

ETIMOLOGIAS VISUAIS DA ANTIGUIDADE NA FOTOGRAFIA DE MODA

[Antique Visual Etymologies in Fashion Photography]

Fábio Henrique Ciquini

Resumo: Neste artigo, investigamos o modo como imagens da fotografia de moda empregam e atualizam etimologias visuais presentes em imagens da antiguidade. Empregando os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel* (Aby Warburg) o artigo caracteriza-se por um estudo teórico que entrelaça tais conceitos. A metodologia utilizada é um quadro comparativo entre as imagens e a hipótese sugerida é que as imagens, e aqui no caso analisado algumas fotografias de moda, contém um étimo visual que transita entre culturas e épocas diferentes, um cerne que se dinamiza e se encarna nas imagens

Palavras-chave: Etimologia visual; fotografia de moda; Aby Warburg.

Abstract: In this article, we investigate how fashion photography images employ and update visual etymologies present in ancient images. Using the concepts of *Nachleben* and *Pathosformel* (Aby Warburg) the article is characterized by a theoretical study that intertwines such concepts. The methodology used is a comparative table between the images and the hypothesis is that the images, and here in the case analyzed some fashion photographs, contains a visual etymon that transits between different cultures and times, a core that is dynamized and incarnated in the images

Keywords: Visual Etymology, fashion photography; Aby Warburg

Introdução

Ao final do século XIX já se anunciava, em especial na Europa e Estados Unidos, a popularização da fotografia em seu uso pela mídia. A reprodutibilidade das imagens técnicas, como notabiliza Walter Benjamin (1994) possibilita uma profusão de imagens que passam a circular nos jornais e revistas e, sob um carimbo de veracidade dado pelos meios de comunicação impressos, as fotografias publicadas recebem tal selo de associação à realidade.

Essa herança racionalista tende a categorizar a fotografia como cópia do real, documento, em uma espécie de similaridade analógica explorada por autores como Barthes, que colocam-na como uma insígnia do *isto foi*, uma técnica capaz de conectar fisicamente objeto real e fotografado. Em sua obra *o sistema da moda* (2009), publicada originalmente no final dos anos 1960, Barthes indica que abordar a moda fotografada como linguagem é desnecessário, uma vez que a referencialidade ao real praticamente anula o código da fotografia, que para o autor, é demonstrado pela escolha de enquadramento e composição, por exemplo. Ao nosso ver, no entanto, Barthes não dimensiona a natureza de encenação da fotografia – que na moda pode se mostrar enfatizada uma vez um imaginário idílico interessa mais do que a caracterização descritiva das peças, como afirma Marra (2008).

Estabelecer nossa base de argumentação sob o caráter de encenação da fotografia de moda e de que forma ela articula sonhos (que se plasmam em consumos) faz-se necessário, pois tal prática se afigura como uma forma eficiente de captar o público, é uma forma de encantamento. No entanto, o objetivo deste breve ensaio não é discutir escolas e/ou referências estéticas que fazem parte da fotografia de moda, mas sim discutirmos modos de encantamento/apaixionamento utilizados pela imagem. Sob esse objetivo, empregaremos algumas fotos de moda para que sirvam de balizas a fim de refletirmos sobre esses aspectos da teoria das imagens, em especial a respeito

dos conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel*, elaborados pelo historiador da arte e da cultura Aby Warburg¹.

Partiremos, portanto, de questões como de que forma imagens transitam entre culturas e épocas diferentes? É possível estabelecermos vínculos entre elas? De que modo há um trânsito de uma essência simbólica entre as imagens? Há uma espécie de fórmula/padrão que se presente nas imagens facilita o encantamento dos espectadores?

São questões complexas e que, obviamente, não serão esgotadas neste breve artigo, mas que serão pensadas a partir de um método muito caro à Warburg que elenca algumas similaridades iconográficas e iconológicas entre imagens e as tensiona de forma a emoldurar alguns sintomas simbólicos comuns entre elas. Neste recorte síncrono-diacrônico escolhemos três imagens que circularam no ambiente midiático – especificamente em revistas de moda – e as cotejaremos com imagens de época, culturas e ambientes de circulação distintos a fim de buscarmos respostas e outros tensionamentos a partir das questões elencadas acima.

Aby Warburg: o pensador das ciências da cultura

É possível vislumbrar uma eixo comum, uma espécie de étimo entre imagens e que continua atuante independente da época? Para o historiador da cultura e arte alemão Abraham Moritz Warburg, mais conhecido como Aby Warburg, a resposta é sim. O autor vislumbra um cerne comum entre imagens de diferentes épocas e culturas.

