



HORIZONTE DISTANTE: WARBURG, GLAUBER E A FABRICAÇÃO DA HISTÓRIA DOS AFETOS¹

ANA LÍGIA LEITE E AGUIAR

*Professora de Literatura Brasileira
da Universidade Federal da Bahia*

Na mitologia grega, Mnemosine era a deusa que personificava a memória, e o termo mnemônica é utilizado para se referir a pequenos gestos de associação para memorizar algumas importâncias que, quando vinculadas a informações pessoais, assumem uma organização sem significado aparente. Da Wikipédia, nossa enciclopédia *Mutatis mutandis*, retiro o exemplo dos punhos fechados para contarmos – com os dedos das mãos – os meses do ano que têm 30 ou 31 dias. O segredo do mundo das semelhanças, pensado anteriormente por Benjamin (*Doutrina das semelhanças*) e por Foucault (*A prosa do mundo*), funciona nas particularidades de um relâmpago perdurando na lembrança daquele que for sensível a este, pois pode ser que alguém tenha outra fórmula para guardar a quantidade de dias que há em cada mês do ano sem fechar o punho, ou tenha facilidade em assimilar a norma sem contar com os artifícios que, neste primeiro momento, chamarei de lúdicos.

A mnemônica – a partir dessa incompletude inerente ao mundo dos símbolos e de seus respectivos significados – age na direção de conceber a memória em um formato de associação *esquizo* (do grego antigo *σχίζειν/skízein*, “separar, dividir”), atuando nas particularidades e reiterando o processo de mimética infantil que carregamos ao percebermos as semelhanças entre uma coisa e outra, e essa mimética é o que firma e, ao mesmo tempo, desestabiliza o universo das aleatoriedades todas com as quais convivemos diariamente.

Esses *links* construídos entre instâncias tão diferentes – relações que são comparadas da literatura comparada há tantos anos – são detalhes que não só exibem a linguagem em seu estado de latência², como sugerem um movimento de mudança espacial dos métodos que utilizamos para a fabricação dos nossos empreendimentos.

Aby Warburg, historiador de arte alemão, em meados de 1920, teria se entregado à tarefa de pensar o paganismo no Renascimento italiano, estimulado por uma leitura anacrônica da arte, buscando entrever – ele, que vivera o início do período moderno – o que representava a era clássica para o homem do Renascimento. A natureza dessa reflexão tem parentesco com o desejo de narrar o presente por vias não hegemônicas, evitando o “ponto de vista formal” (SAXL, 1923, apud AGAMBEN, 2009, p. 132), a leitura das imagens que só iria até o nível iconográfico, e evitando, ainda, e a despeito de tudo, a “concepção da história da arte como disciplina especializada”. (AGAMBEN, 2009, p. 133) De acordo com Agamben, Warburg teria marcado energicamente as passagens de um livro de um pesquisador italiano, Tito Vignoli, de 1879, intitulado *Mito e ciência*, que “ênfatizava a necessidade de abordagem conjunta, pela antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia, dos problemas do homem”. (AGAMBEN, 2009, p. 133) Lançando os estudos da imagem para fora das fronteiras da estética, a postura científica de Aby Warburg teria sido a de questionar as “categorias inadequadas, tomadas de empréstimo de uma teoria evolucionista geral” (AGAMBEN, 2009, p. 133), e, grosso modo, comparativamente, o que podemos compreender do método proposto pelo historiador alemão, é o movimento precursor de tudo aquilo que os pós-estruturalistas, e depois a desconstrução, fariam 50, 60 anos depois, questionando os limites do texto literário, a convidar o olhar para um exercício de percepção dos elementos extratextuais, ampliando o diálogo interdisciplinar. O método anacrônico de leitura, experimentado também pelo moço Oswald de Andrade – contemporâneo de Warburg – no deslocamento do olhar retirando o foco do colonizador europeu para pensar o do índio, assim como a sugestão de leitura da história a contrapelo praticada por Walter Benjamin, são evidências de que homens, em seus diferentes locais e momen-

tos, estavam sempre ansiosos em questionar por que razão se lapida a memória para uma fabricação “monovolt” da história. Fazer e desfazer o olhar da periodização literária, por exemplo, é uma das expressões desse desejo de suspender o vínculo das pesquisas com aquilo que Warburg chamou de “evolucionismo geral”. Opta-se, portanto, por uma iconologia do intervalo, e esta é uma expressão cara à proposta warburguiana, uma vez que a iconologia seria uma historiografia das imagens a partir de alguns gestos, sempre observados de modo intervalar, no detalhe, fazendo com que os espaços entre um campo e outro do Atlas pudessem ser preenchidos pelas indicações que a própria memória faria emergir.

