

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG
MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE – MPCS

CASAS ASSOMBRADAS, IMAGENS E MEMÓRIAS:
O PATRIMÔNIO CULTURAL NA CIDADE DE PARANAGUÁ-PR E O
ATLAS MNEMOSYNE DE ABY WARBURG

LOUINE HENRIETH DE MOURA CORREIA
ORIENTADORA: DRA. NADJA DE CARVALHO LAMAS

JOINVILLE – SC

2020

LOUINE HENRIETH DE MOURA CORREIA

CASAS ASSOMBRADAS, IMAGENS E MEMÓRIAS:
O PATRIMÔNIO CULTURAL NA CIDADE DE PARANAGUÁ-PR E O
ATLAS MNEMOSYNE DE ABY WARBURG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, da Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, sob orientação da Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas.

JOINVILLE – SC

2020

Catálogo na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

C824c	<p>Correia, Louine Henrieth de Moura Casas assombradas, imagens e memórias: o patrimônio cultural na cidade de Paranaguá-PR e o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg / Louine Henrieth de Moura Correia; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas. – Joinville: UNIVILLE, 2020.</p> <p>130 p.: il.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural – Universidade da Região de Joinville)</p> <p>1. Casas mal-assombradas. 2.Patrimônio cultural – Paranaguá (PR). 3. Memória. I. Lamas, Nadja de Carvalho (orient.). II. Título.</p> <p>CDD 363.69</p>
-------	---

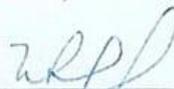
Termo de Aprovação

"Casas Assombradas, Imagens e Memórias: O Patrimônio Cultural na Cidade de Paranaguá-PR e o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg"

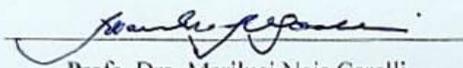
por

Louine Henrieth de Moura Correia Cordeiro

Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestra em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovado em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade.

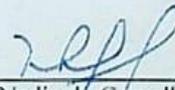


Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)

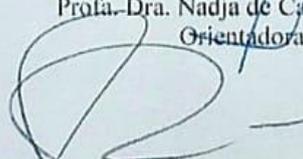


Prof. Dra. Mariluci Neis Carelli
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade

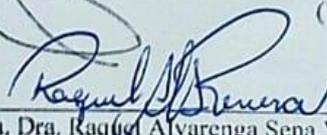
Banca Examinadora:



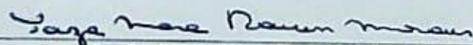
Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)



Prof. Dra. Ana Elisa de Castro Freitas
(UFPR)



Prof. Dra. Raquel Alvarenga Sena Venera
(UNIVILLE)



Prof. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
(UNIVILLE)

Joinville, 13 de julho de 2020.

Dedico essa dissertação aos meus pais, ao meu companheiro de vida, Jaderson Cordeiro Cardoso, ao nosso filho João Inácio de Moura Cordeiro que veio trazer novo significado às nossas vidas, e a todos os profissionais que dedicam suas vidas a Cultura e as Artes.

AGRADECIMENTOS

“Deus está nos detalhes”. Essa frase é atribuída a Aby Warburg e nesse momento não encontro palavras melhores para iniciar meus agradecimentos.

Agradeço a Profa. Dra. Ana Elisa de Castro Freitas por ter me apresentado Aby Warburg, e por seu apoio, incentivo e conselhos, sempre presentes em minha trajetória acadêmica.

A minha orientadora Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas, que com afeto acolheu todas as minhas ansiedades. Sem sua afetuosa orientação e sua amizade eu certamente não teria conseguido. Guardo cada abraço, cada conselho, cada orientação no meu coração.

Agradeço ao corpo docente da UNIVILLE por todas as aulas ministradas no programa e pela humanidade com que todos nós, alunos, fomos tratados. Vocês me inspiram.

Aos meus colegas da turma X. Amigos que levarei para minha vida.

Agradeço a UNIVILLE pelo apoio financeiro sem o qual essa pesquisa não teria sido possível. A visão e a missão dessa instituição ajudam sonhos a se realizarem. Muito Obrigada.

Agradeço aos meus cunhados Cristiano e Ângela, que com afeto me acolheram em sua casa em Joinville por um ano inteiro para que eu pudesse estudar. Vocês fazem parte desse sonho.

Aos meus cunhados Gianfranco e Jéssica Cristina, pelo apoio integral com o João Inácio. O carinho com que o receberam em sua casa para que eu pudesse estudar não tem preço, eu amo vocês.

Aos meus sogros Alfreli e Elizabeth, também pelo apoio com o João Inácio. Verdadeiramente somos uma família.

Ao meu pai Luiz Henrique, ao meu companheiro de vida e de sonhos Jaderson e ao meu filho João Inácio. Minha trajetória só foi possível porque tenho vocês.

Por fim aquela que é minha leitora desde a graduação, parceira de pesquisa, amiga. Aquela que me inscreveu no processo seletivo, estudou junto comigo e esteve presente em toda trajetória do curso, minha mãe Wanderleia.

“Tudo repousa no fundo das prateleiras como pérolas e corais, mas nada morre por completo, tudo espera ser reconhecido, relido, um dia, em prol de um novo valor de uso”,

Didi-Huberman

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo apresentar um caminho possível para a investigação dentro do campo do Patrimônio Cultural, a partir da abordagem de Aby Warburg e de seu sistema *Atlas Mnemosyne*, apresentada aqui como metodologia promissora para os estudos dentro do campo do Patrimônio Cultural. Também foram mobilizados os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel*, cunhados por Aby Warburg, mas apresentados aqui através dos estudos de Georges Didi-Huberman. Tendo como ponto de partida a cidade de Paranaguá, busquei estabelecer relação entre as diferentes manifestações culturais que compartilham o espaço da cidade, com recorrências imagéticas que estão no espaço cibernético. Nessa pesquisa busquei a legibilidade do patrimônio, suas movimentações, vibrações, mesmo essas sendo quase imperceptíveis, estabelecendo assim uma *ligação indissolúvel* entre forma e conteúdo no patrimônio cultural. Assim a pesquisa visou um olhar diferenciado sobre o patrimônio cultural tendo como objeto inicial a cidade de Paranaguá, mas abrindo novas possibilidades para as discussões em todo o campo do Patrimônio Cultural. Entendendo o alto valor representativo e influenciador das diferentes manifestações culturais, buscou-se também não reduzir, mas sim entender essas manifestações como pura imagem simbólica em um nível mnemônico, de uma forma que apropriou o tempo, incorporando e modificando a própria função originária. Nesse sentido, detentor de memórias que transpassam a paisagem urbana, como *spectrums*; fantasmas visíveis apenas a algumas pessoas. Esta dissertação foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade da Univille, na linha de pesquisa Patrimônio, Memória e Linguagens.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural; *Atlas Mnemosyne*; Paranaguá; Imagem; Memória.

ABSTRACT

The research aims to present a possible path for investigation within the field of Cultural Heritage, based on the work of Aby Warburg and his *Atlas Mnemosyne* system, used here as a promising methodology for the studies of Cultural Heritage. Were also mobilized the concepts of *Nachleben* end *Pathosformel*, Coined by Aby Warburg, but present here through the studies of Georges Didi-Huberman. Having the city of Paranaguá as a starting point, I sought to establish a relationship between the different cultural manifestations that share the city space, with imaginary recurrences, which are in the cyber space. In this research, I sought the legibility of the heritage, its movements, vibrations, even though these were almost imperceptible, thus establishing an *indissoluble link* between form and content in the cultural heritage. Thus, the research aimed at a different look at cultural heritage having as its initial object the city of Paranaguá, but opening up new possibilities for discussions in the entire field of Cultural Heritage. Understanding the high representative and influential value of different cultural manifestations, we also sought not to reduce, but to understand these manifestations as pure symbolic image on a mnemonic level, in a way that appropriated time, incorporating and modifying the original function itself. In this sense, holder of memories that permeates the urban landscape, as *spectrums*; ghosts visible to only a few people. This dissertation was developed in the Postgraduate Program in Cultural Heritage and Society of Univille, in the line of research Heritage, Memory and Languages.

Keywords: Cultural Heritage; *Atlas Mnemosyne*; Paranaguá; Image; Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Painéis: 79, 45, 46. <i>Altas Mnemosyne</i>	15
Figura 2	Mapa do Tombamento do Conjunto Histórico e Urbanístico de Paranaguá – IPHAN.....	21
Figura 3	Colégio dos Jesuítas.....	24
Figura 4	Fortaleza de Nossa Senhora dos Prazeres.....	25
Figura 5	Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas.....	25
Figura 6	Igreja da Irmandade de São Benedito.....	26
Figura 7	Casa Dacheux.....	26
Figura 8	Mercado de Artesanato.....	27
Figura 9	Palacete Mathias Böhn.....	27
Figura 10	Estação Ferroviária.....	28
Figura 11	Casa Elfrida Lobo.....	30
Figura 12	Casa Brasília Itiberê.....	30
Figura 13	Fonte Velha.....	31
Figura 14	Interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Santíssimo Rosário..	31
Figura 15	Ilha do Mel.....	32
Figura 16	Instituto de Educação Caetano Munhoz da Rocha.....	32
Figura 17	Jazigo da Família Corrêa.....	33
Figura 18	Palacete Visconde de Nácar.....	33
Figura 19	Prédio da Antiga Alfândega.....	34
Figura 20	BOTTICELLI, Sandro. O Nascimento de Vênus (1486).....	37
Figura 21	BOTTICELLI, Sandro. A Primavera (1482.).....	38
Figura 22	Pulseira; Ilha da Cotinga – PR, 2017. MAE – Paranaguá.....	47
Figura 23	Recipiente; vale do Indo, período harapeano (V- II milênio a. C.) MON –Curitiba.....	48
Figura 24	Grafismo Asurini-xingu.....	49
Figura 25	Ladrilhos Casa Brasília Itiberê.....	49
Figura 26	Anônimo romano segundo original grego do séc. III A.C. Laocoonte e seus filhos, 40-30 A.C. Mármore. Roma: Museu do Vaticano.....	51
Figura 27	Índio Hopi durante o ritual da serpente.....	52
Figura 28	Índio norte-americano hopi durante o ritual da serpente 1924, Washington Biblioteca do Congresso. (Michaud, 2013, p.218).....	53
Figura 29	Cleo Jurino, desenho com a representação da cobra-relâmpago, portadora da chuva, executado a pedido de Warburg em 10 de janeiro de 1896.....	55
Figura 30	Sede da primeira biblioteca de Aby Warburg, em Hamburgo.....	61
Figura 31	Sala de leitura.....	62
Figura 32	Entrada da Biblioteca Warburg (KBW), porta interior, vista da placa <i>Mnemosyne</i> , 1926.....	63
Figura 33	Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo. Instituto Warburg.....	64
Figura 34	Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo. Vista da sala de leitura com painéis da exposição de	

	Rembrandt (<<ClaudiusCivilis>>), 1926. (<i>Atlas Mnemosyne</i> , 2010, p.IX).....	65
Figura 35	Painel 37, <i>Atlas Mnemosyne</i>	66
Figura 36	Painel 79, 45 e 46. <i>Atlas Mnemosyne</i> , Instituto Warburg.....	68
Figura 37	Painel 79, <i>Atlas Mnemosyne</i>	71
Figura 38	Painel A, <i>Atlas Mnemosyne</i>	76
Figura 39	Painel 61-62-63-64, <i>Atlas Mnemosyne</i>	80
Figura 40	Painel B, <i>Atlas Mnemosyne</i> , Instituto Warburg.....	84
Figura 41	Painel 39, <i>Atlas Mnemosyne</i> ,	88
Figura 42	Muro de casa particular do rosto do compositor Waltel Branco artista parnanguara.....	97
Figura 43	Projeto Paranaguá Mais Cores - Arte nas ruas da cidade.....	97
Figura 44	Painel 1 - Percurso físico pela cidade de Paranaguá: Primeiras impressões.....	105
Figura 45	Painel 2 - A forma rosácea e sua apropriação em diferentes culturas.....	110
Figura 46	Painel 3 – Grafismos e Desenhos: A sobrevivência do primitivo.....	114
Figura 47	Painel 4 – A sobrevivência do antigo nas ruas de Paranaguá: Uma aproximação com o banco de dados do Instituto Warburg.....	118

SUMÁRIO

	PERCURSOS.....	12
	PARANAGUÁ: A PAISAGEM DOS PERCURSOS	19
1	PERCURSO TEÓRICO: A IMAGEM E SEUS FANTASMAS.....	37
1.1	SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS: A <i>PATHOSFORMEL</i> EM ABY WARBURG.....	46
2	PERCURSOS METODOLÓGICOS: A MONTAGEM EM ABY WARBURG.....	61
3	PERCURSO FÍSICO: UM CAMINHO POSSÍVEL PARA NOVOS OLHARES SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL?.....	92
4	PERCURSOS IMAGÉTICOS: A CONSTRUÇÃO DOS QUADROS SINÓPTICOS.....	102
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
	REFERÊNCIAS.....	126

PERCURSOS

Minha relação com as imagens sempre foi singular. Para mim as imagens sempre tiveram um significado diferente do que para a maioria das pessoas, de alguma maneira elas me contavam histórias muito mais interessantes que os textos. Ao ingressar no curso de Licenciatura em História na Universidade Estadual do Paraná, ficou claro que meu cérebro aprendia diferente, descobri então que sou disléxica e para um curso onde o texto tem papel fundamental para a construção do conhecimento isso certamente foi um problema. Decidi abandonar o curso de História para mergulhar em uma área onde há um espaço amplo para os estudos da imagem. Assim, em 2012, ingressei no curso de Licenciatura em Artes na Universidade Federal do Paraná, tal mudança me possibilitou estudar as relações entre Arte e História de uma maneira mais confortável para mim, iniciando os estudos da imagem no meu tempo, no meu ritmo. Sabendo agora da minha condição, minha mãe vira minha leitora e parceira de pesquisa. Munida de recursos para que minha condição não fosse um problema dentro da academia, iniciei meus percursos nos estudos da imagem.

Dessa maneira as teorias de Erwin Panofsky (1892 - 1968) são minha porta de entrada para os estudos no campo das imagens. Panofsky (1991) trabalha com a dimensão da linguagem na interpretação das obras de arte e em meu trabalho de conclusão de curso, Correia (2016), trabalhei com os níveis de leitura da obra de arte apontados por Panofsky (1991), *iconografia*¹, *iconologia*² e *significado intrínseco*³. Juntamente com os estudos de Panofsky o texto de Walter Benjamin (1892 – 1940) *O Narrador* (1994) foi apropriado para pensar obras de arte com temas históricos. Benjamin chama a atenção para o fato de que a experiência humana, narrada por sujeitos históricos, aparece na cultura em múltiplas expressões, em especial nas imagens que têm o poder de sintetizar o pensamento e simultaneamente libertá-lo das amarras de uma época, possibilitando uma percepção dialética da história.

Assim, estudando Erwin Panofsky e Walter Benjamin eu e minha orientadora do trabalho de conclusão da graduação, Profa. Dra. Ana Elisa de Castro Freitas,

¹ O autor denomina “Primário”, é uma abordagem inicial da obra. Nele, o olhar reconhece a ação dos personagens em cena, recepcionando a obra na sua “forma pura”, portadora de significados primários ou naturais (Panofsky, 1991)

² O nível “Secundário” exige do espectador o aporte de dados de uma equação cultural e o conhecimento iconográfico.

³ No “Significado Intrínseco”, a tela transcende um incidente independente, o espectador/leitor associa o fato histórico ao ambiente histórico.

chegamos a um autor ainda pouco difundido no Brasil, Aby Warburg. Ele foi mentor de Erwin Panofsky e contemporâneo de Walter Benjamin. Maria João Cantinho (2016, p.30) coloca que Walter Benjamin tentou uma aproximação com Aby Warburg por meio de uma carta enviada a um amigo em comum, por sentir afinidade com seu pensamento. Mesmo com a intercessão de seu amigo, Benjamin não obteve resposta positiva de Warburg. Mas a negativa de Warburg não anula a proximidade do pensamento dos dois historiadores, assim meus percursos me levam a conhecer Aby Warburg e logo sou capturada pela organização de seu pensamento.

Meus percursos teóricos uniram-se aos meus percursos físicos e minha pesquisa se tornou uma “aventura intelectual e existencial”. Para Charles Wright Mills (1916 - 1962) o fazer intelectual, ou o “artesanato intelectual” está intimamente ligado a própria vida cotidiana do pesquisador. Para ele as experiências cotidianas do pesquisador são o nutriente para sua produção intelectual, e isso permite a contínua reflexão sobre seu trabalho.

Dessa maneira meus percursos teóricos uniram-se aos meus percursos físicos. Como *habitante* de uma cidade histórica, as ideias de Aby Warburg começaram a assombrar meus olhares para o patrimônio da cidade de Paranaguá-Pr. Juntamente com a Profa. Dra. Ana Elisa, busquei um programa de pós-graduação onde pudesse pesquisar de maneira a aplicar as teorias de Aby Warburg no campo do Patrimônio Cultural. Assim meus percursos me levaram à Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, onde tive o acolhimento do corpo docente e de minha atual orientadora Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas, que aceitou o desafio de pensar o Patrimônio a partir da teoria de Aby Warburg que nos últimos anos tem movimentado o campo de estudos na área da cultura. O trabalho se colocou como desafio por diferentes fatores, um deles se deu pelo motivo de não haver pesquisas dentro do campo do Patrimônio Cultural que apropriasse o pensamento de Aby Warburg, especificamente o *Atlas Mnemosyne*, até a presente data⁴. Assim essa pesquisa se apresenta como uma experimentação ainda não pensada dentro do campo do patrimônio cultural, repleta de desafios e descobertas.

Os percursos trilhados nessa pesquisa foram teóricos, imagéticos, físicos,

⁴ Foram feitas buscas com as palavras-chave: Aby Warburg, Patrimônio Cultural, Atlas Mnemosyne em diferentes idiomas (português, inglês, espanhol, francês, italiano e alemão). As buscas se deram no Google Acadêmico e foram pesquisadas da página 1 até a página 10.

mas também de autoconhecimento. Início assim, minhas investigações fazendo um levantamento de estudos focalizando o Patrimônio Cultural em Paranaguá. Foram encontrados um conjunto de pesquisas com diferentes abordagens e também aportando contribuições em diferentes campos disciplinares, tais como os estudos ambientais (BETTEGA, 2018), da educação (MOURA, 2018), da história ambiental (NASCIMENTO, 2015), dos direitos culturais (HARDER, 2014), arquitetura (NARDI, 2015), entre outros.

O desenvolvimento dessa pesquisa, de pensar o Patrimônio Cultural a partir da teoria de Aby Warburg, exigiu um completo deslocamento de minha parte, um deslocamento físico, teórico e metodológico para pensar o patrimônio cultural a partir das ideias de *Nachleben*, “sobrevivência” das formas, e *Pathosformel*, “fórmulas de phatos”, porque partilho com ele a ideia de que a contextualização histórica, estilo, datação e autoria não bastam para pensar a imagem e o patrimônio, pois Didi-Huberman dirá reverberando o pensamento warburguiano, que “toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33).

No Brasil as primeiras traduções de obras de Aby Warburg são relativamente recentes. A primeira edição no Brasil de uma obra de Warburg se deu apenas em 2013, pela Editora Contraponto, do Rio de Janeiro, sob o título de *A renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, com tradução de Markus Hediger. Antes disso a única obra dele na língua portuguesa era apenas sua tese de 1893, *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*, em Portugal pela editora KKYM, em 2012.

Assim, as contribuições de Didi-Huberman foram essenciais no presente estudo, para acessar os conceitos densos numa obra bastante extensa como a de Warburg. A falta de obras traduzidas de Aby Warburg e a produção cuidadosa de Didi-Huberman, que se tornou um dos maiores nomes na atualidade nos estudos da imagem e de Aby Warburg, fez com que esse autor fosse escolhido como base para essa a pesquisa.

Muito recentemente a obra de Didi-Huberman contribuiu para a difusão do pensamento warburguiano e em diferentes campos do conhecimento as proposições de Warburg começam a despertar o interesse e a provocar novos olhares sobre uma série de temas. Um dossiê da revista *Iluminuras* da UFRGS, em duas edições em sua chamada e apresentação, convoca estudos que articulem as metodologias

decoloniais com os estudos da imagem inspirados em Walter Benjamin e Aby Warburg (FREITAS, 2017; 2018).

Essa e outras iniciativas estão ainda por contribuir para que os conceitos aportados por Warburg oxigenem os diferentes campos do conhecimento. É nesse sentido que a presente pesquisa se apresenta, como uma experimentação de pensar o Patrimônio Cultural a partir dos conceitos warburguianos e de seu sistema, o *Atlas Mnemosyne*. Na figura 1 uma imagem de três painéis montados por Aby Warburg em seu Atlas. (Fig.1)

Figura 1- Painéis: 79, 45, 46. Atlas Mnemosyne



Fonte: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/panel/79>
<https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/panel/45>
<https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/panel/46>. Instituto Warburg.

Assim a pesquisa visou um olhar diferenciado sobre o patrimônio cultural tendo como objeto inicial a cidade de Paranaguá-Pr⁵, mas abrindo novas possibilidades para as discussões em todo o campo do Patrimônio Cultural. Buscou-se um olhar orgânico e dinâmico, analisando e fazendo uma decapagem nas camadas impressas pelo tempo nas diferentes imagens da cultura. Para isso os conceitos warburguianos que Georges Didi-Huberman nos apresenta em seu livro, *A imagem sobrevivente: História da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg (2013)* serão postos em movimento para a apreciação e leitura de imagens coletadas através da fotografia da poligonal tombada de Paranaguá e de outros lugares ao redor do mundo, coletadas no espaço cibernético, em um movimento contínuo de percepção e análise.

⁵ O histórico da cidade será melhor apresentado das páginas 19 à 34.

Desta maneira as análises foram feitas entendendo que as manifestações culturais, representam identidades ao mesmo tempo, que influenciam a construção de tais identidades. Busquei então, não reduzir, mas entender essas manifestações culturais como pura imagem simbólica em um nível *mnemônico*⁶, de uma forma que apropriou o tempo, incorporando e modificando a própria função originária. Nesse sentido, as manifestações culturais são detentoras de memórias que transpassa a paisagem urbana, como *spectrums*; fantasmas⁷ visíveis apenas a algumas pessoas. Assim os percursos que me levaram a escolha do tema têm como fio condutor a sensibilidade e também minhas experiências vividas na cidade de Paranaguá. Coloque-me como mulher, cidadã e arte-educadora nascida na cidade de Paranaguá, na década de 1990, e residente na mesma até os dias atuais, mas que passou a viver de forma mais efetiva o espaço urbano, apenas ao entrar na universidade para cursar Licenciatura em Artes. O contato mais intenso com a arte me abriu novas possibilidades de olhar/ver e sentir a cidade em que resido. Um outro olhar, olhar curioso, mais atento, olhar de *habitante*. Menezes (2012) coloca que,

O verbo *habeo* em latim significa possuir, manter relações com alguma coisa, apropriar-se dela. Com o acréscimo da partícula *it*, que indica reforço (como em *salio*, “dançar, pular” e *saltito*, “dar pulinhos”), o verbo *habito* acrescenta intensidade e permanência a essas relações. *Hábito*, *habitualidade* expressam bem essa noção de constância, continuidade. Trata-se, portanto, de uma relação de pertencimento — mecanismo nos processos de identidade que nos situa no espaço, assim como a memória nos situa no tempo: são as duas coordenadas que balizam nossa existência. (MENEZES, 2012, p. 27)

Em Paranaguá quem movimenta a cidade são em sua maioria os *habitantes*, e isso se reflete nos usos da cidade. O Centro Histórico de Paranaguá é muito diferente de cidades como Salvador, Paraty ou São Francisco, os turistas são relativamente poucos. Na “Rua da Praia” como é chamada a rua que costeia o Rio Itiberê, vemos muito mais mercadinhos simples que vendem mantimentos, produtos de limpeza etc., que abastecem os *habitantes* que chegam pela ponte da Ilha dos Valadares ou pelas embarcações que ligam a cidade às ilhas.

Assim a beleza da diversidade cultural se apresenta a quem se dispõe a observar, mas com a atenção do olhar de quem convive, fica mais evidente os problemas de gestão e a falta de políticas públicas para com o patrimônio, o que acaba

⁶ Que se refere à memória; mnemônico. <https://www.dicio.com.br/mnemonic/>

⁷ Nessa pesquisa usamos a metáfora do *fantasma* para nos referir as sobrevivências de tempos que habitam as imagens. Nos termos de Didi-Huberman, *tempo fantasmal das sobrevivências*. Metáfora também utilizada por outros pesquisadores do campo da cultura.

por criar um paradoxo dentro do espaço urbano. Suas ruas estão sempre repletas de pessoas, mas a fala dos moradores é de total abandono, eles simplesmente não se sentem parte desse espaço urbano, em se tratando de uma cidade histórica isso significa também não estabelecer relações com seu próprio patrimônio.

Acredito que a sensibilidade da arte possibilita outras percepções do patrimônio cultural no espaço urbano, e é capaz de nos fazer ver aquilo que nem todas as pessoas podem ver, memórias ocultas em suas próprias paredes nem sempre preservadas, às vezes ruínas, aparentemente mortas, mas elas estão lá, vivas, esperando. Assim: “tudo repousa no fundo das prateleiras como pérolas e corais, mas nada morre por completo, tudo espera ser reconhecido, relido, um dia, em prol de um novo valor de uso” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 428). Desse modo o patrimônio cultural, que para alguns está distante afetivamente, pode ganhar novos significados a partir de anseios, vivências e experiências do presente.

Nessa pesquisa trabalhei com textos de diferentes autores com enfoques em diferentes temas como imagem, memória, cidade e patrimônio, mas que juntos ajudaram a pensar a problemática de uma maneira mais ampla. Mas obra e os conceitos de Aby Warburg, apresentados por Georges Didi-Huberman (2013) trouxe o aporte teórico necessário para pensar em questões acerca da imagem e da memória.

O trabalho de Aby Warburg teve repercussão também em diferentes áreas como antropologia, história e filosofia. A propagação de seus estudos nas últimas décadas mostra a singularidade de seu pensamento e de sua obra. Sua maior contribuição segundo Maria João Cantinho (2016, p.24) foi ter desenvolvido conceitos e instrumentos utilizados por uma diversidade de áreas que tratam das artes, mais especificamente dos estudos voltados à imagem, cinema, fotografia, antropologia etc. Os conceitos desenvolvidos por ele como *Pathosformel*, *Nachleben* e *Mnemosyne*, nos dão uma percepção complexa e articulada da cultura. Tais conceitos rompem com o entendimento formal, conservador e com a visão tradicional da História da Arte. Conforme Agamben,

A essência do ensinamento e do método de Warburg [...] é habitualmente caracterizada como uma recusa do método estilístico-formal dominante na história de arte no final do século XIX e como um deslocamento do foco da investigação da história dos estilos e da avaliação estética para aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte, tal como eles resultam do estudo das fontes literárias e do exame da tradição cultural. (AGAMBEN, 2017, p. 111)

Didi-Huberman também nos traz à posição contrária de Aby Warburg à visão tradicional da História da Arte. As potências fantasmáticas da imagem apontadas por Didi-Huberman à luz das reflexões sobre a obra de Warburg, interessou-me em particular para essa pesquisa, pois essas, abalam as relações causais, colocando em *xeque* as demarcações temporais e a cronologia clássica. Didi-Huberman evoca Warburg para pensarmos a força anacrônica das imagens, esse *spectrum* que transpassa as barreiras dos saberes e assombra cada vez mais a História da Arte. Ele nos traz uma antropologia das imagens, uma história de fantasmas baseada na sobrevivência das imagens, como forma de perturbação da história, como uma memória que transpassa o tempo.

Georges Didi-Huberman é filósofo e historiador da arte. Professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales em Paris, já publicou cerca de trinta livros sobre história e teoria das imagens a partir de um campo de estudos, que vai da arte renascentista à arte contemporânea, incluindo pesquisas sobre a iconografia científica no século XIX, o cinema, a escultura, as instalações e os estudos sobre filósofos, artistas e historiadores, tais como Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein, Bertold Brecht, Jean Baptiste Giacometti, Jean-Luc Godard e Harun Farocki, entre outros.

Pensar o sistema warburgiano como possibilidade de análise no campo patrimonial; essa foi a problemática apresentada nesta pesquisa e a cidade de Paranaguá foi a porta de entrada para essa experimentação. A cidade colonizada por portugueses foi um grande polo comercial durante o período colonial, e mesmo após a república, seu porto continuou sendo um dos portos com maior movimentação de mercadorias na América Latina, tal circunstância acabou por trazer muitas riquezas à cidade, atraindo pessoas dos mais diferentes lugares que fixaram residência na cidade como os imigrantes europeus, árabes e orientais, além dos negros escravizados que foram trazidos no período colonial.

PARANAGUÁ: A PAISAGEM DOS PERCURSOS

Paranaguá⁸ foi elevada à condição de cidade por lei, em 05 de fevereiro de 1842. Sua fundação é de 29 de julho de 1648, mas sua origem remonta às últimas quarenta décadas do século XVI (1560-1600). Situa-se no litoral do estado do Paraná e se configura em potencialidades de valor histórico-cultural, também pela sua importância econômica e belezas naturais, atraindo turistas e pesquisadores das áreas das ciências ambientais, e humanas como: a antropologia, a história e as artes. Os sítios arqueológicos revelam a presença de povos originários a milênios, a exemplo, o Sambaqui do Guaraguaçu, (MELO, 2006, p. 121) e a presença de povos indígenas ainda se mantém. O conjunto arquitetônico construído em meados do século XIX e XX se mesclam aos construídos nos séculos XVII e XVIII, hoje ocupados por residências, mercados, cafés, restaurantes, pequenos hotéis e comércio em geral. A população local, apesar de transitar pelo espaço do Centro Histórico, não são os proprietários dos casarões situados na poligonal tombada, que é em sua maioria ocupada por empresários que são de outras cidades, estados e imigrantes de outros países, o que acabou ressignificando a relação com esse espaço.

O porto de Paranaguá situava-se na Rua da Praia, no rio Itiberê, um braço de mar que permitia a navegação de pequenas e médias embarcações. Nesse período que compreende entre os séculos XVII e início do século XX o fluxo de passageiros era intenso. Rota de parada entre Rio de Janeiro e Montevideu, recebia todos os dias passageiros latinos com destino ao Rio de Janeiro, mas que por algumas vezes acabavam não completando a viagem e se estabelecendo em Paranaguá. Assim a produção cultural era intensa, revistas eram editadas e publicadas na própria cidade com contribuições de intelectuais de todo o Brasil, a cidade contava também com clubes sociais, de remo e regatas, tudo às margens do Itiberê. Com a inauguração do Porto Dom Pedro II em 1935 na Enseada do Gato, as atividades portuárias saem da Rua da Praia (atual centro histórico da cidade) para esse novo espaço levando consigo as atividades e relações ali tecidas entre o porto, a Rua da Praia e a população. Não apenas a transferência do Porto, mas também as transformações que

⁸ No ano de 1660 Paranaguá, foi transformada em capitania. A capitania de Paranaguá foi extinta em 1710, e anexada à capitania de São Paulo. A ouvidoria de Paranaguá compreendia todo o sul do Brasil, até o Rio da Prata, incluindo a República Oriental do Uruguai, estando sob jurisdição as vilas de Iguape, Cananeia, São Francisco, Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), Laguna e Nossa Senhora da Luz dos Pinhais de Curitiba.

