

DOBRA BARROCA, DOBRA PÓS-MODERNA: DESLOCAMENTO, REPETIÇÃO E TRANS-HISTORICIDADE NA ARQUITETURA

Mateus Carvalho NUNES

RESUMO

Este trabalho pretende analisar as manifestações do conceito de “dobra”, proposto por Gilles Deleuze (1925-1995) em *Le pli: Leibniz et le Baroque* (1988), no pensamento barroco e pós-moderno e em suas aplicações no campo da arte e da arquitetura. Objetiva explicitar características convergentes nestes dois momentos, abordados tanto como períodos históricos e estilísticos, quanto pensamentos com essências sobreviventes. Discute sobre complexidade, deslocamento, repetição, subjetividade e movimento em Francesco Borromini (1599-1667) e em Peter Eisenman (n. 1932) a partir da perspectiva trans-histórica de Aby Warburg (1866-1929).

Palavras-chave: Dobra; Gilles Deleuze; Barroco e Pós-modernismo; História da Arte; Teoria da Arquitetura; Aby Warburg.

BAROQUE FOLD, POSTMODERN FOLD: DISPLACEMENT, REPETITION AND TRANS-HISTORICITY IN ARCHITECTURE

ABSTRACT

*This paper pretends to analyze the manifestation of the “fold” concept, proposed by Gilles Deleuze (1925-1995) in *Le pli: Leibniz et le Baroque* (1988), in baroque and post-modern thoughts and in its applications on the fields of art and architecture. It aims to explicit convergent features in these two different moments, approached not only as historical and stylistic periods, but as ways of thinking with surviving essences. It discusses about the complexity, displacement, repetition, subjectivity and movement in Francesco Borromini (1599-1667) and Peter Eisenman (b. 1932) from the Aby Warburg’s (1866-1929) trans-historical perspective.*

Keywords: Fold; Gilles Deleuze; Baroque and Post-Modernism; History of Art; Theory of Architecture; Aby Warburg.

PLIEGUE BARROCA, PLIEGUE POST-MODERNA: DESPLAZAMIENTO, REPETICIÓN Y TRANS-HISTORICIDAD EN LA ARQUITECTURA

RESUMEN

*Este trabajo pretende analizar las manifestaciones del concepto de “pliegue”, propuesto por Gilles Deleuze (1925-1995) en *Le pli: Leibniz et le Baroque* (1988), en el pensamiento barroco y posmoderno y en sus aplicaciones en el campo de la arte y la arquitectura. Busca explicitar características convergentes en estos dos momentos, abordados tanto como períodos históricos y estilísticos, como pensamientos con esencias sobrevivientes. Discute sobre la complejidad, el desplazamiento, la repetición, la subjetividad y el movimiento en Francesco Borromini (1599-1667) y en Peter Eisenman (1932) en la perspectiva trans-histórica de Aby Warburg (1866-1929).*

Palabras clave: Pliegue; Gilles Deleuze; Barroco y Posmodernismo; Historia del Arte; Teoría de la Arquitectura; Aby Warburg.



da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

COMPLEXIDADE E AMBIGUIDADE

Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) propõem, em 1980, o conceito de rizoma, publicado em *Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*. O rizoma, intrinsecamente epistemológico, pode ser compreendido como um labirinto sem começo nem fim, sem centro nem periferia, onde tudo está conectado. Torna obscuro, qual elemento ou lugar do labirinto levará para o próximo. É um sistema que dobra, tomando atalhos e fazendo desvios, demonstrando a complexidade e a diferença do pensamento.

Essencialmente barroco-pós-moderno, Deleuze utiliza-se do termo “rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1995), advindo da botânica, um tipo de caule em que pode ocorrer ramificação em diversos locais da planta, sem raízes, sem fundamentalismos imutáveis, sem eixos, nem fixações permanentes. Opõe-se à ideia epistemológica de compreensão do conhecimento como uma árvore com raiz fixa fortemente, clara, hierárquica e cartesiana, que a partir de seus fundamentos primordiais, estabelece-se em um tronco central e ramifica-se em galhos maiores que seguem, dividindo-se, proporcionalmente distribuídos na planta, em galhos menores. Para Deleuze, “Se Descartes não soube resolvê-los, foi porque procurou o segredo do contínuo em percursos retilíneos e o segredo da liberdade em uma retidão da alma, ignorando a inclinação da alma tanto quanto a curvatura da matéria” (DELEUZE, 2012, p. 14).

