

Aby Warburg, Fernando Pessoa e as paisagens astrais de suas ciências da expressão

Aby Warburg, Fernando Pessoa and the astrological landscapes of their sciences of expression

Aby Warburg, Fernando Pessoa y los paisajes astrológicos de sus ciencias de la expresión

Recebido em 18-08-2022

Modificado em 29-09-2022

Aceito para publicação em 27-10-2022

 <https://doi.org/10.47456/simbitica.v9i3.39805>

120

 **Antônio Leandro Gomes de Souza Barros**

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Membro do grupo de pesquisa “Warburg e Renascimentos”. E-mail: tonileo.artista@gmail.com

Resumo

Este artigo propõe apresentar uma dialética entre a produção historiográfica de Aby Warburg e a produção poética de Fernando Pessoa a partir de um tema incomum que os une: o interesse e estudo diligente da astrologia em meio às suas respectivas pesquisas artísticas. Além disso, ambos consideraram a alteração do parâmetro do esteticismo e da representação em favor do estudo da arte como uma ciência da expressão. Interessa aqui, portanto, reavaliar qual a relevância concreta da astrologia, com suas paisagens celestes, terrenas e, sobretudo, gráficas para essa virada epistemológica.

Palavras-chave: Aby Warburg; Fernando Pessoa; Astrologia; Expressão.



Introdução

Este artigo se propõe a apresentar e investigar um recorte bastante específico entre dois projetos muito influentes na História da Arte atual e que foram desenvolvidos em paralelo, embora totalmente desconhecidos entre si, no começo do século XX. A saber, a produção do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) e a produção do poeta português Fernando Pessoa (1888-1935). Até hoje, estas duas produções seguem sem que a crítica histórica lhes tenha relacionado devidamente – segundo levantamento nosso, com nenhuma publicação objetiva nesse sentido. Como se, até agora, suas diferenças tivessem sido mais determinantes: a figura histórica de um alemão provindo de uma abastada família judia de banqueiros com trabalho dedicado à recepção historiográfica da arte *versus* a figura histórica de um português vivendo de trabalhos de escritório e professando um cristianismo sebastianista enquanto dedicado ao trabalho de criação poética.

Pretendemos reparar esta desconsideração por dois motivos decisivos que vão além da contemporaneidade que os reúnem e da atualidade que eles têm na História da Arte. O primeiro é que suas respectivas produções configuram ápices pontuais dos embates contra as formulações historiográficas tidas como esteticistas, ou seja, limitadas a elementos apenas formais ou a funções apenas estilísticas e em favor de possibilidades mais interdisciplinares e transversais à história social, à filosofia e à antropologia. E, nesse sentido, apresentam, paralelamente, uma série de conceitos-chave bastante convergentes – de modo até surpreendente, considerando que um nunca teve contato com o trabalho do outro. Esta série (que abordaremos em maiores pormenores adiante) sugere uma complementariedade crítica entre historiografia e poética rumo a um problema específico na História da Arte que esteve conscientemente na mira tanto de Warburg quanto de Pessoa: a alteração do parâmetro da representação pela noção crítica de “expressão”.

Assim, circunscrevendo esta série de conceitos, encontramos tanto em Warburg quanto em Pessoa o plano ou esboço manifesto por uma *ciência da expressão* digna de nota, isto é, com protocolos experimentais, laboratórios improvisados e critérios levantados. No primeiro, esse esforço terminou como uma “ciência sem nome” (Agamben, 1998:11), mas caracterizada como uma antropologia das imagens, uma “psicologia histórica da expressão humana” (Warburg, 2015:127) – ou, simplesmente, uma “psico-iconologia” (Didi-Huberman, 2009:455). No segundo, tal plano se apresentou também ainda indeterminado como uma ciência que caberá ao “historiador do futuro”, ao “cientista de depois de amanhã” (Pessoa/Soares, 2011b:105), mas caracterizada como “uma psicologia também – que a deve haver – das figuras artificiais e das criaturas cuja existência se passa apenas nos tapetes e nos quadros” (Pessoa/Soares, 2011b:381).

O segundo motivo decisivo, totalmente entrelaçado ao primeiro, é que há claramente um elemento comum, mas aparentemente bastante misterioso e controverso que problematiza essa mesma série e alteração crítica: o interesse declarado e o estudo diligente da Astrologia por parte tanto de Warburg quanto de Pessoa. Em ambos tais mergulhos astrológicos se deram praticamente nos mesmos anos do começo do século XX, bem como perpassaram e se envolveram com os grandes desenvolvimentos das suas respectivas produções. Separadamente, especialistas em Warburg e especialistas em Pessoa reconhecem estes envolvimento, mas costumam minimizá-los como meras temáticas (no caso de Warburg) ou apenas excentricidades (no caso de Pessoa). Todavia, é preciso reavaliarmos a relevância da questão astrológica, enquanto esse elemento comum a projetos desconhecidos um para o outro, tendo em vista a aparente ressonância serial de seus principais conceitos-chave quando os planos de Warburg e de Pessoa são reunidos em dialética, pois essa mesma ressonância sugere uma consistência lógica autônoma no desenvolvimento dos conceitos para suas respectivas “ciências” da expressão. E, nesse sentido, uma questão eminentemente astrológica se impõe: como uma paisagem que só existe enquanto escrita ou diagrama pode colocar em xeque o paradigma da representação? Afinal, todo e qualquer mapa astral, verdadeira cartografia, espelha uma configuração real dos planetas no céu, mas através de uma elaboração gráfica que por si mesma compõe uma paisagem jamais vista ou existente, e que também por si mesma deve dar a figurar todos os acontecimentos de vida de uma existência.

À luz destes elementos, portanto, o artigo se apresenta em duas abordagens em íntima consequência: 1) uma rerepresentação detalhando um pouco mais a concretude e a dimensão das intrincadas relações que os estudos astrais tiveram tanto para o historiador alemão quanto para o poeta português; e 2) a exposição acurada das questões historiográficas de fundo que atravessam os investimentos tanto de Warburg quanto de Pessoa. Dessa forma, destacamos, na conclusão, um fato histórico-filosófico negligenciado, até então, que pode fundamentar futuras e mais acuradas investigações do papel dos pressupostos e dos procedimentos imagéticos da astrologia no bojo de uma história da arte marcada pelo paradigma da expressão em vez da representação.

A questão astrológica

Warburg

Em 1912, foi realizado, pela primeira vez em solo italiano, o Congresso Internacional de História da Arte, nada menos que no suntuoso Palácio Corsini, em Roma, já então sede da

Academia Nacional dos Linceus (instituição italiana de caráter estratégico para o desenvolvimento das ciências e cuja referência animal sugere precisamente a agudeza de olhar). Sob a organização de Adolfo Venturi, o evento de fato reuniu nomes de grandes pesquisadores da época e buscou, propositalmente, uma expansão geográfica dos envolvidos, contando, inclusive, com a presença de dois professores estadunidenses de Princeton. No entanto, para além desse marco institucional, em geral, nos anos seguintes, uma conferência, em particular, se provou algo seminal, trata-se de “Arte italiana e astrologia internacional no Palácio Schifanoia em Ferrara”, de Aby Warburg.