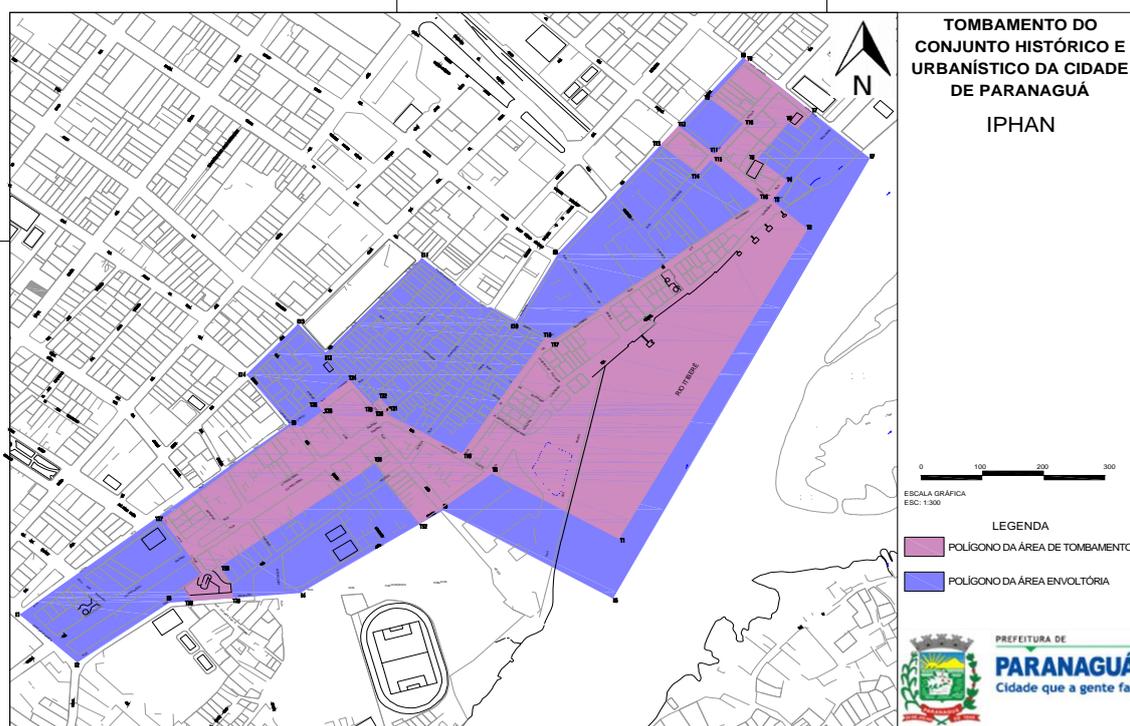
o tempo impõe a todas as cidades, modificaram as relações dos habitantes com os espaços e os bens patrimoniais da cidade. A vivência no centro histórico continuou efervescente, mas na fala dos moradores identificamos um sentimento de não pertença à cidade. Ele não consegue estabelecer uma significação com o espaço mesmo vivendo tal espaço todos os dias. A falta de identificação com essa paisagem acabou por resignificar as relações entre população e paisagem. A caminhada ficou mais apressada, mais desatenta, e para Besse esse ato é fundamental para a elaboração do espaço físico. Segundo Besse,

A marcha pode ser compreendida, igualmente, como a elaboração de um espaço físico de um gênero particular: a questão é a dos ritmos espaciais e das intensidades espaciais da cidade, que não podemos sentir senão caminhando. O caminhar 'requalifica' o espaço de uma certa maneira, possui uma virtude performativa: caminhando na cidade, faço acontecer a cidade, participo na sua co-construção.'[...] Enfim, a marcha pode, igualmente, ser considerada como a elaboração de uma relação específica com o espaço, ela constrói uma espacialidade específica. Uma espacialidade que repousa, em particular, na frontalidade, por exemplo, quer dizer, aqui também, nos investimentos corporais, físicos, do espaço urbano pelos sujeitos que aí se deslocam e que aí vivem. É uma experiência do espaço que é necessário distinguir das 'vistas do alto' próprias às empresas do poder (ver como um Estado = ver do alto). O caminhar pode ser visto como uma experiência de apropriação pessoal, mas também cívica, do espaço. Marchar é transformar o espaço da cidade em história, em descrição. (BESSE, 2013, p. 49)

A marcha me proporcionou ver o espaço da cidade de Paranaguá como um espaço vivo, dinâmico, onde diferentes tempos se entrecruzam para criar ali uma paisagem única. Essa paisagem única percebida por mim enquanto *habitante*, também foi "vista do alto" quando passou pelo processo de tombamento.

O tombamento, entendido como mecanismo de valorização, veio ao encontro de uma necessidade social, fundamental não só para a preservação dos bens patrimoniais e culturais, mas também para resignificação da memória coletiva. Paranaguá, com 24 bens tombados pelo Estado, representando perto de 15% dos tombamentos estaduais e 4 bens tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), representando 26% dos tombamentos federais no Paraná. Ainda que protegida pelos referidos tombamentos, é uma das poucas cidades brasileiras que tem seu Centro Histórico tombado pelo estado do Paraná e pelo IPHAN em 2009. (Fig. 2)

Figura 2- Mapa do Tombamento do Conjunto Histórico e Urbanístico de Paranaguá – IPHAN



Fonte: http://www.paranagua.pr.gov.br/urbanismo/SERVI%C3%87OS/Patrim%C3%B4nio%20Hist%C3%B3rico_Mapa%20Tombamento%20IPHAN.pdf

A conclusão do processo de tombamento da cidade de Paranaguá se deu em 3 de dezembro de 2009 na cidade de São João Del Rei - MG, quando na reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural – IPHAN, tendo como presidente na época Luiz Fernando de Almeida presidente do IPHAN, decidiu em conjunto com conselheiros da instituição, representantes da sociedade civil, representantes das instituições representativas, como: Instituto Brasileiro de Museus, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis, Instituto dos Arquitetos do Brasil, Ministério das Cidades, Associação Brasileira de Antropologia, Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, Sociedade de Arqueologia Brasileira, Ministério da Educação e Ministério do Turismo, pelo tombamento do Centro Histórico da cidade de Paranaguá.

As propostas de tombamento incluídas na pauta dessa reunião, foram O Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade Paranaguá – PR e Centro Histórico de Iguape – SP, dois núcleos importantes e que representam os primórdios da mineração do ouro no Brasil. Na ata da reunião fica claro que esses tombos resultam de um trabalho que o IPHAN desenvolveu em escala regional brasileira. Nas duas cidades – Iguape e Paranaguá – as normas estabelecidas foram em conjunto, pelo

IPHAN, secretarias estaduais de cultura e prefeituras municipais. Segundo Dalmo Vieira Filho, na época diretor do DEPAM – Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização –, o processo de tombamento das duas cidades era um esforço de suprir as lacunas nos tombamentos efetuados pelo IPHAN nos últimos setenta anos, numa tentativa de implementar uma visão de rede aos novos processos de tombamento, “onde os bens se conectam e contribuem para explicitar seus valores para a sociedade”, Dalmo Vieira Filho destaca, na 62ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, a partir de estudos do Prof. Nestor Goulart Reis que,

“Agregando-se ao conceito de paisagem cultural, nesses estudos foram consideradas a estrutura do território e suas características geográficas, as formas de articulação da ocupação urbana, o intercâmbio cultural entre colonizadores e populações indígenas, as formas de organização social e as atividades econômicas que justificaram a implantação de uma rede urbana no sul do Brasil, ainda no século dezesseis. Esse momento da história do ouro, esse momento da história econômica do país, ainda pouco conhecido, se relaciona com algumas das primeiras fundações e núcleos urbanos no Brasil e com várias especificidades ainda não devidamente ressaltadas. Foi o primeiro local onde descobriram o ouro no Brasil, mas a extração desse ouro com técnicas rudimentares, baseada na mão-de-obra indígena, era muito incipiente. Havia uma diferença também fundiária na maneira como se deu essa exploração, ela ocorreu a partir de áreas amplas outorgadas a donatários. Houve um rápido esgotamento dos veios do ouro que resultou na formação de uma rede urbana muito dinâmica e interligada por caminhos indígenas, caminhos que foram apropriados pela colonização portuguesa.” (Ata da 62ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural – IPHAN, 2009.)

Em sua fala, Vieira Filho ainda ressalta que o segundo momento da exploração do ouro foi bem diferente do primeiro momento na região sul do Brasil. Assim o número de vilas e núcleos urbanos no século XVII, estruturados na região era igual, e em alguns momentos superava o número de cidades do nordeste, que naquele momento vivia o apogeu do ciclo do açúcar. Uma diferença importante entre as duas regiões – nordeste e sul – naquele momento, ressaltada no estudo do Prof. Nestor Goulart Reis, foi o fato de que no Nordeste a comunicação se dava basicamente por vias marítimas, enquanto na região estudada pelo Prof. Nestor Goulart Reis – que vai da serra do Jaraguá até o norte de Santa Catarina – mais ao sul, a comunicação se dava a partir dos caminhos já abertos e utilizados por indígenas na região desde antes da chegada dos europeus na América. Outro fator que ajudou a intensa comunicação entre as cidades foi o esgotamento rápido das lavras de ouro, trazendo assim uma necessidade de procura em outras regiões, favorecendo o aparecimento de novas cidades.

Essa estruturação em rede a partir de caminhos indígenas acaba por indicar valores comuns a serem preservados, marcando assim o encontro entre duas culturas. Dos indígenas foram apropriados não apenas os caminhos, mas também o conhecimento sobre a região, rios navegáveis, e a mobilidade no território, fruto da prática de pesca, caça e coleta, favorecendo assim a expansão da colonização portuguesa para além da linha do Tratado de Tordesilhas, possibilitando o encontro das primeiras lavras de ouro no Brasil. Dessa maneira o que chamamos hoje de América Meridional só foi possível graças a ocupação dessa região que culminou em um salto estratégico para a definição dos limites na região sul do território nacional. Assim os primeiros desdobramentos do estudo realizado pela equipe coordenada pelo Prof. Nestor Goulart Reis foram as propostas de tombamento tanto em Paranaguá – PR como em Iguape – SP.

Mesmo com valor histórico e cultural intrínseco o processo de tombamento da cidade de Paranaguá não foi um processo rápido, a primeira tentativa de tombamento da cidade de ao IPHAN se deu em outubro de 1983. Entre 1984 e 1988 o processo tramitou internamente e a prefeitura municipal fez, nesse mesmo período, um novo pedido ao IPHAN para o tombamento do centro histórico da cidade. Em 2006 o DEPAM solicitou estudos mais cuidadosos sobre o centro histórico para que o processo finalmente fosse concluído. Em 2007 foram encaminhados um grande volume de documentos que continham o estudo solicitado pelo DEPAM. O processo passou então para a gerencia de proteção, com parecer favorável do arquiteto Luiz Fernando P. N. Franco ao tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Paranaguá – PR, que foi endossado pela arquiteta Jurema Kopke Arnaut. Após ser analisado pela AGU-PGF – Advocacia Geral da União-Procuradoria Geral Federal – concluiu-se que, o processo de 1.097-T-83 estava pronto para a submissão ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. O tombamento foi finalmente concluído e publicado em 5 de maio de 2009 identificado como “Conjunto Histórico e Urbanístico da Cidade de Paranaguá”.

Os esforços para preservar monumentos, - que fazem parte não só da cidade de Paranaguá, mas também fazem parte da história do Brasil, com sítios arqueológicos importantes para as pesquisas em áreas como a arqueologia - devem ser entre governantes e sociedade. A relatora do processo de tombamento de Paranaguá – PR, conselheira Rosina Coeli Alice Parchen ressalta que as primeiras iniciativas de proteção a nível federal na região se deram ainda em 1938 com o

tombamento do antigo Colégio dos Jesuítas e a Fortaleza de Nossa Senhora dos Prazeres na Ilha do Mel. Também foram alvo de proteção as igrejas da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas e da Irmandade de São Benedito em 1967. Na área tombada pelo Estado destacam-se a Casa Dacheux, o Mercado do Artesanato, a antiga Agência de Rendas (Palacete Mathias Böhn) e a Estação Ferroviária. Segue abaixo as imagens para melhor entendimento e contextualização do leitor sobre os bens patrimonializados na cidade de Paranaguá.

Figura 3 – Colégio dos Jesuítas



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/459648705724645469/>

Figura 4 – Fortaleza de Nossa Senhora dos Prazeres



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fortaleza_de_Nossa_Senhora_dos_Prazeres_de_Paranagu%C3%A1_-_Ilha_do_Mel.jpg

Figura 5 - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas



Fonte: <https://secultur.paranagua.pr.gov.br/item/igreja-da-ordem-terceira-de-sao-francisco-das-chagas/>

Figura 6 - Igreja da Irmandade de São Benedito



Fonte: <https://g1.globo.com/pr/parana/especial-publicitario/governo-do-parana/jogos-de-aventura-e-natureza/noticia/2019/11/06/saiba-o-que-fazer-em-paranagua.ghtml>

Figura 7 – Casa Dacheux



Fonte: <http://dehall.com.br/solar-dacheux-paranaguapr/>

Figura 8 - Mercado de Artesanato



Fonte: <https://secultur.paranagua.pr.gov.br/item/mercado-municipal-do-artesanato/>

Figura 9 – Palacete Mathias Böhn



Fonte: <https://brgestour.blob.core.windows.net/images/palacio-3.JPG>

Figura 10 – Estação Ferroviária



Fonte: <https://secultur.paranagua.pr.gov.br/item/estacao-ferroviaria-fechado-para-visitacao-interna/>

Também o estado do Paraná tem a instituição estadual do Patrimônio Cultural do Paraná, sendo a segunda mais antiga do país, tendo o Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – CEPHA, instituído em 1948 e a Lei Estadual de proteção ao Patrimônio Histórico Artístico e Natural do Paraná, sancionada em 1953. As primeiras ações do estado do Paraná foram a partir de 1962 com as primeiras inscrições de tombamento: Igreja de São Francisco (Fig.5) e Igreja de São Benedito (Fig.6), promovendo ações de restauro em 1965 na Igreja de São Benedito.

Neste mesmo ano aconteceu, em esfera municipal, a implantação do Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Paranaguá, concluído em 1969 e coordenado pelo arquiteto Cyro Corrêa Lyra, onde propostas importantes foram votadas na Câmara Municipal de Paranaguá, resultando na Lei de Zoneamento, delimitando o Centro Histórico e estabelecendo parâmetros para a sua proteção em um momento de expansão econômica onde as cidades estavam passando por modificações urbanísticas, e a verticalização dessas cidades pressupunha a substituição dos antigos casarões pelos prédios modernos. Importante ressaltar que Paranaguá é a segunda cidade que tem mais bens protegidos no Paraná, além dos já citados que estão protegidos em nível federal, temos também a Casa Elfrida Lobo (Fig.11), Casa Brasília Itiberê (Fig.12), Fonte Velha (Fig.13), Igreja Matriz de Nossa Senhora do Santíssimo Rosário (Fig.14), Ilha do Mel (Fig.15), Instituído de Educação Caetano

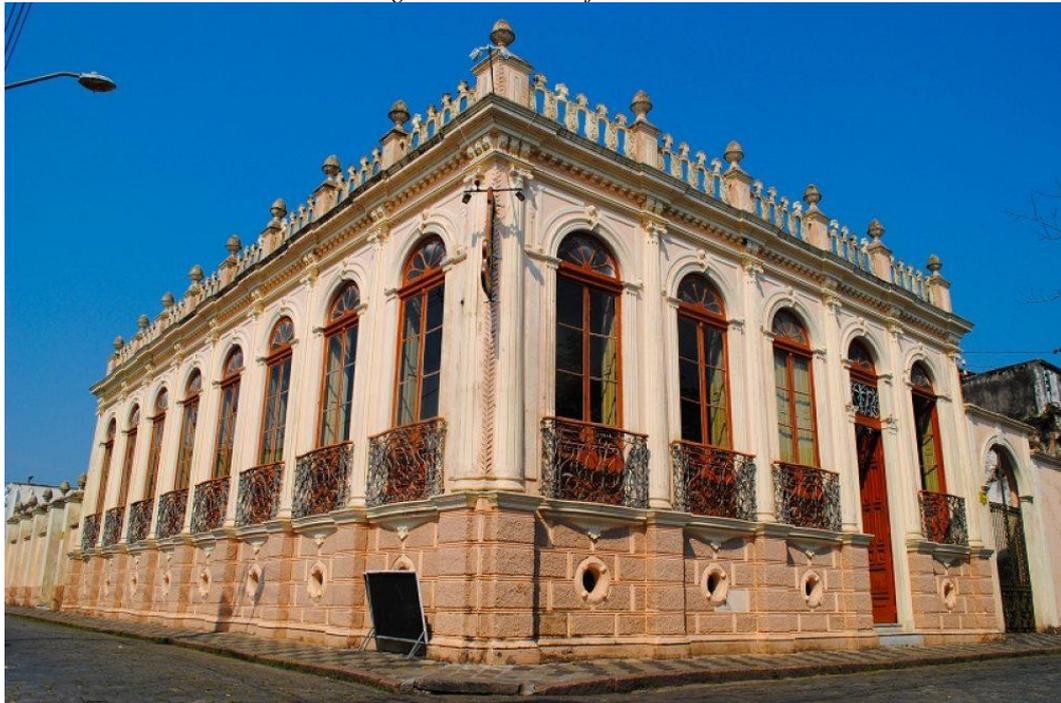
Munhoz da Rocha (Fig.16), Jazigo da Família Corrêa (Fig.17), original da obra “Memória Histórica da Cidade” de Vieira dos Santos, Palacete Visconde de Nacar (Fig.18) e o Prédio da Antiga Alfandega (Fig.19) que estão protegidos em nível estadual. Assim a ata da 62ª Reunião do Conselho Consultivo deixa clara a relevância da cidade para a história e cultura tanto do estado do Paraná quanto do Brasil.

“Os referenciais históricos, urbanísticos, arquitetônicos, sociais e culturais de Paranaguá que chegaram aos nossos dias, aliados as qualidades paisagísticas, fazem deste sítio, integrado a singular paisagem natural do complexo estuário-lagunar Iguape, Cananéia, Paranaguá, um local ímpar na costa brasileira. Fortaleza, Colégio dos Jesuítas e Igrejas do século XVIII, convivem harmonicamente com as estruturas urbanas do século XIX, com os edifícios do século XX e com as transformações sócio- culturais atuais, configurando um conjunto que é merecedor do reconhecimento como Patrimônio Cultural da nação brasileira.” (Ata da 62ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural – IPHAN, 2009.)

O Valor dado a cidade de Paranaguá pelo Estado é visivelmente um valor pautado na história política e econômica. Mesmo com o esforço de considerar o saber indígena como um fator importante para o desenvolvimento da região, os próprios bens tombados revelam um olhar positivista para o Centro Histórico. Dentro do processo de tombamento, o valor cultural que moradores da cidade, ilhéus, comunidades caiçaras, comunidades indígenas e comunidades quilombolas que agregam à paisagem cultural, fica implícito. De modo que a população não se reconhece em seus próprios bens tombados.

Assim é possível pensar em outro olhar a esse Patrimônio, para estabelecer ali outras relações tecidas através da memória imagética? Neste sentido, a pesquisa teve o intuito de trazer um novo olhar para esse patrimônio e a intenção de potencializar os estudos no campo do patrimônio cultural, para construir outro tipo de acesso aos seus bens patrimoniais e culturais.

Figura 11 – Casa Elfrida Lobo



Fonte: <https://secultur.paranagua.pr.gov.br/item/casa-eufrida-lobo/>

Figura 12 – Casa Brasília Itiberê



Fonte: <https://folhadolitoral.com.br/educacao/biblioteca-mario-lobo-esta-funcionando-em-novo-local>

Figura 13 – Fonte Velha



Fonte: <https://secultur.paranagua.pr.gov.br/item/fonte-velha-fontinha/>

Figura 14 – Interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Santíssimo Rosário



Fonte: <https://www.bandab.com.br/cidades/paranagua-completa-371-anos-na-proxima-segunda-feira/>

Figura 15 – Ilha do Mel



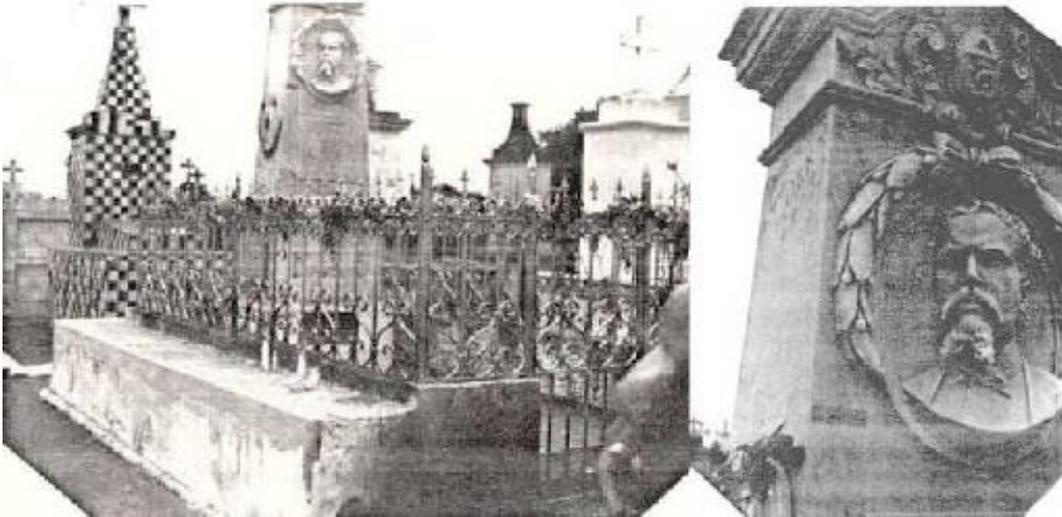
Fonte: <http://www.expedicoeslatinas.com.br/p/blog-page.html>

Figura 16 – Instituto de Educação Caetano Munhoz da Rocha



Fonte: <https://folhadolitoral.com.br/editorias/educacao/instituto-estadual-de-educacao-e-destaque-no-ideb/>

Figura 17 – Jazigo da Família Corrêa



Fonte: <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=193>

Figura 18 – Palacete Visconde de Nácar



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/459648705724645172/>

Figura 19 – Prédio da Antiga Alfândega



Fonte: <https://www.gestour.com.br/paranagua/atrativos/detalhes/4909>

A Pesquisa teve como objetivo a experimentação de uma nova metodologia ainda não proposta no campo patrimonial. Pretendeu-se refletir sobre a memória cultural e visual presente nas produções culturais que permeiam a cidade analisando os estudos e publicações sobre a cidade de Paranaguá, visando identificar os aspectos abordados e as evidências analisadas até então.

A coleta de imagens de outros lugares, identificando elementos recorrentes presentes no Patrimônio Cultural em Paranaguá como: fotografias antigas da poligonal tombada, o registro do patrimônio cultural e os diferentes elementos que o compõem, por meio da técnica da fotografia, foram fundamentais na composição do quadro sinóptico através do método da montagem do conjunto de imagens de diferentes expressões culturais, épocas e lugares a partir da metodologia de Aby Warburg (fig.1 *Atlas Mnemosyne*).

A metodologia para essa pesquisa foi de cunho bibliográfico e analítico para a fundamentação teórico-metodológica, trazendo teóricos importantes para a construção do trabalho, subentendendo-se que a pesquisa bibliográfica é o primeiro passo da pesquisa e sua característica principal é dar ao pesquisador uma bagagem

teórica e contribuição, fazendo da pesquisa um material fundamental para outros trabalhos. Para Agamben,

Mnemosyne é mais do que uma orquestração, mais ou menos estruturada, dos objectivos que haviam guiado a pesquisa de Warburg durante essa época. Ele definiu-a uma vez, de forma muito enigmática, como “uma história de fantasmas para pessoas verdadeiramente adultas” (AGAMBEN, 2017, p. 117).

Agamben nos explica, retomando a ideia da imagem, em seu caráter *engramático* e que conferia à imagem o status de “órgão da memória social”, detendo em si as “tensões espirituais de uma cultura”. Warburg agrupou no *Atlas* a memória da Europa, que estavam nas suas imagens *spectrais*. Assim, explicava-se o nome de *Mnemosyne*. Tornava possível aos europeus tomar consciência das suas tradições culturais, contradições, mas também de uma espécie de identidade. Warburg constrói assim, a “Memória” visual da cultura europeia nas suas origens. A relação que ele estabelece entre as imagens dispostas nas pranchas desfaz relações hierárquicas e isolantes que conduziam a uma organização singular das imagens. Seria então, através do confronto e da existência entre essas imagens do passado e as do presente, que se tornaria possível conferir novos significados às obras artísticas, em lugar de um processo de classificação tradicional. Warburg rejeita, desta forma, os conceitos de hierarquia cultural ou de gênio artístico, propondo uma estrutura que se abre à interpretação geradora de um novo espaço crítico, susceptível de se abrir à construção da sua identidade no presente. Dessa maneira *Mnemosyne* se apresenta como um caminho promissor para pensarmos o patrimônio cultural.

Como já explanado, em busca dessa aproximação – das teorias de Warburg com o campo do patrimônio cultural – foram trilhados vários percursos que serão apresentados ao longo do trabalho. O percurso teórico foi apresentado no primeiro capítulo, onde apresento os conceitos de *Nachleben* – sobrevivência – e *Pathosformel* – fórmulas de páthos – fundamentais para compreender como Warburg desenvolveu seu *Atlas Mnemosyne*. Esses conceitos foram pensados a partir do livro *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013) de Didi-Huberman, que sistematiza de maneira muito interessante o pensamento warburguiano. No segundo capítulo o percurso exposto foi o metodológico, no qual apresento o sistema *Atlas Mnemosyne* – utilizado nessa pesquisa como metodologia para pensar o Patrimônio Cultural – mostrando suas características e apontando caminhos para a aproximação entre o pensamento warburguiano e o campo do

patrimônio cultural, pretendida no trabalho, também neste capítulo trago mais alguns dos painéis construídos por Warburg. No terceiro capítulo, apresento a experiência vivenciada em uma de minhas caminhadas pela cidade de Paranaguá, essa foi utilizada para pensar as construções de relações estabelecidas entre a cidade, seu patrimônio e os cidadãos que nela habitam, isso a partir do sistema *Atlas Mnemosyne*. No quarto e último capítulo, o percurso imagético, onde apresento e analiso os quadros sinópticos construídos ao longo dos anos que embasam esse estudo, um capítulo onde coloco imagens que fazem parte do meu cotidiano, mas que também estão na memória coletiva.

Assim a organização desse trabalho se deu de maneira orgânica, respeitando cada percurso trilhado por mim, em um ritmo cadenciado, pensando as teorias de Aby Warburg, a partir de meu interlocutor – Didi-Huberman – para apresentar aqui as experimentações teóricas, imagéticas e sensíveis feitas ao longo da pesquisa. Espero desta maneira, contribuir para as discussões dentro do campo patrimonial e também com pesquisadores que pretendem novas aplicações para as teorias warburgianas.

1 PERCURSO TEÓRICO: A IMAGEM E SEUS FANTASMAS

Início esse capítulo com a seguinte afirmação: a imagem tem vida. Trago assim à discussão o pensamento warburguiano apresentado por Georges Didi-Huberman (2013), em seu livro *A imagem sobrevivente – História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

Aby Warburg foi teórico estudioso da cultura, historiador das artes, fundador de uma ciência que ao contrário de tantas outras existe, mas não tem nome⁹. Nascido em 1866 em família de banqueiros judeus, Warburg renuncia ao seu direito de primogenitura para seu irmão Max, com uma única condição, que ele lhe comprasse todos os livros que desejasse. Inicia seus estudos em História da Arte, Filologia e Filosofia em 1886 na cidade de Bonn. No ano 1893 publica sua tese de doutorado intitulada *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli* (Fig. 20 e 21)

Figura 20 – BOTTICELLI, Sandro. O Nascimento de Vênus (1486)



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-nascimento-de-venus-sandro-botticelli/>

⁹ A boutade sobre Warburg como criador de uma disciplina “*qui, à l’inverse de tant d’autres, existe, mais n’a pas de nom*” [“que, ao contrário de outras, existe, mas não tem nome”] é de Robert Klein em *La forme et l’intelligible* (Paris: Gallimard, 1970. p. 224). Citado por Giorgio Agamben em *Aby Warburg e a ciência sem nome* de 1975.

Figura 21 – BOTTICELLI, Sandro. A Primavera (1482)



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-primavera-sandro-botticelli/>

No presente trabalho, tentou-se comparar as conhecidas pinturas mitológicas de Sandro Botticelli – *O nascimento de Vênus* e *A primavera* – com as concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, para desse modo esclarecer o que, na Antiguidade, “interessava” aos artistas do Quattrocento.

É possível acompanhar passo a passo como os artistas e seus conselheiros viam, na “Antiguidade”, um modelo que requer movimento aparente e acentuado, e como se apoiavam nos modelos antigos quando se tratava de representar partes acessórias – como o traje e os cabelos – cujo movimento é aparente.

Diga-se, de resto, que, se tal demonstração é digna de nota para a estética psicológica, é porque permite observar em seu devir, nos círculos de artistas criadores, o sentido para o ato estético da “empatia” como uma força formadora de estilo.

“Nota introdutória da tese de doutorado de Aby Warburg, *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*” (1893). (WARBURG, pg. 27, 2015.)

Quando Warburg estabelece suas questões de pesquisa ele se debruça sobre uma sociedade específica, uma Alemanha cujo o projeto nacional se dá tardiamente no contexto europeu no final do século XIX e que busca no renascimento e no classicismo as fontes de um imaginário para um projeto de nação. O Terceiro Reich (Alemanha nazista) é herdeiro desses movimentos e assenta a legitimidade desse legado que o diferencia dos outros.

A apologia nacional iniciada no Primeiro e Segundo Reich, e expressa no Terceiro Reich, vai ao encontro de uma ideia de nação, que se empodera desse

imaginário para produzir uma memória coletiva. Em contraposição a construção da ideia de nação alemã impregnada de um darwinismo social, Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) se indispõem com Richard Wagner (1813 – 1883) e os românticos, para abrir esse processo crítico que também vai ser desenvolvido em Aby Warburg (1866 – 1929), e em Walter Benjamin (1892 – 1940) e por toda a escola crítica. A escola crítica e o olhar crítico a um projeto de nação alemã, que está calcada em um imaginário, é nesse contexto que Warburg desenvolve seu trabalho.

Além de contribuições intelectuais consideráveis, Warburg deixou um instituto que leva seu nome. Em busca de respostas para suas questões de pesquisa, Warburg forma uma biblioteca que nos diz muito a respeito de seu pensamento. Pensamento não linear, anacrônico, que rejeita qualquer padronização pré-estabelecida. Assim, sua biblioteca foi pensada com o princípio da boa vizinhança. Didi-Huberman nos traz a insatisfação de Warburg com a ideia de uma história da arte “estetizante” e por consequência estatizante. Didi-Huberman coloca que,

Para responder a essa insatisfação, Warburg pôs em prática um constante *deslocamento* – descolamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos de saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos. Ora, esse próprio deslocamento continuou a fazer dele um fantasma: em sua época – e hoje mais do que nunca –, Warburg foi o fogo-fátuo, ou melhor, o *atravessa-paredes da história da arte*. Já então, seu deslocamento *para* a história da arte – para a erudição e as imagens em geral – resultara de um processo crítico em relação ao espaço familiar: um mal-estar na burguesia negociante e na ortodoxia judaica. Mas sobretudo seu deslocamento *através* da história da arte, em sua orla e *mais além*, criaria na própria disciplina um violento processo crítico, uma crise e uma verdadeira *desconstrução das fronteiras disciplinares*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31-32)

O autor aponta, à luz do pensamento de Gombrich, que, “o [atual] fascínio exercido pela herança de Warburg pode ser visto como sintoma de certa insatisfação” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31) compartilhado por pesquisadores de diferentes áreas. Não é sempre de uma insatisfação que iniciamos um novo pensamento? Uma nova pesquisa? Compartilho assim desse movimento, deslocando-me para pensar o patrimônio cultural a partir da ideia de *Nachleben*, “sobrevivência” das formas, porque partilho com ele a ideia de que a contextualização histórica, estilo, datação e autoria não bastam para pensar a imagem e o patrimônio, pois para Warburg “toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33). Movimentos esses que se iniciam muito antes dela, e terminam muito depois, como ruídos que ressonam através dos tempos da própria imagem. Essa visão nos obriga a pensar a imagem e o patrimônio como um movimento orgânico e dinâmico, mesmo com suas especificidades estruturantes.