Atuando não apenas no âmbito da história da arte - como muitas vezes sugerido em obras sobre o autor – Aby Warburg se dedica à imagem em seus diferentes usos e ambientes, dimensionando similaridades iconográficas e iconológicas entre imagens de diferentes ambientes como o artístico, religioso e midiático. Um dos

¹ Nascido em 1866 em Hamburgo no seio de uma rica família judia, o primogênito da família Warburg realizou estudos em Arqueologia, História, História das Religiões e Antiguidade, Medicina e História da Arte, o que lhe conferiu sólida formação interdisciplinar e asseguraria sua vida e obra intelectual como uma das mais profícuas do século XX.

episódios biográficos mais peculiares e interessantes sobre Warburg, talvez seja a abdicação em herdar o banco da família, que seria seu de direito, já que era o primogênito. De acordo com Bredekamp & Michael Diers², ainda adolescente com apenas treze anos, Warburg renuncia à herança transferindo-a ao irmão mais novo Max, em troca de uma única contrapartida: que este lhe comprasse todos os livros que desejasse durante a vida.

O acervo que o jovem pesquisador começara a reunir em 1889 se transformou na Biblioteca Warburg de Ciências da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) com impressionantes 60 mil volumes no início da década de 1930 (Michaud, 2013), financiados principalmente pela casa bancária familiar. Sua notória vocação ao pensamento trans e multidisciplinar, provavelmente, fez com que a disposição dos livros fosse completamente distinta das tradicionais bibliotecas: Warburg dispunha-os conforme o princípio da “boa vizinhança”, dessa maneira, um livro de astrologia árabe poderia avizinhar-se a um de psicologia - e esse arranjo variava conforme os estudos que o pesquisador empreendia – causando naqueles que visitavam a biblioteca “estranhamentos e descobertas surpreendentes” (Baitello, 2010, p.59). Enfatizamos esse detalhe biográfico pois ele é fundamental no anti-método warburguiano de composição de painéis de imagem.

Entre 1921 e 1924, Warburg é acometido de uma terrível psicose e internado na clínica Bellevue em Kreuzlingen, sob os cuidados do médico Ludwig Binswanger. Em alguns episódios, já ao final da I Guerra Mundial em 1918, o historiador da cultura passa a ter visões persecutórias e delírios políticos:

Os bolcheviques o perseguiram como ‘intelectual capitalista’, antigas fúrias voltavam para persegui-lo como judeu-ateu e obsessões com velhos demônios germânicos antisemitas, a ponto de ameaçar sua família e sua própria vida com uma pistola” (Didi-Huberman, 2013, p.320)

Em sua estada na clínica Bellevue, Warburg oscilava entre delírios psicomotores e estados de normalidade, nos quais recebia amigos como Fritz Saxl para um chá e conversa. Já os períodos de delírio, Segundo Didi-Huberman, 2013, eram terríveis:

² Prefácio à edição de estudos (página XVIII) em “A renovação da Antiguidade pagã- contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu”, ed. Contraponto, Rio de Janeiro, 2013.

berros e contorções corporais durante horas, conversas com borboletas – ele as chamava de “alminhas vivas”- e, não raro, durante o jantar, Warburg acreditava que a carne em seu prato era de seus familiares, pessoalmente cortados por seu médico. Em correspondências entre Binswanger e Freud, o primeiro não acreditava na recuperação do professor Warburg: “É pena ver que, provavelmente, ele não poderá beber mais nada no reservatório de seu saber nem em sua imensa biblioteca”³

A pós-vida das imagens e sua fórmula de apaixonamento

Com um olhar transdisciplinar sobre os fenômenos, Warburg publica seu primeiro estudo em 1893 sobre representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano, no qual coteja duas obras de Sandro Botticelli (*O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*) com “representações correspondentes nas literaturas poéticas e na teoria de arte da época” (Warburg, 2013, p.3), como o texto *La Giostra*⁴ do erudito, escritor, poeta e dramaturgo florentino Ângelo Poliziano. Nessa comparação, Warburg ressalta a presença das ondulações, a movimentação das Ninfas⁵, a representação da gestualidade, e chega a possível conclusão de que no início do Renascimento podem ser encontradas formas antigas de representação do movimento outrora retratadas pela mitologia:

Em *La Giostra*, Poliziano adapta um modelo literário fornecido pela poesia épica da Antiguidade a descrição dos movimentos rápidos das figuras, tirada da observação direta. A influência recíproca entre a intuição do corpo, imediatamente oferecido à sensibilidade do poeta, e as reminiscências das figuras da fábula produz um compromisso entre a figura mitológica e personagem real, do qual Warburg encontra uma expressão visual em *O nascimento de vênus* e *A Primavera*, de Botticelli (Michaud, p.76, 2013).

³ Carta a Sigmund Freud (8 de novembro de 1921) citado por Didi-Huberman, 2013, p.316

⁴ “A justa”, é um texto descritivo de uma sequência de esculturas imaginárias que representariam a deusa Vênus saindo das águas (Michaud, 2013).

⁵ Segundo Brandão (2013, p. 223) Ninfa significa “a que está coberta com um véu” são chamadas divindades secundárias da mitologia, essencialmente ligadas à *terra* e à *água*, simbolizando a própria força geradora daquela[...] são divindades femininas de eterna juventude que traduz a perenidade de Geia, a Terra-mãe.