Embora o autor a considerasse apenas o “esboço provisório de um tratado mais minucioso” (que nunca viria a ser escrito), sua apresentação e consequente publicação dez anos mais tarde nas Atas do Congresso serviram para estabelecer a relevância, solidez e acuidade do que ele propunha como Iconologia. Isto porque nela, Warburg sistematizou as pesquisas sobre os afrescos de Ferrara, retomando vários pontos e conceitos que ele vinha desenvolvendo em estudos anteriores. Ele inicia justamente retrazendo essa trajetória de pesquisas, que vinham de Botticelli e Filippino Lippi a Pollaiuolo e o jovem Dürer, para indicar a sua questão: “o que a influência da Antiguidade significa para a cultura artística do início do Renascimento?” É nesse sentido que a conferência se volta e esmiúça o papel da astrologia, então vista como “perigosa antagonista da criação livre”, no desenvolvimento estilístico da pintura italiana.

Segundo o próprio Warburg, seu interesse de estudo começou a se debruçar propriamente na questão astrológica a partir de 1908, quando entrou em contato com a *Sphaera Barbarica*, tratado astral do babilônico Teucro (séc. I), republicada em 1903 com refinado estudo filológico de Franz Boll. Este erudito, que viria a se tornar grande amigo de Warburg, havia reconstruído detalhadamente a migração da astrologia e da astronomia grega através de suas transmissões no Oriente e na Idade Média Latina, apresentando aos olhos do historiador uma rica e até então insuspeita paisagem de trocas simbólicas e fluxos culturais. Além disso, a publicação ainda vinha acompanhada por um apêndice traduzindo o livro fundamental conhecido como *Grande Introdução*, do astrólogo árabe Abu Ma'shar (886d.C.). Administrando esse duplo impulso, Warburg passou os anos seguintes estudando intensamente a história da mitografia e da astrologia, focalizando a descrição das divindades pagãs nos textos medievais e a continuidade do imaginário astrológico da Antiguidade nos tempos modernos. Munido desses dados instrumentais e técnicos da astrologia antiga é que ele então abre o programa da sua conferência de 1912, em Roma. O que interessa nesse primeiro movimento é deixar clara e fundamentada essa grande paisagem geográfica e temporal que a astrologia, enquanto potência histórica, desenha ou diagrama: da figuração grega do céu, seu alargamento e recomposição na Ásia

Menor, passando então pelo Egito, e alcançando à Índia, a *Sphaera* teria provavelmente repassado pela Pérsia para dali passar às mãos árabes a partir do século IX e, por círculos de judeus, teria sido traduzida ao hebraico, na Espanha, no século XII, ao francês no século XIII, e finalmente ao latim por Pietro d'Abano na virada para o século XIV.

Toda essa deambulação envolve, é claro, refinados processos de transculturação entre perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações e é com isso em mente que a conferência nos reconduz, enfim, ao Palácio Schifanoia, em Ferrara, cuja série de murais:

[...] contempla doze pinturas, uma para cada mês, das quais sete foram recuperadas desde sua redescoberta sob a cobertura caiada (ocorrida em 1840). Cada afresco consiste em três planos de imagem, (...) A faixa intermediária compete ao mundo astral dos deuses, indicado pelo signo do zodíaco presente no centro do plano, sempre cercado por três figuras enigmáticas. A simbologia complexa e fantástica dessas figuras resistiu até agora a todas as tentativas de esclarecimento; mostrarei, ampliando o campo de observação até o Oriente, que esses são os componentes das representações astrais que restaram do mundo das divindades gregas (Warburg, 2015:102-103).

De fato, Warburg conseguiu com esse plano de investigação desfazer as resistências que tais afrescos insistiam em apresentar ao entendimento da historiografia da arte. Analisando apenas três dos afrescos (o de Palas e Áries, de Vênus e Touro, e o de Júpiter e Leão), ele demonstrou com suas fontes documentais que aquelas figuras eram como vestes novas que “recobriam” paisagens anteriores, passíveis de serem “desmascaradas”. Porém, muito mais do que simples resolução de enigma, nesse processo de pesquisa Warburg foi capaz de apontar um reenquadramento do Renascimento como período de transição em vez de bloco histórico-estilístico fechado em si, pois relançando, enfim, olhares a dois desenhos de Botticelli ele encontrou um ponto de passagem das representações medievais dos deuses olímpicos para as reelaborações formais deles no renascimento italiano. Isto é, cada nova veste que cobria a paisagem astral expressava uma dinâmica própria de psicologia cultural – e literalmente, no caso dos desenhos de Botticelli: na primeira imagem da atmosfera astrológica do planeta Vênus, da sua paisagem existencial, há a figura de uma mulher dançando retesada em trajes burgúndios, conforme um modelo do norte, enquanto a segunda versão da imagem, produzida alguns anos depois, já apresenta a mesma figura numa liberdade olímpica, com penteado revoando e traje flutuante. Warburg enxerga, então, nesse contraste, a tendência e a essência da transformação estilística do início do Renascimento florentino: não apenas uma alteração formal, mas um processo de confronto psicológico.

Todo esse longo e denso percurso de estudo levou, então, Warburg (2015:127) a concluir sua conferência com nada menos que a proposição de um “alargamento metódico das fronteiras da nossa ciência da arte, em termos materiais e espaciais”. É, portanto, neste trabalho que pela primeira vez ele falará da história da arte no sentido de uma “psicologia histórica da expressão

humana”, reconhecendo plenamente na astrologia uma potência histórica real e concreta, que com suas paisagens tão singulares alarga as paisagens dos próprios fundamentos dos estudos de arte. É nas formas como as imagens astrais compõem-se de expressões aparentemente disjuntivas, insuspeitas e, no entanto, recorrentes ao longo dos tempos, que Warburg encontrará sua melhor reivindicação para que a imagem artística deixe de ser compreendida apenas como composição visual e sim como capaz de expressar os vários produtos da cultura humana: a linguagem, o conhecimento científico, a espiritualidade etc. Como se toda imagem artística operasse como diagrama astral: uma paisagem jamais existente, mas fundada em elementos reais e capaz de expressar os vários aspectos da existência concreta.

Por isso mesmo, desde seu contato com o trabalho de Boll, em 1908, até sua morte, em fins de 1929, Warburg publicou mais de uma dezena de trabalhos significativos dedicados exclusivamente ao tema astrológico e outros tantos se valendo indiretamente desses estudos ou de seus resultados – nos quais se destacam ainda o estudo sobre os signos astrais nos tempos de Lutero (de 1918-20), e sobre a influência do imaginário astral de Giordano Bruno a Kepler (de 1925). Sobretudo, resta incontestemente como “seus estudos astrológicos relacionam-se diretamente ao desenvolvimento da Iconologia enquanto disciplina histórico-artística e da História da Arte, enquanto Ciência Cultural” (Barreto, 2020:149) através do vasto material relativo ao tema distribuído por todo o seu *Atlas Mnemosyne* – um gigantesco “laboratório de imagens” que ele organizava até a data da sua morte e que, de certa forma, refletia toda sua obra.