Assim quando estamos diante da imagem – patrimônio – estamos *diante de um tempo complexo*, com elementos interligados e dinâmicos, de seus próprios movimentos. Nesse sentido se faz necessário uma ampliação sistemática das fronteiras para pensarmos a imagem, o tempo e o patrimônio, desta maneira saindo dos seus territórios para explorar outras possibilidades de leituras. Quando pensamos em tempos complexos nos reportamos ao tempo que transpassa a imagem e o patrimônio, e esse tempo, definitivamente, não é o mesmo tempo histórico.

Para Didi-Huberman esse outro tempo tem nome, “sobrevivência” [*Nachleben*], palavra misteriosa, ponto chave para toda a pesquisa de nosso *dibuk*¹⁰. Warburg apoia-se em fontes antropológicas para desenvolver seu pensamento, assim ele “*abriu o campo da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos objetos a estudar, mas também para abrir seu tempo.*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44) Esse movimento se fez necessário para pensarmos o sintoma, o *páthos*, o não pensado, o não visível, o anacrônico, que muitas vezes pode fazer mais sentido, em determinadas culturas do que o visível, o posto. Assim a organização desses símbolos é colocada em “posição de fundadora do mundo empírico.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 53) Nos é apresentado assim o *tempo fantasmal das sobrevivências*.

Afirmamos então, guiados por Didi-Huberman, – a luz do pensamento warburguiano – que “*o nosso presente se tece de múltiplos passados*”, e dizer isso é constatar que o tempo, ou os tempos, não podem ser destruídos pois fazem parte de nossa vida. É *Nó de anacronismo*, essa amalgamação de coisas do passado com coisas do presente. Pois,

Progresso, degradação, sobrevivência, revivescência, modificação, [*progress, degradation, survival, revival, modification*], tudo isso são formas pelas quais se ligam as paredes da complexa rede de civilizações. Basta uma olhadela para os detalhes banais [*trivial details*] da nossa vida cotidiana para nos levar a distinguir em que medida somos criadores e em que medida só fazemos transmitir e modificar a herança dos séculos anteriores. Aquele que só conhece sua própria época é incapaz de se dar conta do que vê quando, simplesmente, olha em volta em seu quarto. Aqui há uma madressilva da Assíria, ali, a flor-de-lis de Anjou; uma cornija com moldura à moda grega contorna o teto; o estilo Luís XV e o estilo Regência, ambos da mesma família, compartilham a decoração de espelho. Transformados, deslocados ou mutilados [*transformed, shifted, or mutilated*], esses elementos artísticos ainda guardam em si, plenamente, a marca de sua história [*still carry the history plainly stamped upon them*]; e se, nos objetos mais antigos, a história é ainda mais difícil de ler, não devemos concluir disso que eles não a têm. (TYLOR, 1871, p.16 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46)

¹⁰ Didi-Huberman se refere a Aby Warburg como *dibuk*. Na mitologia judaica, um fantasma, ou alma penada, que se apossa do corpo de uma pessoa viva.

Neste texto Tylor¹¹ nos traz um exemplo específico de sobrevivência, a *sobrevivência das formas* nas ornamentações. Importante lembrar que estamos falando não de objetos específicos, mas de todas as imagens que nos cercam, e essas, se pensarmos sobre o ponto de vista dos fantasmas, seriam então aquilo que foi quase totalmente destruído pelo tempo, mas, que sobreviveu.

A imagem seria então, o ponto de encontro entre a forma que sobrevive e os fantasmas que a habitam. *Spectrums* quase invisíveis, mas que continuam a habitar as imagens, “num horóscopo da data do nascimento, numa carta comercial, numa guirlanda de flores [...], no detalhe de uma moda do vestuário, uma fivela de cinto, uma circunvolução particular de um coque feminino...” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

Importante ressaltar que, tanto Tylor quanto Warburg não buscavam essas sobrevivências em formas generalizadas, ou arquétipos. Para ambos os pesquisadores a potência das sobrevivências – *Nachleben* em Warburg – estaria justamente nos sintomas, na anormalidade, nas coisas deslocadas e pontuais, nos detalhes. “Seria a *via do sintoma* a melhor maneira de ouvir a *voz dos fantasmas*?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 48). Para Didi-Huberman,

[...] a *Nachleben* só tem sentido ao tornar complexo o tempo histórico, ao reconhecer no mundo da cultura temporalidades específicas, não naturais. Basear uma história da arte na “seleção natural” – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente a morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperado, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55)

Não nos esqueçamos de que a ideia de *Nachleben* foi desenvolvida no pensar, em um período específico da história da arte, o *Renascimento*. Período esse que foi o campo de quase todas as pesquisas que resultaram em publicações de Warburg. Assim nos debruçamos sobre ela novamente, através das reflexões de Didi-Huberman, por nos apontar um caminho teórico promissor para pensar as imagens do patrimônio cultural por outra perspectiva; perspectiva no mínimo inquietante. Ou por acaso não nos traz desconforto pensar em dois conceitos tão distintos lado a lado?

¹¹ Etnólogo britânico. Didi-Huberman aponta que Tylor introduz Warburg no campo da Antropologia.

Renascimento e Sobrevivência. É claro que uma justaposição tão intrigante deixaria marcas, tanto na ideia de Renascimento, que perde sua pureza como período máximo da história da arte, como a ideia de sobrevivência, que perde um pouco de seu teor primitivo.

A escolha do período renascentista, especificamente, não foi uma escolha aleatória. O renascimento marca o começo ou recomeço da história da arte como saber. Para um jovem pesquisador no final do século XIX introduzir-se em um tema tão sacralizado quanto o *Renascimento* é para a história da arte, é também “*entrar numa polêmica teórica sobre o próprio estatuto, o estilo e os desafios do discurso histórico em geral.*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 60) Essa “sacralização” do renascimento se dá a partir da obra *A cultura do Renascimento* de Jabob Burckhardt, a quem Warburg chama de *pioneiro exemplar* mas, que, segundo Didi-Huberman, é acusado por Heinrich Mann de um *Renascimento histórico*¹², criando assim um *mito do Renascimento*:

se o “indivíduo” é um mito do Renascimento, pelo menos gerou essas realidades fascinantes que são os retratos florentinos do Quattrocento. Foi exatamente daí que Warburg partiu: analisar um mito, decompô-lo em seus efeitos estéticos, era ao mesmo tempo aquilatar sua fecundidade (como “ciência do conhecimento”) e desconstruí-lo (como conjunto de fantasias). (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 60)

Para Warburg não interessava as generalidades de Burckhardt, mas sim o “desenvolvimento do indivíduo”, um desenvolvimento mais complexo que poderia abarcar o patológico. Um *desenvolvimento de sua própria perversidade*, de seus próprios sintomas. Para Didi-Huberman, uma visão evolucionista pessimista falaria em decadência, mas uma visão estruturalista conseguiria ver que não existe pureza no tempo, nem no tempo da Antiguidade, nem no tempo do Renascimento. A partir disso toda ideia de sobrevivência desenvolvida por Warburg foi possível. Fica-nos muito claro a inviabilidade de um renascimento da antiguidade puro e simples sem a “contaminação” com o lugar e a época de sua ressurreição, e é dessa relação anacrônica que nascem seus enredamentos e mutações. Assim “A Antiguidade não é um “puro objeto do tempo” que retorna tal qual, ao ser convocada: é um grande movimento de terrenos, uma vibração surda, uma harmonia que atravessa todas as camadas históricas e todos os níveis da cultura [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 60).

¹² DIDI-HUBERMAN, 2013, p.62 cita Heinrich Mann

O renascimento é impuro, a imagem é impura, o patrimônio é impuro. É o resultado dessa amalgamação de coisas do passado com coisas do presente. E é justamente essas sobrevivências que fazem esses temas serem tão enigmáticos. Assim, a sobrevivência anacroniza a história, presente e passado. Passado por desconstruir a ideia de “estilo de determinada época” classificação comumente utilizada na história da arte. Mas também anacroniza o presente, pois traz um Renascimento embebido em diversas culturas, não apenas na antiguidade clássica, mas traz em si sobrevivências de épocas que se deram antes e depois da “força viva” da antiguidade. Temporalidades anacrônicas. Didi-huberman afirma que,

[...] a sobrevivência realmente abre uma brecha nos modelos usuais da evolução. Nele detecta paradoxos, ironias do destino e mudanças não retilíneas. Ela *anacroniza o futuro*, ao mesmo tempo em que é reconhecida por Warburg como uma “força formadora para a emergência dos estilos” [*als stilbildende Macht*]. Que Lutero e Melâncton revelem interesse pelas “sobrevivências de práticas misteriosas de religiosidade pagã” [*an den fortlebenden mysteriö sen Praktiken heidnischer Religiosität*], eis aí algo que, com certeza, “parece muito paradoxal para nossa concepção retilínea da história” [*geradlinig denkende Geschichtsauffassung*]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 71)

Desta maneira começa a ser palpável a ideia de uma *história de fantasmas* concebida dentro das imagens. Mas como seria possível identificá-los? Segundo Didi-Huberman a potência da própria *Nachleben* não está na busca simples dos desaparecimentos e sim na percepção das potencialidades desses desaparecimentos. O que deles sobreviveu, o que de tais desaparecimentos é passível de lembrança, retornos e pausas. Tudo isso acaba por não construir uma narrativa histórica, mas um pedaço, uma metade de memória (*Mnemosyne*) específica que a *Nachleben* pressupõe. “Não uma sucessão de fatos artísticos, mas uma teoria da complexidade simbólica”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.76). Assim, para Warburg não interessava apenas as significações das imagens e sim sua “vida”, “força”, “poder” que reaparece em vários de seus escritos, mas que, segundo Didi-Huberman, Warburg renuncia a definir. Pelo menos sabemos que a “vida” que estamos tratando não funciona sem os elementos do *não natural* e da própria *impureza* da imagem. Assim podemos pensar nessa “vida” como “um jogo de funções, formas, e forças”, a *Nachleben*, essa sobrevivência que nos abre caminho para pensarmos o tempo das imagens como esse organismo impuro, tenso, cheio de violências e problemáticas,

que se constitui de forças contrárias dentro de si mesmo, que Warburg chamou de “vidas das imagens”. Pois,

A “força”, assim considerada, não deixa de se relacionar com os conceitos históricos – *Kraft, Macht, Potenz* – já usados por Burckhardt. Mais precisamente, ela se caracterizaria em Nietzsche (e, logo, no próprio Warburg) por uma *dupla temporalidade*, pela conjunção de dois ritmos heterogêneos. Primeiro, a força é capaz de *sobrevivência*: vertente da memória. “Talvez o homem não possa esquecer nada”, escreveu Nietzsche na época de sua segunda *Consideração inatural*: “Todas as formas que foram produzidas uma vez (...) repetem-se desde então a cada vez. Uma mesma atividade nervosa produz novamente a mesma imagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 139).

Assim Didi-Huberman nos traz o pensamento nietschiano de uma *memória compreendida como material* das coisas em si, nos apresenta uma hipótese instigante: “E se a memória e a sensação fossem o *material* das coisas?” E que tipo de material seria esse? Didi-Huberman responde sem hesitar: o material é *plástico* e assim suscetível a todas as transformações, *metamorfoses* impostas pelo tempo. A ideia de *sobrevivência* nos trouxe a “indestrutibilidade dos traços”, e a ideia de *metamorfose* nos trará o seu esquecimento ou eterna transformação. Para Didi-Huberman,

Trata-se, pois, nessa “força plástica”, de acolher um fermento e fazer sua cicatriz participar do próprio desenvolvimento do organismo. Trata-se igualmente de acolher uma forma quebrada e fazer seu efeito traumático participar do próprio desenvolvimento das formas contíguas. A interpretação orgânica da plasticidade não é nada contraditória, como se vê, com sua interpretação estética. É que ela reúne o *corpo* e o *estilo* numa mesma questão de *tempo*: sobrevivência e metamorfose acabam por caracterizar o próprio eterno retorno, no qual a repetição nunca se dá sem seu próprio excesso, e a forma sem sua vocação irremediável para o informe. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 140)

O saber warburguiano é um saber plástico por excelência. Toda coleção reunida por Warburg, desde manuscritos, imagens até a própria biblioteca em Hamburgo, constituíram um enorme material plástico, trazendo para a história da arte os objetos impensados, os acidentes, o quase esquecido, mas que de alguma maneira sobreviveu. Assim eles são plásticos por duas razões: “por sua capacidade de sobrevivência, isto é, de sua relação com o *tempo dos fantasmas* [...] e por sua capacidade de metamorfose, isto é, de sua relação com o *tempo dos corpos*.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 141).

Assim Warburg entendeu as imagens como “um lugar privilegiado de todas as sobrevivências culturais”, para ele

As sobrevivências advêm como imagens: é isso que exige de nós algo além de uma simples história da arte. Warburg desenvolveu toda a sua ideia das *imagens sobreviventes* na *óptica* [...] de uma *genealogia das semelhanças*, ou seja, de um modo autenticamente crítico de contemplar o devir das formas, contrariando toda sorte de teleologias, positivismos e utilitarismos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 152)

Didi-Huberman nos coloca que, o desenvolvimento do trabalho de Warburg confirma a estrutura complexa e heterogênea na *Nachleben* que foi aos poucos compreendendo cada objeto da cultura como uma “tensão em ato”, ou uma “energia de confrontação”, “polaridade dos símbolos”, pensamento que transpassa toda a ideia de cultura segundo Warburg. Desse modo a cultura deve ser compreendida dentro do pensamento warburguiano a partir de seus movimentos, seus mal-estares, seus *sintomas*. A imagem pulsa e a cultura que há nela pulsa também. Essa seria sua vida paradoxal [...] impossível de fixar, sua dialética impossível de tornar a fechar, indo e vindo entre a própria afirmação e a negação da vida, [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 165).

Movimento; seria então dessa maneira que conseguimos identificar vida ou morte em alguma coisa? Seria assim que poderíamos identificar vida ou morte em determinada imagem? A resposta, segundo Didi-Huberman, é sim, pois

Só poderei dizer que *há um resto de vida* quando puder dizer que *isso ainda pode se mexer*, seja de que maneira for. Toda problemática da sobrevivência passa, fenomenologicamente falando, por um problema de movimento orgânico. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 167)

E quanto às coisas que não estão totalmente vivas nem totalmente mortas? Esse estado intermediário das formas pode ser pensado através do conceito de *Pathosformel*, “fórmulas de *páthos*”, pequenos detalhes, movimentações não visíveis, gestos impensados que sobreviveram mesmo sem a consciência de quem os criou.

1.1 SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS: A *PATHOSFORMEL* EM ABY WARBURG

Se as formas plásticas sobrevivem em outro tempo que não o tempo histórico, então como podemos identificá-las? A essa pergunta, o conceito criado por Aby Warburg, *Pathosformel*, conceito tão enigmático quanto a *Nachleben*, pode nos trazer algumas respostas que podemos explorar nesse capítulo.

A problemática das “fórmulas de páthos” é ponto central na teoria warburguiana. Didi-Huberman nos traz que,

Os comentaristas de Warburg decerto reconhecem o caráter central ou até constitutivo da *Pathosformel*. Alguns historiadores próximos da antropologia – Carlos Ginzburg, em primeiro lugar – até tentaram restituir um valor de uso atual ao conceito warburguiano, mesmo que fosse para modificá-lo num ou noutro sentido. Mas a instauração desse valor de uso esbarra em duas grandes dificuldades: a primeira prende-se à considerável ambição filosófica cristalizada no conceito warburguiano, com o qual os historiadores da arte nunca souberam muito bem o que fazer; a segunda prende-se ao fato de que Warburg, como era seu costume, lançou hipóteses múltiplas – seus “foguetes” teóricos -, sem jamais fornecer o sistema da unificação deles, nem sequer um aplacamento transitório de suas contradições. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 172)

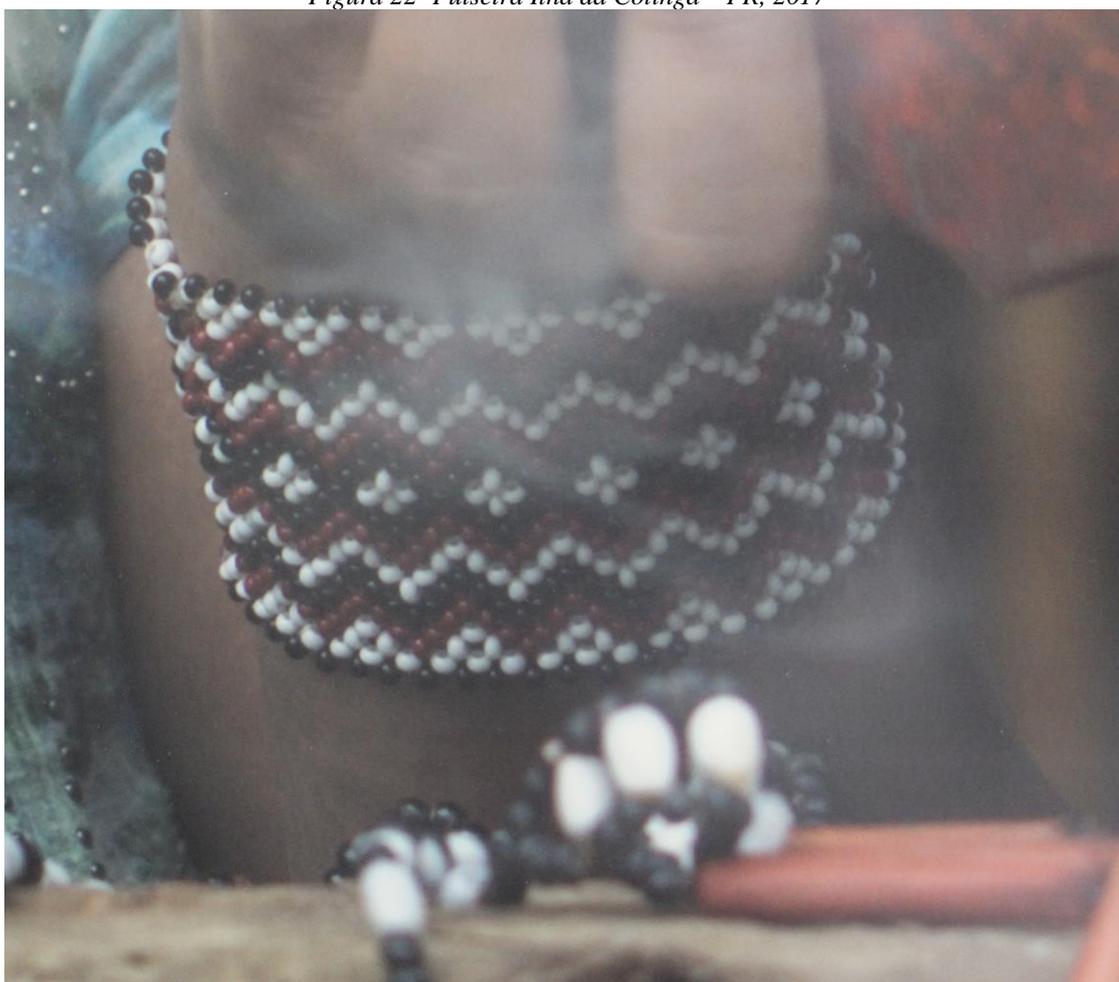
A recusa de Warburg em fechar seu conceito não deve, segundo Didi-Huberman (2013, p. 173), ser confundido com uma fraqueza conceitual, ao contrário. É que o pensamento warburguiano é sempre dual e muitas vezes podemos acreditar que são contraditórios. Warburg recusa-se a um fechamento doutrinário de seu conceito, possibilitando a ampliação do seu debate. Assim a *Pathosformel* é um conceito inquieto, *apaixonado*, e Ernst Cassirer entendeu bem o que Warburg pretendia com seu conceito:

Seu Olhar, na verdade, não repousava em primeiro lugar nas obras de arte, mas ele sentia e enxergava, por trás das obras [hinter den Werken], as grandes energias configuradoras [*die grossen gestaltenden Energien*]. Para ele, essas energias não eram outra coisa senão as formas eternas da expressão do ser do homem [*die ewigwgn Ausdrucksformen menschlichen Seins*], da paixão e do destino humano. Desse modo, toda configuração criadora, onde quer que se movesse, tornava-se legível para ele como uma linguagem única, em cuja estrutura ele procurava penetrar cada vez mais, decifrando o mistério de suas leis. Onde outros tinham visto formas determinadas e delimitadas, formas que repousavam nelas mesmas, ele via forças móveis [*bewegende Kräfte*], via o que chamava de “fórmulas de páthos” que Antiguidade havia criado como patrimônio duradouro da humanidade. (CASSIRER, 1929 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 174)

E é exatamente essa legibilidade do patrimônio que buscamos, suas movimentações, vibrações, mesmo essas sendo quase imperceptíveis,

estabelecendo assim uma *ligação indissolúvel* entre forma e conteúdo no patrimônio cultural. Essa *ligação indissolúvel* Agamben vai chamar de intricação (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 174), pois coloca em agitação coisas que parecem distintas, mas que são inseparáveis dentro das formas, como os diferentes tempos, tão longe cronologicamente, mas que se unem dentro de uma mesma forma, sobrevivendo em uma “pós-vida” das imagens.

Figura 22- Pulseira Ilha da Cotinga – PR, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora. MAE – Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR. Paranaguá-Pr (2019)

Figura 23- Recipiente; vale do Indo, período harapeano (V- II milênio a. C.)



Fonte: Arquivo pessoal da autora. MON – Museu Oscar Niemeyer. Curitiba-Pr (2019)

Assim as imagens foram pensadas por Warburg de maneira dual, como uma montagem de coisas que a primeira vista, parecem distintas, colocando lado a lado pensamentos que aparentemente não tem conexão, ou que são considerados até mesmo contraditórios. Desse modo Warburg encontra na *Pathosformel* um lugar para a “energia de confrontação” que para ele, fazia toda a história da arte ser um verdadeiro estudo dos sintomas da cultura.

A *Pathosformel* seria algo pelo qual pulsaria a imagem, movimentando-se entre a dualidade das coisas. Essas polaridades tencionadas são encontradas em toda a obra warburguiana e com a *Pathosformel* Warburg propõe pensar a imagem sem esquematizá-la. Ela seria então um amontoado de coisas. Assim a *Pathosformel* warburguiana foi pensada, mas certamente a amalgamação mais inquietante é a do próprio tempo, ou tempos, distantes, mas colocados amontoados dentro de uma mesma forma, de uma mesma imagem, é o momento passageiro do movimento eternizado cristalizado na imagem (fig.24 e 25).

Figura 24 - Grafismo Asurini-xingu



Fonte: https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/outubro2007/ju375pag12.html

Figura 25 - Ladrilhos Casa Brasília Itiberê



Fonte: Arquivo pessoal da autora. Paranaguá-Pr (2019)

Mas não podemos pensar que tais agitações nos são entregues à primeira vista. Warburg articula, coloca em movimento três grandes campos para pensar as “fórmulas de *páthos*“ (*Pathosformel*): o filosófico, o histórico e o antropológico. E nos exige um deslocar contínuo de nosso pensamento, de nosso olhar para que essas agitações nos sejam visíveis. Segundo Didi-Huberman nos exige um olhar filosófico para repensar os próprios conceitos de *páthos*, histórico para compreender as trajetórias e influências que esses objetos tiveram, e antropológico para compreender as “relações culturais” postas por esses.

Assim Warburg nos coloca a pensar o *páthos* de maneira oposta ao que está posto. Ele nos convida a perceber a plasticidade positiva do patético, do trágico, do ser movido pelo afeto, pelas paixões, do ser “*pathetikos*”, transformando assim o que seria sua fraqueza em força, ou não seria forte “o ser a quem pode suceder qualquer coisa [...]?” (DIDI-HUBERMAM, 2013, p.177) Essa “fraqueza” lhe daria também o poder inverso, o poder de “agir no sentido inverso” abrindo assim diversas possibilidades.

Em busca de sua *Pathosformel* Warburg sofreu grande influência da análise feita por Goethe da obra *Laocoonte e seus filhos* de um anônimo romano de 50 a.C. (fig.26)

*Figura 26 – Anônimo romano segundo original grego do séc. III A.C.
Laocoonte e seus filhos, 40-30 A.C. Mármore. Roma: Museu do Vaticano¹³*



<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html#&gid=1&pid=1>

¹³ O grupo escultórico foi descoberto em 1506 no Esquilino, em Roma, e imediatamente se identificou com o Laocoonte descrito por Plínio como a obra mestra dos escultores de Rodas: Agesandro, Atenodoro e Polidoro. Durante a guerra de Troia, Laocoonte, um sacerdote troiano do deus Apolo, se opõe à entrada do cavalo de madeira dentro das muralhas da cidade. Atena e Poseidon, favoráveis aos gregos, enviaram do mar duas serpentes monstruosas que rodearam e asfixiaram Laocoonte e seus dois filhos. De uma perspectiva romana da história, a morte destes inocentes está relacionada com o voo de Eneas, por tanto, com a fundação de Roma. Para Julio II (1503-1513), não podida passar despercebida uma escultura desta importância, e imediatamente a comprou para colocá-la no Pátio das Estátuas, transformando-a assim na obra mais importante do programa decorativo. Foi muito debatido sobre a data de criação desta obra mestra de mármore, prevalecendo na verdade uma data, cerca de 40-30 a.C. Museu do Vaticano.

A análise feita por Goethe se distancia das análises feitas por outros teóricos quando ele analisa as formas em primeiro lugar, não baseado em uma determinada classificação, mas respeitando o próprio momento em que contemplou a obra, analisa exatamente o que estava diante de seus olhos.

Diante do grupo escultórico, Goethe torna-se morfologista: sabe *contemplar a forma*, não diz, como faria um iconógrafo, que Laocoonte e seus filhos lutam contra as serpentes. Constata de imediato que os três corpos tentam soltar-se de uma “rede viva”, isto é, de uma configuração orgânica, ao mesmo tempo sublinha e sufoca a representação dos corpos humanos. Além disso, Goethe sabe *contemplar o tempo*: compreende que o *momento* escolhido, construído pelo artista, determina inteiramente a qualidade escultural do *movimento* representado. Momento “transitório”, por tanto: é esse o nó cabe dizer, de toda a imagem e do problema estático que ela resolve. O *momento-intervalo*, o momento que não é a posição da frente nem a de trás, o momento de não estase que *se lembra* das estases passadas e futuras e as antecipa, é isso que dá ao *páthos* uma chance de encontrar sua formulação mais radical [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 181)

Um ponto importante da análise de Goethe, que causa fascínio em Warburg, é o fato de que Goethe não analisar *Laocoonte e seus filhos* de maneira hierárquica ou classificatória. Goethe busca exatamente as *linhas de afinidade*, as semelhanças. Podemos identificar tal influência no próprio Atlas que Warburg criou após seu encantamento pela semelhança entre o ritual da serpente que presenciou entre os índios Pueblos em sua viagem ao Novo México, (fig.27 e 28) viagem que se tornou um divisor de águas na vida e na pesquisa de Warburg, e a estátua de *Laocoonte e seus filhos*.

Figura 27 – Índio Hopi durante o ritual da serpente.



Fonte: <http://falcaoklein.blogspot.com/2017/06/peixe-rei-espectro.html>

Figura 28 – Índio norte-americano hopi durante o ritual da serpente¹⁴, 1924, Washington Biblioteca do Congresso. (Michaud, 2013, p.218)



Fonte: <https://obenedito.com.br/imagem-em-movimento/>

Mas apenas o olhar filosófico não basta para entender outro ponto central para

¹⁴ Em Oraibi e Walpi, uma das tribos Pueblos que ficam no território Hopi, entre os índios Moquis ou Mokis (como também são chamados os Hopis) realizavam um ritual de dança em que uma das serpentes era eleita uma deidade meteorológica [ix]. No 14º dia dos festejos, três homens retiram do kiwa com as mãos desprotegidas serpentes venenosas previamente capturadas no deserto para o ritual e que estavam sob a proteção dos índios durante este período. Um deles prende a serpente em sua própria boca e começa a dançar com ela. A dança dura pouco mais de meia hora. A função da dança da serpente era induzi-la a invocar os raios que trarão a chuva, fonte de vida e de regeneração. O fato de os índios não quererem se parecer com a serpente, mas compreenderem seu papel como um ator a mais no ritual, um intercessor divino, é, aos olhos de Aby um progresso. Além da não existência da mediação mimética – uma vez que o animal é integrado ao ritual em sua forma mais imediata – também ao final da dança, não se efetua o rito sacrificial. Ao contrário, a serpente é liberada para que retorne ao deserto, onde seu espírito poderá finalmente retornar em forma de raios. (REINALDO, 2015 p. 13)

a formulação do conceito warburgiano: a longevidade e sobrevivência das formas. Warburg toma como base o livro de Andrea de Jorio, *La minica degli Antichi investigata nel gestiri napoletano* (1832), neste livro Jorio investiga os gestos executados pela população napolitana, e os compara com imagens (gravuras em vasos, relevos, esculturas) de pessoas na antiguidade. Ele acaba por perceber que os gestos gravados nessas imagens que hoje pertencem aos museus, ainda estão vivas no cotidiano dos napolitanos, mesmo sem a população se dar conta, ou mesmo ter a intenção de reproduzir tais gestos. Distâncias temporais, paradoxos, tempos amalgamados, aí estava o gatilho que Warburg precisava para pensar o próprio destino, o tempo, a *Nachleben* de suas *fórmulas de páthos*. Tal pensamento só foi possível naquele momento, também pela ampliação das disciplinas antropológicas no final do século XIX.

Segundo Didi-Huberman essa antropologia das formas é dividida em três níveis que sustentam o próprio pensamento. O primeiro seria a troca entre o *biológico* e o *simbólico* no próprio gesto, ou seja, como esse gesto é construído culturalmente a partir de um impulso emotivo, biológico. O segundo seria o valor simbólico da plasticidade dos gestos, seus significados. Assim a linguagem do gesto precederia a imagem inscrita. O terceiro nível seria a troca entre o corporal e o psíquico na linguagem dos gestos. Desse modo a representatividade passaria obrigatoriamente pelo tato e pela motricidade sendo de fundamental importância para a formulação dos “sentimentos estéticos elementares”, que era entendida em polaridades - atração e repulsa, prazer e desprazer – que para Warburg eram fundamentais para que se desenvolvessem um pensamento estético mais profundo.

Todas as hipóteses e ainda mais importante, a ambição de Karl Lamprecht partilhada com Wilhelm Wundt de fundar uma história do psiquismo, ou uma *psico-história*, tempos depois reivindicada pelo próprio Warburg, fizeram parte de discussões e caminhos percorridos por ele para a elaboração dos primeiros esboços de seu enigmático conceito, Pathosformel. Didi- Huberman coloca que,

Se a história da arte – ou melhor, a história das imagens em geral – acabou por ocupar um lugar central nesse vasto projeto de conhecimento foi porque uma certeza acabou por se impor: a *psique* deixa vestígios na história. Abre caminho e *deixa sua marca nas formas visuais*. Foi isso que visaram, primeiramente, as ideias warburgianas de “dinamograma” ou de “formula patética”. E foi também isso que justificou a exigência de uma história duplamente apoiada na etnologia e na psicologia. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190)

Apoiados nestes dois grandes campos – etnologia e psicologia – Warburg dedicou um espaço em sua biblioteca exclusivamente para livros e desenhos infantis,

para Didi-Huberman a imagética de tal matéria fornecia um recipiente perfeito para seus conceitos – *Nachleben* e *Pathosformel*. Warburg pediu às crianças que fizessem desenhos, alguns livres, mas como toda pesquisa exige, também foram coletados desenhos direcionados. Seguindo a cartilha da pesquisa psicológica sugerida por Lamprecht, Warburg pediu a um grupo de crianças que desenhasse uma história “João-nariz-no-ar”, essa história é um conto alemão, nessa história há uma tempestade e Warburg queria ver se as crianças desenhariam a tempestade realista ou em forma de serpente. Isso porque em sua visita ao Novo México, Warburg pede a seu informante, Cleo Jurino que representasse através do desenho a famosa cobra-relâmpago da mitologia hopi (fig.29).

Figura 29 – Cleo Jurino, desenho com a representação da cobra-relâmpago, portadora da chuva, executado a pedido de Warburg em 10 de janeiro de 1896.