O rizoma é a resposta epistemológica do conceito da dobra: no rizoma, a dobra está em todo lugar: “A hipótese atomista e a cartesiana compartilham do mesmo erro: estabelecem mínimos separáveis. A dobra sempre está se desdobrando, não se segrega” (DELEUZE, 2012, p. 14). A complexidade do rizoma é confluyente tanto ao pensamento barroco, quanto ao pós-moderno, ao manipular referências e propor uma estrutura disruptiva, ambos baseados nos ideais de deslocamento, multiplicidade, subjetivismo e complexidade.

Gilles Deleuze publicou, em 1988, a obra *Le pli: Leibniz et le baroque* – “A dobra: Leibniz e o barroco” (2012) –, na qual faz análises essencialmente filosóficas, sejam elas estéticas, sejam epistemológicas, sobre o pensamento barroco e suas relações com o filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)¹ que, para Deleuze, é o primeiro filósofo barroco. Já que, para Deleuze, a filosofia baseia-se na criação de conceitos, o autor propõe certos conceitos filosóficos que, neste trabalho, opero no âmbito das discussões teóricas da arquitetura, como os conceitos de *dobra*, *desdobra*, *redobra* e *ponto de inflexão*. Além disso, a partir do manejo de certos conceitos operados, pude relacionar o pensamento pós-moderno – da filosofia – com o pensamento barroco – da arquitetura –, observando que ambos essencialmente expressam crise, complexidade e movimento. Então, a meu ver, podemos entender a tríade *dobra-desdobra-redobra* e o *ponto de inflexão*, na perspectiva deste trabalho, da seguinte maneira:

A *dobra* é o traço complexo que pretende ir ao infinito e que caracteriza a ideia de barroco. Divide-se incessantemente, “e em cada dobra há infinitas outras dobras: está sempre em movimento, se desdobrando, não se segregando” (DELEUZE, 2012, p. 18). É a menor unidade da matéria e da imatéria: está sempre e em toda a parte. Exprime complexidade, infinitude, movimento e dinamicidade do pensamento, das imagens e das coisas.

A *desdobra* é o desenvolvimento e o detalhamento da dobra, é a dobra dobrada. Em cada dobra, há inúmeras desdobras que continuam se desdobrando infinitamente. É importante frisar que a desdobra não é uma compartimentação hierárquica inferior à dobra, apenas o desenvolvimento desta. “Toda dobra vem de uma dobra, *plica ex plica*” (DELEUZE, 2012, p. 26, grifo do autor). A compreensão da desdobra se dá muito mais em seu ato do que em seu objeto-final, ou seja, a essência da desdobra está no movimento e na operação de dobrar, dobrar novamente, desdobrar. “Eis por que a desdobra nunca é o contrário da dobra, mas é o movimento que vai de umas dobras às

¹ Gottfried Wilhelm Leibniz foi um filósofo, cientista, matemático e diplomata alemão, comumente associado ao desenvolvimento da integral e da regra do produto no cálculo moderno.

outras” (DELEUZE, 2012, p. 161).

A *redobra* é a dobra transformada, rebatida: *ça rebonde*. Quando se atinge o ponto de inflexão na dobra, seu ponto mais crítico, esta muda de direção, de curvatura, de meio, e temos, então, a redobra.

O *ponto de inflexão* é o ponto mais crítico da dobra, em que se concentra a tensão, a ambiguidade, a complexidade e a crise. “É onde a dobra muda de direção, tomando um novo centro de curvatura: onde a dobra se torna redobra, onde se percebe que a linha pode brincar livremente” (DELEUZE, 2012, p. 31). O ponto de inflexão está exatamente no meio, na intersecção. Sendo assim, não está nem de lado nem de outro, nem no côncavo, nem no convexo, nem na esquerda, nem na direita, nem em cima, nem embaixo. Este ponto apresenta singularidade intrínseca e ambiguidade complexa. É o ponto de turbulências e de incertezas.

A dobra, essencialmente, comporta-se de maneira ambígua, já que é a complexidade do infinito. Para o arquiteto estadunidense Robert Venturi² (n. 1925) (2004, p. 2), “a ambiguidade não é uma nebulosidade compreensiva, mas é a complexidade da ordem em seu espírito, digno de louvor”. A confusão de experiência, a tensão barroca, é louvável: “Sou mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia. Sou mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado” (VENTURI, 2004, p. 2). Vemos que “o significado não é uma ‘coisa’, mas uma representação psíquica da ‘coisa’” (VENTURI, 2004, p. 19). Venturi pensa como um arquiteto barroco. Não é à toa que um de seus livros canônicos, *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, fundamenta-se na análise de obras barrocas e maneiristas e suas comparações com obras modernas e pós-modernas.