Seu Atlas denominado Mnemosyne consiste numa montagem de pranchas, cada uma das quais, por sua vez, consiste num arranjo de imagens justapostas sobre um pano preto, deixando intervalos entre si. A partir de uma seleção de documentos dos mais variados, que iam da “alta” cultura, como reproduções de obras de arte, até a “baixa” cultura, como mapas, fotos de rituais, de objetos indígenas, etc., Warburg recolhe, tal qual um etnógrafo, elementos de variadas experiências vividas e/ou estudadas por ele do que ele entende por história da arte a partir da realidade. Nesta montagem, cada pequeno elemento cobra um valor especial. [...]

226

Warburg cria uma série de categorias de análise que dão sustentação teórica a sua peculiar apresentação visual da história da arte que fundamentam a sua Iconologia, cuja paternidade foi atribuída, durante anos, a Panofsky. Conceitos como o de “sobrevivência” – o que de outras culturas sobrevive na atual -, ou de pathos-formeln, - forma afetiva, relacionada aos traços que se repetem-, dão à história da arte uma perspectiva impregnada de afetos, que se encontra longe da objetividade. (SEDDON, 2008)

E se, até então, Warburg pode ser aproximado de outros autores que partilhavam do mesmo gosto pelo anacronismo, sua performance no mundo das associações e o alinhamento que oferece às mesmas é o que nos espanta. A frase “Deus está nos detalhes”, atribuída ao historiador, demonstra não apenas a sua vontade de ver a história em seu esmiuçamento, feita a análise iconográfica (de leitura dos símbolos, de decodificação dos elementos presentes em um quadro e de interpretação dos dados todos que ele pode conter), mas o gesto de colocar em conversa a história dos sentimentos que essa primeira análise levanta, para transformar todos esses vestígios sem um enigma. Assim, ler no detalhe um monumento é tão somente a abertura do dilema; não sendo possível, para Warburg, interromper seria a única dimensão possível. Descrever as imagens e encontrar sua familiaridade com certos assuntos e conceitos são apenas os momentos que antecedem a história cultural dos sintomas,³ a saber que esse “apenas” representa não o rebaixamento, mas o primeiro adentramento na dimensão simbólica de compreensão dos monumentos.

Feita a primeira análise dos elementos que agregam similitudes, assim como a interpretação de como esses dados se conectam com formas gerais – como o tempo, as classes sociais, o imaginário nacional, as tradições culturais, dentre outros fatores –, nos aproximamos, iconologicamente, das possibilidades de outra dimensão na história das imagens, e Warburg tomaria a “lei” da boa vizinhança como fundamento de seu trabalho, sem se ater aos padrões estéticos que regiam o olhar de sua época. Explico, citando Agamben (2009, p. 137-138):

Do projeto Mnemosine, deixado inacabado quando da morte de Warburg em outubro de 1929, restam umas quatro dezenas de telas de tecido negro em que estão fixadas quase mil fotografias; é possível reconhecer seus temas iconográficos preferidos, mas o material se expandiu até incluir um anúncio publicitário de companhia de navegação, a fotografia de uma jogadora de golfe, e a do papa e Mussolini assinando a concordata. Mnemosine, entretanto, é algo mais do que uma orquestração, mais ou menos estruturada, dos motivos que guiaram a busca de Warburg durante anos. Ele a definiu uma vez, de maneira um tanto enigmática, como “uma história das fantasias para pessoas verdadeiramente adultas”. [...] Da mesma forma, a Mnemosine de Warburg é um atlas mnemotécnico – iniciático da cultura ocidental, e o “bom europeu” (como ele gostava de dizer, utilizando as palavras de Nietzsche) teria podido, simplesmente olhando-o, tomar consciência da natureza problemática de sua própria tradição cultural e conseguir, talvez assim, tratar de uma maneira ou de outra sua esquizofrenia, e “se autoeducar”. Mnemosine, como outras obras de Warburg, incluindo sua biblioteca, poderia certamente aparecer como um sistema mnemotécnico de uso privado, no qual o erudito e psicótico Aby Warburg projetou e procurou resolver seus conflitos psíquicos pessoais. É sem dúvida verdade, mas não impede que seja o signo da grandeza de um indivíduo cujas idiosincrasias, mas também os remédios achados para dominá-las, correspondiam às necessidades secretas do espírito do tempo.