Essa correspondência entre partes do texto de Poliziano e algumas características visuais dos quadros de Botticelli não se configura como similitudes absolutas e irrevogáveis. Menos interessado nessa identificação inequívoca, Warburg observa um cerne visual correspondente entre as imagens, uma expressão visual comum entre distintas manifestações artísticas de culturas e épocas diferentes.

No artigo “Dürer e a Antiguidade italiana”, publicado em 1905, Warburg explana pela primeira vez o conceito de *pathosformel* (fórmula de páthos) – apesar de no estudo sobre Botticelli em 1893 o conceito já estar de certa forma presente (Teixeira, 2010). O autor compara duas representações de *A morte de Orfeu*⁶ - um desenho de Albrecht Dürer de 1494 e uma cópia de uma gravura anônima da Itália setentrional - e, ao cotejar as imagens, percebe

A revelação de um autêntico espírito antigo, pois a composição remete indubitavelmente a uma obra antiga perdida que representava a morte de Orfeu ou talvez a morte de Penteu [...] seu estilo é diretamente influenciado pela linguagem típica gestual patética da arte antiga, desenvolvida pela Grécia para essa cena trágica” (Warburg, 2013 p.435)

Dessa maneira, o autor percebe que em imagens da sua época há uma tipologia visual retomada, reengendrada. Ao analisar o retorno desse *pathos* da Antiguidade, ou seja, formas “pré-cunhadas” que reaparecem, Warburg tinha em mente a dualidade do mundo grego, marcado pelo caráter dionisíaco e apolíneo e que foram elucidados por Friedrich Nietzsche. Para o filósofo, segundo Didi-Huberman (2013) as artes plásticas (artes do sonho) compreenderiam o caráter apolíneo – harmonia das formas, serenidade, equilíbrio – enquanto as artes musicais representariam a embriaguez, desequilíbrio, excesso, impulsos carnis e violência, ou seja, seriam de caráter dionisíaco. Warburg, por sua vez, emprega esses conceitos afirmando a unidade antropológica da escultura e da dança, vislumbrando um tensionamento e polaridade

⁶ “Orfeu, filho de Apolo e da musa Calíope, recebeu de seu pai, como presente, uma lira e aprendeu a tocar com tal perfeição que nada podia resistir ao encanto de sua música”. Após a morte da amada Eurídice, recusava enfaticamente qualquer donzela que se aproximasse, até que em certa ocasião, jovens Mênades excitadas pelos ritos de Baco lançam dardos em Orfeu matando-o violentamente e arrancando sua cabeça (cena retratada por Albrecht Dürer). Para detalhamento da mito consultar BULFINCH, Thomas: O livro de ouro da mitologia, : histórias de deuses e heróis; Rio de Janeiro: ediouro, 2006 e BRANDÃO, Junito de Souza; Mitologia Grega volume II; 22° ed. Petrópolis, ed. Vozes, 2013.

conflitantes e constantes entre o dionisíaco e apolíneo nas imagens, que caminham juntos ao *pathos* das imagens que nos aplacam.

Segundo Warburg (2013) o legado cultural preservado nessas figuras, garantem sua sobrevivência, sua pós-vida existencial em outras épocas. Há um trânsito de formas que não obedece a nenhum sistema disciplinar e cronológico para que elas sejam evocadas. Essas “aparições fantasmáticas” (Didi-Huberman, 2013), *Nachleben der Antike* (pós-vida do antigo) brotam de imemorialidades, estão nas franjas da cultura, nos entremeios, nos espaços desconsiderados e vivências recalçadas. São formas metamorfoseantes que irrompem do subterrâneo das imagens - fluxos e refluxos – heranças que se dinamizam. Falar, portanto, da pós-vida das imagens significa considerar esses movimentos tectônicos de trânsitos simbólicos em uma ampla perspectiva cultural. É sabermos que uma imagem que circula no ambiente midiático (jornais, revistas, ciberespaço, cinema etc) tem lá seus resquícios, mesmo que imemoriais, encravados em algumas de suas camadas. Para Warburg, uma imagem é um imenso terrenos arqueológico onde se sedimentam fragmentos da cultura de povos e épocas e que podem “adormecer” no imaginário coletivo e, como em uma fissura da tectônicas das placas, esses sintomas podem vir à tona em determinados momentos e contextos históricos-sociais.

Ritual da serpente

Durante sua viagem ao Novo México em 1895, o pesquisador assiste ao ritual da serpente entre os índios Hopi, que dançavam com os animais entrelaçando-os ao corpo coreograficamente, pois acreditavam que eles agiam como um catalisador de forças naturais. A proposta central de Warburg é analisar a existência de fórmulas patéticas primitivas (*pathosformel*) e, com o ritual da serpente e os motivos “serpenteantes” encontrados na tribo, perceber nessa cultura possíveis ligações simbólicas com outros ritos, vislumbrando, dessa forma, características essenciais da humanidade primitiva e pagã sobreviventes na cultura. Segundo Warburg *apud* Teixeira (2010, p. 144) o “ritual da serpente poderia ser associado, por sua natureza, às práticas mágicas da Antiguidade greco-romana”.