Ainda para Venturi, uma arquitetura que atinge o platô de incluir vários níveis de significado gera ambiguidade e tensão. A percepção da arquitetura barroca é vívida, pois percebe simultaneamente uma multiplicidade de níveis, “envolvendo lutas e hesitações para o observador” (VENTURI, 2004, p. 19). Esgota-se o gosto pela percepção segura, clara, objetiva, em prol de uma “...apreensão do mundo como imagem oscilante” (WÖLFFLIN, 1989, p. 15). A ambiguidade, então, pode “acumular-se precisamente nos pontos de maior eficiência poética, e considera-a geradora de uma qualidade a que dá o nome de ‘tensão’, à qual poderíamos chamar o impacto poético propriamente dito” (HYMAN *apud* VENTURI, 2004, p. 15). O barroco, afinal, é a arte de tensão, de crise.

Leibniz é barroco inclusive por sua matemática, ao iniciar o uso da operação “função”, que designa uma quantidade relacionada a uma curva, e não a uma reta. O desenvolvimento da integral é atribuído a Leibniz, e, no cálculo diferencial, um dos conceitos fundamentais é o do ponto de inflexão. É o ponto sobre uma curva em que a curvatura troca de sinal, ou seja, deixa de ser côncava para ser convexa. O ponto de inflexão também é um ponto crítico de uma função, onde a primeira derivada é nula ou não definida.

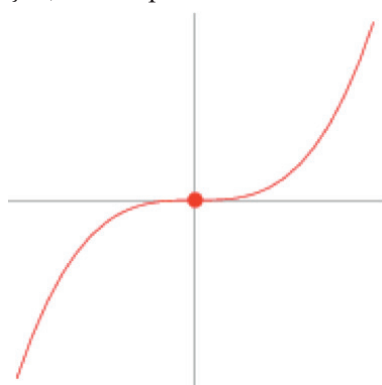


Figura 01 – Ponto de inflexão³

² Robert Venturi é um arquiteto estadunidense, vencedor do Prêmio Pritzker de 1991 e referência da arquitetura pós-moderna e do século XX.

³ Disponível em <http://mathworld.wolfram.com/images/eps-gifs/InflectionPoint_700.gif>, acessada em 02.08.2017.

Para Deleuze, o ponto crítico da dobra, onde se concentra a tensão, a ambiguidade, a complexidade e a crise é o ponto de inflexão, como já explicado anteriormente de maneira mais paulatina. O ponto de inflexão é onde a dobra se redobra, onde a voluta torna-se contravoluta, onde a curva gótica se rebata em ogiva e rebote, onde se ascende da terra ao céu (DELEUZE, 2012, p. 35). É o ponto entre as dimensões.

A transformação da inflexão não admite simetria, nem plano privilegiado de projeção. Ela se torna turbulenta e ocorre mais por atraso, por adiamento, do que por prolongamento ou proliferação: com efeito, a linha se redobra em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra, movimento que se distancia ou se aproxima indefinidamente de um centro de curvatura e que a cada instante “levanta seu voo ou corre o risco de abater-se sobre nós” (DELEUZE, 2012, p. 26).

SUBJETIVIDADE E MOVIMENTO

Segundo O’Sullivan (2005, p. 1), o conceito da dobra possibilita Deleuze a pensar criativamente sobre a produção da subjetividade. Ao analisar e vestir-se em personagens, como Foucault e Leibniz, produzindo perspectivas subjetivas, Deleuze dobra o pensamento; ou seja, seu pensamento se dobra no pensamento de outro e vice-versa, de maneira não linear e ininterrupta, de forma infinita. Este efeito de dobra sobre si mesmo, ou seja, do homem sobre o próprio homem, é compatível com o pensamento da imanência deleuziana, que se confronta com a transcendência diretamente ligada à metafísica.

O movimento do pensamento (e da imagem) não se contém na linearidade, na cronologia. Ao escrever sobre Leibniz, Deleuze decreta o dinamismo do seu pensamento, que sempre está se movimentando, desdobrando-se sempre. Tudo é dobra, seja a matéria, seja a imatéria. E não para: dentro de dobras, outras dobras desdobram-se, infinitamente.