227

Seguindo a alquimia da imaginação, o Atlas Mnemosine, em sua natureza intencionalmente inacabada, compreende “a maneira de encarar o estudo da tradição das imagens” (AGAMBEN, 2009, p. 135), e “a interpretação do problema histórico”, como escreveria Agamben, “se torna, por isso mesmo, um ‘diagnóstico’ do homem ocidental lutando para se curar de suas contradições e para encontrar, entre o antigo e o novo, sua própria moradia vital”. (AGAMBEN, 2009, p. 135)

Esse método mnemônico, ao abranger os objetos e as coisas que eles fazem ressurgir, chamado por Agamben de “ciência sem nome”, como a forma menos infiel de se referir ao atlas warburguiano e a sua filosofia de pensamento, é o que inspira, por exemplo, a construção de uma espacialidade para as imagens que tocam o percurso de vida de Glauber Rocha.⁴ Fotobiografias são reflexos da cultura multimidiática em que vivemos, mas Glauber, enquanto um objeto de estudo estético-político, que buscou esquadrihar os espaços por onde passava, mobiliza a organização de suas imagens e os biografemas que estas carregam,

para um formato que politize essa montagem fotográfica. Nesse sentido, pelos deslocamentos propostos pela mnemônica warburguiana, parece ser possível estabelecer um diálogo com o historiador de arte apresentando “a história das fantasias” de Glauber “para pessoas verdadeiramente adultas”, dando início à orquestração de suas imagens de modo a escapar de formatos usuais e indutivos.

A personalidade do artista, para Warburg, não seria jamais a parte mais profunda no estudo de uma imagem. (AGAMBEN, 2009, p. 140) Esse dado, contudo, não se refere à negação do biográfico, até porque Warburg chamava os artistas de sismógrafos hipersensíveis, mas ao fato de que é preciso manejar a imagem, olhar a potência de sua circunstância instável, suas proximidades, o seu estado selvagem. Compreender a lição de Mitchell, que perlabora a pergunta freudiana e a de Franz Fanon (respectivamente, “O que quer uma mulher?” e *O que quer um homem negro?*), preparando, em seu texto “O que querem as imagens?”, o paradoxo do mundo em que vivemos, ao nos colocar entre o fetiche das imagens – que pode ser servidão ao mundo das aparências – e entre o poder de seu caráter sobrenatural, seu “efeito medusa”, de paralisar o espectador. Ao aproximar a imagem e a mulher pelo caráter abjeto, mutilado e castrado de ambas, Mitchell (2005, p. 36) diz que “o poder que elas querem é manifestado como *falta*, não como posse.” Assim, a resposta almodovariana (*Hable con ella*) para “O que quer uma mulher?”, responde à pergunta de Mitchell para “O que quer uma imagem?”. Fale com ela.⁵

Por esse caminho, donde se pode depreender, de antemão, que as imagens não querem nada, e vão sempre operar “no oco”, tal como nos conta Italo Moriconi⁶ ao falar do seu ensaio sobre Ana Cristina Cesar, reconhecendo “certa impossibilidade do gênero”, ao dizer que a biografia como gênero literário “trabalha no oco, trabalha no impossível: definir o âmago de uma pessoa”, pode-se intuir que um trabalho com imagens que busque a união entre fotografia e biografia, na projeção de fotobiografemas, seja impelido a trabalhar no impossível.

O arquivo glauberiano viajou tanto quanto aquele que o gerou, e teve as peças dessa memória em constante erosão, planando nesse movimento de travessia, a bordo de aviões, mãos e braços, garantindo a contingência de uma coleção acidental que, por muitos anos, não ocupou salas climatizadas, nem ganhou uma numeração catalográfica ou bases *on-line* que garantissem sua segunda vida.