125

Pessoa

De outro lado, também em 1908, Fernando Pessoa começou a se debruçar propriamente pela questão astrológica encomendando a astrólogos estrangeiros estudos do seu próprio mapa natal – conforme alguns mapas (seguidos ou não de comentários) encontrados no seu espólio. Nessa primeira abordagem, um problema técnico emergiu: a incerteza sobre a hora exata do seu nascimento levava a significativas diferenças nas análises de sua personalidade e futuro – astrológicamente falando, uma aparentemente insignificante diferença de poucos minutos no seu horário de nascimento levava a uma evidente diferença diagramática e imagética a partir do seu signo ascendente. Isto o teria impulsionado a aproximações cada vez mais particulares e minuciosas à astrologia. Como atestam sua biblioteca particular e o espólio dos seus escritos, nos anos seguintes e até o final da vida (1935) Pessoa estudou o tema com afinco. Se Warburg se interessou pela astrologia a partir dos estudos e publicações eruditas do começo do século, sobretudo Boll, Pessoa estudou o tema através dos autores que nos mesmos anos consagraram o

revival da astrologia no seu sentido mais esotérico ou prático, especialmente a partir das publicações de Alan Leo: quase 5% de sua biblioteca eram de livros específicos sobre astrologia e não apenas de esoterismo (1/3 deles de Leo), e cerca de 10% de seu imenso espólio contém menções astrológicas diretas, dentre as quais mais de 300 mapas astrais feitos a mão pelo próprio Pessoa.

Para além dessas questões factuais, importa, é claro, o envolvimento desses estudos com a poética de Pessoa, célebre antes de mais pela criação dos heterônimos de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, e Álvaro de Campos: cada qual um poeta notável, com produção consistente e independentes do próprio Pessoa – a ponto deste terminar por responder àquelas criações também publicando “seus próprios” poemas como “Pessoa ortônimo” em contraposição aos heterônimos. Como não podia deixar de ser, Pessoa não se furtou à chance de no final da vida ele mesmo narrar o surgimento dos três heterônimos no que ele chamou de “o dia triunfal da minha vida”: oito de março de 1914. Todavia, conforme argumenta o imortal da ABL Cavalcanti Filho, toda esta narrativa pessoana já de saída está embotada de aspiração astrológica:

[...] esse dia de quase primavera nunca existiu. Em rascunho de carta (bem próximo à definitiva), que ficou na Arca, se vê que essa data oficial inicialmente seria 13 de março de 1914; trocada mais tarde porque, precisamente em 8 de março, ocorreu uma rara conjugação de planetas... (2012:228).

Todavia, de fato, este período assinalado marca não só sua virada poética, mas, em paralelo, a virada de seus estudos astrais. Já no ano seguinte, ele criou um semi-heterônimo astrólogo, Raphael Baldaya, do qual restam os rascunhos de nada menos que dois tratados astrológicos no espólio pessoano; e o próprio Pessoa chegou a se anunciar em jornal oferecendo serviços no ramo da leitura dos mapas natais. Mais do que isso, ainda neste ano, o poeta escreveu a um editor inglês como “estudante de astrologia”, mas delimitou o seu interesse pelos mapas em termos literários e criativos altamente significativos para o projeto que ele começava a explorar com os heterônimos: uma “faculdade de transpersonalização” envolvida na capacidade de escrever em diferentes estilos, justamente a partir de como Pessoa o identificava nas criações de Shakespeare, ainda que através da teoria que o ligava a Francis Bacon (Pessoa, 2011a:39). O que, enfim, dá ainda mais relevo para o fato de que, além dos estudos do seu próprio mapa natal “ortônimo”, Pessoa nos legou a elaboração de mapas natais específicos para cada um destes heterônimos principais e com um grau de entrelaçamento entre eles que não permite tomá-los como trabalhos nem impensados ou apressados. Pessoa e seus três heterônimos teriam nascido em anos imediatamente subsequentes, mas em datas cujos respectivos mapas natais não só expressam elementos com que em geral se identificam as personalidades e estilos de escrita de cada qual, como promovem uma elaboração compósita e aberta de todos eles através de detalhes

tais como cada qual ter o signo ascendente em um dos quatro elementos astrais (indicando uma totalidade relativa de suas apresentações), ou o fato de todos os quatro terem o planeta Mercúrio, a quem se atribui as vocações para escrita, sempre na casa 8 (espaço especialmente complexo, ligado a circunstâncias que escapam à normalidade e ao ordinário e onde os grandes temas da existência se insinuam).¹

Por tudo isso, não parece despropositado ou meramente excêntrico que o poeta, em seus últimos anos, tenha insistido que a compreensão destes heterônimos e sua poética deveria ser acompanhada destes “horóscopos”.² De modo que mesmo José Gil (2018:183) reconhece de passagem que os “horóscopos de Caeiro e de Reis, feitos por Pessoa, parecem pressupor que este pensava existir alguma articulação entre os “homens” e as suas obras”. O que de resto nos remete ao difícil tema pessoano de quais das suas criações são heterônimos propriamente ditos, ou semi-heterônimos como no caso de Bernardo Soares, ou apenas pseudônimos. Não se trata de forçar a mão no sentido de que heterônimos seriam aqueles que têm mapa natal, mas antes o contrário: é preciso pensar que tratamento dá Pessoa à astrologia com os mapas natais para os heterônimos. E é algo de original. Pois o entendimento mais banal supõe que a astrologia, com suas paisagens individualizadas em mapas de nascimento, expresse uma bem resolvida e desenhada identidade pessoal e até uma linha bem estabelecida de destino. Ora, os heterônimos pessoanos com seus respectivos horóscopos não podem ser entendidos assim, posto que aquilo mesmo que os caracteriza, enquanto heterônimos, não é exatamente uma identidade bem resolvida independente do Pessoa ortônimo, mas sim um conjunto de singularidades diferentes das do ortônimo em se fazerem outros também. Por exemplo, Bernardo Soares, o autor do grande Livro do Desassossego, é um semi-heterônimo não porque tem uma “biografia sem fatos”, mas porque não pôde criar outros heterônimos, outros autores. Nesse sentido, enfim, os mapas astrais para Pessoa não seriam o congelamento de uma paisagem de onde atuam e acontecem seus heterônimos, mas justamente a paisagem inexistente, mas real – de um lado, concretamente formada por elementos e relações factuais e objetivas (os planetas e seus aspectos), de outro, formada justamente por um incontornável devir em novas figuras e eventos conforme a operação expressiva que se tira dela.

Duas condições devem ser satisfeitas para que se constitua o dispositivo heteronímico: 1. que a esfera de cada heterônimo seja suficientemente “plástica” para que o sujeito do devir aí possa desenvolver as suas capacidades de metamorfose; 2. que essa esfera comporte também o contrário desse sujeito: um eu fixo e unificador. (...) É característica própria do heterônimo conter em si – ou definir-se por – estes dois polos. É preciso que uma unidade macroscópica seja dada no heterônimo: é preciso que ele tenha um nome,

¹ Conforme atesta o longo estudo publicado pelo astrólogo português Paulo Cardoso com a colaboração do professor doutor em linguística Jerónimo Pizarro. (Ibid, 2011:34-93).