O movimento serpenteante, afirma Warburg, está presente tanto em obras de arte greco-romana como nos drapeados esvoaçantes da pintura renascentista quanto em representações icônicas de distintos motivos entre os índios Hopi. Dessa maneira, Warburg entrevê o conceito de sobrevivência (*Nachleben*), uma pós-vida das imagens “quando seus elementos se transportam de uma cultura e de uma época para outra” (Baitello, 2010, p.60), ou seja, uma espécie de etimologia comum rizomática entre imagens.

Essa transmissão muitas vezes ocorre por uma mobilização inconsciente de forças emotivas, movimentos fósseis psíquicos imperceptíveis e ondas de memória. Esses movimentos migratório de formas, *pathosformel* são “movimentos cristalizados” (Michaud, 2013), aparecem de tempos em tempos, não obedecem quaisquer ordem cronológica e, por meio de combinações múltiplas – inclusive contraditórias - agem morfologicamente.

A cada experiência no Novo México, o autor compreendia que o serpentear possuía uma simbologia especial para a cultura. Na visão de Baitello, 2010, p.75.

A presença em toda a cultura dos Pueblo, de inúmeros motivos com formato de serpente, mas com cabeça e bico de ave, com língua em forma de seta, unindo terra e ar, fundamenta, na observação de Warburg, a concepção de serpente como divindade do tempo (metereológico), uma vez que sua representação em ziguezague, bem como o desenho dos altares de culto ao raio, com seu desenho em degraus, aproximam a representação da serpente com a representação do raio. Igualmente, o frontão dos altares dos Pueblo imitando os degraus de uma escada, em sua analogia com os movimentos de vaivém lateral do serpentear, constituem elementos de um símbolo universal dos ritmos de vida.

A analogia iconográfica e iconológica instaurada entre o raio (incontrolável) e a serpente (controlada no ritual) permitia aos Hopi acreditar que à partir da cerimônia, a chuva pudesse cair sobre o árido solo da região. Diante desse cenário, Warburg observa que as “sobrevivências se encarnavam” (Didi-Huberman, 2013, p.310), o trânsito de formas no tempo/espaço, sobrevive como um “fundamento de memória e um cerne arcaico na cultura” (Baitello, 2010 p. 76), pois a representação do movimento – o serpentear - faz-se presente tanto nos rituais da tribo Hopi, nas Ninfas clássicas que dançam nas paredes quanto em Botticelli na obra *O nascimento de Vênus* (1485) – o

cabelo esvoaçante da personagem, as ondulações no mar e o dançar das Mênades⁷ -serpenteando lenços e suas vestes dionisicamente. Como registrado na epígrafe do livro *El ritual de la serpiente* (2008), Atenas y Oraibi son parientes⁸”, dessa forma, embora distantes geográfica e historicamente, Warburg sugere que essas cidades possuem vínculos culturais que irrompem nas *pathosformel*, nas fórmulas de *pathos* das imagens, ou seja, no modo como as imagens nos atingem e nos emocionam.

Para Samain (2012, p.61) seguindo a linha warburguiana e com um pouco de “audácia visual”, quando nos deparamos com placas de sinalização de trânsito em formas de zigue-zague, indicando a existência de curva sinuosa, é possível a analogia com a figura de uma serpente e a evocação de risco iminente e perigo. Diante de um território fecundo e imensamente amplo de possíveis combinações e analogias que é a cultura, a visualização da pós-vida das *pathosformeln* e os motivos onde ela se encarna, tornam-se o interesse primeiro de Warburg que trabalhará com um mapa de genealogias de imagens após sua saída da clínica psiquiátrica Bellevue, o *Atlas Mnemosyne*.

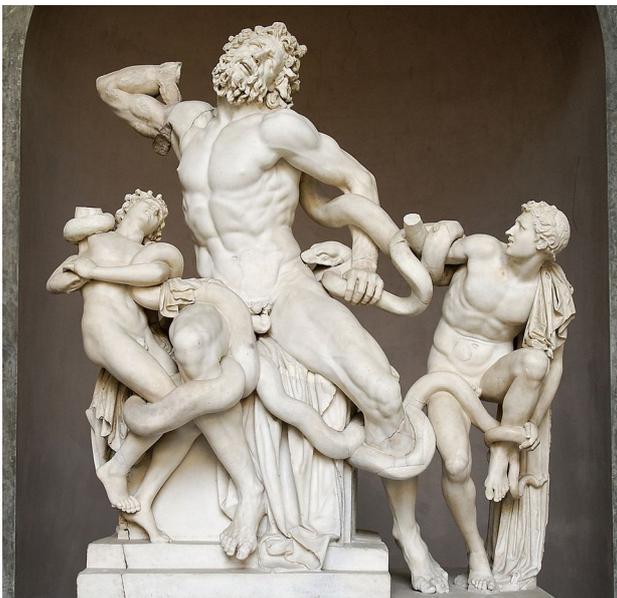


Figura 1: Laocoonte

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laoco%C3%B6n_and_His_Sons.jpg. Domínio público

à direita, Figura 2: Índio Hopi durante o ritual da serpente, 1924. Fotografado de Didi-Huberman, 2013, p.195

⁷“As Mênades ou Bacantes eram seguidoras de Dionísio. Muitas vezes eram retratadas dançando livremente em um estado de frenesi, entorpecidas pelo vinho” in BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis. Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.

