

**POR UMA HISTÓRIA DAS ARTES DA CENA:  
WARBURG E UM CORPO PATHSFORMEL**

**Nirvana Marinho<sup>1</sup>**

**Resumo:** A partir da historiografia proposta por Aby Warburg (1866-1929), este artigo traz como hipótese que é no Pathosformel que pode residir uma compreensão única da história das artes da cena, fazendo imagem e corpo um campo de ausências e, portanto, de conhecimento visceral, ou histórias de paixão contidas nestas. Debruçar-se sobre fragmentos e temporalidade, buscar traços de memória, rever os anacronismos possíveis nos contam de uma historiografia de fantasmas, como chama Didi-Huberman (2013) sobre os estudos do também historiador de arte Warburg, um de seus mestres. Além da percepção das imagens, e do corpo lá nele velado, novas relações de sentido podem ressignificar nosso ofício e processo de contar sobre o que não mais está presente. Com Lepecki (2017), Tavares (2017), podemos reconhecer que esse movimento já tem proposições na dança e no corpo. Com Lissovsky (2014), percebemos que o legado de Warburg é celebrar sua vida em morte.

**Palavras-Chave:** Artes da cena. Historiografia da dança. Warburg.

---

1 Graduação em Dança (UNICAMP, 1999), Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2006), idealizadora e coordenadora do Acervo Mariposa (2007-2015), atuação profissional em curadoria em dança desde 2002 ([www.plataforma78.net](http://www.plataforma78.net)) e desenvolve desde 2017 a pesquisa sobre Warburg e a história das artes da cena. [nirvana.curadoria@gmail.com](mailto:nirvana.curadoria@gmail.com).

## FOR A SCENE ARTS HISTORY: WARBURG AND A BODY PATHSFORMEL

Nirvana Marinho

**Abstract:** From the art historiography proposed by Aby Warburg (1866-1929), this article hypothesizes that it is in the Pathosformel that a unique understanding of the history of the arts of the scene can reside, making image and body a field of absences and, therefore, knowledge visceral, or passion stories contained in these. Looking over fragments and temporality, looking for traces of memory, reviewing possible anachronisms tell us of a phantom's historiography, as Didi-Huberman (2013) calls on the studies of art historian Warburg, one of his masters. Besides the perception of the images, and of the body there hidden, new relations of meaning can resignify our labor and process of telling about what is no longer present. With Lepecki (2017), Tavares (2017), we can recognize that this movement already has propositions in dance and in the body. With Lissovsky (2014), we realize that Warburg's legacy is to celebrate his life in death.

**Keywords:** Scene arts. Dance histography. Warburg.

Por uma possível história das artes da cena. Este texto é uma reflexão acerca da historiografia proposta por Warburg e como ela pode corroborar com a artes da presença - das quais compreende-se as danças, mas também as artes que ocorrem no tempo da presença, tais como a artes da performance. Estamos aqui a tratar de uma história de imagens, como vestígios da presença. E, dada natureza da imagem e estudos de sua iconologia<sup>2</sup>, trazemos Warburg e uma família de autores – Lissovsky (2014), Cantinho (2016) e os clássicos Didi-Huberman (2013) e a publicação fundante do próprio Warburg (2015) – para tecer sobre uma espécie de revolução para uma historiografia ao compreender este conceito do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929): *Pathosformel*, fórmula da paixão, ou ousaríamos rephrasear, a paixão revelada.

A história e suas imagens, e mesmo a paixão contida nestas, significa, sob certo aspecto, debruçar-se sobre seus fragmentos, vestígios. É um saber olhar. É reconhecer a temporalidade ou as temporalidades contidas na imagem e buscar seus traços de memória. É conceder um anacronismo possível, ou seja, ao não ignorar as contradições, as destemporalidades, os tropeços do tempo sobre os quais algo se repete, reparar como se propaga algo da imagem, ainda que diferente, lembra e se relaciona em tempos distintos do linear.

Além da percepção de tempos da imagem, é possível descobrir novas linhas de fuga na imagem que podem dar pistas para novas relações de sentidos. Não haveria um significado, um motivo, uma explicação, no singular. Outras direções são possíveis. Para onde o olho aponta não é mais um treino suficiente para traçar linhas definidas da imagem; não se trata da relação entre forma e conteúdo.