² A exemplo da *Tábua Bibliográfica* (1928) ou da famosa *Carta a Adolfo Casais Monteiro* (13.01.1935).

um caráter, uma biografia. Isso é condição para que se possa realizar a desestruturação do eu e, ao mesmo tempo, o devir-outro e a criação literária (Gil, 2018:168-169).

A questão historiográfica

Uma vez encaminhada, mesmo que por alto, a apreciação e relevo que deram à astrologia tanto Warburg quanto Pessoa, convém demarcar no bojo de quais conflitos de elaboração de uma “ciência da arte” estes interesses afloraram. Porque é surpreendente como, apesar das diferenças de abordagem com que eles desenvolvem os estudos relativos à astrologia, ainda assim, esses desenvolvimentos são impelidos por estímulos historiográficos semelhantes e levam a elaborações de conceitos estéticos também com alto grau de semelhança. Portanto, passamos agora a apontar como, de um lado a outro, tais percursos e produções estiveram coerentemente implicados em respectivos projetos de enfrentamento ao parâmetro representativo do esteticismo e em favor da noção crítica de “expressão”.

Nos últimos dias de 1927, numa conferência de caráter autobiográfico, *De Arsenal à Laboratório*, Warburg apresentou um “breve esboço” de seu percurso intelectual até esta fase final da vida. Destacou que, desde o começo da carreira, o grande impulso de suas pesquisas apareceu como a necessidade de uma “correção à doutrina de Lessing, ou mais exatamente à ideia de Winckelmann a respeito da serenidade olímpica da Antiguidade” (Warburg, 2016:184). Em jogo estava, sobretudo, o parâmetro esteticista legado por Winckelmann em que as obras eram compostas por formas e estilos puros, segundo um princípio idealista e através do modelo da imitação e representação. Como Maurizio Ghelardi demonstra em detalhes, foi apoiado em Nietzsche que Warburg se dedicou a buscar pelo dionisíaco em meio ao apolíneo daquele parâmetro estético, ou seja, o fundo emocional que compunha aquelas figuras e imagens. *Per Warburg la tradizione iconografica e iconologica si espande così come una ricezione energetica che si colloca ben oltre l'identificazione delle figure e la decifrazione dei significati* (Ghelardi, 2020:355). Uma perspectiva que, sobretudo, coloca em xeque os campos de historiografia da arte mais influentes no século XX, como as linhas de pura visualidade propagadas por Wölfflin ou Riegl, ou de construção iconológica conforme Panofsky ou Gombrich – como atestam as bonitas páginas de Edgar Wind demonstrando o choque de Warburg com os primeiros³, e as argumentações graves de Georges Didi-Huberman contra os últimos como deturpadores do projeto warburgiano.⁴

³ “Apêndice 3: O conceito de Kulturwissenschaft em Warburg e o seu significado para a estética.” in Warburg, 2019a:255-279.

⁴ *El Exorcismo del Nachleben: Gombrich y Panofsky* (2009:81-91).

Consequente a esta nova abordagem, Warburg desenvolveu ao longo dos anos de pesquisa alguns conceitos fundamentais que marcariam toda a sua carreira e projeto. O mais central é o de *Nachleben*. Termo que tem provocado disputas de tradução entre alguns de seus principais revisores como: “reavivamento contínuo” (Gombrich, 2001:55), “vida póstuma” (Agamben, 2007), e “sobrevivência” (Didi-Huberman, 2009). Todavia, a despeito dos debates filológicos nos interessa aqui, principalmente, o sentido desse conceito como continuidade de elementos, símbolos e gestos que figuram numa descontinuidade ou sobredeterminação temporal – uma concreta *heterocronia*, isto é, o retorno de valores expressivos que tencionam a transmissão linear da história. Assim, se com Winckelmann o Antigo figurava aquilo que sobrevive triunfalmente sobre seus concorrentes, caso modelar “tanto em atitude quanto em expressão” (Winckelmann, 1993:53) do seu olímpico Apolo Belvedere, com Warburg e o *Nachleben* o Antigo figura sua transmissão nos detalhes, de forma sintomática ao invés de imitativa, sobrevivendo apenas de maneira fantasmal à sua própria morte. É o caso, por exemplo, da sua tese doutoral sobre os acessórios nas obras de Botticelli, mas também fortemente o caso dos temas astrológicos nas pinturas do Palácio Schifanoia que comentamos anteriormente.

Warburg dedicated a considerable part of his research to questions of astrology: Is not reading the movements of time in visual configurations – like the constellations of the stars – a fundamental paradigm for all knowledge that seeks to extract the intelligible from the sensible? And is this not, just to mention it, the principal work of any archaeologist, of any art historian? (Didi-Huberman, 2018:17).

129

Contudo, para compreender em si mesmos estes valores expressivos em suas dinâmicas de reavivamento Warburg elaborou outro conceito decisivo: *Pathosformel*. Trata-se, justamente, dessas gestualidades patéticas não como “fórmulas antigas” (o que seria contrário à noção de *Nachleben*), mas como “formulações de pathos” entrelaçadas à dinâmica da vida histórico-cultural. Isto é, uma tensão psicológica expressa nos movimentos dos corpos e nos gestos que, assim, surgem como “efígie da vida prática em movimento” (Warburg, 2016:187-188). Ainda na sequência da mesma conferência autobiográfica, Warburg explicita que foi através de uma leitura de Darwin que ele trilhou até este conceito. Em *The Expression of the emotion in man and animals*, de 1872, o naturalista britânico concebeu os gestos e as expressões humanas como traços enfraquecidos de ações resolutas e vigorosas executadas no passado.

Assim, por exemplo, quando não gostamos de alguém, fazemos um movimento com a boca, como se mastigássemos algo levemente azedo. Esta simplicíssima máxima da ciência das expressões (recordação de estímulos com base na lei do maior esforço nos movimentos expressivos faciais) conduziu-me, no curso das décadas, a uma inesperada ampliação da pesquisa, a dilatar o campo de observação tanto no sentido geográfico, quanto nacional (Warburg, 2016:187-188).

Nesse sentido, uma vez que os movimentos expressivos primitivos e utilitários são separados de suas necessidades imediatas e se convertem em formulações manipuláveis nos âmbitos da cultura, a *Pathosformel* seria como que a forma corporal do tempo que sobrevive de modo fantasmal e sintomático. A movimentação de sentidos junto àquela movimentação temporal do *Nachleben*. Mas, como insiste Agamben, designando “a imbricação indissolúvel de uma carga emotiva e uma fórmula iconográfica” (1998:11). E sendo “arqueologicamente fiel” a *Pathosformel* alarga a lógica representativa da História da Arte numa “ciência das expressões”, posto que as imagens teriam não só um fundamento biológico como estariam encarnadas de complexidades da dinâmica da vida social. Ou seja, não é que artistas apenas teriam sido capazes de copiar fielmente seus modelos antigos, mas que o homem moderno em sua vitalidade continuaria, consciente ou inconscientemente, a se expressar com o mundo através de formulações simbólicas que remontam ao primitivo de seus fundamentos culturais.