Fonte: MICHAUD, 2013, p. 195

Dos quatorze desenhos, claramente influenciados pela escola norte-americana, doze foram realistas, e dois deles apresentaram o “símbolo indissolúvel” da cobra, tal qual a representação de Cleo Jurino. Mas o que Warburg pretendia com tal pesquisa? O que ele buscava? Segundo Didi-Huberman, Warburg buscava as

fórmulas primitivas dessas duas forças, animal e cósmica, cobra e relâmpago. Mas acabou por entender, em primeiro lugar, o processo de desaparecimento desse primitivo, que se apresenta na minoria dos desenhos (apenas dois em quatorze desenhos), com fragilidades e impurezas, sintomático e patológico. Uma rede de tempos amalgamados e “símbolos indissolúveis”, transformações das formas, tudo isso na representação de um conto alemão e na intrigante cobra-relâmpago. Esse era Aby Warburg, nosso “sismógrafo”, sensível a qualquer alteração nos tempos, nas representações; algumas coisas simplesmente se recusavam a revelar-se à outras pessoas, esses fantasmas apenas ele podia ver. Mas então haveria uma lógica, um padrão nessas formas primitivas, nessas fórmulas patéticas? E como se organiza, permanece e se modifica a memória dos gestos?

Importante dizer que tudo que acontece nos corpos, sejam eles reais ou figurados, depende primeiramente de um amalgamado, uma montagem de tempo. Para a busca desse primitivo dentro das “fórmulas de *páthos*” é necessário entender o que o *primitivo* quer dizer na própria *atualidade* e a montagem anacrônica acaba por dominar essa relação entre primitivo e a atualidade. Essa é a ambição da *Nachleben*, compreender tal amalgamação de temporalidades.

Para o avanço de suas pesquisas, Warburg teve sempre que ampliar seu olhar a outros campos, lembrando que sua pesquisa teve como objeto sobrevivências da antiguidade no renascimento. E estamos falando de formas específicas, gestos e movimentos humanos, e para isso buscou explicações, ajuda nesses diferentes campos, inclusive no campo das ciências naturais. Nesse período a Antropologia ainda tateava seu espaço, e era comum pesquisas antropológicas ancoradas tanto no campo das ciências humanas, quanto no campo das ciências naturais. Assim as questões antropológicas também se apresentaram à Warburg não só em termos de um *primitivismo cultural*, mas também *primitivismo natural*. A dor trágica de Laocoonte nos traz uma relação ainda mais profunda, a relação entre o *humano* e o *animal* manifestada também na imagem abrupta do sacerdote *hopi* (figs. 27 e 28) que segura a serpente entre seus dentes no ritual estudado por Warburg.

Tanto a estátua helenística quanto o sacerdote *hopi* tem como tema central a proximidade entre o homem e o animal. Nos dois casos há um embate entre *homem* e *animal*, e esse animal é o perigo por excelência a ser vencido. Didi-Huberman também pontua que nos dois casos o homem “incorpora”, veste-se desse animal, pega o instrumento de sua própria morte e se apropria dele de tal forma que em ambos

os casos, homem e animal são quase que uma só coisa. Podemos perceber isso observando a estátua helenística, pois as cobras se sobrepõem o corpo de Laocoonte de tal forma que parecem ser uma “sobremusculatura”. A selvageria essencial em Laocoonte, e sua relação com o primitivo foi algo que chama muita a atenção de Warburg, isso também porque Laocoonte foi comumente retratado no Renascimento de maneira muito mais animalesca do que como um sacerdote de Apolo.

Expressões, gestos, corpos retorcidos, reflexos involuntários, Warburg viu aí uma questão biológica. Mas as “fórmulas de páthos” entendidas por ele não poderiam ser reduzidas apenas a reflexos impensados. Para ele a *questão antropológica dos gestos*, pensada primeiramente por Warburg no campo das imagens, está entre dois extremos, entre dois opostos que o conceito de *Pathosformel* tenta explicar. A primeira dimensão se atenta para a animalidade do corpo em movimento, seria então seu caráter biológico, de outro lado temos o seu caráter simbólico, sua “alma”, seu caráter psíquico. De um lado nos deparamos com o não histórico, com o impulso próprio das coisas naturais. No outro extremo a própria história, com os símbolos e significados próprios do que é “cultural”.

Para resolver tais questões e desenvolver sua teoria, Warburg buscou ajuda em um livro no mínimo inusitado que encontrou quando tinha 22 anos. O livro era “*A expressão das emoções no homem e nos animais*”, no qual Charles Darwin registrou expressões de animais em diferentes situações e um homem velho, que segundo Didi-Huberman devia ter “caráter inofensivo” e “inteligência limitada”. Mas Warburg não estava à procura de um “evolucionismo cultural” com o Renascimento como consequência, o fascínio de Warburg foi pelo próprio primitivo do humano, evidenciado em suas expressões.

Para Warburg, *A expressão das emoções no homem e nos animais* nada teve de instrumento de uma “seleção natural” ou de um “progresso” dos gestos, desde seus estados rudimentares até sua perfeita expressão civilizada. Ao contrário, o livro de Darwin permitiu pensar na *regressão* que atuava nas imagens da mais elevada cultura (ou seja, da cultura antiga e renascentista). As “formulas patéticas” do *Laocoonte*, portanto, não foram vistas pelo ângulo winckelmanniano de uma suposta harmonia, ponto final de um processo de evolução espiritual, mas pelo ângulo da *sobrevivência do primitivo*, isto é, de um conflito em ato entre a natureza e a cultura, ou, mais exatamente, entre os *trilhamentos* pulsionais e as *fórmulas* simbólicas. Os gestos do *Laocoonte* constituem o “dinamograma” – sublime – de um resíduo simbolizado de reações corporais primitivas. Foi essa a intuição geral que Darwin veio reforçar, no exato momento em que, no pensamento de Warburg, formava-se a ideia de *Pathosformel*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 201)

Assim Warburg encontra em Darwin um *princípio dialético dos gestos expressivos* que consistia em três tipos diferentes de processos formadores. Em uma aplicação warburguiana o primeiro seria então a *marca* ou *impressão*, que consiste nos gestos corporais independentes ou involuntários, Darwin vai chamá-los de “ação direta do sistema nervoso”, nesse momento seria então uma “premissa fisiológica de um princípio da *memória inconsciente*” a comandar nossos gestos expressivos. O segundo princípio seria o *deslocamento* que traz para o quadro de análise o hábito juntamente com a memória inconsciente, trazendo esses como fator determinante na formação dos gestos expressivos, sendo muitas vezes mais poderosos do que a própria utilidade biológica de tais gestos. O terceiro ponto é a *antítese*, que consiste em uma inutilidade biológica quase que total, ao mesmo tempo em que se amplia a capacidade expressiva.

Após suas análises Darwin chegou a duas conclusões: os gestos expressivos partem de uma necessidade biológica hereditária, ou seja, mesmo as sociedades mais complexas ainda guardam vestígios de um primitivismo que sobreviveu em suas formas mais fundamentais. Paradoxalmente a maioria dos gestos expressivos não possui utilidade biológica alguma, Didi-Huberman conclui,

Em suma, a lembrança inconsciente, que pereniza e atualiza o primitivismo, dos movimentos expressivos, desliga-os, por meio dos processos de associação e antítese, de sua necessidade imediata: transforma-os, diria Warburg, em *fórmulas* manipuláveis em todos os campos da cultura. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 204)

Dessa maneira as três premissas apontadas por Darwin tornaram-se parte constitutiva na elaboração da ideia de *Pathosformel*. Os princípios da *marca* e da *memória inconsciente* estão impregnados em toda a obra warburguiana, mas não no sentido da cópia ou da imitação, o que mais interessou Warburg foi justamente o primitivo impregnado nos gestos expressivos mesmo no Renascimento. Se os grandes mestres puderam representar gestos de antiguidade tão bem no Quattrocento, é justamente pelo fato, segundo Didi-Huberman, “do homem moderno confrontar-se energeticamente com o mundo por meio de “marcas expressivas”, as quais, mesmo tendo estado enterradas, nunca desaparecem de seu solo cultural ou de sua “memória coletiva”.

Mas apenas o modelo darwiniano da marca como “ação direta do sistema nervoso”, não deu conta da complexidade dos processos culturais de fortalecimento

dos significados dos símbolos que o conceito *Nachleben* exige. Segundo Didi-Huberman, Warburg volta-se para os estudos de Ewald Hering sobre a memória como “função geral da matéria organizada”, estudo também usado, para refutar o próprio Darwin, por Samuel Butler e aprofundado por Richard Semon através da ideia de “engrama de energia”. Didi-Huberman coloca que,

A matéria orgânica, segundo Richard Semon, seria dotada de uma propriedade muito especial: todo ato, toda transformação energética que ela sofre deixa uma marca. Semon chamou-a de *Engramm* ou “imagem lembrança” [*Erinnerungsbild*]. Embora morram as sensações ou as “excitações originais” [*Verschwinden der Originalerregungen*], sobrevivem os engramas dessas sensações [*Zurückbleiben der Engramme*], os quais, de maneira discreta ou ativa, desempenharão o papel de substitutos no destino posterior do organismo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 206)

Assim podemos pensar no tempo como energia mnêmica, a *engrafia* ou “excitações originais” iniciariam um processo memorizador de uma *latência operatória*, e aguarda até “um retorno parcial da situação energética” originária. Desse modo o modelo apresentado por Semon de *sobrevivência energética* seria capaz de atender algumas exigências que eram impostas pelos conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel*, ao campo da cultura das imagens para além da proposta colocada por Darwin.

Mesmo que o pensamento darwiniano não fosse, sozinho, suficiente para a elaboração de seu conceito, Warburg se utiliza de seu princípio do *deslocamento* que encontrou em *Expressão das emoções* para seus primeiros esboços, em 1893, quando tentou definir a sobrevivência das fórmulas antigas de *páthos* em acessórios animados, como cabeleiras e roupas, nos personagens quase sem expressão de Botticelli. Nesse caso, toda a expressão humana ou “causa interna”, passa por um objeto, algo inconsciente, um “acessório externo animado”, como se uma energia inconsciente se revelasse através de um acessório externo “indiferente”.

Aí está a grande diferença entre os estudos feitos até então sobre o *gesto*, e a teoria warburguiana. Warburg reconhece o *deslocamento expressivo*, diferentemente de outros estudiosos ele desloca a própria capacidade de movimento, enxergando tal capacidade em tudo que compõe a própria imagem. Didi-Huberman compreende que,

[...] as formas corporais do tempo sobrevivente advêm não apenas como *contra-tempo*, mas também como *contra-movimentos*: como *contra-efetuações*, movimentos-sintomas. Muitas vezes, é por um movimento *deslocado* – em todos os sentidos da palavra – que se obtém a intensidade: ela surge de surpresa onde não se espera, no *parergon* do corpo (drapeados, cabelos) ou da própria representação (ornamentos ou elementos

arquitetônicos, como os adornos do túmulo de Francesco Sassetti ou a famosa escada *in abisso* de Ghirlandaio na Santa Trinitá). (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 208)

Assim Warburg apropria-se de elementos de diferentes campos teóricos para desenvolver seu próprio pensamento, renuncia a utilizar conceitos filosóficos já existentes para criar suas próprias linhas que dividiam seus objetos de estudo. As diferenças entre corpo e símbolo, cultural e natural não eram amarras determinadas para ele, ao contrário, ele preferia não fixá-las, esperando quase que por uma vida inteira um sistema ou uma “forma original” que pudesse *expor essa intricação*. Um sistema teórico fundamentado, mas não estático, não esquemático, capaz de respeitar as singularidades de seus objetos de estudo. Quase que utópico, mas ele conseguiu: *Mnemosyne*, seu atlas de imagens em que trabalhou, quase que sem descanso desde seu retorno de Kreuzlingen, onde recebeu tratamento psicológico de 1921 a 1924, até sua morte em 1929. A ideia de um atlas já assombrava Warburg desde 1905, mas em 1924 a ideia tomou forma, não mais um resumo de seus estudos com lembretes colados ao lado das poucas imagens, mas um *pensamento por imagens*.

2 PERCURSOS METODOLÓGICOS: A MONTAGEM EM ABY WARBURG

As contribuições de Aby Warburg vão muito além das contribuições intelectuais, Warburg também nos deixou de herança uma biblioteca que hoje é considerada uma das mais importantes da Europa, e um instituto de pesquisa, o Instituto Warburg sonhado e fundado por ele, além é claro do *Atlas Mnemosyne*, seu mais ambicioso trabalho, em que trabalhou incansavelmente nos últimos anos de sua vida. Todos esses projetos realizados por Warburg tem um ponto em comum: sua organização peculiar, sua organização em forma de montagens. E todos eles nos dão pistas de como pensava nosso *dibuk*.

O primeiro projeto que Warburg começa a montar é sua monumental biblioteca. Com a promessa de seu irmão Max, de comprar para ele todos os livros que desejasse, Warburg inicia sua coleção em casa, localizada em Hamburgo. Mas sua biblioteca começa a ganhar contornos mais sólidos quando um prédio próprio para ela é construído ao lado de sua casa, onde antes era o jardim. Tal construção foi encomendada ao arquiteto alemão Fritz Schumacher em 1926, a biblioteca foi aberta ao público, em 1927. Segundo Daniela Queiroz Campos (2016, p. 11) essa construção foi a primeira construção feita exclusivamente para uma biblioteca na Europa moderna (fig. 30). O prédio tinha quatro pisos, no primeiro piso estava o hall de entrada, a sala de leitura (fig. 31) e parte do acervo, nos outros três pisos estavam divididos o restante do acervo.

Figura - 30 Sede da primeira biblioteca de Aby Warburg, em Hamburgo



Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/biblioteca-warburg-foi-centro-intelectual-na-rep%C3%BAblica-de-weimar/a-4831567>

Figura – 31 Sala de leitura



Fonte: <https://www.bta.it/txt/a0/07/bta00755.html>

A classificação desse acervo era diferente da classificação geral comumente utilizada nas bibliotecas espalhadas pelo mundo. No primeiro andar estavam os livros que abordavam os temas chamados “problemas gerais”, no segundo piso estavam os livros com a temática das artes, no terceiro os livros que abordavam as línguas e literatura, e o quarto e último andar foi dedicado ao tema da vida humana e formas sociais. Diferente de outras bibliotecas que tem os lugares dos livros marcados e organizados, na biblioteca de Warburg, na sala oval ou sala de leitura, os livros estavam sempre mudando de lugar, algo realmente impensado para a configuração de outras bibliotecas, onde é proibido até mesmo recolocar os livros nas prateleiras. Para Warburg os livros estavam dispostos com o princípio da “boa vizinhança”, ou seja, que as temáticas se relacionassem bem entre si. E para ele muitas vezes as pessoas poderiam chegar na biblioteca com um título em mente, mas com a biblioteca organizada dessa maneira ficaria mais fácil encontrar outros títulos que lhes interessassem mais. Ao percorrer os corredores da biblioteca o visitante também percorria os problemas da própria pesquisa de Aby. Assim a biblioteca de Warburg se coloca como um labirinto de encontrar perguntas, muito mais intrigante que as bibliotecas de dar respostas. Dessa maneira foi montada sua biblioteca, móvel, mutável, sempre quebrando as relações hierárquicas e da classificação comum, uma organização que beirava a uma classificação instintiva, com a memória como catalogadora. Não por acaso na porta de entrada de sua biblioteca, Warburg mandou

gravar a palavra *Mnemosyne* (fig.32), deusa da memória.

Figura 32 - Entrada da Biblioteca Warburg (KBW), porta interior, vista da placa Mnemosyne, 1926



fonte: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Julho - Dezembro de 2016 Vol.13 Ano XIII nº 2 ISSN: 1807-6971 Disponível em: www.revistafenix.pro.br

Mnemosyne também daria nome a seu mais ambicioso trabalho, seu atlas de montar, dessa vez não mais livros, mas imagens. Warburg não conseguiu terminar seu ousado projeto iniciado em 1924, sua morte repentina em 1929 deixou seu projeto inacabado. Mas Didi-Huberman dirá que esse é um trabalho irremediavelmente provisório, inacabado. Me pergunto se algum dia Warburg teria realmente “terminado” seu projeto. Do que conhecemos de seus estudos, acredito que o *Atlas*¹⁵ *Mnemosyne*

¹⁵ O Atlas, não como o uso compreendido pelo mundo moderno, tem uma datação bastante tardia. O nome Atlas remonta à Grécia Antiga. Bem antes de referir-se a uma espécie de compilação de imagens, a palavra designava o nome de um titã. De acordo com a mitologia grega Atlas juntamente com seu irmão Prometeu pretendiam enfrentar os deuses do Olimpo. Ao enfrentar tais deuses, ele almejava assimilar seus poderes para então dá-los aos homens. Como tal investida fracassou os irmãos foram condenados na mesma medida de sua fraqueza. Cada irmão foi condenado a carregar em suas costas o peso do mundo. Mais tarde, no século XVI, o termo foi utilizado, segundo Benjamin Buchloh para a designação de um códice composto por uma espécie de organização e compilação de conhecimentos

já nasce com a sina da incompletude.

Antes que comecemos a discorrer sobre as inquietações que levaram Warburg ao seu sistema, podemos pensar que *Mnemosyne* se apresenta, a um primeiro olhar, como “uma disposição fotográfica”.

Paradoxal e intrigante, Didi-Huberman dará a ela o status de *obra hipotética*, ele rememora que Fritz Saxl, durante o período em que atuou internamente com seu mestre, colocou algumas fotografias dispostas, um conjunto de fotografias que resumisse os estudos de Warburg até aquele momento. A ideia era que, quando Warburg estivesse curado, pudesse retomar suas pesquisas a partir delas. Mas tal sistema já assombrava as ideias de Warburg a algum tempo. Dessa maneira

A ideia de um atlas, no pensamento de Warburg, remontava a 1905. Em 1924, porém, houve algo mais, algo como um *raptus*: de repente, revelou-se uma forma que, a seu ver, não era apenas um “resumo em imagens”, *mas um pensamento por imagens*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 383)

Antes de seu formato definitivo, as impressões das imagens em papel, eram grampeadas lado a lado, (fig. 33 e 34) de maneira quase simétrica, em grandes pedaços de papelão pintados de preto.

Figura 33 – Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo. Primeira configuração do Atlas Mnemosyne, Instituto Warburg

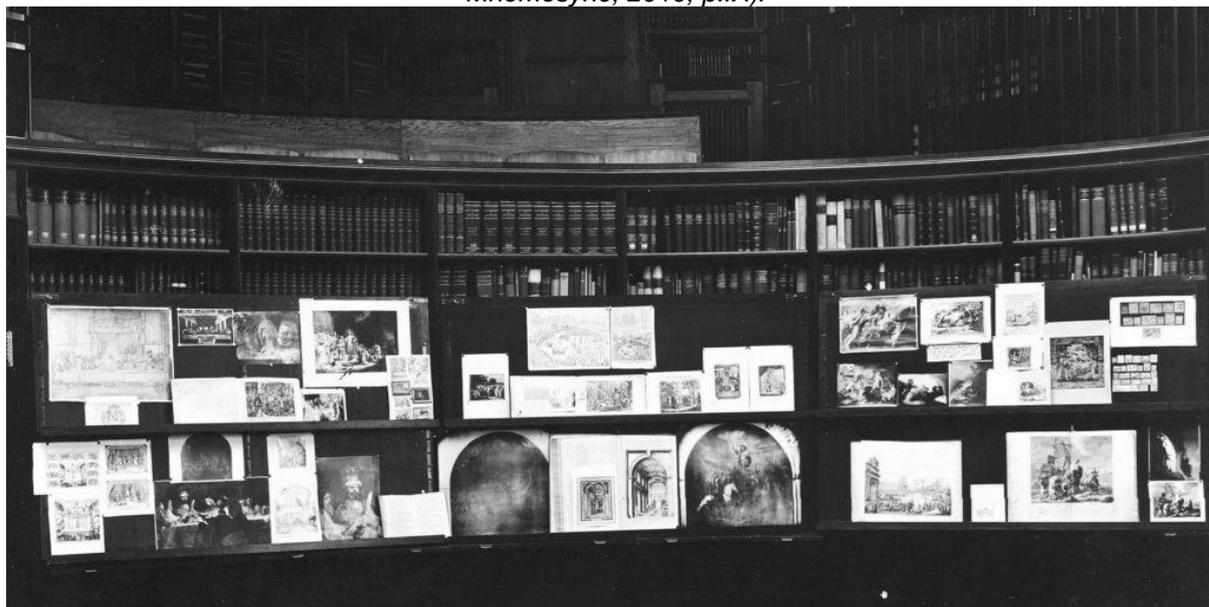


Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive>. Instituto Warburg

geográficos e astronômicos. O nome Atlas estaria estreitamente relacionado com a coleção de mapas de um mercador do final do XVI. Apenas no final do século XVIII e no início XIX o termo teve sua utilização ampliada para designar apresentações tabelares de conhecimento sistemático. O Atlas cumprira então com a sentença que lhe fora dada – ele carregava o mundo nas costas. O Atlas Mnemosyne carregaria nas costas uma memória visual viva. (CAMPOS, 2016, p. 13)

Assim, as imagens não eram passíveis de manipulação, não era possível tirá-las e colocá-las em outra disposição. Para Warburg isso pode ter sido um problema. Pois a busca por um sistema não fechado em si mesmo era justamente a ambição de Warburg.

Figura 34 – Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo. Vista da sala de leitura com painéis da exposição de Rembrandt (<<Claudius Civilis>>), 1926. (Atlas Mnemosyne, 2010, p.IX).



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive>. Instituto Warburg

O formato definitivo veio quando Warburg e Saxl utilizaram tecidos pretos para fixar as imagens (fig.35). Elas eram presas com uma espécie de alfinete, que eram fáceis de retirar, o que facilitava a manipulação das fotografias. As dimensões dos tecidos eram de um metro e meio por dois metros, e os tecidos eram fixados em grandes chassis, o que permitia fixar um grande número de imagens em um mesmo quadro.

Figura 35 – Painel 37, Atlas Mnemosyne



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929>

PAINEL 37

Penetración de la Antigüedad como escultura. Dibujo arqueológico (Giusto da Padova, Pisanello). Grisalla = escultura pintada. Estatua ecuestre. Hombre de La serpiente (dibujo) Luchas de Hércules (Pollaiuolo): grabado, coraza [relieve] pintura estatuaria. Hércules y Neso = liberación del temperamento en relación con otras escenas de raptó. Friso de los bailarines de Pollaiuolo. (Warburg, 2010, p.64)

11-3 Acompañantes de Dionisio (sátiros y ménades)
Dibujos tomados Del relieve de un sarcófago neoático de Herculano (entre el 30 y el 40 d.C.; Nápoles, Museo nazionale)

21 Centauro al galope
Antes atribuido a Antonio Pisanello
Dibujo tomado de un sarcófago antiguo, hacia 1440
París, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques

22 Ménades
Antonio Pisanello
Dibujo tomado de un sarcófago antiguo con bacantes
Oxford, University Museum

3 Cópías de antigüedades
Antonio Pisanello e Gentile da Fabriano
Dibujo
París, Museo el Louvre, Département des Arts Graphiques

4 Cristo ant Pilato
Gaudenzio Ferrari
Fresco, 1513
Varallo, Santa Maria delle Grazie

5 Flagelación de Cristo
Jacopo Bellini
Dibujo del libro de bocetos de París, 1430-1450, fol. 8r
París, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques

6 Hércules y la hidra
Andrea Mantegna
Grabado, hacia 1500

7 Hércules y Anteo
Tomado de Andrea Mantegna
Grabado, hacia 1500

8 Hércules y Anteo
Tomado de Andrea Mantegna
Grabado, hacia 1500

9 Hércules y Anteo
Giovanni Antonio da Brescia, tomado de Andrea Mantegna
Grabado, hacia 1500

10 Trabajos de Hércules
Antonio Pollaiuolo
Pintura, hacia 1460
Florenca. Galleria degli Uffizi
10 1 Hércules y la Hidra
10 2 Hércules y Anteo

11 Joven guerrero con los trabajos de Hércules en el coselete
Antonio Pollaiuolo
Busto de barro cocido cobierto de bronce, hacia 1475- 1480
Florenca, Museo Nazionale del Bargello

12 Trabajos de Hércules
Antonio Pollaiuolo
Frescos, 2ª mitad. del s.XV
Roma, Palazzo Venezia

13A Madona entronizada y ángel
Giovanni Boccati
Pintura, 3.er tercio del s.XV
Perusa, Galleria Nazionale dell' Umbria

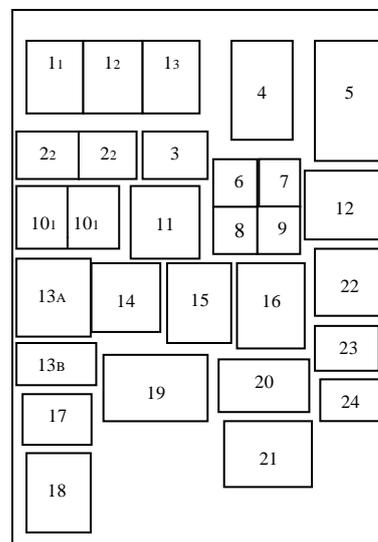
13B Escena bélica, detalle del baldaquín

14 Boceto de un monumento ecuestre a
Francesco Sforza
Antonio Pollaiuolo
Dibujo, hacia 1485
Múnich, Staatliche Graphische Sammlung

15 Fauno luchando con una serpiente
Andrea Mantegna
Dibujo a la pluma en sepia, 1480-1485
Londres. Museo Británico, Department of Prints and Drawings. Cfr. DB 253

16 Danza
Antonio Pollaiuolo
Fresco, hacia 1465- 1475
Florenca, Villa Gallina

17 María Camino del Templo
Vittore Carpaccio
Pintura, 1505/1506
Milán, Pinacoteca di Brera



18 San Jerónimo
Lorenzo Costa
Pintura, hacia 1485
Bologna, San Petronio, Cappella de' Castelli

19 Raptó de Helena
Discípulo de Fra Angelico, quizá Benozzo Gozzoli
Pintura, hacia 1450
Londres, National Gallery

20 Raptó de Deyaneira
Antonio Pollaiuolo
Pintura, 1460- 1480
New Haven (Conn.), Yale University, Art Gallery

22 Raptó de Deyanira
Jacopo Bellini o Antonio Pisanello
Pintura, hacia 1460
Antigua Colección Agnew, Londres

23 Raptó de Helena
Maestro del Juicio de Paris
Cassone, hacia 1450
Praga, Staatsgalerie

24 Raptó de Helena
Maestro del Juicio de Paris
Cassone, hacia 1450
Viena, Sammlung Lanckoronski

Warburg nos apresenta assim um sistema que permite novas percepções acerca da imagem. Essas novas percepções guiaram a produção de Warburg durante toda sua vida, e *Mnemosyne* permitiu que tais percepções fossem compartilhadas com outras pessoas em uma racionalidade não linear, não fixada. Warburg utilizou o registro fotográfico como possibilidade de aproximação entre os tempos das sobrevivências. Esses registros fotográficos, sempre monocromáticos, em preto e branco, (fig.36) eram colocados lado a lado nessas grandes telas de tecido preto, posteriormente os quadros sinópticos eram fotografados e arquivados e as imagens utilizadas eram reaproveitadas em outras montagens, para novas possibilidades de leituras. Neste sentido,

[...] o “Atlas de imagens” [...], continua a ser, até hoje, um dos objetos mais fascinantes e enigmáticos da moderna história da arte. Os grandes painéis de tecido preto em que se encontram justapostas reproduções de obras ou de detalhes de obras de arte bem como recortes de jornais, selos, páginas de livros, cartões postais ou fotografias de diversas origens, compõem uma estranha paisagem de imagens em que se elabora um novo estilo de apreensão dos fenômenos estéticos, no qual o saber se transmuta em rito de orientação. Warburg concebeu *Mnemosyne* em termos topográficos, para além da montagem de cartas que formam a prancha preliminar do Atlas [...], como sugere a enigmática formulação “iconologia”, usada pelo historiador da arte em seu diário em 1929. Ou seja, uma iconologia que se referiria não à significação das figuras [...], mas às relações mantidas por essas figuras entre si numa disposição visual autônoma, irredutível à ordem do discurso. (MICHAUD, 2013, p. 293)

Figura 36 – Painel 79, 45 e 46. Atlas Mnemosyne



Fonte: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/panel/79>
<https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/panel/45>
<https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/panel/46>. Instituto Warburg

A liberdade do sistema, e porque não do pensamento, warburgiano sempre causou certo desconforto na comunidade acadêmica, tal liberdade sempre foi algo discutido por seus pensadores: não seria esse um sistema autobiográfico? A tentativa de um “esquizoide incurável”¹⁶ de organização de suas próprias ideias? Agamben (2017, p.122) dirá que se trata de um “sistema mnemotécnico de uso privado, no qual o cientista psicótico projetou e procurou resolver seus conflitos pessoais”.

Assim *Mnemosyne* traz em seu cerne o traço da autobiografia, Didi-Huberman vai dizer que ela “É uma espécie de autorretrato estilhaçado em mil pedaços”. Mas independente das respostas à essas questões, é unânime entre pensadores, tanto da História da Arte, quanto das diferentes áreas das humanidades, que seu princípio liberto das fronteiras disciplinares e sua complexidade, são proporcionais a sua potência de pensamento e fecundidade como sistema de pesquisa, e isso para diferentes áreas do conhecimento. Essa força inerente em seu sistema vem do fato dele haver convertido sua introspecção em material para uma “nova teoria da função memorativa das imagens”.

Didi-Huberman dirá que em suma, seu sistema consistia em *formar quadros com fotografias*, mas a palavra “quadros” para ele tem duplo significado: o primeiro é o sentido *psicótico*, pois reúne em um único tecido preto diferentes temporalidades, estilos e lugares. O segundo seria um sentido *combinatório*, pois ele estabelece suas próprias relações em cada quadro, formando assim uma “série de séries”. Segundo o autor,

Haveria um estudo específico a fazer sobre a arte dos agrupamentos e dos recortes em *Mnemosyne*, onde coexistia toda sorte de efeitos seriados – ou de contrastes. As imagens de um mesmo conjunto, fotografadas na mesma escala, produzem o efeito de jogo de cartas dispostos sobre uma mesa. Ao contrário, algumas pranchas parecem verter uma acumulação caótica de imagens, elas próprias “acumulativas”. Os agrupamentos podem ser formais (círculo, esfera) ou gestuais (morte, lamentação). Uma mesma imagem pode deslocar-se no fracionamento repetido de seus próprios detalhes. Um mesmo lugar pode ser sistematicamente explorado de longe e de perto e, por assim dizer, um *travelling*, como vemos no caso do templo Malatesta, de Rimini, ou da capela Chigi, em Roma. As impressões fotográficas podem ser usadas várias vezes, de uma prancha para outra, em diversos formatos ou diversos enquadramentos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 385)

Em sua busca pela “pós-vida” das imagens, Aby Warburg não só nos apresentou um caminho de possibilidades para discussões no campo da arte, como também nos trouxe novos modelos de percepção, que nos permite pensar a produção imagética a cultura e a história.

¹⁶ Warburg referia-se a si mesmo como esquizoide incurável.

Esse era o ofício de Aby Warburg, montar e desmontar seus quadros com fotografias, com maior recorrência fotografias de quadros. Para Didi-Huberman esse é justamente o resumo prático do que é ser um historiador das artes. Ele monta, monta tempos, espaços, realidades, “viaja pela diversidade mais desnorteadora”, visita culturas diversas, coloca lado a lado a grandiosidade das catedrais e a delicadeza de um rosário, do detalhe de pinturas cristãs ao mistério dos zodíacos pagãos, da estátua do sacerdote de Apolo ao indígena norte americano. Tudo isso à disposição em sua mesa de trabalho. O que todas essas coisas têm em comum? Para Didi-Huberman, a escala fotográfica. A fotografia finalmente permitiu montar todos esses objetos, “ordená-los de acordo com suas hipóteses”, e assim compará-los, mesmo esses objetos estando “tão distantes no espaço e no tempo”. Desse modo,

Ao aliar sua biblioteca a uma fototeca, para cuja constituição, em algumas ocasiões, promoveu campanhas especiais de tomada de cena – como a dos irmãos Alinari na capela Sassetti –, Warburg compreendeu desde cedo que a história da arte só poderia realizar sua mutação epistemológica se usasse os poderes – recentes – da reprodutibilidade fotográfica. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 386)

E esse poder foi potencializado em *Mnemosyne*, multiplicando as potencialidades de cada fotografia colocando-as lado a lado, evidenciando suas distâncias e aproximações. Assim sua “ciência sem nome”¹⁷, seu sistema, nos ajudam a entender as dimensões não sólidas da experiência humana, através de diferentes formas expressivas como a arquitetura, escultura, pintura e fotografia, ao mesmo tempo que se preocupa com o “domínio da memória”¹⁸, não de uma memória histórica, cronológica, mas da memória imagética, esse painel de referências que criam e modificam as experiências humanas (fig.37).

