs Bild-Text-Atlas Mnemosyne, em Andriopoulos, Stefan & Dotzler, Bernhard (orgs.). **1929: Beiträge zur Archäologie der Medien**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002
- Rampley, Matthew. **The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin**. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 2000.
- Zielinski, Siegfried. **Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit der technischen Hörens und Sehens**. Hamburg: Rowohlt, 2002.