Ao analisar a dobra e o pensamento leibniziano, Deleuze dobra-se em Leibniz, e faz com que Leibniz dobre-se em Deleuze. O homem pós-moderno se torna barroco, e o homem barroco torna-se pós-moderno. Não seriam os dois, essencialmente, a mesma coisa? A dobra não seria, então, barroco-pós-moderna? O desbarato, a fluidez, a complexidade, a diferença, a perspectiva, o subjetivismo, o engano, a desorientação, a dobra:

A recusa de modelos estáticos é uma dimensão da arte de vanguarda e por aqui se pode fazer uma aproximação com a dinâmica barroca. É que o Barroco tem um significado de dinamização e abertura e desprende-se de um período histórico definido. Se procurarmos cuidadosamente, encontraremos características de atividades de tipo barroco em todos os períodos da História em que o equilíbrio das formas e das fórmulas perfeitas e o estatismo das certezas dão lugar ao dinamismo das dúvidas e das perguntas, ao plurissignificado das formas, à crescente quantidade da informação contida nos sinais, à ambiguidade viva dos símbolos, ao espaço sensível das hipóteses, às formas dinamizadas da sua própria ascensão ou queda, ao ornamento estruturalmente funcional, à luz que potencializa os volumes, à sombra que define ou dilui gestalticamente o fundo e a figura, às palavras em movimento que inventam as ideias, às metáforas e aos objetos em diálogo de informação mútua, à redução e ao rigor matemático do aleatório, contra os cânones rígidos da beleza. É por tudo isto que é preciso estudar e compreender o Barroco, não como mero período histórico, mas sim como ideia mestra oposta à ideia de “clássico”, definindo um dos dois modos de o homem estar no Mundo, viver, criar e comunicar. (MELO E CASTRO, 1981, p. 163-164)

Ao substituir categoricamente a arte do “ser” pela arte da “aparência”, ao desvincular de forma massiva o desenho e seu conteúdo, de sua real percepção derivada da apreensão das manchas de cores lançadas nos quadros,

os pintores impressionistas se aproximariam definitivamente de alguns princípios comuns às representações barrocas. Logo, não é de se admirar o fato de a estrutura compositiva da arte impressionista acabar se tornando o ponto de partida para o pensamento dos primeiros teóricos que se colocaram a favor do Barroco, e particularmente o fio condutor do discurso de seu mais importante representante: o escritor, filósofo, historiador e crítico suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945) (BAETA, 2012, p. 39).

Assim como o Impressionismo se desassocia dos moldes e parâmetros estéticos academicistas, “destrói o antigo espaço plástico e muda radicalmente a concepção de cor e luz com relação às antigas técnicas acadêmicas” (SILVA, 1989, p. 14), o barroco evolui a partir dos paradigmas renascentistas. A evolução inquieta é inevitável no desenvolvimento da história da arte. A agitação do barroco insurge-se contra a tranquilidade do renascimento: inquieto, atormentado, alucinado, o homem barroco, sobre traços expressivos, desafiadores e provocantes, faceja o homem renascentista, tranquilo, plácido, humanista.

Borromini e Van Gogh deviam partilhar da mesma voracidade e intenção:

A Renascença é a arte da beleza tranquila. Oferece-nos aquela beleza libertadora que experimentamos como um bem-estar geral e uma intensificação uniforme de nossa força vital. Em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado ou perturbador; nenhuma inquietação ou agitação – todas as formas manifestam-se de modo livre, integral e sem esforço. O barroco se propõe outro efeito. Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade. Visa produzir a impressão do momento, enquanto a Renascença age mais lenta e suavemente, mas de modo mais duradouro: é um mundo que gostaríamos de jamais deixar. (...) Ele não evoca a plenitude do ser; mas o devir; o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. Não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado. (WÖLFFLIN apud BAETA, 2012, p. 40)

Paralelamente,

Van Gogh usou cada pincelada não só para dispersar a cor; mas também para externar a sua própria excitação. Em uma das cartas de Arles, descreve o seu estado de inspiração, quando “as emoções são, às vezes, tão fortes que trabalho sem ter consciência de estar trabalhando... e as pinceladas acodem com uma sequência e coerência idênticas às de palavras numa fala ou numa carta”. A comparação não podia ser mais clara. Em tais momentos, Van Gogh pintava como outros homens escrevem. Assim como o aspecto de uma página manuscrita, os traços deixados pela pena sobre a folha de papel revelam algo dos gestos de quem escreve, de modo que sentimos instintivamente quando uma carta foi escrita sob grande tensão emocional – também as pinceladas de Van Gogh nos dizem algo a respeito do seu estado mental. (GOMBRICH, 2012, p. 547)