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. 2017, p. 111

¹⁸ TONIN, Thays. 2016, p. 03

Figura 37 – Painel 79, Atlas Mnemosyne



Fonte: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/panel/79>. Instituto Warburg

PAINEL 79

Misa. Comer a Dios. Bolsena, Botticelli. Paganismo em La Iglesia. Milagro de La hostia sangrante. Transustanciación. Criminales italianos recibiendo La extremaunción (Warburg, 2010, p.132)

11-2 Cathedra Petri
S. IX
Roma, San Pedro
DB 392, 506

13 Cathedra Petri (revestimiento de
bronce)
Gianlorenzo Bernini
1656/1666
Roma, San Pedro

2 La missa de Bolsena
Rafael
Afresco, 1512
Roma, Vaticano, Stanza d' Eliodoro
DB 496, 494, 500

3 Spes
Giotto
Afresco (grisalla), de 1305
Padua, Capilla de Arena

4 Última comunión de San Jerónimo
Sandro Botticelli
Pintura, 1495- 1500
Nova York, Metropolitan Museun of
Arte

5 Harakiri
Fonte: Antoine Rous de la Mazelière,
Essais sur l'histoire du Japon, Paris,
1899

6 << Penas y ejecuciones>>
Fonte: Philipp Franz von Siebold,
Nippon.
Archiv zur Beschreibung von Japan,
2ª ed.,
Vol. 1, Wurzburg/Leipzig, 1897

7 Procesión eucarística
Roma, Plaza de San Pedro, 25-7-
1929
Fotos (há falta de mais dados):
Agencia L.U.C.E.,
Roma
Londres, Instituto Warburg

71 Procesión
72 El papa Pio XI en el centro
73 Guardia Suiza

74 Multitud en la Plaza de San
Pedro
Foto: Agencia Fotografia Pontificia
G. Felici,
Roma

75 Misa papal en la basílica de
San Pedro

76 Desfile

8 Fuente: Camillo Viviani,
L'Esercito
Pontificio in alta uniforme negli
ultimi anni
Prima Del 1870 (...), Bérgamo, s.f.
(1918)

8A Fonte: Portada ocultada en
parte por 8B

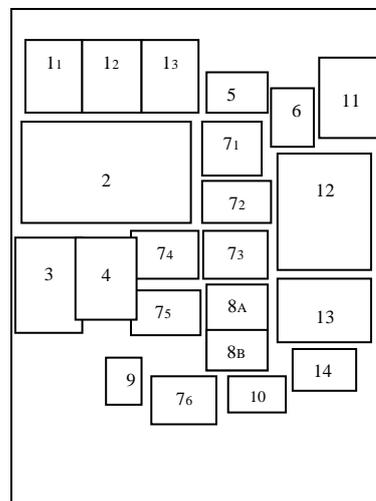
8B Lám. IV, carro com municiones

9 Profanación de La hostia em
Sternberg en el año 1492
Matthäus Brandis, grabado,
Lübeck, 1492

Fonte: Jüdisches Lexikon. Ein
Enzyklopädisches Handbuch des
Jüdischen
Wissens in vier Bänden, vol. 2,
Berlín, 1928, v. Hostienschändung

10 Profanación de La hostia
Grabado de Representazione d'un
Miracolo
del Corpo di Gesù, Florencia, de
1498

Izquierda: usureros judíos se
apropian de una hostia; derecha:
judíos pican y cuecen la hostia



11 Gustav Stresemann firma el
protocolo final del tratado de
Locarno
Recorte del diario berlinés
<<Tempo>> , año 2.º, n.º 204,
edición matutina del 3-9-1929,
Portada

12 Reportage gráfico del
Hamburger
Fremdenblatt n.º208, edición
vespertina
del 29- 7- 1929, p. 9

13 Reportage gráfico del
Hamburger
Fremdenblatt n.º208, edición
vespertina
del 30- 7- 1929, p. 9

14 Accidente ferroviario cerca
de Düren: un
Moribundo recibe los últimos
sacramentos
Recorte del Hamburger Mittags-
Blatt, año 33, n.º199, del 27- 8-
1929, p.1

Em *Mnemosyne* encontramos o passado, presente e futuro de nossa memória coletiva, ela “é uma história imagética da herança cultural do ocidente”, e por tal ambição sempre está em diálogo com outros campos, e por consequência também influencia tais campos de diferentes maneiras, podemos citar aqui o historiador Carlos Ginzburg, o iconógrafo Erwin Panofsky, o neurocientista italiano Vittorio Gallese, os filósofos Giorgio Agamben e Ernst Cassirer, os historiadores das artes Ernst Gombrich e Didi-Huberman, e tantos outros entusiastas, por assim dizer, do pensamento warburgiano. Segundo Tonin,

De fato, as apropriações em relação a sua obra demonstram primeiramente a potencialidade dos conceitos-chaves de suas análises, e as divergências de tradução de tais, além do foco dado por estudiosos em cada uma de suas áreas. A partir destes novos usos e debates, demonstra-se que essa abertura entre áreas pode modificar esquemas de inteligibilidade das formas culturais, da história, e por que não da própria ideia de “conhecimento” acadêmico, e então “saberes”. (TONIN, 2016, p. 06)

O que pretendia com a *Mnemosyne*? Didi-Huberman dirá que Warburg mesmo responde: “desde o início, havia tentado um trabalho de *desdobramento*: um trabalho para abrir a função memorativa própria das imagens da cultura ocidental” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.389). Warburg nos dá “uma nova teoria da função memorativa das imagens”, (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.390) essa sempre foi a questão principal para o conceito cunhado por ele, de *sobrevivência*. Seria a maneira pela qual a imagem retorna e sobrevive a sua própria morte, o movimento contínuo de eterno retorno, do tempo dialético, da movimentação, do sintoma. Didi-Huberman sintetiza que isso é *Mnemosyne*, um *Atlas dos sintomas*.

Em primeiro lugar dos sintomas de seu próprio criador, evidenciando sua incapacidade de contar uma história em uma sequência ordenada de eventos, ou “contar” a própria história da arte sob a perspectiva dos estilos e dos grandes mestres. Assim *Mnemosyne* é o “Atlas do sintoma”, o conjunto das fórmulas de páthos na cultura ocidental inventariada por Warburg durante toda a sua vida, e não foi a primeira vez que Warburg tentou inventariar as fórmulas de *páthos*. Entre 1905 e 1911, Aby tentou organizar, em um caderno, as “fórmulas preestabelecidas” do *páthos*. Seu caderno, que denominou *Schemata Pathosformeln*, Warburg fez *quadros regulares*, como tabelas, para serem preenchidos de acordo com as características de cada imagem. Essa tentativa de organização, e enquadramento de padrões foi um fracasso e desde tal tentativa Warburg compreendeu que não se “esquematiza” a história das

imagens, tão pouco suas fórmulas de *páthos*, pois encaixotá-las é privá-las de sua “própria capacidade de metamorfose”. Já em *Mnemosyne* vemos um quadro de imagens capaz de se *proliferar*, respondendo melhor as questões impostas à *razão classificatória*.

Quando olhamos com atenção para *Mnemosyne* é impossível distinguir um caminho, uma sequência para observarmos as montagens. Didi-Huberman (2013, p. 392) dirá que “as imagens parecem partir em vários sentidos, fundir-se em toda parte como fogos de artifício.” Assim *Mnemosyne* não nos mostra um caminho de interpretação, fechado em si mesmo, mas amplia as possibilidades de leitura, multiplicando “as possíveis ordens de interpretação” sobre os elementos contidos ali. O atlas warburgiano não tem uma cartilha a ser seguida, um guia, ou legendas, mas isso não quer dizer que seu material se resume ao material visual.

Por muito se insistiu no caráter exclusivamente visual de *Mnemosyne*, influenciados pela interpretação de Gombrich, muito se falou que o atlas warburgiano era uma “história da arte sem texto” ou uma “história da arte “muda”, para Didi-Huberman, Gombrich dizia que o Atlas resolvia a relação paralisante, em decorrência da psicopatia, que Warburg tinha com a linguagem. O que Gombrich não considerou é que *Mnemosyne* não é constituída apenas do acervo de cerca de duas mil imagens, mas também é acompanhada por dois volumes de comentários escritos. Pois,

[...] a *disposição visual* do atlas, alternadamente caótica e ordenada, compacta e centrífuga, saturada e dispersa, corresponde exatamente a *disposição textual* de numerosos manuscritos redigidos ao mesmo tempo em que a coleção de imagens era elaborada. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 392)

Tais manuscritos – ainda inéditos – segundo Didi-Huberman, nos dão a dimensão da intensidade de produção que Warburg teve entre 1927 e 1929. O autor nos alerta sobre as expectativas sobre os manuscritos, não há neles um método ou doutrinação a ser seguida, antes, Warburg se encontra na “forma errática”, quase delirante, feita de repetições, retornos, sobrevivências, ideias geniais e intervalos, longos espaços em branco. Tanto na escrita quanto na montagem de imagens Warburg é o mesmo pensador, fugaz, passageiro, transitório, volátil, sempre inacabado, sempre recomeçando. Esse era seu talento e sua dor, é o que nos fascina em *Mnemosyne*, sua dupla condição das coisas que se *difundem*, mas que também *fogem*.

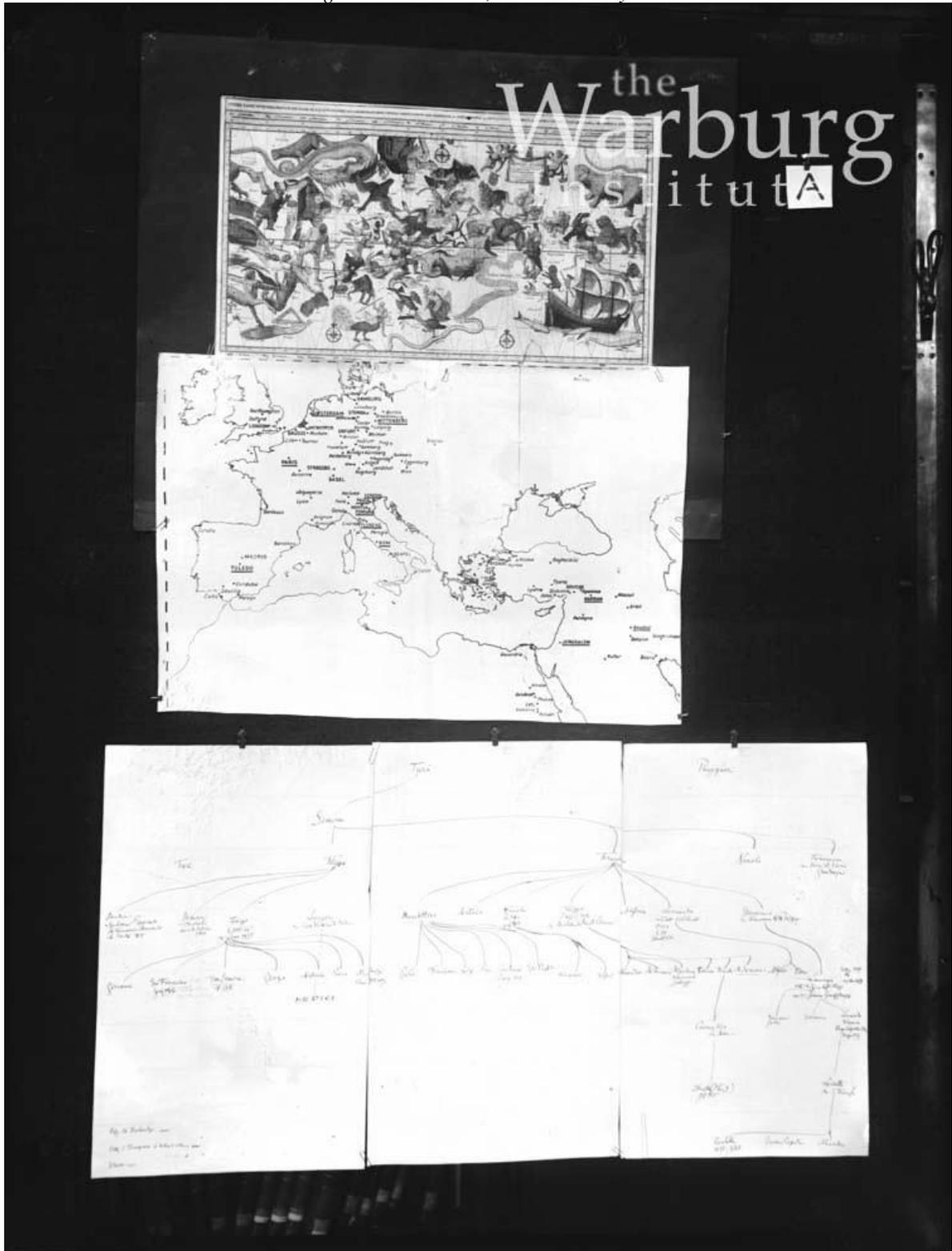
Desta maneira cada montagem em *Mnemosyne*, não nos dá um “artifício narrativo” ao contrário, ela é um “utensílio dialético” que nos mostra a divisão de uma aparente “unidade das tradições figurativas no Ocidente”. Ela é uma nova forma de comparar as imagens.

Warburg, na tentativa de dar um subtítulo a seu projeto, uma vez a denominou de “Aproximação comparatista das imagens da Arte na História, visando uma Ciência da Cultura”. Neste sentido *Mnemosyne* é cheia de pensamentos dialéticos, polaridades, ou até mesmo contradições, tudo isso atinge cada órgão de um organismo vivo que é *Mnemosyne*, cada imagem é pelo menos duplamente orientada nesse jogo de metamorfose que é o Atlas. A partir disso toda arte contida ali seria uma arte da memória e sua transmissão estaria mergulhada no “drama anímico”, na esquizofrenia das lembranças conscientes e das marcas inconscientes, misturando nela mesma o “*fio histórico* com a massa dos *foguetes da memória*”. Por isso vemos em uma mesma prancha tempos e espaços tão deslocados entre si, (fig.38).

Portanto, o anacronismo fundamental de *Mnemosyne* é inteiramente justificado pelo conceito que seu próprio título designa. A memória não se decifra no texto orientado das sucessões históricas, mas no quebra-cabeça anacrônico – sarcófago com selo postal, ninfa antiga com golfista contemporânea – das “sobrevivências”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 401)

Mesmo na condição de montagem o Atlas *Mnemosyne* propõe algo muito diferente dos atlas que proliferaram no final do século XIX. Ele não é apenas uma coletânea de imagens-lembranças que se propõe a contar uma história. *Mnemosyne* é muito mais complexo que isso, ele nos oferece as “demarcações visuais de uma memória impensada da história” (DIDI-HUBERMAN,2013, p.401). Em seu Atlas Warburg não teve como ambição apenas apresentar como se fabrica o objeto em si, e sim mostrar o próprio padrão de pensamento que dá sustentação ao conhecimento que vem dele. Warburg dirá que “os pensamentos são atravessadores de fronteiras, isentos de impostos alfandegários”. Dessa maneira a montagem – como forma de pensamento – nos permite situar no espaço os objetos que foram “desterritorializados”.

Figura 38 – Paine1 A, Atlas Mnemosyne



<https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929>

PAINEL A

Distintos sistemas de relaciones en los que el hombre puede hallarse inmerso: cósmico, terrestre y genealógico. Implantación de todas estas relaciones en el pensamiento mágico, pues la distinción entre origen, lugar de nacimiento y situación cósmica supone ya una actividad del pensamiento.

1) Orientación; 2) Intercambio; 3) clasificación social

1 Representación del firmamento con las constelaciones

Grabado coloreado

Fuente: Remmet Th. Backer, Korte verklaringe over 't hemels-pleyn, zijnde daer acter by gevoeght de tafels der vaste sterre, Enkhuizen, 1684

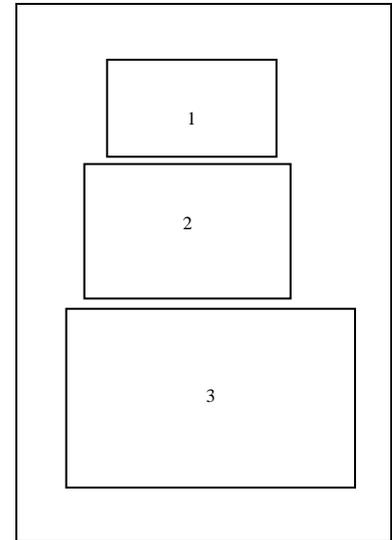
2 El <<mapa de rutas>> del intercambio cultural entre el Norte, el Sur, el Este y el Oeste

Mapa confeccionado con datos de Warbur Londres, Instituto Warburg cfr. DB 9, 29, 37

3 Árbol genealógico de la familias Medici/Tornabuoni

Dibujo de Warburg

Londres, Instituto Warburg



Então podemos falar de *Mnemosyne* como um objeto de vanguarda, porque rompe com o padrão de apresentação de imagens – como álbum fotográfico – e coloca em seu lugar um *atlas da memória*, errático, fundamentado no inconsciente, com imagens variadas, anacrônicas, tudo isso em um tecido preto que tem como função nos lembrar sempre dos lugares vazios, dos intervalos, das lacunas da memória. Disso são feitas as memórias, de buracos, intervalos, elos perdidos, lugares vazios.

Para Warburg o novo papel do historiador da cultura era quase que de um “vidente”, de interpretar juntamente tais intervalos, os buracos negros da memória. Em plena era positivista, *Mnemosyne* surge como um objeto “intempestivo”, porque funciona como um jogo de cartas, ou um quebra-cabeças com infinitas peças que nunca é totalmente terminado, jogo de montar tempos, lugares e realidades. Por isso ela é anacrônica por excelência, pois suas “*imagens portadoras de sobrevivências são montagens de significações e temporalidades heterogenias*”. Didi-Huberman nos traz que,

O primeiro modelo do atlas *Mnemosyne* deve ser buscado, portanto, na própria estrutura dos objetos que ele interroga, os quais “demonstra” e “remonta” analiticamente. *Mnemosyne* tanto permite compreender as “formações de sobrevivência” como montagem – o que se aplica a Ghirlandaio, mas também aos afrescos-rébus do Palazzo Schifanoia, aos baixos-relevos engastados no Arco de Constantino, ou às montagens enigmáticas representadas na gravura *Melancolia I*, de Dürer – quanto as imagens dessa tradição figurativa ajudam a compreender a importância e a ancoragem desse conhecimento pela montagem (cujas próprias novidades, para parafrasear Walter Benjamin, remete ao “turbilhão da origem”). Porventura *Mnemosyne* não constitui precisamente um elo, um enriquecimento recíproco, entre arte e saber, sensível e inteligível? Foi isso, pelo menos, que o próprio Warburg procurou implementar em seu atlas:
Graças às pesquisas [para meu atlas], hoje posso compreender e demonstrar que o pensamento concreto e o pensamento abstrato não se opõem com nitidez, mas, ao contrário, determinam um círculo orgânico de capacidade intelectual do homem... Em minha *Mnemosyne* espero poder representar tal dialética em seu desenvolvimento histórico. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 410)

Mnemosyne é uma montagem, mas uma montagem específica. Ela monta detalhes, as coisas não percebidas, principalmente cortes, e cortes de cortes. Os detalhes não seguem nem uma regra doutrinária para sua manipulação, tudo depende da intencionalidade e dos objetivos que pretendemos com eles. Para Warburg tão importante quanto o conjunto de *Mnemosyne*, é sua própria matéria prima: os detalhes. Mas para ele, os detalhes não são uma evidência de que “tal” imagem pertence a “tal” período, que uma determinada obra é de determinado estilo, ou que

determinado detalhe é uma “chave-de-leitura” para nos revelar significados ocultos, Warburg as entendia de maneira *sintomal*.

Didi-Huberman (2013, p.412) nos explica que essa maneira *sintomal* implica em quatro princípios formadores em *Mnemosyne*: primeiro, o que está representado nas imagens em *Mnemosyne* não constitui o “objeto da interpretação warburguiana”, ela é apenas a porta de entrada para o trabalho de análise. O objeto que Warburg busca não é a identidade dos atores das imagens, e sim sua vida cheia de paradoxos e sobrevivências, sua *Nachleben*.

Segundo o detalhe em Warburg é sempre compreendido em sua *singularidade histórica*, suas exceções ou intromissões. Como se através de *Mnemosyne* ele pudesse lançar perguntas não ao “produto” *imagem*, mas interrogar seu próprio processo de produção, com todas as suas intersubjetividades e singularidades.

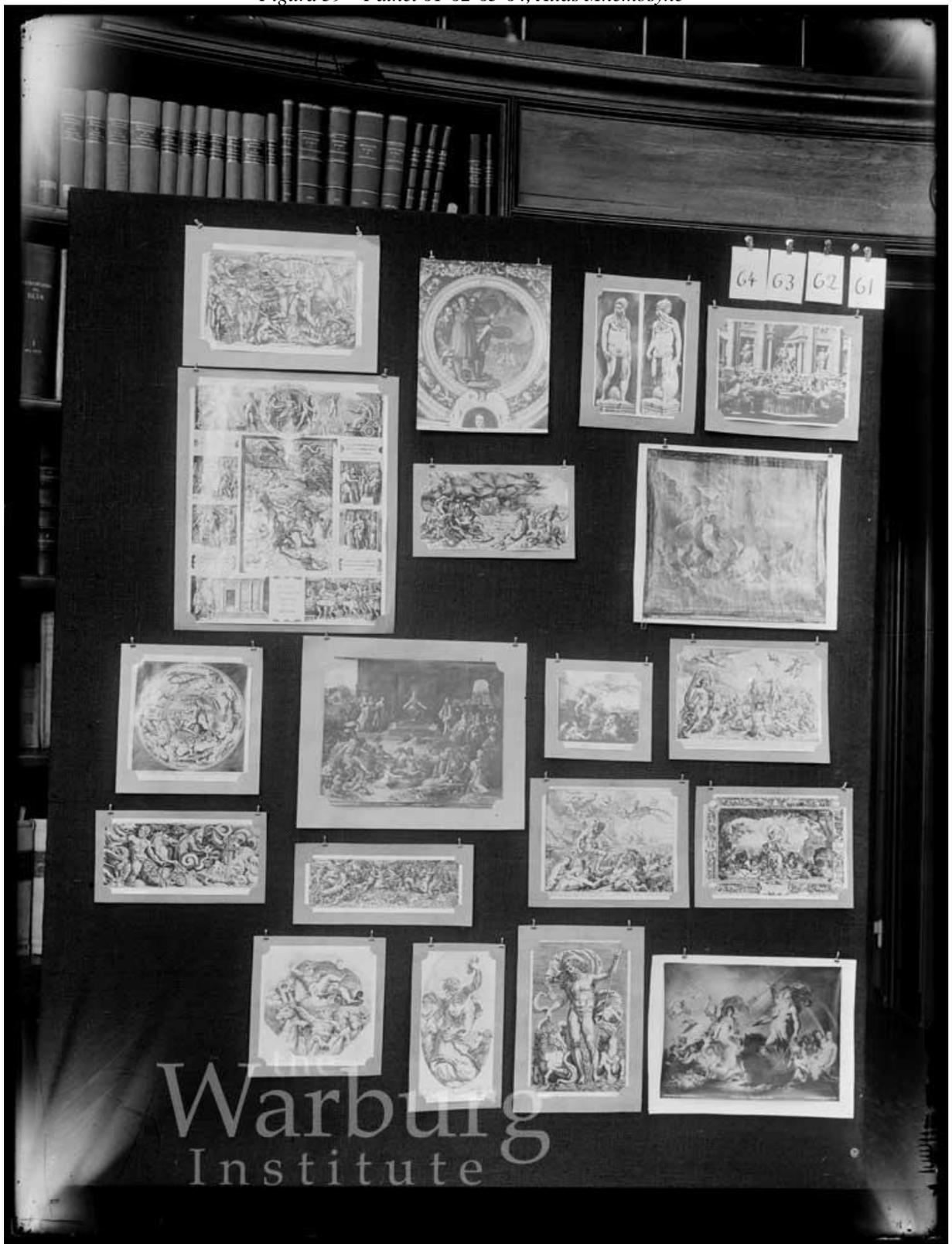
Terceiro, tais singularidades são interpretadas como um indicador das *estruturas de sobrevivência*. Assim cada gesto ou detalhe na imagem pode ser interpretada a partir de seus fenômenos formadores de longa data, no qual se misturam tempos, lugares, crenças, (fig.39) “o Agora histórico e o Outrora sobrevivente”.

Quarto, para a apresentação da função de tais detalhes, a utilização desses detalhes exige que estejamos balizados pelos *poderes do inconsciente*. Assim,

Tal como em Freud, o detalhe em Warburg revela-se no “refúgio da observação”: é um *detalhe por deslocamento*, não um *detalhe por ampliação*. Pensemos, por exemplo, nos famosos “acessórios em movimento, esses detalhes quase ornamentais em que Botticelli alojava, no entanto, todo o “bom Deus” da expressão patética. Do mesmo modo, pensemos na importância crucial – estilística, bem como antropológica e simbólica – que Warburg atribuía às “artes menores,” como a gravura, ou às “artes aplicadas”, como a tapeçaria.

Em Warburg, portanto, o detalhe não é questão de uma *consciência minuciosa* que se exerça na exatidão das coisas a serem vistas, discernidas.[...] Isso equivale a dizer que o detalhe realmente concerne aos movimentos ou deslocamentos de um desejo que não dizia seu nome: menos uma “consciência minuciosa”, portanto, que um *inconsciente ardiloso*, sempre pronto a se instalar onde não é procurado.[...] Os detalhes só se revelam importantes por serem portadores de incertezas, de não saber, de desorientação.[...] Não é à toa que a célebre formulação “O bom Deus reside no detalhe” foi escrita por Warburg bem ao lado de outra que concerne, justamente, ao não saber: “ Estamos em busca de nossa própria ignorância e, ali onde a encontrarmos, nós a combateremos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 413)

Figura 39 – Painel 61-62-63-64, Atlas Mnemosyne



<https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/panel/61-64>. Instituto Warburg

PAINEL 61-64

Neptuno como <<Dios servidor>>. Quos ego tandem. <<Virgilio>>
Cfr. DB 432

1 Neptuno y Minerva
Escuela de Fontainebleau (¿Antonio Fantuzzi?) Aguafuerte, 2.º tercio del siglo XVI

2 Cosimo I de Médici pasa revista a las fortificaciones de Elba. En el mar, Neptuno con Securitas
Giorgio Vasari
Fresco, hacia 1556/1557
Florencia, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I

3 A-B Neptuno
Jacopo Sansovino
Estatua de mármol, 1554- 1568
Venecia, Palazzo Ducale, Scala dei Giganti

4 Fontana di Trevi
El grupo de Océano de Pietro Bracci
Mármol, 1762
Roma

5 <<Quos ego>> (Neptuno aplaca las olas)
Marcantonio Raimondi, según Rafael
Grabado, hacia 1530

6 <<Quos ego>> (Neptuno aplaca las olas)
Giulio Bonasone
Grabado, hacia 1540

7 Neptuno hace naufragar el barco de Odiseo
Gobelino de la serie <<Historia de Telémaco>>, desde 1527
El Escorial, Monasterio de San Lorenzo el Real

8 Neptuno
Philipp Galle, según Adrian Collaert
Grabado, hacia 1589

9 Triunfo de Neptuno
Cornelis Bos
Grabado, 1532

10 Alegoría de la abdicación de Carlos V
Frans Francken II
Pintura, hacia 1636
Ámsterdam, Rijksmuseum

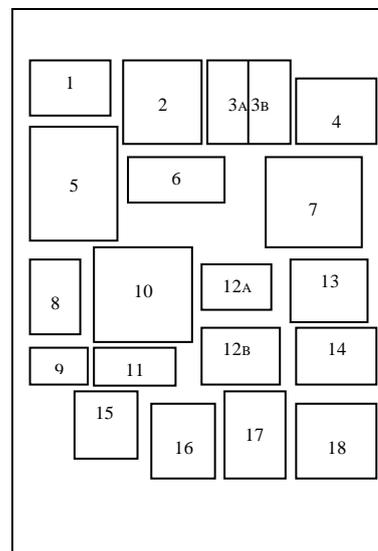
11 Triunfo de Neptuno
Marco Angolo del Moro
Grabado, 2.ª mitad del s. XVI

12A <<Quos ego>> (Neptuno aplaca las olas)
De la serie de cuadros para la entrada del cardenal-infante Fernando en Amberes
Pedro Pablo Rubens
Pintura, 1635
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie
DB 432

12B <<Quos ego>>(Neptuno aplaca las olas)
Grabado de Theodor van Thukden, según Pedro Pablo Rubens, 1642. De Casperius Gevartius : Pompa Introitus ... Ferdinand Austriaci ... In urbem Antverpian. Amberes (1641 - 1642), frente a p. 15
DB 16

13 Triunfo de Neptuno y Tetis
Jacob Matham, según Bartholomäus Spranger
Grabado, hacia 1620

14 Neptuno y Anfítrite
Sébastien de Clerc, Según Charles Le Brun
Fuente: André Félibien, Tapisseries du Roy, où sont représentés les quatre éléments et les quatre saisons, París, 1670, n.º 13 (1.ª ed., 1668)



15 Rapto de Psique por Neptuno
Pietro del Pò, según Giulio Romano
Grabado, 2.ª mitad del s. XVII

16 Neptuno
Grabado según las pinturas del techo de Paolo Veronese en Venecia, Palazzo Ducale, sala di Consiglio
Fuente: Valentin Lefebvre, Opera selectiora Quae Titianus (...) et Paulus Calliari Veronensis inventarunt ac pinxerunt, 1.ª ed., 1680, 2.ª ed., 1682

17 Neptuno
Atribuido a Giorgio Ghisi, según Perino Del Vaga
Grabado, hacia 1550

18 Rapto de Europa
Jacob Jordaens
Pintura, hacia 1645
Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum

Didi-Huberman nos traz que, pensar sobre os detalhes em *Mnemosyne* sob a perspectiva do sintoma, nos dá a possibilidade de perceber melhor sua estranha estrutura não iconográfica. O autor observa que em seu atlas Warburg não buscava a *identificação* dos temas e suas leis históricas de evolução, mas perseguia sua *contaminação* e sua “lei temporal de sobrevivência”. Com isso ele não apenas nos dá sua intencionalidade com relação a seu projeto, mas também rompe com as barreiras iconográficas, deslocando, desde o início, toda a ambição da *iconologia*, de quem é considerado pai.

Mesmo assim podemos dizer que “Iconologia” não é o nome da ciência “inventada” por Warburg, a “ciência sem nome”, pensada por ele durante toda a sua vida. Ela – iconologia – seria apenas mais um de seus instrumentos, muito porque a iconologia construída por Erwin Panofsky se isenta dos grandes desafios teóricos intrínsecos à obra warburguiana. Panofsky nos dá a “significação” das imagens, Warburg quer sua “vida”, as sobrevivências paradoxais. Segundo Didi-Huberman, Panofsky interpretou os conteúdos e os “temas”, para além de sua expressão, enquanto Warburg estava atrás do “valor expressivo”, para além de sua significação.