Conhecendo o risco inerente aos arquivos – de ser perdido, saqueado, anarquizado desde seu impensável começo pelas mãos mesmas do seu autor –, em muitas passagens das cartas de Glauber, certos papéis aguardavam um lugar a salvo, indeterminado, levado pela mão de alguém de confiança que se disponi-

bilizasse a trazê-lo, de um lugar para outro, como o cineasta se referia nas cartas.⁷ Ainda que tenham encontrado na figura da mãe de Glauber, dona Lúcia Rocha, o seu arconte e, com isso, a garantia de um pouso, esses papéis e o futuro dos mesmos deram a luz a um acervo que tem como forte característica a presença desse nomadismo pelo qual passaram. Carecem de datas, locais; a descrição sempre centralizada na figura de Glauber Rocha deixa as outras pessoas da foto com suas referências prejudicadas, em uma demonstração dúbia – ou de hierarquização na descrição das imagens ou de despreparo na catalogação. Coletadas pela mãe e, posteriormente, semi-inventariadas pelo Tempo Glauber, essas imagens deixam transparecer em sua organização as marcas de um afeto que, se não têm precisão na descrição, carregam as marcas da ambigüidade entre o inventário e o arquivo, diferença que “pode não ser óbvia e o próprio uso dos verbos ‘inventariar’ e ‘arquivar’ é ambíguo, pois muitas vezes significam algo como ‘entregar ao esquecimento’”, como pontua Georg Otte (2011, p. 306) em seu texto *A preciosidade dos farrapos*.

Um exemplo de uma foto de 1967, em que estão Vinicius de Moraes, Glauber Rocha e Rosa Maria Penna, sem local definido, nos servirá como exercício de iconografia para demonstração.

Garota de Ipanema, filme de Leon Hirszman, de 1967, teve Glauber como co-roteirista e, reza a lenda, ele fora diretor de algumas cenas.⁸ Apesar do nome, o *Garota de Ipanema* de Hirszman traz apenas a música, sem trazer a letra da canção de Vinicius e retrata uma Ipanema sem sol, e as personalidades convidadas, como o próprio Vinicius, Eduardo Coutinho, Chico Buarque, dentre outros, aparecem camufladamente. O ano de 1967 também foi de *Terra em transe*, que dispensa comentários. De 1962 até 1971, Rosa Maria Penna fora companheira de Glauber e viveu em meio a algumas paixões que ele tivera por Regina Rosemburgo, musa do Cinema Novo, e por Juliet Berto, atriz de filmes de Godard. Rosa, na descrição do biógrafo João Carlos Teixeira Gomes, “não era apenas uma nova amada”, mas uma excelente interlocutora, “filha de Luiz Camillo de Oliveira Penna, historiador, primo de Carlos Drummond de Andrade”, e o cineasta e a atriz se conheceram na Pontifícia Universidade Católica do Rio, em uma palestra que Glauber dera sobre Buñel.⁹ Quais outros dados retirar dessa fotografia? É possível trazer o arsenal da família de Rosa Maria e sua participação no filme *Cabeças cortadas*, que Glauber ainda rodaria em 1970; as cenas produtivas e os vínculos pessoais de Glauber à época; a carreira de Vinicius; 1967 e os anos 1960 no Brasil e no mundo, e todos esses dados, engordando uma espécie de legenda expandida da foto, ainda seriam um trabalho iconográfico e estaríamos na porta de entrada dessas imagens.



Foto: Glauber e Viníci

local: s.l

Data: /1967/



us dei Monais e Rosa Maria,



Mas eles conversam. E Vinicius parece estar encurralado pela presença confrontante ou explicativa de Glauber. A namorada observa, em estado de atenção flutuante. Os óculos escuros de Vinicius não impedem que o cineasta o encare frontalmente, ainda quando o músico parece não ter seu olhar totalmente centrado em seu interlocutor. As mãos dos dois, em posição semelhante, se encontram na primeira foto: uma tem um copo, a outra está vazia, mas não é possível saber qual seria a primeira foto da sequência, pois não se tem acesso aos negativos, e não se sabe ainda quem tirou as fotos. Na outra, o gesto das mãos de Glauber, que se abrem, garantem uma atmosfera que ou movimenta ou intensifica a sequência, mesmo que ela venha antes. E parece que um biografema pode surgir daí. Não das mãos de Glauber em si, mas de, flagrado em uma conversa, ele estar sempre com as mãos em movimento, reiterando a imagem que Caetano Veloso narrou de “um abandono contagiante, um jato de pureza intacta a desintegrar inesperadamente a teia de esperteza e fúria que sua presença tecia o tempo todo”. (VELOSO, 1997. p. 190)