Graças à perspectiva trans-histórica do historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) – sobre a qual é fundamentada todo este trabalho –, Ernst Gombrich já observava estas similitudes “ao comparar a audácia do trabalho de pincel de Van Gogh com Tintoretto: os dois eram mestres em evocar uma determinada visão” (GOMBRICH, 2012, p. 547). Warburg foi o primeiro historiador que construiu, de maneira sistemática, “uma história da arte que levasse em conta a complexidade do tempo e do movimento das imagens” (TRINDADE, 2017, p. 272). Lemos, assim, o barroco e a pós-modernidade de forma única, não-linear: *Baroque-postmodern*.

Evocando emoção, o homem barroco dobra o espaço, cria volumes e força percepções. Desenha o cenário onde se desenrolará o drama e o

4 Francesco Borromini (1599-1667) foi um arquiteto italiano, expoente do Barroco italiano.

fervor da emoção, com ênfase na monumentalidade espacial. A clareza formal do Renascimento não importa mais, e sim a riqueza viva e desordenada do barroco, a dobra: “...os pintores e os escultores quando se empenham em uma obra de arquitetura fundam as proporções a partir do corpo humano; Borromini, ao contrário, funda as proporções sobre as Quimeras” (CHANTELOU, 1972, p. 289-290 *apud* BAETA, 2012, p. 25).

Note que, na Figura 2, desenho do nicho central e da janela do segundo piso da fachada do *Oratorio di San Filippo Neri*, por Francesco Borromini⁵, por mais que pareça uma perspectiva, o desenho é bidimensional: uma elevação. Borromini dobra o espaço, distorce sua compreensão e manipula o olhar ao tentar forçar a perspectiva e aumentar a profundidade do nicho, fazendo com que as linhas do friso, que usualmente seriam retas se vistas em elevação, sejam curvas, propositalmente instituindo uma ilusão de ótica, de perspectiva. Objetiva, com estas operações, “fortes apelos ao drama, ao sentimento, à subjetividade, ao espírito perturbador, à êxtase, à ebriedade” (BAETA, 2012, p. 40). A perspectiva, ou seja, a representação espacial é dobrada para a obtenção de um efeito sobre o observador.

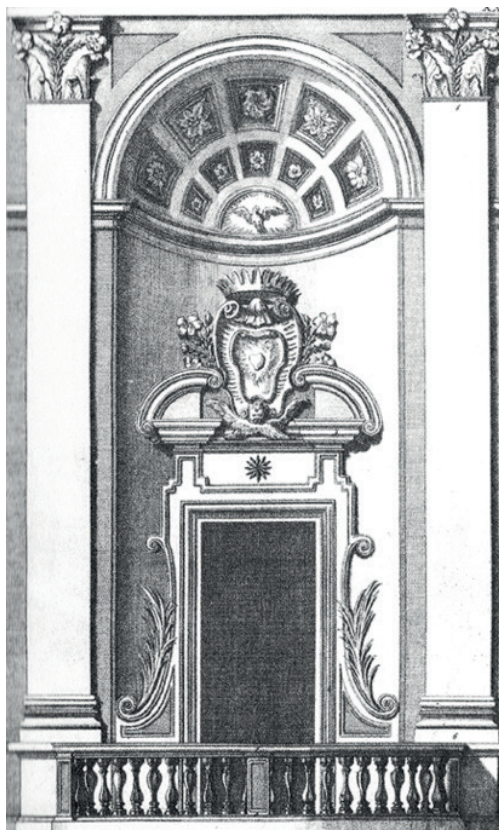


Figura 02 – Desenho do nicho central e da janela do segundo piso da fachada do Oratorio di San Filippo Neri, desenhado por Francesco Borromini, construído entre 1637 e 1648⁵

5 BORROMINI, Francesco (1993). *Opus Architectonicum*. Roma: De Rubéis Editore, távola XX, *apud* BAETA, Rodrigo Espinha (2012). *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA – PPGAU, p. 39.