---

2 Lissovsky (2014) dedica parte deste artigo a apresentar as diferenças e dissidências do estudo da iconografia e da iconologia no campo da história, citando, de Peter Burke (2001), o capítulo referente à Iconografia e à Iconologia. Cita também “Estudos sobre Iconologia” (1939) de Panovsky, quando situa os níveis analítico e sintético de estudo da imagem em um método de três passos: “nível primário ou natural apresenta apenas “motivos”, o secundário articula os “temas” ou “conceitos” (...) e o terceiro nível – iconológico – seria constituído pelos “elementos subjacentes aos motivos, imagens, histórias e alegorias. São “valores simbólicos””. (LISSOVSKY, 2014, p. 308).

Em artigo sobre legado póstumo de Warburg, Lissovsky (2014)<sup>3</sup> apresenta o contínuo retorno ao trabalho do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), cuja proposição é que as imagens guardam um *Nachleben*, uma pós vida, uma espécie de sobrevivência de seus traços e de suas viagens. As imagens viajam em tempos distintos. Ocupam espaços inusitados. Não ficam paradas em seus contextos.

No ensaio<sup>4</sup> de Carlo Ginzburg (1966), o historiador vê em Warburg a oportunidade de reacender inquietações como estas: “transgredir os limites da disciplina, lidar com aquilo que parecia “atemporal” e não podia ser abarcado por argumentos de natureza causal; não traçar linhas rígidas entre o racional e o irracional; investigar “semelhanças desconcertantes” entre fenômenos separados no tempo e no espaço” (Apud LISSOVSKY, 2014, p. 306), que, caso faça sentido ao leitor, sugiro que continue este artigo.

Tais inquietações são também caras ao campo das artes efêmeras, como alguns autores colocam, por exemplo, Andre Lepecki, em “Inscrever a dança” (2017), o qual retomaremos adiante.

O que sobrevive ou se mantém das imagens, segundo Ginzburg é, ao querer dar feição à paixão e ao movimento, é possível atentar aos “testemunhos de estados de espírito transformados em imagem” (Apud LISSOVSKY, 2014, p. 307). Para Warburg, segundo Agamben (1999), também pesquisador warbuguiano, isso “designaria, como tais, um laço indissolúvel entre carga emocional e fórmula iconográfica (Apud LISSOVSKY, 2014, p. 307).

Por uma iconologia para escavar as imagens, o olhar volta-se a traçar uma espécie de arqueologia, não se limita a interpretações mas também não a retrata como uma representação. Warburg tem uma intenção psicológica ao vasculhar a carga energética da imagem, vinculada à experiência emocional nela contida, ao que ele chamou de “dinamogramas” (LISSOVSKY, 2014, p. 312). A busca é para invocar, na imagem, os

---

3 Lissovsky, Maurício. “A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?”. In Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a04v9n2.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2019.

4 GINZBURG, Carlos. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. 1966.

espectros que assombram, como afirmava o próprio Warburg. Quais segredos a habitam, numa espécie de intervalo – *Zwischenraum* – “uma terra de ninguém no centro do humano”, como assim Agamben (1999) compreende (Apud LISSOVSKY, 2014, p. 312).

O que está entre a consciência e as reações primárias, ou entre o pensamento e a imagem revela suas evocações. Agamben chamará tal método de “iconologia do intervalo”. Sua questão se afirma desse modo: “Qual é a gênese das expressões verbais e pictóricas, a partir de qual sentimento ou ponto de vista, consciente ou inconsciente, são preservadas no arquivo da memória, e existem leis pelas quais são recalçadas e forçadas a reaparecer novamente?” (Apud LISSOVSKY, 2014, p. 313).

Rompendo com domínio tradicional da estética, Warburg propõe tal iconologia dos vestígios ou sombras ou mesmo espectros contidos na imagem, reunindo consciente e inconscientemente questões que dela emergem. Então é possível adentrar numa dimensão irracional e subjetiva, temida por antecessores, sobre as quais as imagens também revelam. Gombrich (1995), citado em Lissovsky (2014), vem mesmo dimensionar que a questão do *pathos*, tão cara a Warburg: trata-se do “problema primordial da imagem [que] seria o da sua ambiguidade para o observador”.

Em 2002, Didi-Huberman vai insurgir, ainda mais revolucionário, a esta leitura sobre Warburg, em sua monografia sobre o historiador alemão. Igualmente contundente, o ex-aluno Philippe-Alain Michaud (1998), no prefácio de seu conhecido livro, traz uma carga de manifesto, pois rejeita as matrizes da inteligibilidade causal e cria mesmo uma possibilidade de vertigem.

Como vemos, *Pathosformel* reside não somente a paixão<sup>5</sup>, mas o estudo iconológico como vertigem, recalque, retorno, ressurgências da imagem, sobre a qual seu anacronismo revela também dos esquecimentos. Uma vez que desvenda o que se mantém, repete ou reincide, também revela o que foi alterado, esquecido, deixado para trás. Faria, na verdade, o movimento entre tais esferas, conscientes e inconscientes, da imagem.