Observo rapidamente outras imagens de Glauber em conversa e seus gestos com as mãos são quase sempre acompanhados por outras partes do seu corpo que também falam, como a sua boca e os seus olhos. Alinhar os gestos é criar categorias que destoam da proposta nascimentos-vida-morte/mulheres/filhos/obras/trabalhos/amigos/falências, sem negá-las. É a vida em seu estado reduzido e, cito Barthes, reduzida a “alguns detalhes, a alguns gostos, a algumas inflexões, ou seja, a ‘biografemas’ cuja distinção e mobilidade [podem] viajar sem destino. (BARTHES, 1995, apud DOSSE, 2009, p. 306)

Mas uma questão ainda se formula sobre a reincidência desse gesto, ou de todos os outros que, alinhados entre si, se lançam na fabricação dessa história não evolutiva: O que esses gestos querem? O que sintomatizam? O que essas mãos repelem e desejam? Se o evolucionismo, em Warburg, joga contra si mesmo,

O que concluir desse jogo de empréstimos e de questões discutidas, se não que o evolucionismo produz a sua própria crise, sua própria crítica interna? Em reconhecimento à necessidade de ampliar os modelos canônicos da história – modelos narrativos, modelos de continuidade temporal, momentos de suposição objetivas –, move-se pouco a pouco para uma teoria da memória das formas – uma teoria feita de saltos e de latências, de sobrevivências e de anacronismos, de valores e de inconscientes –, Aby Warburg opera uma ruptura decisiva com as noções mesmas de <<progresso>> e de <<desenvolvimento>> históricos. (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 70)

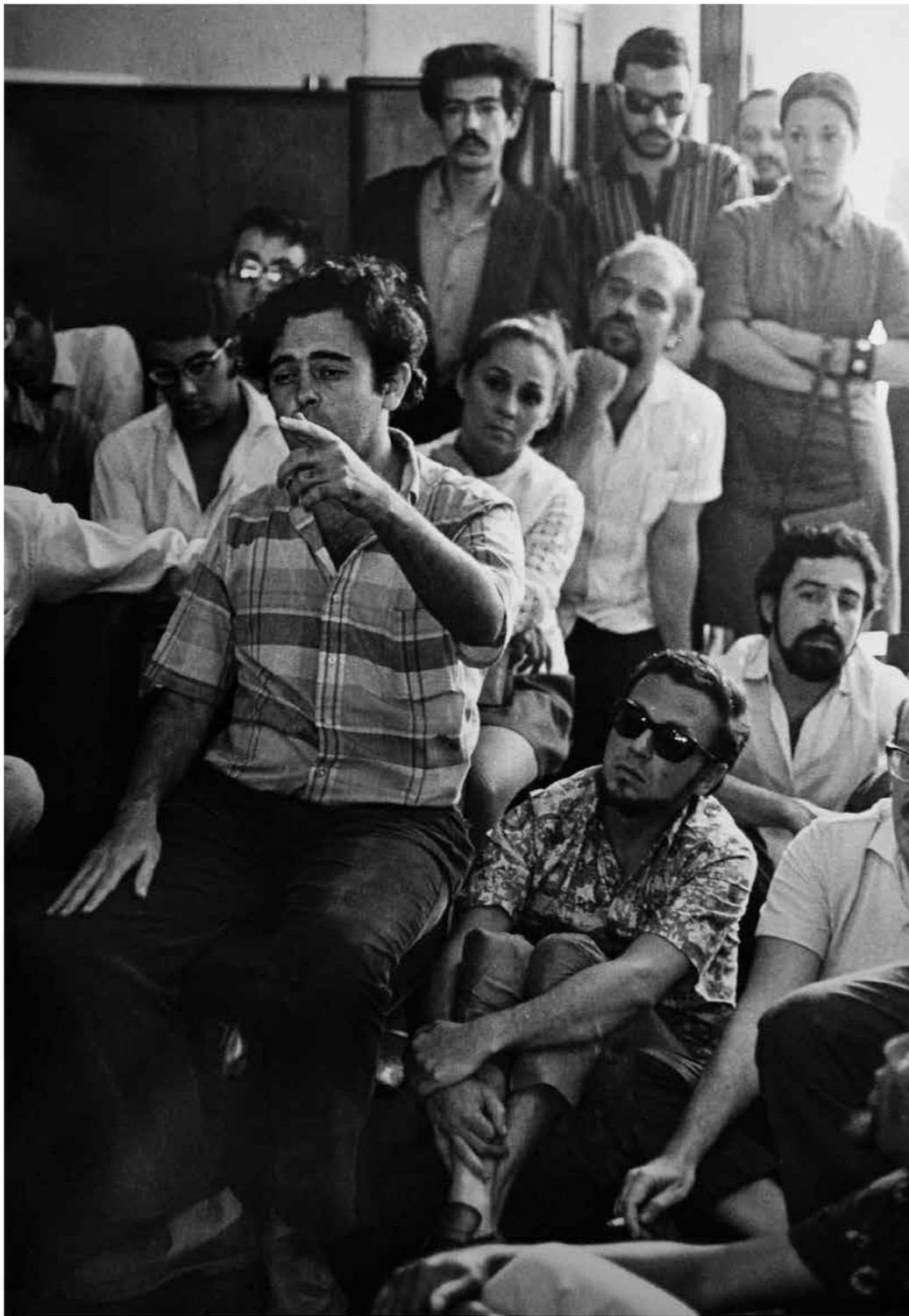
Na esquerda e abaixo: Samuel Wainer (sentado a mesa). Fonte: Tempo Glauber.