Conforme Robert Klein, Warburg assim “*Ha creado una disciplina que, a la inversa de tantas otras, existe pero no tiene nombre*” (apud Didi-Huberman, 2009:29) Não obstante, como atesta o título da supracitada conferência, Warburg estabeleceu seu “laboratório” para esta ciência. Sua enorme e incomum biblioteca era destinada a suscitar problemas a partir de suas temáticas e classificação tão particulares seguindo as linhas de investigação mobilizadas pela *Nachleben der Antike*. E, sobretudo, pelo já de passagem referido, *Atlas Mnemosyne*, sua tentativa de um novo paradigma epistemológico do conhecimento artístico. Afinal, para acompanhar os problemas levantados por Warburg não bastava a observação direta, imediata, era preciso preparar meios de sobressaltar os entrelaçamentos e as contradições das expressões artísticas. O *Atlas*, enquanto laboratório, oferecia este “protocolo experimental”: painéis verticais de fundo negro onde se organizavam os contratempos das suas investigações a partir de fotografias em preto e branco de obras ou detalhes de obras, desenhos, objetos. Dessa forma, as representações e formas puras de cada imagem num painel cedem lugar à exposição da dinâmica em aberto das forças que as compõem.

Por sua vez, em texto assinado por Álvaro de Campos, na passagem de 1924 a 1925, Pessoa também deixou explícito o sentido do seu projeto estético: em lugar do estudioso das artes plásticas, o poeta não mira a crítica nas *Reflexões* de Winckelmann, mas na *Poética* de Aristóteles. “Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de força – tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico”.⁵ Ele acusa o filósofo antigo de legar uma estética intelectualizante, conformadora de regras ideativas que tornam cada obra particular apenas um caminho diverso para um mesmo fim estetizante – como diferentes

⁵ PESSOA. *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/672>

demonstrações matemáticas para um mesmo teorema. Ao contrário, para Pessoa toda arte seria um indício de força ou energia cujas formas são as que também se manifestam na vida. É nesta dinâmica, portanto, que se deveria buscar a arte enquanto sensibilidade (o que é orgânico ou natural, e que não se dá ao visível) e também necessariamente como fenômeno social, o que dá sentido absolutamente historiográfico a essa proposta “não-aristotélica”: não só invertendo seus próprios termos (como *dynamis*), mas revisando os caminhos literários até aquele momento. Afinal, o marco aristotélico foi, em resumo, o de ter consagrado à Poética um campo específico e com leis de funcionamento próprias, enquanto Pessoa desde seus primeiros anos como ensaísta anuncia os atravessamentos dos campos e a suspensão das leis de representação – haja vista seus primeiros ensaios ainda como crítico, tais como *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*, e claro *A Nova Poesia Portuguesa No Seu Aspecto Psicológico* (ambos de 1912).

No entanto, Pessoa afirma que sensibilidade artística não é uma mera sensação tal e qual se sente: também aqui para ser suscetível de se tornar arte a sensação precisa perder sua imediaticidade e função. É na “intelectualização da sensação enquanto sensação” que a emoção ganha um *cunho estético*.⁶ Desta cunhagem, desta formulação sensível devém então uma “intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão”⁷ – a capacidade de pela linguagem forçar os outros a sentir também o que é anterior à linguagem. Noutro texto, Pessoa inclusive fala dessa tensão psíquica entre a emoção e sua expressão atentando para os mesmos elementos de predileção warburguiana: a figuração da gestualidade patética.⁸ Mas, enfim, se Warburg seguindo Darwin pensou suas “formulações patéticas” como traços simbólicos do que antes havia sido reação corporal imediata, Pessoa acompanhando a lógica das geometrias não-euclidianas (em que os traços formais menos significam coisas e mais expressam um plano de composição específico e abstrato) conceituou a expressividade dessas cunhagens de emoções, dessas tensões psicológicas entre diferentes graus de sensibilidade como *Sensação Abstrata*.⁹

O próprio poeta oferece “um exemplo simples, em que as abstrações que formei se concretizarão”. Ele está no *Livro do Desassossego*, numa das tantas vezes em que seu semi-heterônimo Bernardo Soares teoriza sobre seus experimentos sensíveis. Devido ao cansaço e o tédio do seu trabalho burocrático, Soares sente uma angústia e uma tristeza vaga. Mas para escrever um poema sobre essa sensação ele precisa procurar a melhor maneira de expressar essa sensação, e então verifica “que o tipo de emoção vulgar que produz, na alma vulgar, esta mesma

⁶ PESSOA. *A base de toda a arte é a sensação* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/4134>

⁷ *Ibid.*

⁸ PESSOA. *A Arte é apenas e simplesmente a expressão de uma emoção* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3283>

⁹ PESSOA. *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/672>

emoção é a saudade da infância perdida” (Pessoa/Soares, 2011b:260-261). Assim, escrevendo, ele deverá chorar a infância perdida para evocar no leitor a emoção que realmente sentiu mas que nada tinha que ver com sua infância, isto é, para expressar, no fundo, o mal-estar do seu trabalho.¹⁰

Mais do que explicar a *Sensação Abstrata*, esse exemplo também dá relevo à noção muito particular de *Saudade* para Pessoa, como resumo da movimentação temporal implicada nessa movimentação de sentidos da heteronímia. Isto é, ela tem centralidade justamente porque opera não como o que restou do que já passou, mas como aquilo que também sobrevive de forma oblíqua ou fantasmal ao que era, na verdade, a emoção real. Saudade como, simultaneamente, o tempo das memórias e o tempo dos desejos: “Lembro-me já dele no futuro com a saudade que sei que hei de ter então”; “saudade do futuro”; “saudade do que nunca houve”; “saudade do presente” (Pessoa/Soares 2011b:48; 197; 205; 349) “Não tenho saudades senão literariamente. Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa. [...] É de quadros que tenho saudades”.

Enfim, se o Warburg historiador seguindo os imperativos da expressão e preocupado com a recepção das obras de arte se concentrou na *heterocronia*, o Pessoa poeta obedecendo aos mesmos imperativos mas preocupado com a criação de obras de arte viu surgir como seu efeito natural a *heteronímia*. Para aquele, “o tempo das imagens não é o tempo da história em geral”, é preciso desorientar o linear para examinar como se combinam fases diferentes de desenvolvimento em um mesmo estágio. Para este a sensibilidade das obras não é a sensibilidade em geral, “o humano se deve pessoalizar” para que possamos experimentar realmente com as sensações. Num e noutro, independentemente, essa ciência da expressão exigirá protocolos experimentais. No caso do trabalho de Pessoa, já vimos como tais protocolos são teorizados conforme certa alquimia da mera sensação à *Sensação Abstrata*, mas, como insiste José Gil (2018:11), é no *Livro do Desassossego* que o “laboratório poético de Pessoa está em plena atividade”. Realmente, nesta “autobiografia sem fatos”, Pessoa/Soares parece empregar deliberadamente processos dos demais heterônimos para novos experimentos em prosa, experimentos que no mais das vezes não tem outro sentido senão o de dar a ver o próprio experimento enquanto tal – conforme o exemplo supracitado do tédio-saudade da infância. Bernardo Soares, por fim, chega a afirmar: “reduzir a sensação a uma ciência, fazer da análise

¹⁰ Chega a impressionar como o comentário de um dos mais importantes críticos da obra de Warburg se assemelha a esta explicação pessoana: *He aquí lo esencial de esta problemática: que la formulación abstracta, en cuanto que tal, esté también en relación directa con el fenómeno al que no representa exactamente sino que más bien acompaña, “transmite” táctilmente, “inscribe” y “expresa”, todo a la vez. Señalemos ya desde ahora que volveremos a encontrar esa misma polaridad en las nociones warburgianas de Pathosformel y de Dynamogramm.* (Didi-Huberman, 2009:110).

psicológica um método preciso como um instrumento de microscópio [sic] – pretensão que ocupa, sede calma, o nexos de vontade da minha vida...” (501).