---

5 Segundo Lissovsky (2014), *pathos* é “palavra grega que remete à ‘paixão’, ‘sofrimento’, a um padecer; o que sucede ao corpo e ao espírito em um acontecimento. Em sentido filosófico estrito, não se confunde com ‘passividade’, isto é, a sujeição aos agentes do acontecimento, mas a uma ‘paciência’, a uma potência passiva (capacidade de mudança, de afecção de um ente determinado)”. (LISSOVSKY, 2014, p. 307).

E é precisamente aqui que podemos seguir com uma certa historiografia para as artes da cena: no movimento que o *Pathosformel* indica presente nas imagens.

Foi no Atlas Mnemosyne, inacabado mas iniciado em 1927, pouco antes de sua morte (1929), que sua montagem de fotografias de pinturas, de cenas, de referências pictóricas, coloca, no mesmo contexto, repetição, diferença, que, segundo Lissovsky, é “na confluência entre memória e corpo, diante das coisas como são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fosséis, sobrevivência) e correntes (gestos, experiência)” (LISSOVSKY, 2014, p. 315). Movimento este presente também em sua vasta e conhecida biblioteca, extensa, bem como complexa em sua indexação, particular e subjetiva ao modo de relacionar conteúdos de seu idealizador. Abrigada no Institute Warburg<sup>6</sup>, em Londres, desde 1944, tendo sido iniciado em 1913 e estabelecida como biblioteca em 1921.

Com intersecções conceituais com Walter Benjamin<sup>7</sup>, com Foucault, seu discípulo mais recente, Didi-Huberman<sup>8</sup> (2008) disserta sobre esta iconologia de vestígios que tornaria possível ver as formas visuais como ‘processos’. Reconhecendo a complexidade dos tempos, vasculha os fósseis da imagem, seus traços que coabitam o que se vê e o que se traceja da imagem. A diferença faz uma distância; flagra mesmo um sintoma sobre o qual a dinâmica presente na imagem torna presente sua ‘alternância rítmica’, ‘uma serena contemplação’ e também um certo ‘abandono orgiástico’. Ou seja, o compasso que pode mostrar as distância e diferenças dentro dos espectros da imagem está por marcar um andamento, um ritmo, que conta a história psicológica da cultura que as detém. Ao desdemonizar a herança, as imagens são testemunhas – diria até vivas, com sua organicidade – sua inteligibilidade mora ao lado do fenômeno, e não antes nem depois.

Agamben fala mesmo de uma constelação (2009), híbridas de ‘arquétipo’ e ‘fenômeno’, de ‘primeira vez’ e ‘repetição’, tornando-se assim um paradigma. Não seria algo necessariamente oculto, latente nas coisas da imagem, mas um poder natural da imagem. Revelar-se no que faz, o que quer, o que sonha. Faz mesmo ressaltar suas semelhanças

6 Disponível em <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive>.

7 Para mais, ver artigo de Maria João Cantinho (2016). Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. In Revista História, Goiânia, v. 21, p.24-38, mai/ago 2016.

8 A sua publicação mais veemente de seus estudos sobre Warburg é “A Imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg”. Rio de Janeiro: Editora Contraponto. 2013.

no tempo uma vez que subsiste a ausência das coisas que não mais estão, e que se preserva na memória coletiva. O que se assemelha se inscreve, como foi do interesse de Warburg, em como se move, errante, migrando, inclusive entre tecnologias como foi o caso da fotografia, hábito presente nas pranchas do Atlas citado. Para entender-se com as imagens, há de se perceber seu movimento.

## IMAGENS MOVENTES, AS ARTES DA CENA

Andre Lepecki, em “Inscrever a dança”<sup>9</sup> (2017), apresenta o que seria a questão ontológica fundante da dança: “como pode a presença do objeto ser recuperada através daquilo que o decompõe?” Afirma mesmo que este é o paradoxo da dança, sua maldição, ele afirma. Pois uma vez que a questão da presença define o acontecimento, quando finda em sua efemeridade, essa perda e paradoxo temporal permanece ainda, como vestígio, como uma espécie de luto. Advindo dos estudos de Peggy Phelan<sup>10</sup> (1993) e do historiador da dança Mark Franko (1995), a questão da efemeridade se coloca sob outro ponto de vista.