⁸ Tradução livre: “Como mostra um velho livro, Atenas e Oraibe são parentes”.



Figura 3. Sandro Botticelli. *O nascimento de Vênus*, 1485.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_046.jpg. Domínio público

O grande painel inacabado de imagens

Buscando compreender o trânsito de arqueformas, a pós-vida da *pathosformel*, Warburg empreende cinco anos de imenso esforço intelectual após sair da clínica psiquiátrica em Kreuzlingen (1924) no projeto de um atlas de imagens (*Bilderatlas Mnemosyne*). O nome faz referência à personificação mitológica da memória – a deusa Mnemosyne - e a obra em si consiste em pranchas de um metro e meio por dois, onde são afixadas com prendedores de fácil remoção, reproduções fotográficas distintas como desenhos, obras de arte, imagens publicitárias, entre outras. Warburg elabora esses painéis abordando as *Nachleben* (pós-vida) contida nas imagens, possíveis relações genealógicas de parentesco entre as formas, expressões patéticas similares.

Nessas múltiplas e possíveis combinações entre as imagens nas pranchas, os deslocamentos da *pathosformeln* são policrônicos e perpétuos, não há rigidez e nenhum tipo de amarra conceitual e disciplinar necessárias ao trânsito de formas, perfazendo uma dinâmica fluxo/refluxo entre os motivos.

Warburg, como pensador das ciências da cultura e não apenas historiador da arte, compõe suas pranchas do *Atlas Mnemosyne* com recortes de jornais, páginas de livros, cartões-postais, fotografias publicitárias, enfim, qualquer imagem que possibilitasse ao autor a verificação da pós-vida das *pathosformeln*, que compusesse seu imenso cenário de “iconologia dos intervalos”. A disposição dos elementos pensada pelo pesquisador possibilitava pensar em fluxos diversos entre as imagens, além de o espectador entrever e “comparar com uma só olhadela, numa mesma prancha, não duas, porém dez, vinte ou trinta imagens” (Didi-Huberman, 2013, p. 387).

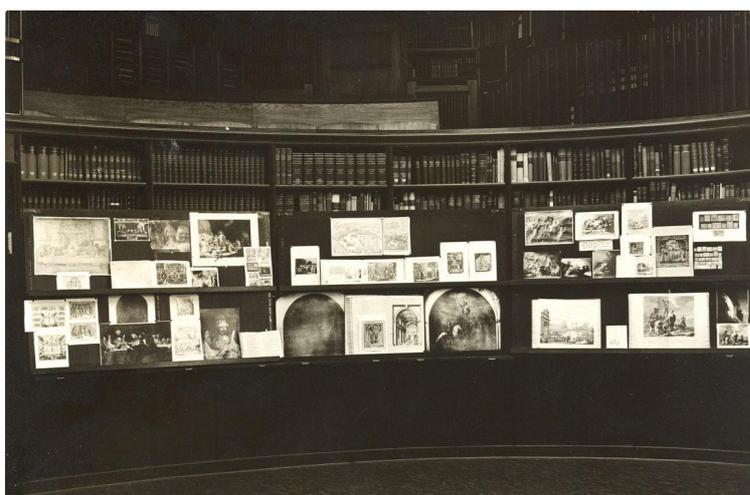


Figura 4: Aby Warburg. Pranchas do Atlas Mnemosyne na sala de leitura da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*. Disponível em <http://enciclopediavisual.blogspot.com.br>. Acesso em 30/09/2019.

Atlas Mnemosyne constitui um estudo profundo e meticuloso sobre as raízes ancestrais e os lastros de memória encarnados nas imagens e que transitam entre elas. Dizia o autor que *Mnemosyne* queria ser antes de tudo um inventário dos modelos antiquizantes preexistentes que influenciaram a representação da vida em movimento e determinaram o estilo artístico na época do Renascimento (Warburg, 2010, p.03). As contradições e polaridades presentes nas imagens da obra eram parte de um organismo complexo e dinâmico cuja atribuição principal era a exibição visual dos enredamentos da *Nachleben* (pós-vida) da Antiguidade, não se tratando, em hipótese

alguma, de se considerar isoladamente o significado de cada fotografia na prancha. A complexidade e também incompletude do Atlas é explicada por Georges Didi-Huberman:

Mnemosyne é um objeto de vanguarda por ousar desconstruir o *álbum de recordações* historicista das “influências da Antiguidade”, para substituí-lo por um *atlas da memória* errática, pautada pelo inconsciente, saturada de imagens heterogêneas, invadida por elementos anacrônicos ou imemorais, assediada pelo tom negro das telas ao fundo, que amiúde desempenha o papel de indicador de lugares vazios, de elos perdidos, de lacunas da memória. Sendo a memória feita de buracos, o novo papel atribuído por Warburg ao historiador da cultura é o de intérprete de recalcamientos, “vidente” [*seher*] dos buracos negros da memória. *Mnemosyne* é um objeto intempestivo, por se atrever, na era do positivismo e da história triunfal, a funcionar como um quebra-cabeça ou um jogo de tarô desproporcionais (configuração sem limite, número infinitamente variável de cartas por jogar). Nele, as diferenças nunca são reabsorvidas numa entidade superior: como no mundo fluido da “participação”, elas são *animadas por suas ligações, descobertas* – através de uma experimentação sempre renovada – pelo cartomante desse jogo com tempo (Didi-Huberman, 2013, p.406)

As possibilidades combinatórias de associações de *pathosformel* similares entre as imagens são exponenciais, trazendo à baila, dessa maneira, um também sem número de análises e leituras e que, mesmo assim, nos coloca sempre à falibilidade e incompletude analítica. No entanto, a desistência em pensar a imagem e suas constituições rizomáticas e arcaicas hipertrofiam ainda mais a cultura da imagem pela imagem, os excessos da visualidade que mais nos cegam do que propriamente nos fazem melhor ver (Baitello, 2005). É urgente, portanto, que na era da imagem em hiperproliferação nos ambiente midiáticos pensarmos o seu descascamento fenomenológico, compreendê-las como grande campo arqueológico preche de sintomas e rastros simbólicos de épocas e culturas. Ou seja, há nas imagens propagadas pelo ambiente midiático um fértil terreno arqueológico de formas pré-cunhadas de fórmulas de apaixonamento que nos prendem nosso olhar.

Moda, imagem e sobrevivências

Costuma-se dizer que de tempos em tempos a moda retorna, reaproveitando estampas, tecidos, cortes e modelos. Assim, como explica Lipovetsky (1999) sua constituição é cíclica, efêmera e de ampla abrangência.

Fala-se da moda *punk* por exemplo, que se configura por uma expressão – mesmo que mínima – de rebeldia: famosos designers de moda ou lojas de departamento populares exibem peças com estampas animais, cores fortes, tecidos e acessórios que de alguma forma evocam a degenerescência do movimento punk da década de 1970.

À noção de uma estética conceitual na indumentária, está associada uma produção em escala industrial no decorrer do século XX, que ficou conhecida como moda *prêt-à-porter* (pronta para vestir). Nesse cenário, produz-se peças padronizadas para o consumo imediato, pouco importando a perfeição de um corte ou a qualidade de um tecido como na *Alta Costura*. A necessidade primeira é de vender as peças em grande quantidade e, nessa articulação, podemos perceber o consumo não somente de um produto, mas também o consumo simbólico que se plasma na imagem, na fotografia de moda.

No caso da moda punk, compra-se muito além da roupa, mas principalmente a experiência do sentir-se rebelde e o partilhamento de uma simbologia específica à determinado grupo. A respeito do consumo de imagem, Harry Pross *apud* Baitello (2005, p.96) declara que “o hodierno mecanismo de consumo de marcas e grifes, [...] demonstra à exaustão a presença de uma iconofagia patológica”. Esclarecendo e identificando o trânsito de mão dupla do consumo/devoração, Baitello (2005, p.96) explica etimologicamente o termo:

As palavras “consumir e consumo” tem como etimologia a) “devorar, esgotar, destruir” ou b) “morrer, acabar, sucumbir”. A presença de um sentido ativo e um passivo para o verbo acusam a consciência de um processo de dois vetores opostos. Isto equivaleria a dizer que devorar imagens pressupõe também ser devorado por elas

Sob esse escopo as imagens de moda também nos consomem/devoram, pois, reiteradamente alimentamo-nos delas, e, ao fazê-lo “conferimos lhes substâncias” (Baitello, 2005, p.97) alimentamos imagens e por elas somos alimentados. Isso posto,

na ocorrência desse trânsito de vetores opostos, evocamos imagens arcaicas e com elas, a pós-vida de suas *pathosformel*, que se reencarnam.

Tendo como objetivo a percepção de alguns sintomas culturais das imagens, sua pós-vida, e o modo como as imagens podem articular uma fórmula de apaixonamento sob um étimo visual comum, empreenderemos a seguir um breve exercício crítico-analítico. Seleccionamos, dessa forma, três fotografias publicadas em editoriais de moda e dispomo-las ao modo warburgiano, a fim de vislumbrarmos possíveis vínculos e sintomas simbólicos que emergem entre similaridades iconográficas presentes nelas.



Figura 5: Revista Vogue Russia.