Como já enunciado, há ainda vários códigos ou princípios consequentes que aproximam estes dois projetos “científicos” para a expressão artística. Se Warburg reivindica uma “iconologia dos intervalos”, Pessoa aponta para uma poética dos “interstícios” e as “ficções dos interlúdios”; se um reclama a importância dos detalhes para o exame das obras, o outro insiste na produção do minúsculo, do “quanto menor, mais intenso” para o acontecimento poético; se o primeiro prefere a *grisalla* para seus esforços de renovação epistemológica, o segundo trabalhará com o *pardo* como categoria objetiva; onde Warburg fala de *dinamograma* como esquema de entendimento energético de uma obra de arte, Pessoa fala em *dinamogêneo* como fundamento de suas criações; e se aquele postula uma teoria da incorporação para a mais acurada apreciação artística, este reclama uma técnica da encarnação no fazer e na leitura poética. Para além destes paralelos, um último, no entanto, exige maior atenção e explanação, vez que de certa forma circunscreve essas respectivas e independentes trajetórias de pesquisa que surpreendentemente tanto se insinuam uma para a outra.

Como apresentado, toda a história da arte de Warburg está estruturada a partir de noções polares: não há formulação patética sem dinâmica energética, de modo que também não há símbolo sem polaridade. Atravessando suas leituras de Darwin, suas experiências etnológicas no Novo México, seus estudos de astrologia, Warburg (2015:311) resumirá essa polaridade entre energia natural, instintiva e pagã *versus* a inteligência organizada. E é a partir do tema astrológico que na conferência de 1925 ele fará valer como mote dessa polaridade o “*per monstra ad sphaeram*”: da *terribilitá* dos monstros à contemplação da esfera ideal, da irracionalidade dos demônios astrais à compreensão matemática do espaço astral. No entanto, o historiador rechaça qualquer noção de entidade superior que pudesse harmonizar ou apaziguar essa tensão polar: “La ‘compensación’ (*Asgleich*) según Warburg no resuelve nada: tiene menos que ver con una síntesis, a la manera de un Hegel para bachillerato, que con un síntoma en la acepción freudiana del término” (Didi-Huberman, 2009:166). Ao contrário, é no intervalo dos campos e dos sentidos que ele buscará condensar essas distâncias, como tão bem demonstram seus laboratórios – a classificação singular de sua biblioteca e os painéis escuros do seu *Atlas Mnemosyne*.

Porém, como demonstra seu próprio drama pessoal, é, justamente, contemporâneo aos seus estudos astrológicos que Warburg sofrerá uma grave crise psicótica, mas que também obterá uma longa experiência psicanalítica (com ninguém menos que Binswanger). Chegará mesmo, por vezes, a se assemelhar como uma das figuras terríveis da astrologia, o deus

Saturno.¹¹ Todavia, anos depois de ter se reequilibrado, e já próximo do fim da vida, todas essas experiências ajudaram na sua qualificação das formulações patéticas segundo nada menos que um “drama de alma” (*Seelendrama*) – já não apenas seu e sim de toda a cultura.¹² É nesse sentido, enfim, que cada objeto de estudo seu deveria ser apreendido segundo o combate dialético que expressava entre as causas inconscientes e seus efeitos críticos. Todo artista, no momento mesmo de criação, enfrentaria uma “crise decisiva”, inevitável e estruturante, entre a alienação pulsional nas fórmulas patéticas e a criação formal consciente. O resultado seria assim uma “psico-iconologia”, uma “história transindividual” em cada uma das imagens que estudou. (Didi-Huberman, 2009:455; 460).

Já o projeto pessoano de converter tudo à sensibilidade vem também marcado por uma polaridade estruturante: sensações exteriores e sensações interiores. Esta, no entanto, ao atravessar toda a sua poética se apresenta em diferentes dimensões: realidade/sujeito, inconsciência/consciência, e, sobretudo, desconstrução da personalidade/personalização. Também Pessoa pensará essa polaridade como dinâmica necessária, de modo que o que seria preciso é dar substância aos intervalos, ou interstícios, entre os polos. Por isso mesmo, igualmente ataca Hegel e seu absoluto “só em páginas”, reclamando em favor de uma *sintese às avessas* (Pessoa:155; 373) que ao invés de superar a contradição a reorganiza para experimentação.¹³

Fernando Pessoa não procurou unificar, sob a égide de um Eu harmonioso, os polos opostos e diversos que conhecia em si. Porque ele não os descobriu, produziu-os. E não parecia de modo nenhum desesperado, procurando reforçar cada vez mais essa tendência. Quando exclama, a propósito da ceifeira que canta: “ter a tua alegre inconsciência e a consciência disso!”, não quer unir ou fundir a consciência e a inconsciência numa síntese sem conflitos, quer criar o lugar de uma coexistência possível entre estas duas emoções contraditórias (aqui produzidas pela “consciência” e pela “inconsciência”) (Gil, 2018:116).

Todavia, se não há desespero existe sim drama, e aqui também ele aparece vinculado ao seu interesse pela astrologia. Consta que Fernando Pessoa adquiriu ainda muito jovem o medo de ser louco devido, possivelmente, a dois fatos paralelos. O convívio doméstico em diferentes fases da vida com sua avó com problemas mentais, Dionísia, e a propensão desde sempre a se comunicar ou escrever como pessoas inexistentes. Um dos primeiros mapas astrais que encomendou para si (em 1909) permitia ao contratante fazer cinco perguntas ao astrólogo: depois da curiosidade sobre a vida amorosa, Pessoa imediatamente questionou sobre quais suas chances

¹¹ Conforme Fritz Saxl, seu fiel colaborador e diretor da Biblioteca de Warburg enquanto este esteve em tratamento, que em visita o descreveu como “*un duro padre-Saturno*. Mas também conforme o próprio Binswanger que registra como por vezes Warburg se lamentava de ter comido seus parentes nas refeições da clínica, e que então eles estavam em seu estômago (Binswanger; Warburg, 2005:132; 88-89).

¹² Conforme anotações pessoais de setembro de 1928 e maio de 1929. (*apud*: Didi-Huberman, 2009:242).

¹³ Ou ainda: “Na artisticidade da arte Pessoa ligar firmemente é separar” (Motta, 2009:66).

de ser louco. Essa parece ter sido, de fato, sua grande questão com a astrologia enquanto meio para converter o medo consciente em motor literário. Como já mencionado, em 1915, já experiente praticante de astrologia e com a heteronímia em plena operação pública, o poeta confessou em carta pela busca do mapa natal de Francis Bacon todo o seu interesse literário e pessoal pela astrologia:

O interesse principal surge do desejo de ver o que no horóscopo de Bacon registra sua característica peculiar de ser capaz de escrever em diferentes estilos [...] e sua faculdade geral de transpersonalização.