Um ponto de vista que celebra a ausência, chama atenção para resposta documental que recoloca tal ontologia dessa arte do que acontece e desaparece, um impasse epistemológico desafiador para a dança, afirma Franko (Apud LEPECKI, 2017). Não sustentando mais a efemeridade como campo teórico-prático do qual a dança possa ser estudada, a percepção da efemeridade como falta pode, na verdade, clamar para a questão da documentação, do registro, do que permanece. Franko vai se apoiar na novação de Derrida sobre rastro, o que acaba por pertencer a um campo de forças teóricas semelhantes das que pretendemos com Warburg, Agamben e Didi-Huberman.

---

9 LEPECKI, André. Inscrever a Dança. (Inscribing Dance, translated by Sérgio Andrade and Lidia Laranjeira). In Revista Vazantes – UFC, v. 1, n.1, 2017. Original text: LEPECKI, André. Inscribing dance. IN: LEPECKI, André (ed.). Of The Presence Of The Body – essays on dance and performance theory. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, pp. 124-139. Disponível em <http://labcritica.com.br/english/inscrever-a-danca/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

10 PHELAN, Peggy. A ontologia da Performance: representação sem reprodução, Revista de Comunicação e Linguagens, Edições Cosmos, Lisboa, 1988.

As artes da cena, das quais, como Phelan estuda, as artes da performance e a compreensão sobre o acontecimento na presença, no encontro, na relação com o outro, se dá numa temporalidade da qual o registro e o tipo de documentação fazem parte; não são mais um adereço ou uma compaixão histórica. São parte do acontecimento, anunciando sua capacidade de perder-se em vãos da história.

É assim que retomamos o *Nachleben* de Warburg. A perda não é mais uma desvantagem ou uma preocupação. É um fato constituinte que pode tornarmo-nos curiosos sobre o acontecimento numa linha histórica muito mais ampla e difusa. Veremos até rizomática, como apresenta Tavares (2013).

Um dos documentos presentes na cena são suas imagens, a presença é uma das faces da imagem. Imagem também não poderia ser entendida como uma arte do depois, do não acontecimento. Ao contrário, com poder olhar dá ao acontecimento um olho que o testemunha. E a história dos documentos é uma história das testemunhas que, por sua vez, estão encharcadas de mitos, de psiques sobre o olhar, de redes de percepção.

Assim, estendendo as artes da cena em coesão com as artes do visualidade, como a imagem fotografada por exemplo, ou filmada, esta muito comum na dança, como desenvolver metodologias para ler esses rastros e tracejar seus percursos. Como podemos compreender as artes da presença como imagens moventes na história; tanto do acontecimento, como das suas alusões em elipses de gestos que se combinam.

Sendo a inscrição da dança a admissão de seus lutos, a imagem é a foto de sua morte – tema que vem interessando-me particularmente dedicada aos acervos, desde 2017. A morte é um *Nachleben* na condição de recontar o que foi vivido, e não de enterrar os fatos. Estamos em constante velório das nossas imagens, velando e olhando de novo o que insiste em ser dançado ou performado.

A inscrição, nesse caso, é viva. Como uma tatuagem no tempo que parece fixa, porque permanente na pele, mas sempre é perguntada: por que você fez isso? Por que essa *tattoo*? Qual acontecimento está conectado a ela? Uma poesia tatuada no tempo. Nossa impressão aqui, ao enunciar Lepecki, é ser possível estender a dança da presença



suas imagens como rastros da sua mitologia - esta concepção volta sempre porque foi uma das maneiras que Warburg encontrou, com o mito da serpente e outros tantos olhares para astronomia, para ícones tantos da história e repetidos, para traçar sua historiografia.

## ESCAVAÇÃO DE IMAGENS

Em recente artigo, trouxe a curadoria dos Levantes de Didi-Huberman, realizada no SESC Pinheiros, cuja palestra<sup>11</sup> se deu em dezembro de 2017, “Imagens e sons como forma de luta”. E no livro da exposição (2017), Didi-Huberman fala de “como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação?” (HUBERMAN, 2017, p.18). Negri, na mesma publicação, diz que o “o levante foi substituído pela percepção de um esmagamento do desejo” (NEGRI, 2017, p. 40). E Mondzain fala que os levantes “devem aos ventos e às vagas, à respiração e à dança. Nada põe de pé os que não dançam, e no levante haverá alegria” (MONDZAIN, 2017, p. 50).

O levante como questão da curadoria tem a profundidade historiográfica warbuguiana de compreender qual gesto da história guarda tantas relações quanto as nossas memórias, nossos desejos, nossa percepção, nossos ventos e danças. Como um ato político é tão subjetivo quanto ética? Como um gesto de subelevantar-se é um *Pathosformel*, em nossa aqui hipótese?