No sentido horário: Glauber, Jorge Amado e Luiz Carlos Barreto. Local: Europa Data: 1969; Glauber, Roberto Pires, Walter Lima Jr., Roberto Farias e Ely Azevedo. Local: s. l. Data: s. d.; Glauber e Fritz Lang. Local: Europa. Data: 1964; João Ubaldo Ribeiro, Jards Macalé e homem desconhecido. Fonte: Tempo Glauber.





Glauber, Ilva Niño, Paulo Gil Soares, Alex Viany, Luiz Carlos Barreto, Antônio Pitanga e grupo de pessoas não identificadas na Assembleia Geral de Atores e Ite-lectuais Sobre A Censura, na ABI. Local: Rio de Janeiro. Data: 8 de janeiro de 1968. Fonte: Tempo Glauber.

O fragmento “mãos”, em sua vontade eloquente de capturar o interlocutor, de expandir o verbo, de dizer com o corpo – em seu jeito –, apresenta justamente um intervalo, que é o que nos interessa para uma leitura iconológica, uma leitura que fica entre o gesto e aquilo que ele quer dizer. Nesse intervalo, que para nós é um período de latência, justamente aquele momento entre o estímulo e a resposta, marcado por uma interrupção entre o movimento e o que o gesto “quer dizer”, reitera-se um apelo do objeto de que a memória está sempre presente e está sempre impregnada de contemporaneidade.

A caminho do congresso que gerou este texto, vejo no avião a propaganda de uma seguradora que tira as cores dos objetos deixando apenas as pessoas coloridas, dizendo que computadores, mesas e telefones não falam, quem falará com você será o pessoal da empresa, cujo atendimento será personalizado, íntimo, direcionado ao atendimento dos seus desejos. É claro que compreendemos esse tipo de *branding*. O intrigante é a constância com que frequentemente somos convocados a ler o mundo com os mesmos dispositivos. Um mesmo olho no olho, que vai do humano para o humano, e que não procura a tensão que há no olho da imagem ou sobre onde estaria o olho de uma mesa, por exemplo. Portanto, as imagens das mãos de Glauber discursando, reintroduzem em cada fotograma aquele vernáculo gritado tão usual em sua fala. Suas mãos gritam a provocação de que o mundo mudaria, de que era preciso fazer cinema político e brigar e amar. Ao lado, sua namorada olha distraída e Vinicius permanece encurralado de óculos escuros frente ao cineasta. Filho de 1968, Glauber parecia se sentir eternamente responsável por alguma mudança que deveria ocorrer na moral humana, e ele faria de seu próprio corpo um laboratório rotineiro para a checagem e rechechagem de seu caráter, como se pode ver em seu diário pessoal.