Eu possuo (em que grau, ou com que qualidade, não me cabe dizer) a característica a que me refiro. Sou escritor, e sempre achei impossível escrever em minha própria personalidade; sempre me encontrei, consciente ou inconscientemente, assumindo o caráter de alguém que não existe e através de cuja agência imaginada escrevo. Desejo estudar ao que isso pode ser atribuído por posição ou aspecto [...] (Pessoa, 2011a:39).¹⁴

Por toda a vida, a linha tênue entre essa “faculdade de transpersonalização” e a loucura clínica seguirá sendo tema de sua reflexão. Em duas famosas cartas a Casais Monteiro sobre a gênese dos seus heterônimos, o próprio Pessoa recapitula, já também nos seus meses finais de vida, que, no fundo, eles são “traços de histeria-neurastênica” que nele existem desde sempre, mas que nele “mentalizaram-se”. Ou seja, na própria dinâmica polar de sua parte psiquiátrica, suas “grandes crises” teriam se conformado a criações formais.¹⁵ Enfim, o mais impressionante é que no exato mesmo intervalo de meses em que Warburg fez suas anotações sobre o “*drama de alma*”, Pessoa, revisando sua carreira e produção textual, afirmará que heteronímia compõe assim “um *drama em gente*, em vez de actos”. Isto é, em lugar da ação dramática, haveria o drama dos acontecimentos de sensações dinâmicas, contrárias, instáveis que se encontram, coincidem, conflitam... “dramaturgia dos estados mentais” (Motta, 2009:73). E é junto a esta afirmação que Pessoa assevera no mesmo texto que para o devido estudo da “entreacção” de tais “relações pessoais” constariam “biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias”.¹⁶

Astrologia, polaridades e intervalos. Sintoma e sínteses às avessas, transindividual e transpersonalização, drama de alma e drama em gente, psico-iconologia e psicologia das figuras que só existem nos quadros. E, no entanto, a experiência que, neste percurso, cada qual produziu junto ao estudo de astrologia marcou uma clara e decisiva diferença de abordagem que

¹⁴ No original: “The chief interest arises from a desire to see what in Bacon’s horoscope registers his peculiar characteristic of being able to write in different styles (...) and his general faculty of transpersonalisation.

I possess (in what degree, or with what quality, it is not for me to say) the characteristic to which I am alluding. I am an author, and I have always found it impossible to write in my own personality; I have always found myself, consciously or unconsciously, assuming the character of someone who does not exist, and through whose imagined agency I write. I wish to study to what this may be due by position or aspect (...).”

¹⁵ PESSOA, Fernando. *Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 Jan. e 20 Jan. 1935* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3007> e <http://arquivopessoa.net/textos/3014>, respectivamente.

¹⁶ PESSOA. *Tábua Bibliográfica* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/2700>

entrecruza os dramas pessoais com o exercício, respectivo, do historiador e do poeta. Para Warburg, embora talvez seja possível supor uma diminuição de suas reprimendas à prática astrológica conforme os termos a que se refere a ela ao longo dos anos,¹⁷ é inegável seu perene ceticismo. Já para Pessoa, a superstição seria a única parte lógica da religião,¹⁸ e “Saber ser supersticioso ainda é uma das artes que, realizadas a auge, marcam o homem superior.” (Pessoa/Soares, 2011b:359) De modo que não se estranha que tenha exercido longamente a aplicação prática da astrologia junto aos desenvolvimentos heteronímicos, e que, nessa dinâmica de produção poética, acreditasse ter convertido seu traço psiquiátrico em criação formal.

Os anos de isolamento clínico de Warburg coincidem com a publicação de seu trabalho sobre os usos e abusos da astrologia no tempo de Lutero, sendo os horóscopos fontes concretas de disputas e conflitos. A astrologia é então uma paisagem em disputa, precisamente pelos elementos que já discutimos: sua composição gráfica oscila entre um polo factual e concreto e outro em contínuo devir semântico. O que Warburg termina por conceber naquele trabalho como um processo histórico contra o fatalismo supersticioso antigo em favor da emancipação do homem moderno científico, em meio às batalhas intelectuais e armadas. Contraparte de interessantíssima relevância, no mesmo terreno da estética da guerra Pessoa/Soares argumenta pelos mesmos motivos que não há nada mais propriamente artístico e estético numa batalha do que um astrólogo fazendo seus cálculos no horóscopo do Kaiser. Como na anedota que ele lembra sobre Whistler, é o real que termina por se reconfigurar no devir de uma obra de arte.¹⁹

Na Conferência de 1925, após ter alta, Warburg (2015:340) demonstrou como o astrólogo e astrônomo Kepler, embora ainda se referisse aos planetas “como um velho sacerdote pagão”, conseguiu superar os limites da influência da imaginação astrológica sobre o empreendimento científico moderno. Assim, teria sido decisiva, à emancipação do espírito humano, a separação articulada por Kepler da ciência ótica dos espíritos visuais, substituindo um modelo subjetivo do cosmos por um mecânico. Mas Pessoa, por seu lado, reafirmará literalmente a astrologia como uma forma de imaginação em que “o romance e o tratado de astrologia são romances sobre assuntos diversos, que entre si diferem, menos que o romance de capa e espada do romance de

¹⁷ Passando de “fetichismo onomástico” e “lógica pseudomatemática” no trabalho sobre o Schifanoia, à “superstição futurologista” e “credo astral de fundo iluminista” no texto sobre Lutero, e enfim como “cosmologia pagã aplicada” na conferência sobre Bruno e Kepler).

¹⁸ PESSOA. *A única parte lógica da religião é a superstição* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/699>

¹⁹ PESSOA, Fernando / SOARES, Bernardo. *Estética da Guerra* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3212>

costumes ou o conto policial da novela amorosa” (Cavalcanti Filho, 2012:550), e de modo que, em alguns textos, concluirá nada menos que a “ciência culmina na Astrologia”.²⁰

Em resumo, se em todo esse projeto poético que traçamos, Pessoa resumiu como “sentir tudo de todas as maneiras” através de seu modo de “ser elástico, mola, agulha, trepidação...”,²¹ Warburg não ficou atrás ao se definir também entre todas essas nuances do seu projeto como um “sismógrafo da alma”, também formado por partes diversas, de diferentes modos de sentir, mas encarregado de dar expressão aos movimentos invisíveis ou que de outra maneira são insensíveis. Em ambos os casos, e a despeito das diferenças de abordagem bibliográfica e de método entre eles – que a bem da verdade estabelecem de fato a dialética necessária aqui –, tanto o historiador quanto o poeta atestaram que, ao substituir o paradigma artístico e estético da representação pela expressão, é preciso reconciliar figura e paisagem, sobretudo é incontornável reconhecer que as expressões são feitas de paisagens em devir.