Em suma, Panofsky quis reduzir os sintomas particulares a *símbolos* que os englobassem estruturalmente – segundo a famosa “unidade da função simbólica”, tão cara a Cassirer –, enquanto Warburg tinha enveredado pelo caminho inverso: revelar, na aparente unidade dos símbolos, a esquizo estrutural dos *sintomas*. Panofsky desejou partir de Kant para seguir o caminho de um *saber-conquista*, do qual são testemunhas a extraordinária fecundidade de sua obra, a perpétua consciência de si e a impressionante quantidade de resultados obtidos. Já Warburg partiu de Nietzsche para seguir o caminho de um *saber-tragédia*, do qual são testemunhas o caráter errático de sua obra, a extraordinária dor de seu pensamento, o lugar ocupado neste pelo não saber e pela empatia, e a impressionante quantidade de perguntas sem resposta que ele nos dirige. Para construir seu saber, Panofsky – como todos os que, depois dele, apoiaram-se na autoridade da disciplina iconológica – não se cansou de separar forma e conteúdo, enquanto Warburg não havia parado de enredá-los. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 414 - 415)

Desta maneira o trabalho warburguiano não consiste em desfiar, mas sim produzir enigmas. Nisto apoia-se a montagem de *Mnemosyne*, ela não reduz a complexidade das coisas, antes procura expô-la, desdobrá-la, mostrá-la abrindo outros níveis de interpretação para poder construí-la. Assim a iconologia warburguiana trabalha com a desmontagem da continuidade figurativa, apresentando os detalhes como se fossem “fogos de artifício”, em um ritmo nunca visto antes. Didi-Huberman dirá que o ritmo de Aby Warburg vem de muito antes de *Mnemosyne*.

Warburg era um célebre conferencista, que utilizava suas imagens em projeção. Sempre com a sala escura, o ritmo era quase que de um filme que se iniciava quando gritava “Escuro!”, para sinalizar o início da apresentação e finalizava com um sonoro “Luz!” encerrando assim a sessão. Em *Mnemosyne* esse caráter inesperado com ritmo cadenciado, com um sincronismo perceptível se torna uma de suas principais características. Warburg troca a sala de projeção, em que as imagens eram projetadas em telas brancas, por uma série de telas pretas em que as impressões fotográficas em preto e branco eram fixadas, formando um contraste em preto e branco com nuances de cinza. Agora as imagens não eram mais apresentadas uma a uma, mas em pacotes simultâneos em um fundo preto, fundamental para o efeito de contraste que Warburg pretendia. (figs.35, 36, 37, 38, 39, 40, e 41).

Figura 40 – Painel B, Atlas Mnemosyne, Instituto Warburg



<https://live-warburglibrarycornelledu.pantheon.site.io/panel/b>. Instituto Warburg

PAINEL B

Diversos grados de proyección Del sistema cósmico sobre el hombre. Correspondencia armónica. (Leonardo) Cfr. DB 46

1 *El hombre em el círculo de lās fuerzas cósmicas. Representación de una visión de los santos*
Hildegard von Bingen (s. XII)
 De un manuscrito del <<Liber divinatorum operum>>, de Hildegard von Bingen
 Lucca, Biblioteca governativa, cod. 1942, fol.9g

2 *Hércules como dominador de mundos, com sus partes corporales asignadas a signos del zodiaco*
 Hombre zodiacal
 De um manuscrito del s. XV
 París, Bibliothèque Nationale, Ms. Gr. 2419, fol. 1r

3 *Hombre zodiacal*
 Jean y Paul Limbourg
 De las <<Très Riches Heures du Duc de Berry>>, posterior a 1417
 Chantilly Musée Condé, Ms. 65, fol. 14v
 DB 183

4 *Instrucciones para sangrias y demás*
 Hamburger Historienkalender, 1724

5 *División del cuerpo humano según los signos del zodiaco para practicar sangrías*
 (manuscrito alemán del s. XV)
 Hombre zodiacal
 De un códice del s. XIII
 Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm.
 19414, fol. 188v

6 *Sangrías practicadas en plazos buenos y malos y sus consecuencias (calendario, Basilea, 1499)*
 Hombrecillo de las sangrías
 Grabado, 1499
 Basilea, Universitätsbibliothek

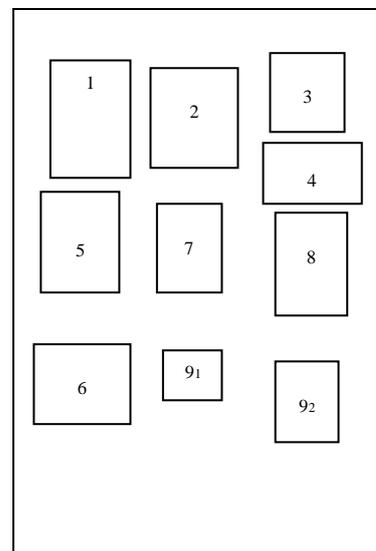
7 *Estudio de las proporciones del cuerpo humano*
 Leonardo da Vinci
 Dibujo, 1485- 1490
 Venecia, Accademia

8 *Las proporciones ideales del cuerpo humano según Durero*
 Estudio de las proporciones de un hombre
 Hans von Kulmbach
 Dibujo, 1513
 Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

9 *Grabados de De occulta philosophia, de Agrippa von Nettesheim, Colonia, 1533, lib. 2, c. 27*
 Cfr. DB 324

91 *El hombre planetario según Agrippa von Nettesbeim (1510)*
 PB 135

92 *Agrippa von Nettesbeim, división de la mano según los planetas (1510)*



Em *Mnemosyne* a composição da montagem não se inicia apenas com as imagens, ou com a escolha delas, antes Warburg pensou justamente em sua “apresentação”, como bom conferencista ele sabia da importância de um bom “meio de aparição”; as telas pretas. Mas qual o significado de “meio de aparição”? Didi-Huberman (2013, p. 416) nos traz que em primeiro lugar ela nos dá um *fundo*, pois está *fisicamente embaixo das imagens*, que se apresentam em cima do tecido preto.

Mas o tecido não é apenas o lugar onde se destacam as imagens, ele se configura como um espaço material das imagens, seu “meio” “seu ambiente dinâmico, sua morada”. O tecido preto é também a matéria cromática, a base que nos traz as sensações quando surgem dele as imagens em diferentes tons de cinza, formando assim diferentes texturas. Aqui o “meio” pode ser entendido de duas maneiras, no sentido físico ou químico, uma atmosfera visual capaz de se expressar nas *próprias imagens*.

Mas esses não são os únicos propósitos que podemos ver nas grandes telas pretas. Elas também podem ser entendidas como os *intervalos* entre uma imagem e outra, entre os detalhes. Nas pranchas, os intervalos se manifestam no espaço que separam as fotografias deixando grandes espaços vazios nas telas pretas. Esses *espaços intermediários* são fundamentais para entender todas as ambições que *Mnemosyne* tem em sua manipulação de imagens. As telas fornecem um “meio”, um “fundo, uma “passagem” entre uma fotografia e outra. Bem diferente de um simples pano preto que sustenta as imagens para serem montadas no quebra-cabeça, as telas são parte constitutiva do próprio jogo de montar.

Assim, sem forçar as coisas, poderíamos deduzir disso tudo que, para Warburg, “o bom Deus está no intervalo”. O que pressupõe uma *ideia intervalar do detalhe*, o que exige uma *análise detalhada dos intervalos*. Ao defender à primeira, Warburg antecipou uma ideia capital de Walter Benjamin, segundo a qual “nos detalhes ínfimos do *intermediário* se manifesta o eternamente idêntico” das coisas passíveis de sobrevivência. Ao defender à segunda, Warburg antecipou o projeto de uma análise estrutural das singularidades. O *detalhe* só tem valor como singularidade, ou seja, como articulação, pivô – a saber, o *intervalo* que permite efetuar a passagem – entre ordens de realidade heterogêneas, as quais, no entanto, trata-se de *montar em conjunto*.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 418)

No final de um discurso proferido em 1912, Warburg pediu para que a análise iconológica não se deixasse intimidar pelas fronteiras disciplinares, nem tivesse medo de considerar indissociáveis, Antiguidade, Idade Média e os Tempos Modernos. Assim o intervalo é por excelência, o *instrumento epistemológico de desterritorialização*

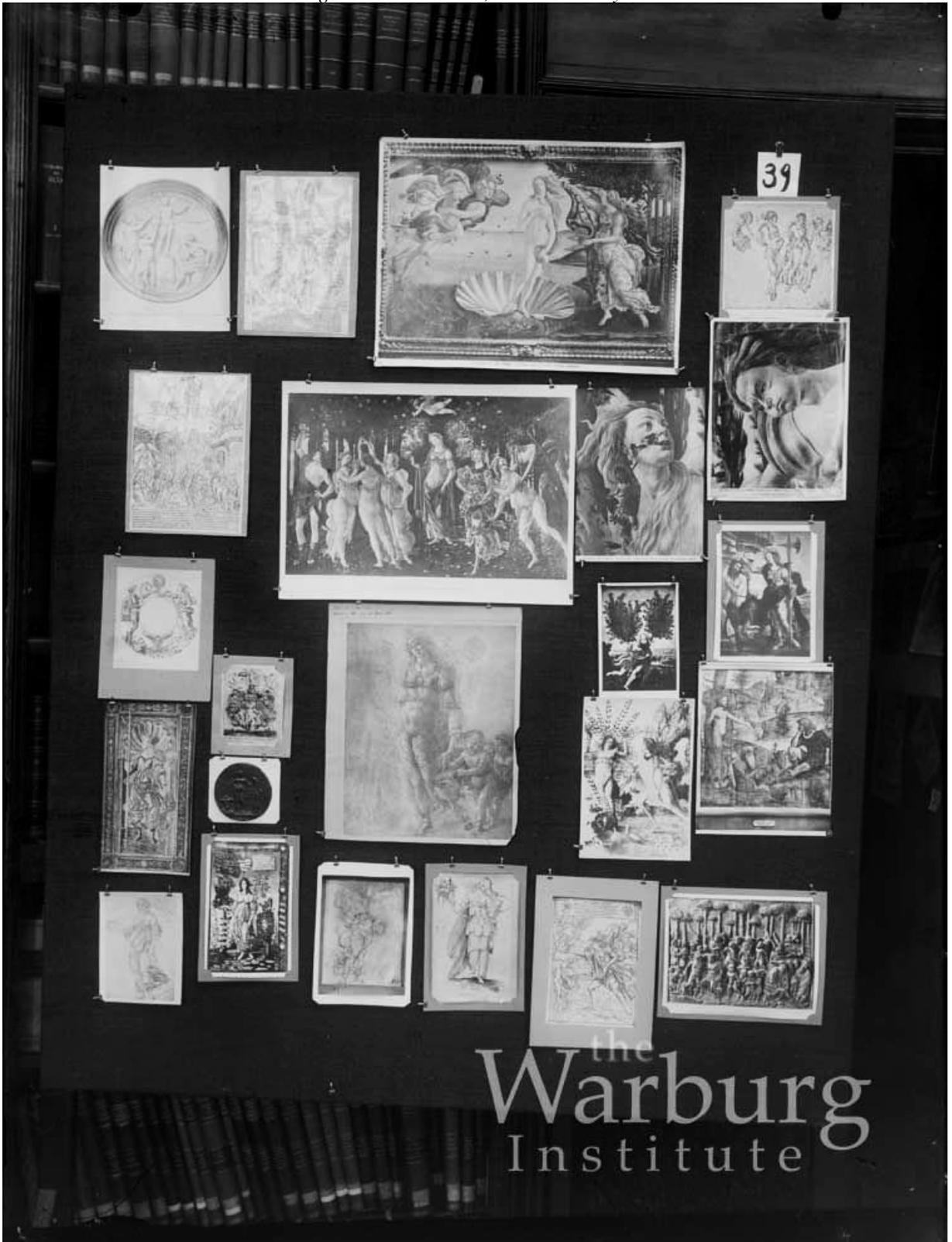
disciplinar que Warburg manipulou com maestria durante toda a sua vida. E como sabemos as fronteiras são “sempre separações impostas a nós no ritmo geológico de uma região”. Mas Warburg era um clandestino que sabia bem utilizar os intervalos, passando pelos “guardas”, despercebido, como um “detalhe”. “Assim funciona a ‘iconologia do intervalo’, seguindo os ritmos geológicos da cultura para transgredir os limites artificialmente instituídos entre disciplinas.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 419)

Não foi à toa que Warburg escolheu a palavra *Mnemosyne* para nomear seu atlas e “decorar” a entrada de sua biblioteca. Ele a muito havia entendido a natureza mnemônica dos fatos culturais. E a memória não se cansa de montar, monta “intervalos” e “detalhes”, abre fendas na continuidade da história e organiza elementos heterogêneos, *zombando dos intervalos entre os campos*, trabalhando com eles. Assim ele constituiu sua biblioteca e seu Atlas, criando laços entre todos os domínios diversos da história humana.

Se o Atlas Mnemosyne joga – trabalha – com o intervalo dos campos, também o faz como o *intervalo dos sentidos*: não há mundo simbólico possível sem a criação de uma “distância”; não há criação de imagem sem movimento rítmico dessa distância (sentido-significação) da incorporação (sentido-sensível). Em tudo, portanto, reina o intervalo: essa é uma lei *psíquica* fundamental, que Tito Vignoli já tinha vislumbrado e que Freud viria a articular com sua teoria do sintoma, assinalando, por exemplo, a importância dos “pontos em que [o desejo inconsciente] se infiltra na organização do eu”, pontos que ele comparou a “postos de fronteira simultaneamente ocupados por dois países” em conflito. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 420)

Toda a trajetória de Warburg na construção de seu pensamento se tornaria uma questão de *intervalo*. Partindo das inúmeras polaridades evidenciadas dentro dos detalhes das imagens, ele compreendeu as “esquizofrenias” de toda a cultura ocidental. E toda sua teoria não foi apenas fundamentada em seus estudos, mas antes, em suas próprias experiências esquizoides, onde se debateu entre as manias e a depressão, as manhãs de delírios e de ideias que fogem e as tardes reflexivas das ideias que se difundem, polaridades (fig.41).

Figura 41 – Painel 39, Atlas Mnemosyne

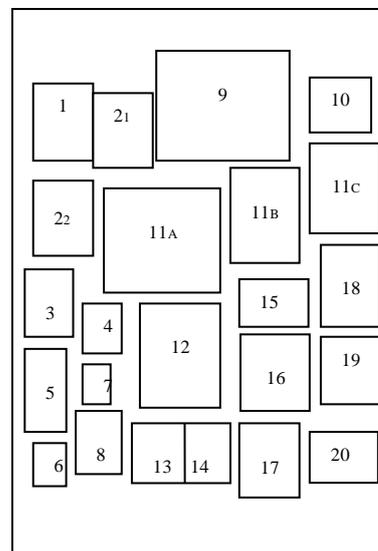


<https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929>. Instituto Warburg

PAINEL 39

Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1.º y 2.º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne = transformación. Cuerno de Aquelous

- | | |
|---|---|
| 1 Ícaro y Dédalo, Pasifea y Artemis Maso di Bartolommeo
Relieve (tondo) según el modelo de un camafeo, 1452
Florence, arcadas del Palazzo Medici-Riccardi | 10 Aquiles en Esciro, descubierto por Odiseo
Círculo de Sandro Botticelli
Dibujo tomado del relieve de un sarcófago romano (250- 260 d. C.; Woburn Abbey, Bedfordshire)
Chantilly, Musée Condé |
| 21 Hijos del planeta Venus
Del llamado Calendario Baldini, 1.ª edición,
Florence, hacia 1460 | 11 Primavera
Sandro Botticelli
Pintura, 1485- 1487
Florence, Galleria degli Uffizi |
| 22 Hijos del planeta Venus
Del llamado Calendario Baldini, 2.ª edición,
Florence, hacia 1465 | 11A Vista general
11B La ninfa Cloris, detalle
11C Céforo, detalle |
| 3 Dos jóvenes sosteniendo una esfera (Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati)
Grabado, Florence, hacia 1465- 1480 | 12 Alegoría de La abundancia
Sandro Botticelli
Dibujo, hacia 1470- 1480
Londres, Museo Británico, Department of Prints and Drawings |
| 4 Palas Atenea
Impresa de Giuliano de Medici
Florence, último cuarto del s. XV | 13 Joven dama con cornucopia (Abundancia)
Bernardino Pinturicchio
Dibujo, hacia 1490
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi |
| 5 Palas Atenea
Taracea, 1476
Urbino, Palazzo Ducale | 14 Fortuna
Bernardo Buontalenti
Dibujo, 1589
Londres, Colección Oppenheimer |
| 6 Palas Atenea
Círculo de Sandro Botticelli
Dibujo
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi | 15 Apolo y Dafne
Antonio Pollaiuolo
Pintura, 1472/1473
Londres, National Gallery |
| 7 Mujer con yelmo y rama de olivo (Minerva Pacífera)
Francesco Laurana
Reverso de la medalla del rey René d'Anjou y Jeanne de Laval, 1463 | 16 Apolo y Dafne
Atribuido a Giovanni Pietro Birago
Último tercio del s. XV
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 277.4
Extravagantes, Bl. 23r |
| 8 Palas Atenea
Tapiz, 1491
Favelles, Colección Vicomte de Baudreuil | 17 Apolo y Dafne
Hans von Kulmbach
Grabado para Quattuor Libri, Amorum, de Konrad Celtis, Nuremberg, 1502, fol. VIIr |



18 Palas Atenea doma al centauro
Sandro Botticelli
Pintura, 1482
Florence, Galleria degli Uffizi

19 Apolo y Dafne
Bernardino Luini
Fragmento del fresco de La Villa Pelucca, cerca de Monza, 1502- 1523
Milán, Pinacoteca de Brera

20 Los hombres célebres en el Elíseo
Andrea Riccio
Relieve en bronce del sepulcro de Della Torre, posterior a 1511
Paris, Museo del Louvre
DB 322

Mas sempre existe um “entre”, um “intervalo”, bem visível no meio das polaridades, e um “entre” as coisas, também requer um “entre” tempos, afinal ritmos também são constituídos de silêncios. Todos esses fenômenos que Warburg estudou e vivenciou, ele comparou com um batimento cardíaco, que não é feito apenas de batimento forte seguido de batimento fraco, ele é ternário, batimento forte seguido de batimento fraco e silêncio, intervalo. Dessa maneira podemos dizer que “a experiência warburguiana revela-se uma perpétua dança rítmica – exaltada aqui, desmoronada ali – em torno de intervalos cujos tempos tecem a estrutura, a armação vazada de nossa existência” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 421). Para Didi-Huberman o intervalo

[...] é o *intermezzo* efêmero de uma festa florentina ou da zona em claro-escuro que separa as duas *istorie* pintadas no Renascimento. É o vento sugestivo que afasta cada dobra de um drapeado esculpido. É a energia que transforma uma pura exibição gráfica em símbolo do cosmo. É a contorção que agita como que por dentro o abraço cruel entre o homem e o animal, nos gestos desesperados do *Laocoonte* ou na dança hierática de um sacerdote indígena. É a rede de afinidades que permite pensar em conjunto uma constelação celeste e uma representação anatômica. É já o movimento sutil que separa uma Vênus impassível e sua própria cabeleira dramática. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 422)

É o próprio intervalo que dá estrutura para o pensamento da *Nachleben*, é o que une momentos distintos e desconexos no tempo, e faz da memória uma memória compartilhada pelo presente e pelo passado. O intervalo é o que une o ritualístico ao impulso impensado. Ele – o intervalo – está em cada objeto warburguiano, ele daria nome a toda *obra do sintoma como atingido pelo tempo; atingido* em seu duplo sentido: de *ferido*, mas também de *tocado pelo tempo*.

É ele, o intervalo, que torna o tempo impuro, cheio de buracos, complexo. São as camadas arqueológicas, os movimentos-fantasma, o anacronismo, os furos da memória. Warburg quis nosso olhar de *pesquisador dos tempos* justamente aí, mergulhados por completo no *olho dos furacões*.

Dessa maneira, em todo percurso trilhado por Warburg, vemos uma busca incessante, a busca pela *Nachleben* das *Pathosformel*, ou, a sobrevivência das fórmulas de *páthos*. Como explanado anteriormente, não foi uma busca fácil. Foi preciso pensar em um outro tempo, não o tempo histórico, o tempo anacrônico, o tempo das imagens, para procurar nos detalhes, no patológico, no impensado, as *Nachleben der antike*. Nessa busca Warburg “brincou” de montar, montou livros, imagens e tempos, “brincou” de contar histórias, nas palavras dele “*Uma história de*

fantasmas para pessoas verdadeiramente adultas". No *Atlas Mnemosyne* Warburg consegue encontrar um modelo de montagem no qual pode evidenciar todos os sintomas dessa sobrevivência. Colocar na mesa os detalhes contaminados por outros tempos, seus sintomas e polaridades. Em sua brincadeira séria de montar, Warburg nos abriu caminhos de possibilidades, "nos fez pensar a experiência humana e suas criações, representações, expressões e paixões por imagens." (TONIN, 2016, p. 2). Dessa maneira, seus estudos, seu sistema, nos ajudarão a pensar as experiências humanas cunhadas nas expressões culturais, assim o *Atlas Mnemosyne* ilustra os processos de construção de uma identidade coletiva através da memória, uma memória compartilhada que assombra nosso inconsciente, inconsciente projetado na produção cultural da humanidade.

Com a *Nachleben* Warburg pretendia entender a memória cultural projetada no Renascimento, que na época era entendido como um movimento que rompe com a idade média. Aby concordava que o renascimento florentino representava o início da modernidade, mas também entendia que o Renascimento carregava dentro de si o teor primitivo de outros tempos dentro dos detalhes das obras do Quattrocento, *Nachleben der antike*, sobrevivência do antigo. Em busca dessas formas sobreviventes, Warburg abre a história, nos mostrando a impureza do Renascimento, e a força das formas sobreviventes que anacronizam o tempo. Força viva, movimentos, plasticidade, polaridades. Em *Nachleben* entendemos o tempo da sobrevivência, mas o que especificamente sobrevive? As *Pathosformel*.

Para Warburg as *Pathosformel* só podem ser encontradas no inconsciente, nos detalhes, nos gestos impensados. Para ele qualquer evento que afete a matéria orgânica, viva, deixa uma marca, uma energia. Tal marca pode ser reaccessada e a energia liberada dependendo de certas condições. Para Warburg a cultura é um receptáculo perfeito para tais energias que se concentram exatamente na *Pathosformel*, que guarda em si as experiências primárias da humanidade, o primitivo acessado através das sobrevivências. O *Atlas Mnemonyne* é o jeito que Warburg encontrou para procurar e explicitar as sobrevivências da antiguidade no Renascimento. Formulando suas próprias perguntas Warburg nos abriu incontáveis caminhos de possibilidades para pensar não só o Renascimento, mas todo o campo da cultura.

3 PERCURSO FÍSICO: UM CAMINHO POSSÍVEL PARA NOVOS OLHARES SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL?

Errático, disperso, inconstante, esse é o pensamento warburgiano, um amalgamado de ideias, foguetes teóricos. Poderiam suas teorias nos trazer luz, ou pelo menos, uma nova perspectiva acerca do Patrimônio Cultural? Tendo Paranaguá como objeto inicial, como porta para esse ensaio teórico, o que pretendemos é expor as complexidades de um espaço transpassado por memórias e por tempos.

Os percursos trilhados para essa aproximação não foram apenas teóricos, foi preciso um deslocar físico para perceber em diferentes horários e lugares como o Centro Histórico de Paranaguá se comporta, se *movimenta*. Assim desloco meu pensamento para uma de minhas muitas caminhadas pelo “berço da civilização paranaense”, como nós, os *habitantes* gostamos de chamá-la.

Então, de repente, é a segunda semana de setembro de 2019, na cidade de Paranaguá, Paraná 07:30 da manhã. Saio de minha casa, no bairro Jardim Alvorada, em direção ao Centro Histórico. Minha casa não fica muito longe do Centro Histórico, o clima não poderia estar melhor, então vou de bicicleta. Quase nem um carro na rua, poucas pessoas.

É manhã de um dia comum. Em frente às escolas um movimento maior. Minha pedalada dura em torno de 15 minutos. Escolho um local para parar e simplesmente observar. Como as ruas ainda dormem, vou direto para as margens do Rio Itiberê, onde a Rua General Carneiro se estreita. Lá existe uma prainha, onde barcos pequenos e canoas de pesca e esportes ancoram por ali. Seus donos vêm das mais diferentes ilhas da baía: Amparo, Piaçaguera, Superagui, Guaraqueçaba, e tantas outras. Nas ruas do Centro Histórico de Paranaguá os primeiros a chegar são os ilhéus. O desembarque dos “barcos de linha” fica bem em frente ao Sobrado Mathias Bohn. Eclético e muito ornamentado, na mesma rua existem outros, tão imponentes quanto ele, mas em grande parte com aspecto abandonado devido ao desuso. As pessoas estão apressadas e parecem não querer olhar para eles.

Estou sentada em um banco em frente ao Casarão Mathias Bohn e uma senhora se senta ao meu lado. Ela acaba de desembarcar, veio da ilha do Amparo resolver um problema no banco. Ela diz rapidamente, sem que eu pergunte, “qualquer coisa que eu queira fazer tenho que vir na “Cidade”, é cansativo, mas aqui tem tudo,

tenho que vir”. E ali se inicia uma conversa que dura um certo tempo, “é falta de educação não conversar com as pessoas” diz sempre minha avó.

Também observo alguns poucos turistas. São fáceis de identificar, eles olham muito para cima e sempre estão com mochilas muito grandes, a maior parte deles também já visitou, ou vai visitar algumas das ilhas da baía, principalmente a mais famosa, Ilha do Mel. Algumas pessoas desembarcam com suas bicicletas, outras seguem seu caminho a pé subindo a ladeira da Rua Marechal Alberto de Abreu em direção a praça Fernando Amaro, onde os bancos e lojas de eletroeletrônicos se concentram. Outros vão para o Mercado do Café aliviar a fome depois de uma viagem que pode durar até 3 horas de barco. Acompanho minha mais nova amiga, Dona Mirtes, e os que seguem pela rua General Carneiro até o Mercado do Café. Sou frequentadora dele desde que nasci, conta minha mãe. Todo domingo é dia de tomar café no Mercado, não é domingo, mas sigo com os que chegaram de barco. Todo primeiro sábado do mês o Mercado também abriga o baile de Fandango que segue sempre até mais ou menos 4h da madrugada.

No caminho observo a ponte entre o continente e a Ilha dos Valadares. É de lá que grande parte dos frequentadores do baile vem. A ponte ferve, são tantas pessoas que não posso contar. Grande parte da população da Ilha trabalha no continente, no porto, ou no varejo, a pesca que outrora foi a principal fonte de renda dos ilhéus do Valadares, hoje é só lembrança nas falas dos velhos moradores.

Após o café sigo para a Rua XV de Novembro onde as lojas começam a abrir as portas, não demora muito o movimento começa a crescer, as bicicletas começam a disputar espaço com os carros, e com muitas pessoas que chegam no terminal rodoviário de todos os cantos da cidade.

Sigo para a Rua Faria Sobrinho em direção a Praça Fernando Amaro. Lá muitas pessoas sentadas conversando, acho graça na cena, de repente o tempo embaixo das árvores para, simplesmente para tomar um suco de maracujá ou um chá gelado. Faço minha terceira parada para um suco. Subo novamente na bicicleta e vou em direção a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, pela Rua Marechal Deodoro.

Em Frente a Matriz dois prédios chamam a atenção, são a Casa Brasília Itiberê e a Casa Monsenhor Celso. As duas casas estão movimentadas, a Casa Brasília Itiberê atualmente abriga a biblioteca Mario Lobo, e a Casa Monsenhor Celso é o único espaço de exposições de Artes visuais da cidade. Mas não me demoro,

ainda quero ir até o MAE, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná. Lá a exposição de arte Guarani foi prorrogada e quero vê-la mais uma vez, dessa vez tirar umas fotos. A terra indígena em Paranaguá fica na Ilha da Cotinga, mas não é apenas essa coletividade que participa da exposição, outras seis também expõem seus objetos no MAE.

A hora voa e tenho que voltar. Subo de novo a ladeira lateral do Museu em direção a Casa Brasília Itiberê para pegar meu caminho de volta para casa. Pedalo refletindo, sempre passo pelo centro com muita pressa, só observando as edificações ou alguma manifestação cultural, mas dessa vez não, dessa vez eu também observei pessoas. Os turistas e os *habitantes*, como eu.

Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes observa os vários sentidos que as pessoas que experimentam o patrimônio – conferindo diferentes usos e funções, nem sempre convergentes, ao um mesmo espaço – podem atribuir a ele. Em seu texto “O campo do patrimônio Cultural: Uma revisão de premissas”, Menezes nos conta sobre uma charge que viu em uma revista ilustrada francesa. Esse autor, que dedica seus estudos ao patrimônio cultural, nota na charge diferentes valores atribuídos ao patrimônio cultural. Na charge uma senhora, que busca a elevação espiritual durante suas orações no interior de uma catedral gótica, se depara com a velocidade barulhenta de um grupo de turistas que talvez esteja passando por ali pela primeira vez. Ulpiano conclui, observando a charge, que a “senhora” encarna os valores atribuídos ao patrimônio pelos *habitantes*, em contraposição a um outro conjunto de valores encarnados no *turista*. Professor Ulpiano coloca que

O verbo *habeo* em latim significa possuir, manter relações com alguma coisa, apropriar-se dela. Com o acréscimo da partícula *it*, que indica reforço (como em *salio*, “dançar, pular” e *saltito*, “dar pulinhos”), o verbo *habito* acrescenta intensidade e permanência a essas relações. *Hábito*, *habitualidade* expressam bem essa noção de constância, continuidade. Trata-se, portanto, de uma relação de pertencimento — mecanismo nos processos de identidade que nos situa no espaço, assim como a memória nos situa no tempo: são as duas coordenadas que balizam nossa existência. (MENEZES, 2012, p. 27)

O Centro Histórico de Paranaguá é muito diferente de cidades como Salvador, Paraty ou São Francisco, os turistas são relativamente poucos, quem movimenta a cidade são em sua maioria os *habitantes*, e isso se reflete nos usos da cidade. Na “Rua da Praia” como é chamada a rua que costeia o Rio Itiberê, vemos muito mais mercadinhos simples que vendem mantimentos, produtos de limpeza etc., que

abastecem os habitantes que chegam pela ponte da Ilha dos Valadares ou pelas embarcações que ligam a cidade às ilhas.

Também encontramos com facilidade costureiras e sapateiros, restaurantes que vendem o famoso “prato feito”. E as lojas de *souvenirs* são quase inexistentes, em uma caminhada de observação não localizei nenhuma.

Na minha posição de *habitante* poderia ser traída pela ideia de que a cidade é dos moradores, que andam rapidamente pelas ruas a resolver seus afazeres. Mas no contexto dessa pesquisa, preciso relativizar esse olhar local e considerar os múltiplos pertencimentos que uma cidade tão complexa como Paranaguá pode abraçar a partir da diversidade de sujeitos que transitam por suas ruas.

Embora quase nenhuma pessoa pare para contemplar as características arquitetônicas do casario colonial, ou os ornamentos da arquitetura Neoclássica, em outros momentos, mesmo que raros, um olhar de *turista* ou *visitante eventual* é tão importante para dar sentido ao Patrimônio quanto o de seus *habitantes*. Colocamos aqui como *visitante eventual* as pessoas também frequentadoras da cidade, mas que não moram nela. Aqui se encaixam os moradores das cidades próximas como, Matinhos, Guaratuba, Pontal do Paraná, Morretes e Antonina, que constantemente vem à Paranaguá em busca dos mais diferentes serviços. Há aqueles que também trabalham em Paranaguá, mas que moram em outras cidades, esses também se encaixam no perfil de *visitante eventual*. Em conjunto, turistas, *visitantes eventuais* e as pessoas que simplesmente vivem lá, na cidade, lhe conferem *Movimento*.

Recordemos o caminho interpretativo traçado por Didi-Huberman para buscar em Warburg a noção de *movimento* que queremos aplicar aqui para pensar o patrimônio.