De modo similar, é isto que Van Gogh também promove, de maneira geral, em toda sua obra, manipulando referências já estudadas, seja de representação espacial, simbólica ou cromática, para a conquista de uma complexidade emocional de efeito.



Figura 03 – Vincent Van Gogh: “Trigal com corvos”. Óleo sobre tela, 1890.

REPETIÇÃO E DESLOCAMENTO

Por sua vez, Peter Eisenman⁶ já utilizava, em 1991, os termos “*folding*”, “*infolding*” e “*unfolding*” para descrever os diagramas conceituais de seus projetos arquitetônicos (ADAMS, 1993, p. 3). O arquiteto incorpora a dobra em sua arquitetura, tanto como produção literária quanto edificada, ao reconsiderar a tradição dualista neoplatônica, e ao tentar relacionar matéria e imatéria, corpo e alma, geometria e percepção (SCHRAMKE, 2016), aspectos amplamente enfatizados também no pensamento barroco. Analisando um ponto específico e característico do trabalho de Eisenman, podemos perceber o emprego do conceito de dobra na manipulação do *grid* projetual, ponto original da discussão sobre a forma eisenmaniana, provocando deslocamentos e irregularidades na malha regular. Assim, o arquiteto dobra não só a forma, mas referências já presentes na história da arquitetura, repetindo-as de forma operada como metodologia projetiva.

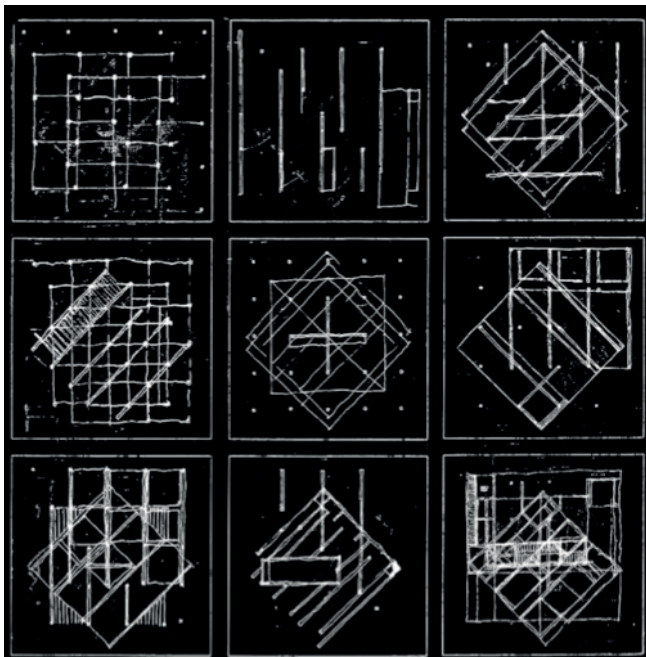


Figura 04 – Diagramas da House III, de Peter Eisenman (Eisenman Architects, 1969)⁷

⁶ Peter Eisenman (n. 1932) é um arquiteto norte-americano, usualmente associado à arquitetura desconstrutivista.

⁷ Disponível em <http://www.eisenmanarchitects.com/house-iii.html>, acessada em 07.01.2018



Figura 05 – Croqui do projeto para o Parc de la Vilette, de Peter Eisenman (Eisenman Architects, 1987)⁸

Percebe-se, a partir de análise mais profunda, que esta manipulação do *grid* está relacionada a discussões bastante pertinentes e frequentes da teoria da arquitetura, como a relação interior-exterior, incorporando pensamentos de outros filósofos pós-modernos, como Jacques Derrida⁹ (1987). Além disso, a ideia eisenmaniana de arquitetura como processo é condizente com o movimento inerente aos processos de *dobrar, desdobrar e redobrar*, nunca finitos, sempre em operação.

Espaço dobrado articula uma nova relação entre vertical e horizontal, figura e fundo, dentro e fora – todas as estruturas articuladas pela visão tradicional. Diferentemente do espaço da visão clássica, a ideia de espaço dobrado nega enquadramento em favor de uma modulação temporal. A dobra não mais privilegia projeção planimétrica; em contrapartida há uma curvatura variável. [...] Dobrar [...], em termos de visão tradicional, [...] contém uma qualidade do oculto. Dobrar muda o espaço tradicional de visão. Isto é, pode ser considerado em ser efetivo; opera, abriga, é significativo, enquadra, é estética. Dobrar também constitui um movimento de espaço efetivo para afetivo. (EISENMAN, 2005, apud SCHRAMKE, 2016, p. 133)