Disponível em: <http://www.trendhunter.com/slideshow/punk-looks>. Acesso em 16/11/2019.

À direita, Figura 6: Revista Vogue Alemanha

Disponível em: <http://www.trendhunter.com/slideshow/punk-looks>. Acesso em: 16/11/2019.



Figura 7: Revista Numéro, setembro 2013. Disponível em : <http://www.trendhunter.com/slideshow/punk-looks>. Acesso em:01/08/2014

A respeito da figura 5, publicada na Revista Vogue (edição Rússia) tem-se a evocação do movimento punk ao ler a manchete “These Rebel-Yelling Punk Looks Give Fashion a Fright”⁹. Notaríamos consonância também, se a comparássemos com fotografias do movimento punk da década de 1970. Nos interessa, no entanto, observar sobretudo as formas patéticas (*pathosformel*) arcaicas e que continuam presentificadas em fotografias recentes. Warburg elucidou a permanência de uma pós-vida das imagens e como ela se dinamiza através de épocas distintas, podendo mesmo ser a antítese (significativamente) do que foi em outrora. A pós-vida da *pathosformel* da expressão de movimento na figura 5 em questão, irrompe um sintoma arcaico tal como a figura do *Laocoonte* (figura 1) e nas ondulações de *O nascimento de Vênus* (figura 3), mesmo sendo uma imagem consoante à uma época específica, o tempo da imagem não é cronológico, ele é atravessado por temporalidades distintas, carregado do lastro de memória complexo, cuja alimentação se dá pelos trânsitos simbólicos entre imagens de diferentes épocas e culturas. O cabelo esvoaçante da modelo e a sinuosidade corporal também evocam certa aparência iconográfica ao serpentear. Será que a intemperividade sugerida pelo *punk* relaciona-se simbolicamente às manifestações súbitas e inesperadas da serpente? Segundo Ronnberg (2012, p.196) há uma energia “fálica activa, penetradora e potente [...] um poder de vida relacionados ao animal ctônico”, que como se sabe, arrasta-se pelo chão, mantém um contato permanente com a grande mãe terra, símbolo profundo de vida e segredos

⁹ “Gritos rebeldes do punk dão um susto na moda”, tradução do autor.

Sobre a figura 6, publicada na edição da Revista Vogue alemã - e descrita como um exemplo de como o *punk* pode ser chic - tem-se uma expressão de movimento, uma fórmula de apaixonamento que evoca a figura da Ninfa¹⁰, divindades femininas de eterna juventude (Brandão 2013, p.223), aqui encarnada em uma versão contemporânea, mas com o mesmo drapeado no vestido e sensualidade inerentes às representantes de Geia. Para Agamben (2012), citando um tratado de Paracelso sob as ninfas, estas criaturas são seres espirituais, não adâmicas e possuem forte influência do elemento água. Sua eterna juventude e sua ligação com o reino de Vênus e à paixão amorosa – no imaginário ocidental as ninfas possuem longa trajetória iconográfica de associação à paixão e volúpia – tem relação com o fato de que, se conseguirem encontros sexuais com homens mortais, tanto a prole quanto elas recebem uma alma e se tornam verdadeiramente humanas (Idem, p.52). Corroborando a ideia, na maioria das representações iconográficas, as Ninfas trazem consigo um véu, o que pode sugerir, segundo Brandão (2014) o fato de serem jovens e estarem prontas para o matrimônio. Sua imagem também é amplamente explorada pela mídia, em especial pela publicidade, que se utiliza de sua simbologia de juventude. Segundo Brandão (2014, p.450) “As ninfas são a própria Geia em suas múltiplas facetas, enquanto matris de todos os seres e coisas, enquanto grande deusa, cujas energias nunca se esgotam. Por tudo isso só podiam ser divindades femininas de eterna juventude”

Ao vislumbrar o parentesco entre Atenas e Oraibe quando da semelhança de formas patéticas, Warburg antevia a pós-vida da *pathosformel* serpenteante, aqui presentificada na fotografia publicada na revista *Numéro* (figura 7), que também evoca a força visual do *Laocoonte* (figura 1), o simbolismo da serpente e também a lascívia da Ninfa. Há uma fórmula de pathos – um modo de aprisionamento do olhar do espectador – engendrada pela imagem. A foto e sua estética midiática contém em si uma fórmula de apaixonamento que sobrevive na cultura e transita entre imagens de diferentes ambientes como o de culto, o artístico e o midiático.

Sobre infinitudes e incompletudes

10 Os painéis 46 e 47 do Atlas Mnemosyne são dedicados ao estudo da figura da Ninfa

Quando nos deparamos com imagens, estamos frente a um produto da cultura cujo conteúdo é profundo, metamorfoseante e inacabado. Uma imagem é um torvelinho de tempos e simbolismos, condensa-os e, quando animado por nosso olhar, estes revelam-se em camadas, as vezes em um átimo ou de forma paulatina. O inacabamento e as metamorfoses da imagem são pertinentes à sua natureza dialógica e trazem consigo uma potência, heranças memoriais e imemoriais que residem no inconsciente pessoal e coletivo.