Quando procuramos saber se um corpo que jaz está morto ou sobreviveu, se ainda possui um resto de energia animal, é preciso procurar atentar com os olhos para os movimentos: mais para os movimentos do que para os aspectos em si. Por exemplo, captar a oscilação de um dedo, um remexer dos lábios, um tremor nas pálpebras, ainda que eles mal sejam perceptíveis ou sejam infinitamente lentos, como a “onda petrificada” de que Goethe falaria tão bem a propósito do *Laocoonte*. Só poderei dizer que *há um resto de vida* quando puder dizer que isso ainda pode se mexer, seja de que maneira for. Toda problemática da sobrevivência passa, fenomenologicamente falando, por um problema de movimento orgânico.
(DIDI-HUBERMAN, 2013, P. 167)

Didi-Huberman explica o *movimento* em dois modos: o “movimento da sobrevivência” e o “movimento da vida”. Ele nos coloca que o “movimento da sobrevivência” deve ser entendido como um *contrarritmo* do “movimento da vida”.

Não perdendo de vista o objeto ao qual foram direcionados os estudos de Warburg – a sobrevivência da Antiguidade – mas buscando uma interpretação ensaística, me aproximo da ideia de *movimento* a partir da imagem de totalidade permeada de complexidades, no sentido de colocar em evidência todos os que vivenciam esse “bem cultural”. Os agentes do patrimônio são parte constituinte dessa totalidade, não dissociando conteúdo da forma – os agentes do patrimônio e o próprio patrimônio – teremos uma visão melhor de análise.

Como exemplo vou tomar algumas cenas que presenciei em uma de minhas caminhadas já exposta aqui. A primeira imagem é a dos ilhéus descendo do barco que acaba de chegar na “cidade”. Um ato tão naturalizado pelo *habitante* que em quase nenhum momento se atém para pensar em como tal imagem é singular. Presenciando a cena não existe maneira de fugir de uma certa *nostalgia* de algo que eu nem vivi. Observando-a temos a nítida impressão de que estamos em um outro tempo, o *contratempo*.

Tal cena não é a única, na Praça Fernando Amaro também fico com a mesma sensação, as pessoas sentadas conversando vagorosamente, tomando suco, esperando. A cena contrasta com a correria das ruas. “Movimento da sobrevivência” transpassando o “movimento da vida.” Independente de qual movimentação encontramos, o que importa é o que viveu e sobreviveu. O mais interessante é que ao conversar com pessoas que não vão com frequência ao Centro Histórico a fala é quase unânime: “Que pena, a cidade é tão bonita, mas está abandonada, morta”.

Essa ideia de abandono está no discurso cotidiano dos *habitantes*, configurando uma camada de tinta restrita, talvez, ao espaço edificado. Tais habitantes parecem ter dificuldade de reconhecer seu próprio olhar como um elemento que aviva e movimenta cotidianamente os casarões. Assumindo a perspectiva dialética proposta por Didi-Huberman, os habitantes dessa cidade, talvez se sintam também nessa condição do abandono por uma história do *Paraná Moderno* que de certa forma virou as costas ao *Paraná Tradicional* (WACHOWICZ, 1995)

Uma cidade que no século XIX assumia centralidade nos fluxos de viajantes envolvidos nas dinâmicas de um porto de passageiros, vindo do Rio de Janeiro,

Santos, mas também da Europa ou do Cone Sul da América. Ao longo do século XX, com a fundação de Curitiba (1853) e o deslocamento da centralidade política e econômica para essa *nova* capital, a ideologia do estado do *Paraná Moderno* deslocou Paranaguá e o Litoral no imaginário social, para uma condição de terra do abandono. *Fantasma* projetado pelos *habitantes* nos casarões da cidade.

Figura 42

Muro de casa particular do rosto do compositor Waltel Branco artista parnanguara



<https://folhadolitoral.com.br/cultura-e-/cultura-e-entretentimentopublicos-com-o-grafite>

Figura 43

Projeto Paranaguá Mais Cores - Arte nas ruas da cidade



<https://www.youtube.com/watch?v=YiL9vsi2ISQ>

Anacronicamente a imagem de abandono contrasta com uma rua plena de vida, projetos culturais que movimentam a cidade. Podemos citar aqui o projeto “Paranaguá mais Cores” (Figura 42 e 43) idealizado por artistas locais que buscam muros abandonados para grafitar suas pinturas. Outra iniciativa da sociedade civil é a Casa Prelúdio, que se tornou um ponto de encontro para eventos culturais idealizados e organizados pela própria sociedade civil. Também podemos citar as oficinas gratuitas ofertadas pela prefeitura municipal em diferentes pontos da cidade, no Centro Histórico elas acontecem na Casa Brasília Itiberê, Casa Monsenhor Celso e na Casa Elfrida Lobo. São ofertadas oficinas de desenho, pintura, modelagem, pintura em cerâmica, entalhe em madeira, literatura, produção literária, fotografia, grafite, capoeira, fandango, danças de diferentes gêneros além das oficinas de música que oferecem diferentes instrumentos e musicalização infantil, também é ofertada a oficina de Educação Patrimonial, que movimentam os casarões que pertencem a Prefeitura da cidade. Também as universidades que estão situadas na região – Universidade Federal do Paraná, Universidade Estadual do Paraná, Instituto Federal do Paraná – fomentam as pesquisas e a vida cultural da cidade. Assim o anacronismo se apresenta impregnado na cidade pois

Todos os signos urbanos, quer sejam visíveis ou não, participam de uma potencialidade disponível, em uma dinâmica de justaposição, de correlação de signos. Se a cidade é antes de tudo compreendida como imagens dela mesma, é justamente na medida em que ela é produtora de signos ao olhar. O que está em potência está simultaneamente disponibilizável. Acentuar o sentido do que funciona como signo, sobreobjetivá-lo, torná-lo, sobre visível são maneiras de suprimir o que está em potência. Essa potencialidade seria a expressão de uma relação constante entre uma “coerência interna” do espaço urbano e a emergência de “tendências espontâneas” que advêm da própria mobilidade dos modos cotidianos de apreensão da cidade pelos cidadãos. Querer definir o que está em potência na configuração territorial implicada nega que um espaço urbano seja também a expressão de uma “aliança de contrários”, pois a coerência não é o único fruto da resolução das contradições próprias às metamorfoses da cidade (JEUDY, 2005, p. 103)

Essa cidade viva precisa ser imaginada, disputando com a imagem ficcional do abandono, fantasmagórica. Essa imagem tem assombrado uma geração de pesquisadores que se dedicam a pensar o patrimônio em Paranaguá, assim é necessário trazer para a *tela preta* outras imagens, outras percepções, outros movimentos, outros intervalos.

Nesse sentido a *cidade* se coloca como a *Tela Preta* de Aby Warburg, nela os encontros acontecem. Encontro de tempos, movimentos, sobrevivências, é nela que as imagens são fixadas, e reconfiguradas a cada vez que o olhar se modifica. Assim como a *tela preta* warburguiana, a *tela cidade* também abarca a categoria *intervalo*.

Nas pranchas, os *intervalos* se manifestam nos espaços que separam as fotografias, deixando grandes vazios nas telas pretas. Esses *espaços intermediários* são fundamentais para entender toda a ambição que *Mnemosyne* tem em sua manipulação de imagens. Em nossa montagem tais *intervalos* são os casarões abandonados, eles representam aqui a presença da ausência. A *tela* fornece um “meio”, um “fundo”, uma “passagem” entre uma fotografia e outra, entre um bem cultural e outro, entre os patrimônios. Bem diferente de um simples pano preto que sustenta as imagens para serem montadas no quebra-cabeça, a *tela* são parte constitutiva do próprio jogo de montar. Assim poderemos pensar os casarões em Paranaguá com os *intervalos* entre uma imagem e outra, nos termos de Warburg. A *Tela preta* é então a própria cidade onde as imagens podem se rearranjar constantemente em movimento. E quem as movimenta? Os sujeitos que participam da história no cotidiano da cidade, conferindo sentido a montagem que se faz e se refaz cotidianamente. Podemos identificar aqui, os agentes do patrimônio, que de um lado estão limitados a agir seguindo as regras da sua função pública, mas de outro participam da permanente transposição dessas regras para suas práticas, que

também interferem as relações de poder, de herança colonial, entre outros fatores (HARDER, 2014). Poderíamos identificar professores da rede pública que integram nas suas práticas educativas a visita a esses casarões, que nesse ato passam a também incorporar e assombrar a memória dessas crianças. (MOURA, 2018). Poderíamos seguir citando outros sujeitos, que participam da vida contemporânea e vivem a cidade, e para cada um deles os intervalos poderiam ser ressignificados de várias formas e se rearranjariam em telas pretas completamente diferentes umas das outras.

Segundo Didi-Huberman o *intervalo* é o que torna o tempo impuro, cheio de buracos, complexo. São as camadas arqueológicas, os movimentos-fantasma, o anacronismo, a *sobrevivência*, a *metamorfose*, os furos da memória (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 422).

A ideia de *sobrevivência* nos trouxe a “indestrutibilidade dos traços” na cidade, e a ideia de *metamorfose* nos trará o seu esquecimento ou eterna transformação de tais *intervalos*. Para Didi-Huberman:

Trata-se, pois, nessa “força plástica”, de acolher um ferimento e fazer sua cicatriz participar do próprio desenvolvimento do organismo. Trata-se igualmente de acolher uma forma quebrada e fazer seu efeito traumático participar do próprio desenvolvimento das formas contíguas. A interpretação orgânica da plasticidade não é nada contraditória, como se vê, com sua interpretação estética. É que ela reúne o *corpo* e o *estilo* numa mesma questão de *tempo*: sobrevivência e metamorfose acabam por caracterizar o próprio eterno retorno, no qual a repetição nunca se dá sem seu próprio excesso, e a forma sem sua vocação irremediável para o informe. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 140)

Para Didi-Huberman o saber warburgiano é um saber plástico por excelência. Toda coleção reunida por Warburg, desde manuscritos, imagens até a própria biblioteca em Hamburgo, constituíram um enorme material plástico, trazendo para a tela preta os objetos impensados, os acidentes, os quase esquecidos, patrimônios culturais que de alguma maneira sobreviveram. Assim eles são plásticos por duas razões: “por sua capacidade de sobrevivência, isto é, de sua relação com o *tempo dos fantasmas* [...] e por sua capacidade de metamorfose, isto é, de sua relação com o *tempo dos corpos*.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 141).

Pensamos assim no ritmo da tal *metamorfose* dos *intervalos*, inerente a própria cidade, pois essa se coloca sempre como obra inacabada, pois seus agentes, que lhes constituem vida, estão sempre trabalhando, mesmo que de maneira

inconsciente, para lhe dar um aspecto de unicidade à cidade, transformando seus *intervalos*, seus sentidos, dando a ela novos significados, novas leituras, quase sempre impulsionados pelo medo do fantasma do desaparecimento.

Segundo Henri-Pierre Jeudy (2005) a percepção desse tal medo, que se configura como uma ameaça verdadeira, é relativamente uma tarefa fácil, afinal o sucesso de outras cidades nos permitem tal comparação. Para Jeudy o sinal de sucesso seria quando a cidade consegue se colocar, ela mesma como uma obra, resignificando e conservando espaços desativados, abandonados, como puro signo estético para o fortalecimento da *imagem* da cidade. Afinal, tal espaço faz parte da memória coletiva e pode continuar na memória como a marca de uma cidade em eterna metamorfose. Assim, o olhar dos agentes da cidade traz a unidade projetiva da cidade, seu olhar unifica espaço e tempo, reconfigurando em sua memória as imagens da cidade. Desta maneira para Jeudy (2005, p. 100) “a cidade que se imagina doente é a cidade que perdeu seus vínculos ou que não os tem.”. Assim quando reconhecemos as disjunções espaciais da cidade reconhecemos a necessidade de uma “recomposição estética”, de pensar processos alternativos para a cidade, que abracem as sinergias entre essas alternativas que se impõe ao cotidiano na cidade. Pois

Mesmo que o percurso de uma cidade seja determinado por hábitos dependentes da vida profissional ou das necessidades cotidianas, a incongruência do surgimento de cenas cotidianas continua sempre possível. Um as imagens vão chamando outras, e sua livre associação une as representações mais pessoais, repetidamente ou segundo a emergência casual dos signos. Porque a história de uma vida na cidade, a história mais significativa, mais marcante da existência de um indivíduo, encontra-se inscrita na morfologia urbana como o porvir de um destino. Quando se fala dos territórios sem nome, dessas aglomerações sem alma e sem identidade, comete-se o erro de pensar que somente a cidade tradicional, com seu passado histórico, estaria em condições de oferecer um poder simbólico às imagens, uma vez que os signos repartidos são eles mesmos já símbolos. A cidade resiste ao que se espera dela, sobretudo quando não se espera mais nada, e ao que vão fazer com ela, sobretudo quando se crê poder decidir o que ela se tornará. (JEUDY, 2005, p. 100)

Assim a tentativa de criar um efeito patrimonial em cidades históricas, tão presente em nossa sociedade contemporânea, acaba então, por criar um efeito indesejável, pois nega a própria natureza mutável da cidade, e “De tanto buscar efeitos históricos, termina-se falhando no objetivo: o patrimônio tirado do esquecimento, restituído como um valor dominante, parece exagerado. Pois como já citado acima Jeudy (2005, p.100) nos coloca que “A cidade resiste”.

Para Henri-Pierre Jeudy, a revitalização histórica do patrimônio histórico estanca a possibilidade de que os habitantes das cidades vivenciem as metamorfoses da cidade, que perpassa os prédios abandonados e elaborem o fluxo da história sendo capazes de agirem e transformar esse fluxo.

Desta maneira, sem se deixar assustar pelo fantasma do abandono ou seduzir pelo anjo da revitalização e suas promessas de esquecimento do abandono e retorno ao passado idealizado, nessa pesquisa busquei deixar a imaginação fluir através do patrimônio vivenciado na condição de *habitante* de Paranaguá e dialogar com os conceitos warburgianos, através dos estudos de Didi-Huberman, para encontrar outras totalidades possíveis, outras telas pretas, outros intervalos, movimentos e arranjos das imagens.

Imbuída destas reflexões trago telas pretas construídas durante a pesquisa, reunindo fotografias que mobilizam imagens do patrimônio cultural edificado em Paranaguá, recolhidas durante o trabalho de campo dos dois anos que embasam esse estudo. São fotografias autorais, mas também aquelas que circulam no espaço cibernético que também fazem parte do espaço da cidade, pois assumem sobrevida, em tempos de globalização.

4 PERCURSOS IMAGÉTICOS: A CONSTRUÇÃO DOS QUADROS SINÓPTICOS

Durante a pesquisa foram trilhados vários percursos, metodológicos, físicos, imagéticos, de autoconhecimento. Podemos dizer que essa pesquisa se apresenta como um estudo liberto das narrativas positivistas e do pensamento colonial. Dentro dos termos de Boaventura de Souza Santos, essa pesquisa se coloca como uma *zona libertada* dentro da *Sociologia das emergências*.

Enquanto a tarefa da sociologia das ausências é produzir um diagnóstico radical das relações sociais capitalistas, coloniais e patriarcais, a sociologia das emergências visa converter paisagem de supressão que surge a partir desse diagnóstico num vasto campo de experiência social intensa, rica e inovadora. (SANTOS, 2010, p.24)

Em busca de uma interpretação própria, livre das amarras da história positivista e do pensamento colonial latente em uma cidade fundada no século XVII, busquei tecer relações próprias com o patrimônio de minha cidade, pois apesar de tal direito ser assegurado por lei, a relação do habitante com seu próprio patrimônio ainda é pautada em uma relação colonialista que exclui determinados grupos sociais do imaginário construído sobre a cidade, podemos citar aqui grupos indígenas e afrodescendentes, que acabam sendo invisibilizados e afastados ainda mais desse imaginário. Tal exercício – de aproximação do campo patrimonial e do pensamento warburgiano – se apresenta como uma tentativa de trazer para a *tela preta* também esses grupos que foram excluídos por um pensamento colonialista que acabou impondo um distanciamento entre os habitantes e seu patrimônio cultural.

Dessa maneira cada painel desenvolvido revela uma fase, não apenas da pesquisa, mas são um relato quase autobiográfico. Minhas impressões da cidade como *habitante* e também como pesquisadora, foram cunhados nas fotografias autorais e nas fotografias recolhidas no espaço cibernético. Afinal, *Mnemosyne* traz em seu cerne o traço da autobiografia, Didi-Huberman vai dizer que ela “É uma espécie de autorretrato estilhaçado em mil pedaços”.

Em seu texto “Sobre o artesanato intelectual” Charles Wright Mills aborda o artesanato intelectual como uma prática diretamente ligada a vida cotidiana do pesquisador. As experiências cotidianas do pesquisador, acabam por nutrir seu trabalho intelectual, e no aperfeiçoamento de seu ofício o pesquisador resignifica suas experiências pessoais em uma continua reflexão, não apenas de suas questões de

pesquisa, mais também de suas experiências pessoais. Rompendo assim com o academicismo e com paradigmas fechados de pesquisa, abrindo novas possibilidades de experiências dentro do campo das ciências humanas. Mills coloca que as experiências do pesquisador afetam diretamente seu presente, definindo assim suas escolhas futuras, influenciando diretamente em suas pesquisas acadêmicas.

Segundo Mills, para que essas experiências sirvam de combustível para a produção intelectual, para que o pesquisador molde a si mesmo como um artesão intelectual, é necessário certa organização do pesquisador,

“Isso significa que deve aprender a usar sua experiência de vida em seu trabalho intelectual: examina-la e interpreta-la continuamente. Neste sentido, o artesanato é o centro de você mesmo, e você está pessoalmente envolvido em cada produto intelectual em que possa trabalhar. Dizer que você pode “ter experiências” significa, por exemplo, que seu passado influencia e afeta seu presente, e que ele define sua capacidade de experiência futura. Como cientista social, é preciso controlar esta ação recíproca bastante complexa, apreender o que experiência e classificá-lo; somente dessa maneira pode esperar usá-lo para guiar e testar sua reflexão e, nesse processo, moldar a si mesmo como um artesão intelectual. Mas como fazer isso? Uma resposta é que você deve organizar um arquivo [...]” (MILLS, 2009, p.17)

O primeiro passo para a formação dos quadros sinópticos – tanto para os quadros com as respectivas fotografias como para os quadros formados apenas na memória – foi o deslocamento físico. Inicialmente sem a câmera fotográfica, posteriormente a caminhada ganhou o acessório para o registro das minhas experiências pessoais com o centro histórico da cidade. Dessa maneira um arquivo começa a se formar. Inicialmente o arquivo era composto apenas por fotografias autorais, posteriormente busquei fotografias no espaço cibernético que tivessem algum tipo de relação tecida através de minha memória imagética. Foram arquivadas cerca de mil imagens autorais e cerca de 500 imagens coletadas no espaço cibernético. Mesmo as recolhidas na internet, trazem de maneira implícita também elementos do meu cotidiano, pois essas fotografias elencadas foram trazidas para uma rede tecida através de minhas experiências e memórias.

Assim foram produzidos quatro painéis ao longo dos anos de desenvolvimento desta pesquisa. Como já exposto, Didi-Huberman dirá que em suma, o sistema warburgiano consistia em *formar quadros com fotografias*, a palavra *quadro* para ele tem duplo significado: o primeiro é o sentido *psicótico*, pois reúne em um único tecido preto diferentes temporalidades, estilos e lugares. O segundo seria um sentido

combinatório, pois ele estabelece suas próprias relações em cada quadro, formando assim uma *série de séries*.

Tanto a pesquisa quanto os painéis sofreram modificações constantes durante esse tempo, e com certeza não ficarão estáticos após a conclusão desse trabalho, afinal é justamente essa condição mutável do pensamento warburgiano que me fez escolher tal percurso para pensar o patrimônio cultural edificado em Paranaguá.

Aponte a câmera do seu celular para acesso ao site Youtube, onde o leitor poderá visualizar um pouco do processo de montagem dos quadros sinópticos.



PAINEL 1

1A-1B Ladrilhos Casa Brasílio Itiberê
Construção do século XVIII
Arquivo pessoal da autora

2A- 2B Ladrilhos da Casa Elfrida Lobo
Construção do final do século XIX e início do século XX. Em estilo eclético
Fonte: Arquivo pessoal da autora

3 Casarão revestido com ladrilhos
Rua XV de Novembro, n.º 365
Paranaguá-Pr
Arquivo pessoal da autora

4 Círculos de crochê “yarn bombing”.
Intervenção do Coletivo Mãos Urbanas. Museu Paranaense
Arquivo pessoal da autora

5 Revestimento em cerâmica
Ponto comercial
Rua Faria Sobrinho, S/n.º, ao lado do n.º 443
Arquivo pessoal da autora

6A Bacchus,
Caravaggio
1595
Uffizi Gallery Museum, Florence

6B Dinísio
Estátua de ferro
Mathurin Moreau
Fundições Val d’Osne
Inaugurada em 1914
Praça 29 de Julho – Paranaguá-Pr

7A-7B Pintura sobre pele, motivo Tayngava (foto Renato Delarole),
Gráfico Asurini-xingu
in: Arte e Corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros, FUNARTE, 1985

8A- 8C Cerâmica grega antiga
Entre o século VIII a.C. e VI a.C.

9 Tatuagens de figuras geométricas braço fechado

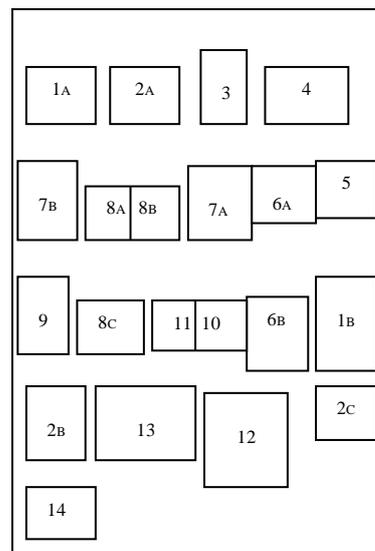
10 Bacchus
Michelangelo
Estátua de mármore representando o deus Baco
Florença, Museu Nacional do Bargello,
1496-1497

11 Apolo Belvedere
Leochares
Estátua de mármore representando o deus grego Apolo
Restauração de Giovanni Montorsoli
Vaticano, Museu Pio-Clementino
Cópia romana 120 a.C-140 a.C

12 Detalhe da Porta della Madorla
Giovanni d’ Abrogio 1382-1418
Florença, 1391-1397
Fonte: Instituto Warburg

13 Detalhes do Camerino Farnese, Palazzo Farnese
Aquila Pietro, 1640-1642 depois de Carracci, Annibale, 1560-1609
Roma, 1674
Londres, Museu Britânico/departamento de gravuras e desenhos
Fonte: Instituto Warburg

14 Fachada da mesquita Imam Ali ibn Abi Talib
Inaugurada em 1972
Curitiba- Pr
Página oficial do Facebook



Para o primeiro painel (fig.44) o registro foi geral, ou seja, todas as minhas impressões do patrimônio cultural na cidade foram clicadas e colocadas na tela. Posteriormente busquei, em meu repertório imagético contido em minha memória, associações, recorrências, imagens que me foram ativadas pelo patrimônio cultural em Paranaguá. Busquei as imagens da minha memória no espaço cibernético, e a busca no Google me permitiu deixar a imaginação fruir e assim acessar outras imagens, que ainda não faziam parte do meu repertório imagético.

Dessa maneira o primeiro painel se revela um turbilhão de patrimônios, culturas e lugares que foram conectados pelas minhas impressões. Assim o conjunto de imagens elencadas para o primeiro painel refletem em seu cerne o pensamento warburgiano em *Mnemosyne*. Foram colocados na tela, ladrilhos, peças de crochê, pinturas corporais, obras de arte, esculturas e estátuas. Tudo isso em amalgamação, montagens de tempo e espaço. Para a confecção do primeiro quadro, foram recolhidas todas as fotografias que me remetessem a uma memória imagética, essas fotografias foram colocadas no chão, dispostas uma ao lado da outra. Posteriormente foram colocadas no tecido preto buscando associações entre as imagens. Com o quadro pronto, foram feitas as legendas, importantes para a análise das imagens e para a explanação de tal análise para o leitor.

Para essa construção, as primeiras imagens colocadas no tecido foram as fotografias dos detalhes do patrimônio cultural edificado em Paranaguá – imagens, 1a, 1b, 2a, 2b, 2c, 3, 5. Todas essas imagens foram recolhidas no centro histórico, as figuras 1a e 1b, são detalhes da Casa Brasília Itiberê, as 2a, 2b, e 2c são da Casa Elfrida Lobo, uma construção do século XIX, a figura 3 é um Casarão revestido com ladrilhos na Rua XV de Novembro, e a figura 5 são revestimentos em cerâmica em um ponto comercial na rua Faria Sobrinho. Nessas edificações busquei os detalhes, para encontrar em tais detalhes sobrevivência, *Nachleben*, de outros tempos. Nessa busca as primeiras imagens associadas foram as imagens 1a e 2a, que me remeteram as famosas barras gregas, memória imagética contida no imaginário coletivo, mas as sequências geométricas das barras gregas também me acessaram outra lembrança. Em uma exposição de arte indígena os grafismos nas cestarias ficaram gravados em minha memória, comecei então a procurar tipos de grafismos de diferentes etnias indígenas, chegando assim aos indígenas Asurini-xingu. O motivo Tayngava em muito se assemelha com a barra grega, que foi apropriada nos casarões do centro histórico

em Paranaguá, mas o que essas manifestações têm em comum além da forma e do fato de que tanto objetos gregos, casarões do centro histórico em Paranaguá e as pinturas corporais dos indígenas do Xingu, podem ser considerados patrimônio cultural? O que objetos da Grécia antiga têm em comum com as pinturas corporais indígenas? *Nachleben* das *Pathosformel*, sobrevivência das formas. Esses modelos geométricos não são encontrados apenas na cultura grega ou nas culturas indígenas, os modelos também são encontrados em figuras do período neolítico. Ancestralidade? Estaria aí a ligação entre os gregos e os indígenas sul-americanos? Conforme Agamben,

Nessa perspectiva, em que a cultura é sempre vista como um processo de *Nachleben*, isto é, de transmissão, recepção e polarização, torna-se também compreensível por que Warburg teria fatalmente de concentrar sua atenção no problema dos símbolos e de sua vida na memória social. [...] O símbolo e a imagem desempenham para Warburg a mesma função que, segundo Semon, o *engramma* desempenha no sistema nervoso central do indivíduo: cristalizam-se neles uma carga energética e uma experiência emotiva que sobrevive como uma herança transmitida pela memória social [...]. (AGAMBEN, 2017, p. 118)

Desta maneira também foram pensadas as imagens 7a e 7b em associação com a imagem 9. A pintura corporal indígena com as tatuagens contemporâneas. Resquício de um primitivismo cunhado na memória social? Claro que quando falamos em uma memória social em tempo de globalização, estamos falando de uma memória compartilhada por grande parte da humanidade. Assim as formas geométricas da tatuagem me lavaram novamente aos ladrilhos da Casa Elfrida Lobo no centro histórico em Paranaguá, imagem 2b, mas sua sequência geométrica também remete as imagens das mesquitas muçulmanas, a imagem 14 é a fachada da mesquita Imam Ali Ibn Abi Tálib, inaugurada em 1972 em Curitiba-Pr, a presença de povos árabes em Paranaguá é também marcante.

Como já citado no trabalho, no atlas de montar imagens Warburg não criou uma regra, ou caminho a ser percorrido, principalmente no que diz respeito à leitura e associação de imagens, assim os ladrilhos da Mesquita me remetem novamente aos ladrilhos dos casarões imagem 5, e particularmente nesse, a forma do desenho no ladrilho me trouxe outra manifestação cultural, o crochê, imagem 4, esses círculos de crochê especificamente, são uma intervenção artística de Karen Dolorez em uma árvore no jardim do Museu Paranaense, mas nada impede que a mesma forma rosácea decore as almofadas de sua casa. As duas manifestações são de

ascendência açoriana o que pode explicar a semelhança, tal formato também foi apropriado por diferentes culturas e será melhor explorado no segundo quadro (fig. 45).

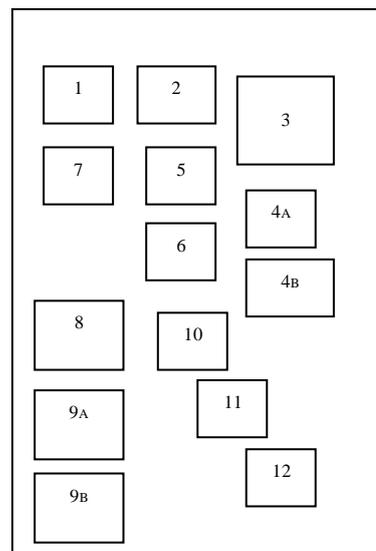
Entre as figuras 7a e 7b, temos duas imagens, 8a e 8b, essas são imagens de vasos de cerâmicas gregas antigas, comumente confeccionadas entre os séculos VIII a.C. e VI a.C., as imagens estão entre as duas imagens de pintura corporal, como já explanado anteriormente, pela aproximação das pinturas corporais com a barra grega que decora os vasos. Ao mesmo tempo em que os vasos gregos me remeteram aos grafismos indígenas, também me trouxeram as imagens que comumente estão em nosso imaginário, imagem das famosas réplicas das estátuas gregas, imagens 10 e 11. As estátuas são representações de Apolo e Bacchus. A escultura de Bacchus me trouxe outras duas aproximações: com a obra de Caravaggio de 1595, mas também a estátua de ferro com a representação de Dionísio feito por Mathurin Moreau que foi inaugurada em 1914 e hoje está na Praça 29 de julho em Paranaguá, os motivos pelo qual o poder público encomendou justamente uma estátua de Dionísio para decorar uma das praças de Paranaguá continuarão a ser uma incógnita, fato é que ela está lá. Dessa maneira,

É característica que esse exemplo de sobrevivência [...] diga respeito aos elementos formais de uma ornamentação, às “palavras primitivas” de qualquer ideia de estilo. É igualmente característica que essa *sobrevivência das formas* seja expressa em termos de uma chancela [*stamp*]. Dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca do tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46)

Essa estátua de Dionísio em uma das principais praças de Paranaguá me remeteu, da mesma maneira, aos detalhes das imagens 12 e 13. A imagem 12 é o detalhe da Porta della Madorla de Giovanni d’Abrogio, e a imagem 13 são os detalhes do Camerino Fanese no Palazzo Farnese de Pietro e Annibale. Objetos deslocados, transformados ou mutilados, essa é bem a magia fantasmal em *Mnemosyne*. Assim o primeiro quadro traz múltiplos tempos, conectando patrimônios culturais de diferentes lugares, trazendo-os para o tecido preto, estabelecendo conexões aproximações e evidenciando intervalos. Tudo isso disponível na mesa de trabalho dos que se propõem pensar o patrimônio.

PAINEL 2

- | | |
|---|--|
| <p>1 Renda de Bilros
Rendeiras de Florianópolis, década de 1960
MAE Museu de Arqueologia e Ethnologia
UFPR- Universidade Federal do Paraná
Paranaguá – Pr
Arquivo pessoal da autora</p> <p>2 Revestimento em cerâmica
Ponto comercial
Rua Faria Sobrinho, S/n.º, ao lado do n.º 443
Arquivo pessoal da autora</p> <p>3 Constelações Zodíaco
Florentino desconhecido
Ladrilhos
Início do século XIII
Florença, Itália</p> <p>4A- 4B Calendário Maia
Civilização maia de mesoamérica
Pré colombiana
Aprox. século VI a.C</p> <p>5 Representação do zodíaco
Sem data</p> <p>6 Calendário chinês
Sem data</p> <p>7 Círculos de crochê
Arquivo pessoal da autora</p> | <p>8 Moringa caiçara
Região sul do Brasil
1967
MAE Museu de Arqueologia e Ethnologia
UFPR- Universidade Federal do Paraná
Paranaguá – Pr</p> <p>9A-9B Urna Marajoara
Ilha de Marajó
400 a 1400
MAE Museu de Arqueologia e Ethnologia
UFPR- Universidade Federal do Paraná
Paranaguá – Pr
Arquivo pessoal da autora</p> <p>10 Cocar Carajá
Foto de Alexandre Andreazzi
Sem data
Comunidade do Rio Silveira-Bertioga</p> <p>11 Comunidade indígena Yanomami, denominada Moxihatëtëa
Foto de Marcos Wesley, 2005
Alto alegre, Roraima</p> <p>12 Comunidade indígena Yawalapiti
Foto de Olivier Boëls
Sem data
No Parque Indígena do Xingú
Foto de Olivier Boëls</p> |
|---|--|



A partir do primeiro painel (fig.44) foi possível pensar outros assuntos que além do conteúdo que cada imagem contém evidenciam também sua *forma* bem evidente. Dessa maneira, no segundo painel (fig.45) procurei as associações primeiramente a partir da *forma*. A *forma* rosácea foi explorada por diferentes culturas, e nesse painel busquei colocar em evidência as proximidades entre essas culturas, que na tela preta foram unidas pelo formato de suas produções culturais. Assim a imagem da intervenção artística feita de crochê, no segundo painel imagem 7, e o detalhe do ladrilho em um casarão em Paranaguá, na segunda montagem imagem 2, foram o gatilho para outras associações a partir da forma rosácea.