Mas muito além da imagem que repetidos gestos provocam, fica igualmente capturado um local onde se percebe a tensão dessas imagens. O intervalo em que as encontramos, por acaso, e as relacionamos com tantas outras, reimprime o caráter fantasmático dos objetos e propõe a crença de que as imagens/objetos não só falam e se comunicam conosco, como “disputam entre si”¹⁰. Como um xamã, para dar rendi-





Página anterior: Fotografia de Paula Gaitán da série “Kynoperspektyva” (180 x 120cm - 1980). Exposição no MALBA, 2004. Fonte: Tempo Glauber.

mento à metáfora de Viveiros de Castro, em que o autor diz que o chocalho do pajé é um acelerador de partículas,¹¹ as imagens reabrem tensões entre o orgiástico e a ordem, e a sobrevivência das imagens anacroniza a história, assim como a opção de se ler as mãos de Glauber como uma extensão de sua fala merece ser problematizada, pois decodificar o gesto não pressupõe resolução alguma dos sintomas que as imagens revelam. Nesse sentido, a história das interpretações permanecerá sempre em aberto, o que, até aí, nada nos oferece de novidade, habituados que estamos a essa colocação. A tensão reside em uma outra dimensão que as fotografias do cineasta nos apresenta: retornando três dé-

cadadas após sua morte, seus gestos recuperam seu pensamento em um mundo que parece destoar dos pensamentos que o jovem Glauber, que viveu apenas 44 anos, tentou deixar como legado. Se suas ideias políticas (anti-imperialismos, militarismos em resposta ao poder hegemônico etc.) surgem como parte de um organismo retrô, com ressonâncias tímidas no presente, é preciso indagar seu retorno espectral, suas imagens repletas de representações micropolíticas. Esse retorno – não o do cineasta que pode ter algo a dizer por ter sido quem foi, em especial na construção de um cinema nacional e de sua exportação – se dá, justamente, pelo fato de Glauber poder retornar também como um homem comum, mais um contra as engrenagens e dentro das engrenagens. Desafiando o anonimato diante da possibilidade do esquecimento, as imagens de Glauber convocam não somente para a leitura de uma época, para a construção fotobiográfica desejante que se impõe ao mito; elas impõem a leitura da história de Glauber sob a rubrica das “baixas intensidades”, como apontou Paul Veyne (1982, apud DOSSE, 2009, p. 301), uma busca por detalhes mínimos, de caráter minúsculo, na fabricação do homem comum que também se quer imortal.¹²

Ora, o intuito, aqui, é partilhar exatamente o escape desse organismo enigmático que Didi-Huberman propõe quando vai ler Warburg e sua biblioteca organizada por afinidades, seu atlas da memória não acabado, pois o motivador era a imperfeição, o inacabamento como princípio.

Então, imagens disparadas há tanto tempo, despertadas por nos assombrar em alguma medida, surgem para ser redimidas. Mas não é a redenção em que as salvamos delas mesmas ou as livramos de algum arrependimento. A começar, a libertação é antes a nossa, pelo apoio oferecido pelo intervalo entre o que vemos e o que nos olha. O retorno de um ob-

jeto, assim como a sua latência, e a demora em que podemos nos manter em um intervalo, é já a construção de uma história dos sentimentos e é a essa redenção a que faço referência anteriormente. As imagens retornam para que dialoguemos com elas de outra maneira, frontal ou tangente que seja. Como um fóssil vivo, esse retorno reanima a memória coletiva, e o que é citar Warburg e depois tentar propor um método de análise para as fotografias de Glauber Rocha se não o ato de que o fantasmático dessa teoria de reaparições é um multiplicador de tentativas que vão acabar todas inacabadas, não por não terem um fim, se o quisermos, mas por se deslocarem dentro da história das sentimentalidades. E o disparo entre uma interpretação e outra virá a reboque do desejo das próprias imagens, e a pergunta será não o que quer uma imagem, mas antes, se ela deseja falar comigo. Nos deslocamos como sujeitos para, posteriormente, ser possível deslocarmos os objetos. Quem sabe assim, a organização das imagens pelos gestos não precise de sua explicação sintomática, mas se constitua pelo próprio relampejar entre aquilo que aparece e desaparece no tempo, “vaga-lumes” com um eco ancestral, em uma demonstração entre clara e fosca, de que todos nós poderemos ter, um dia, como desejou Aby Warburg, a nossa “renascença”. ▮

¹ Este artigo tem apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

² Conferir *Magia e técnica, arte e política*, de Walter Benjamin (1985), em especial o capítulo “A doutrina das semelhanças”.