Operar análises de imagem, nesse sentido, mostra-se uma tarefa hercúlea e sempre incompleta. As profundidades da imagem são abissais e há fendas que escondem pequenos rastros de alta potência simbólica. Em nosso brevíssimo e incipiente exercício proposto entre imagens de diferentes épocas, contextos e culturas, portanto, o objetivo não é uma análise aprofundada e que esgota possibilidades, mas sim um mergulho de reconhecimento inicial que flagra algumas fórmulas de apaixonamento que se exibem em formas iconográficas semelhantes.

Quando Giorgio Agamben (2012) afirma que a ciência de Warburg é uma “ciência sem nome” denota o caráter transdisciplinar de seu “fundador”, estudioso em áreas tão diversas e interessantes como História da Arte, Arqueologia, Filologia, Medicina, História da Religião, Antiguidade, entre outras, necessárias para escavar as camadas e percorrer os meandros constituintes da imagem, onde residem pequenos fragmentos de memória ou mesmo seus lastros imemoriais. Nos abismos insondáveis da imagem, como seria possível delimitar um mecanismo que tem no devir, nos contrastes e polaridades culturais seu cerne? Warburg, além de alertar sobre nossa incapacidade para tal feito – sua biblioteca de Ciências da Cultura nunca cessou de crescer – mostra que as camadas das imagens são infinitas e complexas, que por detrás de uma “simples” imagem como uma fotografia publicitária ou uma obra Renascentista existem inúmeras projeções, formas e forças dinâmicas que são antagônicas, polarizadas, anacrônicas e indisciplinadas (na melhor acepção da palavra).

Ao nos depararmos com uma imagem, portanto, segundo o autor, estamos diante de um tempo anacrônico e complexo – o tempo das imagens, o pretérito das formas sobreviventes e fantasmáticas que contém seus subterrâneos, seus “étimos” (Canizal, 2004) – que convocam não um olhar imanente, superficial e determinístico, mas sim um olhar que descasca o fenômeno camada por camada, que opera

arqueologicamente e não pretende amputar faixas rizomáticas importantes para sua compreensão. A pós-vida das fórmulas patéticas sobrevivem por um mecanismo de retroalimentação de imagens e pessoas - em via de mão dupla (Baitello, 2005) além da atuação de um profundo componente psíquico, tanto que Warburg, segundo Didi-Huberman (2013, p.245) nunca deixou de clamar por uma “psicologia da cultura” e, assim como Jung, se interessava pelas transmissões simbólicas, crenças e mitos.

Nesse território pantanoso e movediço que é a imagem, a incompletude e falibilidade em relação à análise interpretativa são acompanhantes quase onipresentes dos pesquisadores. Entretanto, mesmo sob esse perspectiva multidisciplinar, não significa que possa haver desgarramento de perspectivas teóricas e metodológicas, tampouco é recomendável aferir significações determinísticas e estanques nas imagens. O que almejava Warburg – e que acreditamos ser uma possibilidade para lidar em meio ao oceano de imagens na contemporaneidade - é a escavação em busca de étimos, o descortinar das camadas imagéticas que fervilham, trazem suas pós-vidas e complexificações que são transdisciplinares e possivelmente intermináveis. Como Proteu, a imagem metamorfoseia-se continuamente e, a fim de aferirmos simbolismos e energias que emanam dela, Warburg sugere um agarrar-se à imagem para que revelações venham à tona.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e Cultura. São Paulo: hacker editores, 2005.

_____. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma Teoria da Mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega vol. I**. 25° ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **Mitologia Grega vol. II**. 22° ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2015.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. 34° ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CANIZAL, Eduardo Peñuela . **Olhar à deriva**. São Paulo: Annablume, 2003.

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

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

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

SAMAIN, Etienne (org). **Como pensam as imagens**. Campinas: editora da Unicamp, 2012.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. **Aby Warburg e a pós-vida das pathosformeln antigas**. História da historiografia. Ouro Preto, v-1, n° 5, p. 134-147, setembro . 2010.

WARBURG, Aby. **El ritual de la serpiente**. Madrid: Sexto Piso, 2008.

_____. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Ediciones Akal.2010.

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

SOBRE O AUTOR:

FÁBIO HENRIQUE CIQUINI é Doutor pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUCSP (2016), sob orientação do Prof. Dr. Norval Baitello Jr. Possui mestrado em Comunicação Visual - Universidade Estadual de Londrina (UEL). Especialização em fotografia práxis e discurso fotográfico e Graduação em Comunicação Social – Jornalismo (UEL). Atuou como repórter fotográfico em jornal diário por quatro anos e atualmente é pesquisador vinculado ao Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC-PUCSP) e ao Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Atua como docente no curso de fotografia da FAPCOM e na Faculdade Cásper Líbero.

E-mail:

fabio.ciquini@fapcom.edu.br

fabiociquini@gmail.com

Instagram: @fabiociquini