De também teor curatorial e de pesquisa extensa, a publicação “Atlas do corpo e da imaginação” (2013), de Gonçalo Tavares, apresenta o que foi sua tese de doutoramento (2006), defendida na Faculdade de Motricidade Humana, em Lisboa (Portugal), cujas imagens são do Coletivo “Os Espacialistas”.

Segundo Alessandro Carvalho Sales, doutor em filosofia, em artigo chamado “A Noção de Ligação no Atlas do Corpo e da Imaginação, de Gonçalo M. Tavares”<sup>12</sup>: “em encruzilhadas de registro verbovisual, deparando-se ao mesmo tempo com fragmentos textuais, porções iconográficas, legendas poéticas e corredores de notas de rodapé –

11 A conferência encontra disponível em [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11440\\_LEVANTES+IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11440_LEVANTES+IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA). Acesso em: 23 jan. 2019.

12 SALES, Alessandro Carvalho. A Noção de Ligação no Atlas do Corpo e da Imaginação, de Gonçalo M. Tavares. In Anais do XV Congresso Internacional Abralic, UERJ - Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522253263.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522253263.pdf). Acesso em: 30 jan. 2019.

labirinto de informações” (TAVARES, 2013, p. 7095), o Atlas é mais do que seu símbolo de carregar o mundo, mas de refazer suas infinitas trajetórias do que concerne o corpo e a imaginação.

A publicação traz:

compósitos de texto, imagens, legendas poéticas e notas de rodapé, os caminhos de visualização, de leitura, de pensamento proliferassem e se exponencializassem. Cada página é de antemão um pequeno caleidoscópio, espaço aberto de trabalho e de possibilidades (TAVARES, 2013, p. 7096).

O autor nos leva a perceber, imerso na arte da performance e da imagem como performance do acontecimento, como a “investigação é um processo, e que envolve uma metodologia pouco convencional, na qual o conhecimento não está dado de antemão” (TAVARES, 2013, p. 7097). E assim, sua historiografia ou sua natureza organizacional pode também não ser convencional e abrir possibilidades de conhecimento não dados anteriormente. Sua coletânea, por assim dizer rizomática, conduz aos tópicos inspiracionais e as imagens apresentadas, relações não necessariamente subservientes à performance, nem só conceituais ao texto escrito. Essa combinação turbinha a compreensão para relações impensadas.

Uma das interpretações possíveis é ver, nesta recusa de ligações fixas, um método, ou melhor: um ponto de partida para desenvolver a imaginação. Como defende Novalis, o papel do artista, do criador, é unir “sem cessar extremos opostos” e “quanto mais opostos melhor”. Unir sem cessar pressupõe unir coisas desunidas, desligadas, e quanto mais afastadas, quanto mais improvável a sua ligação, melhor. (TAVARES, 2013, p. 137).

Assim, levado a outro extremo sobre conexões também historiográficas mas sobretudo poéticas, Tavares radicaliza proposições de compreender os gestos da nossa memória, desejos e percepções. E mantém o exercício de estabelecer, ou mesmo, garantir uma fórmula de pathos. O tanto que exacerba tal limite é distinto que Warburg. Mas é uma inspiração familiar aos artistas com os quais seu corpo assim o leva a compreender a cena.

A cena é um pathos constante, e o desejo das artes da cena é mesmo não deixar escapar esse instante de presença. *Pathosformel* é um espaço de prática historiográfica com a qual esse desejo fica garantido. A imagem é, quase, uma garantia. Não em sentido fixo, estanque. Mas justamente no que a move ou é movido por ela.

Em algum extremo dessa hipótese, a imagem e seu *Pathosformel* é tão cênico quanto a dança, na presença. E ao deparar-se com essa metodologia – olhar para imagens e sua iconologia sob ponto de vista de Warburg – pode nos orientar para uma historiografia da dança e das artes da

cena distintas das imaginadas. Pois levam-nos mesmo as ausências, ao que ainda não foi olhado ou dito, ao que desapareceu, mas permanece, insiste. No corpo assim é. Ao que tudo pudemos formular, na imagem também. Um corpo *Pathosformel* devolve tanto à dança uma historiografia ao gosto e loucura de Warburg quanto a imagem um corpo de igual pulsão. Seria mesmo, para a dança, uma historiografia das ausências.

## REFERÊNCIAS

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

DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

LISSOVSKY, Mauricio. **A vida póstuma de Aby Warburg**: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. In: Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago, 2014.

TAVARES, Gonçalves. **Atlas do corpo e da imaginação**. Alfagidre, Editorial Caminho, 2013.

Recebido em: 01/02/2019  
Aceito em: 07/04/2019