Considerações finais

Enfim, diante desse amplo quadro de diálogos insuspeitos entre Warburg e Pessoa, é possível indicarmos um elemento ainda não observado que pode, contudo, agenciar um caminho seguro de futura investigação mais alargada do papel real da astrologia para tais respectivos trajetos rumo a uma história da arte como ciência da expressão e em quais outras paisagens ela pode se nos apresentar.

Trata-se de um fato histórico decisivo e bem documentado: as implicações que a astrologia teve, desde sempre, junto ao problema filosófico da expressão. Na Antiguidade, por exemplo, escolas filosóficas tão díspares quanto o estoicismo e o neoplatonismo exatamente por reivindicarem uma ontologia expressiva acabaram discutindo (e até validando, em maior ou menor grau) os operativos astrológicos.²² E mesmo no século XX, um insuspeito cético astral como Gilles Deleuze, mas grande propagador novamente de uma ontologia plana e expressiva, não deixou de reconhecer na própria astrologia a primeira grande tentativa de uma teoria da expressão (2015:177). Portanto, é preciso reconhecer na questão astrológica não só um campo de força real com suas implicações históricas e sociais documentadas, mas que este campo é também, e talvez antes de tudo, expressivo. Eugénio Garin (1988:43;57-73), na verdade, não

²⁰ Por exemplo, em PESSOA, Fernando. *FRANCISCO — O fenómeno aristocrático tem sido, sempre, mal compreendido* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3073>

²¹ PESSOA, Fernando/CAMPOS, Álvaro de. *Sentir tudo de todas as maneiras* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/821>

²² Precisamente, segundo Long, ambas as escolas validariam apenas uma “soft astrology”, isto é, corpos celestes seriam signos expressando assuntos humanos, porém sem atribuição causal (Long, 2006:128-153).

deixa de demonstrar como de um lado a astrologia teve consequências concretas na história da cultura e em seus desdobramentos sociais, mas também como para isso chegou a se caracterizar como uma “ciência das imagens” – com fundamentos particularmente neoplatônicos.

É interessante, em suma, notar como, nesse sentido e de forma um tanto sintomática, os especialistas de lado a lado empregam por vezes termos astrológicos como “constelações” e “cartografias” nos comentários sobre os trabalhos de Warburg e de Pessoa até mesmo quando estes não se referem diretamente aos assuntos astrais. Contudo, como bem recupera Prévost, discutindo a “lógica da expressão” na História da Arte, é precisamente por esse dado filosófico de que os debates sobre a expressão suscitam questões da astrologia, em particular – bem como do oculto, do inconsciente, e da psique, em geral –, que encontramos aqui um desdobramento lógico muito relevante: *we cannot emphasize expression in the artistic and aesthetic field without taking into account its correlation with a concept of nature and its involvement in a real cosmology. But which cosmology?* (2017:138) Em outras palavras, uma figura expressiva não pode estar desacompanhada de toda uma paisagem, que, no entanto, não é o plano de fundo estático da sua figuração, mas o devir mesmo da sua operação figurativa.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (1998), “Aby Warburg et la science sans nom”, in *Image et mémoire*. Paris, Hoebeke, pp. 9-43.
- AGAMBEN, Giorgio (2007), *Ninfe*. Torino, Bollati Boringhieri.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO (2005), *A Poética Clássica*. São Paulo, Cultrix.
- BARRETO, Priscila P. R. (2020), *A Astrologia em Aby Warburg*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Guarulhos, UNIFESP, EFLCH.
- BINSWANGER, Ludwig. & WARBURG, Aby (2005), *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*. (org. D. Stimilli). Vicenza, Neri Pozza Editore.
- CAVALCANTI FILHO, José Paulo (2011), *Fernando Pessoa, quase autobiografia*. Rio de Janeiro, Record.
- DELEUZE, Gilles (2015), *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2018), *Atlas, or the Anxious Gay Science*. Chicago, University of Chicago Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *La Imagen Superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.
- GARIN, Eugenio (1988), *O Zodíaco da Vida. A polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa, Editoria Estampa.
- GHELARDI, Maurizio (2012), *Aby Warburg: la lotta per lo stile*. Torino, Nino Aragno.

- GHELARDI, Maurizio (2020), “L’umano senza umanesimo: Warburg e Nietzsche”. *Circolo*, Milão, n. 10, pp. 345-359.
- GIL, José (2018), *Fernando Pessoa, ou a Metafísica das Sensações*. São Paulo, N-1 Edições.
- GOMBRICH, Ernst H. (2001), “The Nineteenth Century Notion of a Pagan Revival” in Woodfield, Richard (Org.). *Art History as Cultural History. Warburg’s Projects*. Amsterdam, G+B Arts International.
- LONG, A.A (2006), “Astrology: arguments pro and contra” in *From Epicurus to Epictetus - Studies in Hellenistic and Roman Philosophy*. Oxford, University Press, pp. 128-153.
- MOTTA, Marcus Alexandre (2009), *Extratos de Ópio I - A Artisticidade da Arte Pessoa*. Rio de Janeiro, Dialogarts.
- PESSOA, Fernando. *Arquivo Pessoa* [Consult. 10-08-2022]. Disponível em <http://arquivopessoa.net>
- PESSOA, Fernando (2011a), *Cartas Astrológicas*. Edição de Paulo Cardoso, col. com Jerónimo Pizarro. Lisboa, Bertrand.
- PESSOA, Fernando / SOARES, Bernardo, (2011b), *Livro do Desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras.
- PRÉVOST, Bertrand (2017), “The Image and the Problem of Expression: Towards an Aesthetic Cosmology”, in *Art History after Deleuze and Guattari*. Leuven, Leuven University Press, pp. 125-144.
- WARBURG, Aby (2019), *A Presença do Antigo: Escritos Inéditos*. (Org., trad. e introd. FERNANDES, Cassio). Campinas, Editora da Unicamp, v.1.
- WARBURG, Aby (2016), “De Arsenal a Laboratório”. *Revista Figura, Studies on the Classical Tradition*, v. 4, n. 1, pp. 182-193.
- WARBURG, Aby (2015), *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. São Paulo, Companhia das Letras.
- WINCKELMANN, Johann J. (1993), *Reflexões Sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre, Movimento.

Abstract

This article presents a dialectic between the historiographical production of Aby Warburg and a poetic production of Fernando Pessoa based on an unusual theme: the diligent study of astrology in the midst of their artistic research. Furthermore, both consider changing the parameter of aestheticism and representation in favour of the study of art as a science of expression. It is therefore of interest here to reassess the concrete relevance of astrology, with its celestial, terrestrial and, above all, graphic landscapes for this epistemological turn.

Keywords: Aby Warburg; Fernando Pessoa; Astrology; Expression.

Resumen

Este artículo presenta una dialéctica entre la producción historiográfica de Aby Warburg y la producción poética de Fernando Pessoa a partir de un tema inusual que los une: el estudio diligente de la astrología en medio de su investigación artística. Además, ambos plantean cambiar el parámetro del esteticismo y la representación a favor del estudio del arte como ciencia de la expresión. Interesa, pues, aquí revalorizar la relevancia concreta de la astrología, con sus paisajes celestes, terrestres y, sobre todo, gráficos para este giro epistemológico.

Palabras-clave: Aby Warburg; Fernando Pessoa; Astrología; Expresión.