A primeira associação veio em uma visita ao Museu de Arqueologia e Etnologia – UFPR, onde a exposição de longa duração - *Assim vivem os homens* apresenta objetos de cultura popular, entre tais objetos estão peças das rendeiras de Florianópolis, que ainda preservam a tradição de fazer renda com os bilros¹⁹, imagem 1. As três manifestações culturais são de ascendência açoriana, por esse motivo a associação ficou mais clara. Mas não foi apenas na península ibérica onde essa forma se manifestou na cultura. Assim essas três primeiras imagens me levaram aos zodíacos e calendários de diferentes culturas, imagens 3, 4, 5, 6a e 6b.

A imagem 3 é a representação das constelações, Zodíaco feito em ladrilhos por um florentino desconhecido em meados do século XIII, a mesma representação da imagem 5, um zodíaco contemporâneo encontrado no espaço cibernético. Seguindo a mesma forma, calendários de diferentes culturas tem sua representação em forma circular, nessa tela trago os calendários do povo Chinês e o povo Maia, imagens 6 e 4a e 4b, respectivamente. Dessa maneira essa montagem em particular foi levando-me a pensar a *forma* rosácea sendo apropriada em manifestações religiosas e ligadas a astrologia. Podemos até mesmo fazer tal ligação com o ladrilho do casarão em Paranaguá, afinal os ladrilhos de ascendência açoriana em muito tem sua raiz nas manifestações mouriscas, que se utilizavam de figuras geométricas para adornar suas mesquitas, afinal não era permitido nem uma imagem que remetesse a criação de Deus de forma figural. Expressão cultural impulsionada pela religião. E

¹⁹ Os bilros são objetos de madeira, com uma pequena cabeça nas extremidades na qual é enrolada a linha para execução do trançado. Na produção pode ter vários bilros, geralmente, utilizados em pares. Fonte: <https://www.infoescola.com/cultura/renda-de-bilros/>

como vimos não foi apenas entre os mulçumanos que a forma rosácea teve espaço. As religiões pagãs, baseadas na astrologia, também buscaram em formas rosáceas, jeitos de representar seus credos, *fantasmas* que assombram até mesmo o imaginário de uma sociedade majoritariamente cristã. Assim,

[...] a análise das sobrevivências se evidencia como análise de manifestações sintomais e fantasmais. Elas designam uma *realidade de intrusão*, ainda que tênue ou até insensível, e por isso designa também uma *realidade espectral*: a sobrevivência astrológica apareceria como um “fantasma” no discurso de Lutero, um fantasma cuja eficácia Warburg podia reconhecer através de sua natureza de intruso ou de intrusão – de sintoma – na argumentação lógica do pregador da reforma. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 49)

Dessa maneira a sobrevivência dessa *forma* rosácea pode também ser observada em culturas ameríndias, que tem a *forma* na organização de suas moradias nas comunidades e em seus adornos, imagens 10, 11 e 12. As cerâmicas caiçaras, e as cerâmicas marajoaras também trazem em seus adornos a mesma *forma*. Assim para esse quatro foi escolhida a *forma* para pensar as proximidades e afastamentos dessas manifestações culturais, pois no sistema warburgiano as associações podem ser feitas de diferentes maneiras, nunca dissociando a *forma* do conteúdo.

Figura 46 - Painel 3 - Grafismos e desenhos: A sobrevivência do primitivo.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2019

PAINEL 3

1A- 1C Recipiente; Vale do Indio, período hatapeano
Cerâmica com pintura
V-II milênio a.C
Museu Oscar Niemeier
Curitiba-Pr
Arquivo pessoal da autora

2A-2B Cerâmica Shipibo,
Sem data
Rio Ucayali, Perú

3A-3B Mulheres indígenas Shipibo
Pintura de rosto
Foto de Thomas Hoepker
Sem data
Rio Ucayali, Perú

4 Gravura de mulher indígena
Período colonial

5A- 5B Cestaria Guarani
Ilha da Cotinga
Paranaguá-Pr
MAE Museu de Arqueologia e
Ethnologia
UFPR- Universidade Federal do
Paraná
Arquivo pessoal da autora

6 Neolítico
Anônimo
De 4500 a.C. à 2500 a.C.
Brittany, Gavrinis

7A-7B Pintura sobre pele, motivo
Tayngava (foto Renato Delarole),
Grafismo Asurini-xingu
in: Arte e Corpo: pintura sobre a pele
e adornos de povos indígenas
brasileiros, FUNARTE, 1985

8 Arte indígena Guarani
Ilha da Cotinga
Paranaguá-Pr
MAE Museu de Arqueologia e
Ethnologia
UFPR- Universidade Federal do
Paraná
Arquivo pessoal da autora

9 Tatuagem tribal rosto
Autor desconhecido

10 Tatuagens de figuras
geométricas braço fechado
Autor desconhecido

11 Comunidade indígena
Yawalapiti
Foto de Olivier Boëls
Sem data
No Parque Indígena do Xingú
Foto de Olivier Boëls

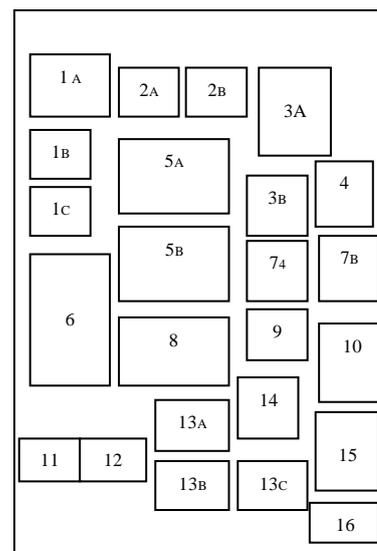
12 Comunidade indígena
Yanomami, denominada
Moxihatëtëa
Foto de Marcos Wesley, 2205
Alto alegre, Roraima

13A-13C Vilarejo africano de
Tibébélé
Burkina Faso
Africa Ocidental

14 Fachada da mesquita Imam
Ali ibn Abi Talib
Inaugurada em 1972
Curitiba- Pr
Página oficial do Facebook

15 Ladrilhos da Casa Elfrida Lobo
Construção do final do século XIX
e início do século XX. Em estilo
ecletico
Arquivo pessoal da autora

16 Revestimento em cerâmica
Ponto comercial
Rua Faria Sobrinho, S/n.º, ao
lado do n.º 443
Arquivo pessoal da autora



No terceiro painel (fig.46) as pinturas corporais dos Asurini-xingu, imagens 7a e 7b, foram reaproveitadas para pensar a *sobrevivência do primitivo* em grafismos de diferentes culturas.

Pesquisar as “fórmulas primitivas” do *páthos* é procurar compreender o que o *primitivo* quer dizer na própria *atualidade* de sua expressão motora, quer essa atualidade seja objeto de uma reportagem fotográfica nos museus do Vaticano (no caso do sacerdote greco-romano), quer o seja nos planaltos do Novo México (no caso do sacerdote indígena). De qualquer modo, uma *montagem anacrônica* domina a relação entre atualidade e primitivismo: a elaboração teórica da *Nachleben* só teve como ambição – mas ela era considerável – aceder a um conhecimento dessa montagem temporal. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 193)

Temos que ter clareza de que a procura pelas “fórmulas primitivas” de Aby Warburg, foi uma busca específica, uma busca pelos movimentos corporais em determinadas situações, quando certas energias são liberadas. Tais reações Warburg vai buscar em formas “primitivas”, ele dirá que essas ações do corpo têm um gatilho biológico, mas apenas a biologia não deu conta de explicar as *Pathosformel*, assim

Poderíamos dizer que a *questão antropológica do gesto*, introduzida por Warburg no campo das imagens, situa-se entre dois extremos cuja articulação a ideia de *Pathosformel* tenta justamente compreender: de um lado, a atenção para a animalidade do corpo em movimento; de outro, a atenção a sua “alma”, ou pelo menos, a seu caráter psíquico e simbólico. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 98)

Nesse quadro busco outra forma de primitivismo, o primitivismo dos símbolos, e como esses são apropriados por diferentes culturas na atualidade. Assim as imagens 7a e 7b foram a porta de entrada para esse quadro. Os grafismos dos Asurini-xingu me levaram a pintura corporal de outras comunidades ameríndias, as imagens 3a e 3b são fotografias de mulheres indígenas Shipibo, do Rio Ucayali no Perú. As formas geométricas apresentadas em seus rostos são bem específicas e adornam as cerâmicas feitas por essa coletividade, imagens 2a e 2b. Dessa maneira comecei a buscar esses símbolos em utensílios de diferentes povos. Uma exposição temporária de cerâmica no Museu Oscar Niemayer me permitiu o contato presencial com cerâmicas do Vale do Índio, do período hatapeano, imagens 1a, 1b, 1c. Esses recipientes datam do V ao II milênio a.C., e contém em seus detalhes grafismos que se assemelham muito aos grafismos de povos ameríndios que ainda preservam essa prática. Logo abaixo a essas imagens temos outra imagem do período Neolítico, imagem 6, que data de 4500 a.C. à 2500 a.C. Ao lado cestarias do povo Guarani da

Ilha da cotinga em Paranaguá, imagens 5a , 5b e 5c, que foram fabricadas para uma exposição de arte indígena em 2018. Considerando a datação aproximada das peças do período neolítico, são mais de cinco mil anos de diferença entre os tempos, e milhares de quilômetros de distância geográfica. *Nachleben*, sobrevivência das formas. As mesmas formas também decoram as paredes do famoso vilarejo africano de Tibébélé na África Ocidental, imagens 13a, 13b e 13c. Os grafismos nas moradas da vila africana me levaram novamente aos adornos na mesquita Imam Ali ibn Abi Talib em Curitiba, imagem 14, mas também aos ladrilhos dos casarões do centro histórico em Paranaguá, imagens 15 e 16. As formas geométricas da imagem 15 me aproximaram das tatuagens contemporâneas da imagem 10. Na contemporaneidade, esses desenhos voltam aos corpos para serem símbolo de identidade e tomarem novos significados.

Amontoados de tempos, sobrevivência das formas. Dessa maneira o quadro 3 coloca lado a lado tempos, lugares e manifestações culturais completamente distintos. Assim cada comunidade apropriou e modificou tais formas de acordo com suas vivências, conferindo significados diferentes para a mesma forma geométrica evidenciando aproximações, mas também intervalos que separam essas culturas no tempo e espaço, trazendo para a tela as especificidades de cada cultura.

PAINEL 4

1a, 1b, 1c e 1D Palácio Mathias Böhn
Construído no final do século XVIII.
Teve sua fachada reformada no estilo
historicista no final do século XIX
Paranaguá, Paraná
Arquivo pessoal da autora

2 Palazzo Senatorio
Greco-romano
Construção arquitetônica
Roma, 98- 117 data dos deuses do rio
Nilo à esquerda e Tigris à direita
Fonte: Instituto Warburg

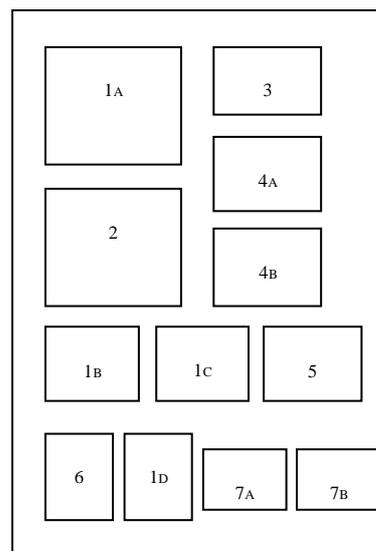
3 Arco de Constantino lado interno
Romano Antigo
Monumento arquitetônico
Roma, 315
Fonte: Instituto Warburg

4A- 4B Casa Elfrida Lobo
Construção do final do século XIX e
início do século XX. Em estilo eclético
Arquivo pessoal da autora

5 Casarão
Ponto comercial
Rua Marechal Alberto de Abreu,
109 - Centro Histórico, Paranaguá
Arquivo pessoal da autora

6 Detalhe da Porta della Madorla
Giovanni d' Abrogio 1382-1418
Florença, 1391-1397
Fonte: Instituto Warburg

7A/7B
Detalhes do Camerino Farnese,
Palazzo Farnese
Aquila Pietro, 1640-1642 depois
de Carracci, Annibale, 1560-1609
Roma, 1674
Londres, Museu Britânico /
departamento de gravuras e
desenhos
Fonte: Instituto Warburg



O último painel (fig.47) foi a montagem mais desafiadora. Queria buscar uma aproximação com a pesquisa de Warburg, algo que me deixasse ainda mais próxima de seu pensamento. Dessa maneira voltei ao início de minha trajetória para observar novamente os casarões, as construções, a arquitetura, que foi porta de entrada para essa pesquisa, voltar a analisar suas fotos buscando montagens de fragmentos de memórias. Observando os casarões após todo o percurso teórico feito, me fez perceber quão próxima fisicamente eu estava da pesquisa de Warburg. A sobrevivência do *antigo*, esse foi o anseio que levou nosso *dibuk* a criar seu sistema, o *Atlas Mnemosyne*. E entrar na História da Arte através do Renascimento florentino, certamente não foi tarefa fácil para um jovem pesquisador no final do século XIX, afinal Burckhardt já havia sacralizado o tema décadas antes, e pesquisar tal tema foi tomar posição frente ao próprio conceito de *renascimento* desenvolvido por Burckhardt. Mas Warburg sabia que a grandeza do Renascimento não estava nas formas “resgatadas” da antiguidade e trazidas a vida tal qual como no período clássico, mas está justamente em sua impureza, e segundo Didi-Huberman (2013, p. 66) ele “nunca se cansaria de aprofundar e de construir – graças aos conceitos específicos de *Nachleben* e *Pathosformel* – essa observação.” Dessa maneira, nesse painel pretendi me aproximar das motivações que guiaram toda a pesquisa de Warburg, buscando nas edificações em Paranaguá outras sobrevivências do *antigo*, embebidos em novas influências e trazidos à novos tempos, colocando lado a lado com o acervo de milhares de imagens do Instituto Warburg. Amalgamação de tempo, formas e lugares.

Assim foram escolhidos três casarões do centro histórico em Paranaguá para a aproximação com o acervo do Instituto Warburg. As imagens são de detalhes dos casarões que foram escolhidos pela aproximação com as imagens do Instituto Warburg. Dessa maneira as primeiras fotos colocadas na tela foram as imagens do Palácio Mathias Böhn, imagens 1a, 1b, 1c e 1d. Nesse exercício busquei os detalhes para posteriormente compará-los com o acervo do Instituto. Logo a imagem 1a apresenta uma enorme semelhança com a imagem 2, do Palazzo Senatorio em Roma. Com as mesmas características a imagem 3, do Arco Constantino também em Roma, traz as famosas colunas gregas, tão presente em nosso imaginário coletivo.

Com a coluna como ponte de encontro, as imagens 4a e 4b, da Casa Elfrida Lobo, do século XIX estão em conexão com a imagem do Arco de Constantino de 315 d.C. Os arcos romanos também estão em grande parte dos casarões em Paranaguá,

conforme imagens 1b, 1c, 4a e 4b, o que acaba por aproximar Paranaguá ainda mais da força viva do Renascimento. O detalhe do Palácio Mathias Böhn, imagem 1d, especificamente o detalhe da porta, me remeteu ao detalhe de outra porta, a Porta della Madorla, em Florença, imagem 6. Nas imagens 5, 7a e 7b, as aproximações foram através dos detalhes em formato de folhas, que também adornam o Camerino Farnese no Palazzo Farnese.

As aproximações foram feitas a partir de Casarões patrimonializados no centro histórico em Paranaguá, e as imagens associadas em sua maioria também são consideradas patrimônio cultural, dessa maneira o patrimônio edificado foi colocado na tela para buscar aproximações entre tempos e lugares diferentes, para evidenciar a influência do *Antigo*. E nas palavras de Warburg “Da influência do Antigo. Esta história é fabulosa para contar. História de fantasmas para gente grande” (A. WARBURG, 1929, apud DIDI-HUBERMAN .11).

Todas as experiências relatadas aqui foram exercícios em caráter experimental. Como não foram achados outros trabalhos com o a mesma temática, além das referências teóricas, a percepção e a sensibilidade como *habitante*, mas também como professora e pesquisadora foram fundamentais para as experimentações. No presente trabalho, acredito ter conseguido instigar novos olhares para os patrimônios que nos cercam, e trazer, quem sabe, uma nova possibilidade de análise para esse espaço tão complexo que são os centros históricos patrimonializados.

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PERCURSOS TRILHADOS

Ao longo do desenvolvimento da presente pesquisa, fica explícito as metamorfoses pelas quais meu olhar passou. Essas transformações se deram a partir de minhas experiências pessoais enquanto habitante, mulher e arte educadora. Todos os percursos trilhados antes e durante a pesquisa me permitiram uma auto educação para o patrimônio cultural. Antes de minhas vivências dentro do espaço do centro histórico minha relação com o espaço era superficial, apenas após o ingresso no curso de Licenciatura em Artes da UFPR, e da possibilidade de uma bolsa para ser mediadora no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR (com sede expositiva no antigo Colégio Jesuíta) passei a caminhar, a vivenciar e assim resignificar e requalificar meu olhar sobre esse espaço. O olhar limitado do patrimônio cultural, como algo que pertenceu a um tempo de glória e que hoje serve apenas como marco desse tempo de outrora, também é compartilhado por diferentes moradores da cidade. Esses não encontram relação com o centro histórico mesmo caminhando por ele todos os dias. Assim meu olhar foi sendo forjado, não apenas por minhas experiências em quanto moradora, mas também por minhas experiências acadêmicas, me permitindo uma apropriação desse espaço, para finalmente me reconhecer em quanto *habitante*. E o fazer artístico exercitado na montagem das *telas* me possibilitou não apenas externalizar minhas impressões, mas também refletir sobre elas, modificando-as para assim ir em busca de novas experiências com o lugar que habito. Dessa maneira na pesquisa, houve o esforço de narrar esses percursos trilhados, descobertas acadêmicas, pessoais e artísticas, desenvolvidas na cidade de Paranaguá e a partir dela.

A presente pesquisa teve assim como objetivo explicitar as complexidades do patrimônio cultural através do sistema warburgiano *Atlas Mnemosyne*, evidenciando a sobreposição das camadas de tempo plasmada nas diversificadas formas de patrimônio. Tendo Paranaguá como referência de análise, foi possível acessar outras manifestações culturais a partir do centro histórico da cidade.

Aby Warburg desenvolve o *Atlas Mnemosyne* em um contexto bastante conturbado da história alemã, onde busca romper com a construção da ideia de nação alemã impregnada de um imaginário de superioridade ariana onde culturas foram subjugadas em detrimento de um ideal renascentista. Warburg vai explicitar em seu

trabalho o amalgamado de tempos, culturas e lugares que assombram as imagens. Contra-pondo-se assim a um pensamento pautado na ideia de supremacia de determinada cultura em detrimento de outras. Em um contexto atual, como moradora da cidade de Paranaguá, me deparo com uma herança positivista francesa que teve papel fundamental na formação de um ideal de sociedade que também elege uma cultura em detrimento de outras. Em Paranaguá a matriz de análise historiográfica local é hegemonicamente tributária desse positivismo. Dessa maneira a pesquisa buscou tecer uma perspectiva não positivista, que se nega e resiste a se subordinar a esse olhar.

A montagem das telas para a pesquisa foi um exercício e uma tentativa de aproximação dos estudos de Aby Warburg com o campo patrimonial. Os estudos de Warburg são marcantes na História da Arte desde o século XX, mas atualmente pesquisas em diferentes áreas das humanidades vem se apropriando dos estudos de Warburg para temas de campos como os história, filosofia e antropologia. Alguns pesquisadores têm se movimentado para pensar o campo patrimonial a partir dos estudos de Aby Warburg, no entanto as publicações encontradas que se aproximam de maneira introdutória ao tema foram majoritariamente em inglês ou italiano. Um exemplo é a pesquisa de Thays Tonin que procura questionar alguns pontos consolidados nos debates sobre patrimônio cultural. A pesquisadora coloca que o diálogo entre os estudos de Aby Warburg e as discussões no campo do patrimônio, podem se dar de diferentes formas, a exemplo trazer os conceitos de “valor histórico e “valor de antiguidade” tão caros ao campo patrimonial, que se perdem em meio aos conceitos de tempo e de história em Aby Warburg.

No entanto a presente pesquisa se mostra como um exercício metodológico, para pensar as diferentes relações entre patrimônios culturais. Obviamente a pesquisa apresenta lacunas teóricas, tanto no que diz respeito as teorias de Aby Warburg, quanto nas teorias do campo do patrimônio cultural. Mas acredito ter sido um exercício importante para dar início a novos percursos, que podem ser trilhados por mim e por outros pesquisadores dispostos a pensar o Patrimônio Cultural a partir do sistema de Aby Warburg, que se mostra como potência para debates em todas as áreas da cultura.

Apesar da potência do pensamento de Warburg, sua errática trajetória ainda faz com que seus herdeiros tenham suas teorias mais difundidas. Desse modo, se

ainda não vemos os estudos de Aby Warburg difundidos como foram o de Panofsky e de Wölfflin, é porque, como um fantasma, não são todos que conseguem vê-lo, é como se ele estivesse no *Limbo*, em uma “terra de ninguém”, esperando, entre a “infecundidade depressiva”, e a “proliferação maníaca” manifestada em *Mnemosyne*, de onde brotam todo tipo de imagens.

Assim, só o que podemos esperar de *Mnemosyne* é o novo, e *louco* olhar exigido por ela, de pensar cada imagem em ligação com todas as outras, de pensar cada Patrimônio em amalgamação com *todo* o Patrimônio, e que tal pensamento seja o estopim para todas as outras ligações, outros problemas, até então não vislumbrados, não pensados. A “ciência sem nome” de Warburg não é uma ciência de dar respostas, é uma ciência de formular perguntas, problemas através das singularidades, das exceções, dos intervalos, dos sintomas, dos anacronismos e irreflexões da história, por isso é frustrantemente inacabada.

Obviamente não consegui nessa dissertação explicar toda a grandeza do pensamento warburguiano, mas acredito ter iniciado um caminho interessante para pensar o Patrimônio Cultural e as análises das imagens me fizeram perceber a complexidade do Patrimônio Cultural. O sistema de Aby Warburg me possibilitou outros olhares, para formular novas perguntas de pesquisa a novos objetos. Pessoalmente, as caminhadas pela cidade e o registro de detalhes do Patrimônio em Paranaguá, foram especiais para mim enquanto *habitante*. Contudo o sistema de Warburg, utilizado aqui como metodologia, me fez aguçar meu olhar de pesquisadora, me permitindo acessar outras culturas através do patrimônio em Paranaguá. A busca pelas imagens iniciou no Centro Histórico de Paranaguá, a partir das relações estabelecidas através da memória imagética, mas foram também escolhidas outras imagens no espaço cibernético. Dessa maneira, todos os percursos trilhados até aqui se apresentaram como um desafio, mas acredito ter apresentado um caminho cheio de possibilidades para pesquisas e discussões no campo do Patrimônio Cultural.

No final da página 429 de seu livro *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Didi-Huberman talvez tenha melhor traduzido o sentimento de Warburg sobre sua própria obra e o sentimento que tenho por essa dissertação, Warburg dizia assim: “*Si continua – coraggio! – ricominciamo la lettura!*” Um modo de dizer que a história da arte – e poderíamos dizer, a história do pensamento em torno do patrimônio – em todas as épocas em todos os instantes,

está sempre por reler, por recomeçar”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 429). E esta pesquisa se configura como percurso de uma outra leitura possível para pensar o patrimônio em uma cidade, neste caso Paranaguá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. Aby Warburg e a Ciência sem Nome. Dans : G. Agamben. **A Potência do Pensamento** : ensaios e conferências; tradução de António Guerreiro p. 111-131. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ATA 62ª. **Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural** – IPHAN, 2009. http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/2009_03_62a_reunio_ordinria_03_de_dezembro.pdf Acesso em 15/07/2020

BENJAMIN, Walter. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BESSE, Jean-Marc. **Estar na paisagem, habitar, caminhar**. In: CARDOSO, Isabel Lopes. Paisagem e patrimônio. Porto: Dafne/Chaia, 2013.p.33-53.

BETTEGA, Marcela Cristina. **A estética no contexto do desenvolvimento territorial sustentável: um olhar ao Centro Histórico de Paranaguá – PR**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Territorial sustentável) – Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral, Matinhos/PR, 2018.

CAMPOS, Daniela Queiroz. **Um pensamento montado: Aby Warburg entre uma biblioteca e um atlas**. Revista de História e Estudos Culturais. Julho – Dezembro de 2016. Vol. 13 Ano XIII nº 2. www.revistafenix.pro.br

CANTINHO, Maria João. **Aby Wargurg e Walter Benjamin: A legibilidade da memória**. Hist. R., Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 4ª ed. – São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

CORREIA, Louine Henrieth de Moura. **A obra de arte como fonte para uma interpretação histórica: um estudo das obras de Juan Manuel Blanes** . Acervo digital UFPR, 2016

COSTA, Luciano Bernardino da. **Imagem Dialética/ Imagem Crítica: Um percurso de Walter Benjamin á George Didi-Huberman- V Encontro de História da Arte – IFCH/ UNICAMP**, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, **A imagem sobrevive: história da arte e tempos dos fantasmas de segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FREITAS, Ana Elisa de Castro. Apresentação. **Dossiê Imaginário e Descolonização** – Imaginários plurais e movimento. *Iluminuras*. Porto Alegre, V.19, n.º46, p. 05-10. 2018.

_____. Ana Elisa de Castro. Apresentação. **Dossiê Imaginário e Descolonização – Imaginários plurais e movimento.** *Iluminuras*. Porto Alegre, V.18, n.º43, p. 05-10. 2017.

HARDER, Eduardo. **A Constitucionalização dos direitos culturais no Brasil e os sentidos de uma perspectiva patrimonial.** Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Paraná. 2014

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão.** Ouro Preto/MG, 2009 / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; coordenação, Weber Sutti. -- Brasília, DF: Iphan, 2012. 404 p.; 24 cm. -- (Anais; v. 2, t. 1)

JEUDY, Henri Pierre. **O Espelho das Cidades.** Tradução Rejane Janowitz. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à Cidade.** Tradução de Rubens Eduardo Frias, 5a ed. 3a reimp. São Paulo: Centauro, 2011.

MELO, Lindamara Alves de. **Projeto Itiberê: Paranaguá... um relicário cultural do Paraná.** Curitiba: Edição do Autor, 2006

MENEZES, Ulpiano Toledo B. de. **O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas.** In: IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Anais, vol.2, tomo 1. Brasília: IPHAN, 2012.

MICHAUD, P. **Aby Warburg e a imagem em movimento.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MILLS, C. W. Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009

MOURA, Wanderleia M. Correia. **Educação Patrimonial: Reconhecimento do Patrimônio Histórico e Cultural da cidade de Paranaguá para uma ação educativa.** V.4, n.º1(2018). Revista de Iniciação científica Ciência é a minha praia. Instituto Federal do Paraná.

NARDI, Letícia. **Centro Histórico: entre a preservação e a dinâmica urbana.** 1ª ed.- Curitiba, Appris, 2015.

NASCIMENTO, Evandro Cardoso do. **Malhas da reciprocidade: a pesca coletiva da tainha na Ilha do Mel.** Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral. Matinhos/PR, 2015.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença.** In: _____. **Significado nas artes visuais.** Trad. Maria Clara F. Kneesse e Jacó Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

REINALDO, Gabriela. **A PAIXÃO SEGUNDO A. W. – notas o sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg.**

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação
www.compos.org.br - nº do documento: 0229748F-FF8B-4C2F-949A-241D8FBE6218
http://www.compos.org.br/biblioteca/identificado2202_3089.pdf

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs) **Epistemologias do Sul. São Paulo.** Editora Cortez. 2010

TONIN, Thays. **Imagem e herança cultural em Aby Warburg:** potencialidades de um debate. XVI Encontro Estadual de História da ANPUH-SC, 2016.

YATES, Frances A. **A arte da memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

WACHOWICZ, Rui C. **História do Paraná.** 7. Ed. Curitiba: Editora e Gráfica Vicentina, 1995.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne.** Madrid: Akal, 2010.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências /** Aby Warburg; organização Waizbort; tradução Lenin Bicudo Bárbara. - 1ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015

REFERÊNCIAS EM SITES

http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro_PAIVA_Priscilla_Araujo.pdf
Acesso em 20/02/2020

<https://folhadolitoral.com.br/cultura-e-entretenimento/projeto-paranagua-mais-cores-revitaliza-espacos-publicos-com-o-grafite>
Acesso em 13/10/2019

<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/fotografo-frances-faz-exposicao-no-df-com-150-imagens-da-tribo-yawalapiti-do-xingu.gtm>
Acesso em 20/06/2019

<https://nardiventu.com.br/webisite/o-vilarejo-africano-onde-cada-casa-e-uma-obra-de-arte-em-terra/>
Acesso em 20/05/2018

<https://obenedito.com.br/imagem-em-movimento/>
Acesso em 19/09/2019

<https://pt.slideshare.net/alebagre/palestra-chafariz-de-ferro-da-praa-29-de-julho-paranagu-pr>
Acesso em 15/05/2020

http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/2009_03_62a_reunio_ordinria_03_de_dez_embro.pdf
Acesso em 15/07/2020

<http://secultur.paranagua.pr.gov.br/?s=mathias+B&category=&location=&a=true>
Acesso em 15/05/2020

<https://toptatuagens.com/tatuagens-masculinas/tatuagens-geometricas-2/>
Acesso em 19/04/2020

<https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929>
Acesso em 20/02/2019

<https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive>
Acesso em 20/02/2019

<https://www.bta.it/txt/a0/07/bta00755.html>
Acesso em 20/02/2020

<https://www.dw.com/pt-br/biblioteca-warburg-foi-centro-intelectual-na-rep%C3%BAblica-de-weimar/a-4831567>
Acesso em 09/06/2020

<http://www.fotografandocuritiba.com.br/2017/09/mesquita-imam-ali-ibn-abi-talib.html>
Acesso em 15/05/2020

<https://www.infoescola.com/pintura/o-nascimento-de-venus>
Acesso em 25-06-2019

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>
Acesso em 17-07-2019

<https://www.paranagua.pr.gov.br>
Acesso em 20/02/2019

<https://www.povosindigenas.blog.br/>
Acesso em 20/02/2019

<https://www.tourblink.com/vaticanmuseums/monument/belvedereapollo/pt/>
Acesso em 05/2018

[https://www.visituffizi.org/artworks/bacchus-by-caravaggio/.](https://www.visituffizi.org/artworks/bacchus-by-caravaggio/)
Acesso em 20/05/20

AUTORIZAÇÃO

Nome do autor: Louine Henrieth de Moura Correia

RG: 9.573.718-8

Título da Dissertação: **Casas Assombradas, Imagens E Memórias:**
O Patrimônio Cultural Na Cidade De Paranaguá-Pr E O *Atlas Mnemosyne* De Aby Warburg

Autorizo a Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, através da Biblioteca Universitária, disponibilizar cópias da dissertação de minha autoria.

Joinville, 17 de dezembro de 2020.



Louine Henrieth de Moura Correia