³ Conferir Panofsky (1972, p. 15).

⁴ Em contato com o arquivo do cineasta brasileiro Glauber Rocha desde 2009, uma quantidade enorme de papéis, rascunhos, roteiros, desenhos, fotografias se colocaram diante de mim. A primeira ideia fora a de se organizar uma fotobiografia colocando em primeiro plano certos “biografemas”. Após o contato com a obra de Warburg, o formato fotobiografema se expandiu para um

grande atlas da memória cultural que atravessou Glauber e sua obra. Este trabalho é uma tentativa de eleger certos gestos que darão fôlego à reunião das imagens do cineasta.

⁵ Essa interlocução com Almodóvar é tributária das ideias de Denise Coutinho, professora do Instituto de Psicologia da Universidade Federal da Bahia, quando de sua fala em uma banca de doutorado [c. 2008].

⁶ Conferir *Ana Cristina Cesar, o sangue de uma poeta*, de Italo Moriconi (1996).

⁷ Glauber diria em cartas: “[...] tenho em Roma, em casa de Gianni Barcelloni, Via Monteserrat, [...] uma mala contendo importante material literário. o mesmo material poderia

você trazê-lo? tenho medo que venha como bagagem. não há xerox. tem que ser colocado em envelopes e transado pra vir com segurança. posso pagar qualquer despesa sobre isto mas somente uma pessoa de confiança poderia se encarregar...”. (BENTES, 1997. p. 608) Carta enviada do Rio de Janeiro, em julho de 1976, para o historiador e crítico de cinema João Carlos Rodrigues. Em outubro do mesmo ano, Rodrigues responderia de Paris: “[...] minhas fontes de \$ secaram, por isso voltarei ao Rio antes de 3 meses. Portanto se ainda quer aquela transa da mala de Roma, apite o quanto antes. Tenho para lá uma passagem de ida de avião, mas não terei puto\$ ao chegar lá. Me avise que avisou o Barcellonai e poderei ir. Depois diga o que fazer com ela.”. (RODRIGUES apud BENTES, 1997, p. 617)

⁸ Conferir Vianna, e Moniz (2004). Confira também: <<http://blogs.jovempan.uol.com.br/cinema/raridade-garota-de-ipanema-o-filme/>>

⁹ Informação disponível em: <http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_cinema_glauber.html>

¹⁰ Essa é uma ideia recorrente no pensamento do professor Mauricio Lissovsky e pode ser melhor observada em alguns de seus textos, mas em especial, em suas aulas.

¹¹ Conferir Castro e Sztutman (2008).

¹² Conferir *Le bracelet de parchemin*, de Arlette Farge.

/

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: BARTHOLOMEU, Cezar (Org.). *Dossiê Warburg. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA/ UFRJ. Ano 17, n.19, 2009. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:dossie.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2012.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

CASTRO, Eduardo Viveiros de; SZTUTMAN, Renato (Org.). *Encontros Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CASTRO, Ruy; VIANNA, Antonio Moniz. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-73)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

_____. *Ante o tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

DUDLEY, Andrew (Org.). *The image indispute: art and cinema in the age of photography*. Austin (Tex.): University of Texas Press, 1997.

FARGE, Arlette. *Le bracelet de parchemin*. Paris: Bayard, 2003.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar, o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

OTTE, George. A preciosidade dos farrapos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

PANOFSKY, E. *Studies in Iconology (1939)*. New York: Icon Editions, 1972.

SEDDON, Gloria Georgina. Aby Warburg e a poetização da história da arte: um ensaio. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4., 2008, Campinas. *Anais...* Campinas: IFCH

/ UNICAMP. 2008. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/SEDDON,%20Gloria%20Georgina%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2014

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

**As imagens contidas neste texto são fotografias de fotografias do acervo de Glauber Rocha, disponibilizadas pelo Tempo Glauber, à época do meu pós-doutorado. Constam, aqui, apenas como evidência do gesto enfocado por este breve artigo e servem de mote para a continuidade desta pesquisa.*