Esta multiplicidade concilia-se com o pensamento de repetição e diferença de Deleuze. Os princípios se repetem, embora não da mesma forma. Erudito, com estudo clássico, como um pós-moderno, ele manipula as referências, os princípios, sem favorecer as compartimentações. “Isso está de acordo com os dois polos da filosofia de Leibniz: Tudo é regular! Tudo é singular!” (DELEUZE, 2012, p. 106). Na filosofia de Deleuze e de Leibniz, nenhuma filosofia leva “...tão longe a afirmação de um só e mesmo mundo e de uma diferença ou variedade infinitas nesse mundo” (DELEUZE, 2012, p. 103). Escrevendo sobre Leibniz, Deleuze se escreve. Lendo sobre Leibniz, Deleuze se lê:

Leibniz ama os princípios, sendo sem dúvida o único filósofo que não para de inventá-los, e os inventa com prazer e entusiasmo brandindo-os como armas; mas, por outro lado, ele brinca com os princípios, multiplicando-lhes as fórmulas, variando suas relações, e não para de querer “prová-los”, como se, amando-os em demasia, faltasse ao respeito para com eles. (DELEUZE, 2012, p. 79)

⁸ Disponível em <http://www.eisenmanarchitects.com/la-villette.html>, acessada em 07.01.2018.

⁹ Jacques Derrida (1930-2004) foi um filósofo franco-magrebino, usualmente associado à criação do desconstrutivismo.

Estas miscelâneas de referências, variâncias de relações, buscas de repetições, estudos de princípios são perceptíveis no trabalho e no pensamento de Aby Warburg. Seus painéis são a prova da busca da repetição: de imagens, de significados, de gestos, de símbolos. Busca “a metamorfose das imagens como forma simbólica” (WAIZBORT, 2015, p. 19), manejando referências de diversas épocas, como o paganismo e o Renascimento, e criando a “ciência sem nome”, ou “*Kulturwissenschaft*”. Para Warburg, as imagens são forma de pensamento, são uma linguagem que, a partir destas, pode-se assimilar, pensar e formular. Como um léxico, as imagens se repetem, reportando-se a outras imagens, e assim como a língua, a simbolização é um elemento decisivo no processo de civilização (WAIZBORT, 2015, p. 19).



Figura 06 – Atlas Mnemosyne, Aby Warburg. Painel 48: Fortuna. Símbolo discutido do homem que se liberta (1929).

George Didi-Huberman, em “A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg”, frisa que há, no pensamento warburguiano, uma prática de constante deslocamento: “... deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos de saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31).

Havemos de entender, portanto, que as imagens, em geral, deslocam-se: em tempo, ao repetirem-se – ou sobreviverem, como objetiva expressar Warburg no conceito de “*Nachleben der Antike*” (“sobrevivência do Antigo”) – em períodos históricos e estilísticos diversos, mas que mantêm essências imagéticas e ideológicas confluentes; em áreas do conhecimento, ao analisar as consequências fenomenológicas, estéticas,

10 WARBURG, Aby (2010). Atlas Mnemosyne. Madrid: Ediciones Akal Sa, p. 89.

VOL. 15 | N.2 | DEZ. 2018
ISSN 1415-7950

Asas
da palavra

antropológicas e artísticas – dentre inúmeras outras – através da análise da *fortuna crítica* (SERRÃO, 2007) de obras artísticas e arquitetônicas; cenários socioeconômicos e geográficos, ao expressar o movimento e a subjetividade inerente a certos motivos artísticos em sociedades e lugares díspares; e em outras esferas possíveis de multiplicidade analítica.

Estes modelos, símbolos e imagens deslocados, disponibilizadas pelo passado e que serão metamorfoseados ao olhar de Warburg, são os mesmos princípios manipulados que Deleuze afirma que Leibniz opera e que, ao fazer isto, também opera. Manejam, armazenam, transmitem e transformam imagens, conceitos, números, símbolos, pensamentos, formas... Assim como, através da complexidade e da repetição – ou seja, através da dobra –, o pensamento de Warburg se faz pela permeabilidade da complexidade “das dimensões sociais e históricas em seu sentido mais amplo, situando-se para além dos muros limítrofes de toda e qualquer disciplina” (WAZBORT, 2015, p. 19), Leibniz e Deleuze rompem com o pensamento rígido e claro de seus respectivos panoramas ideológicos e partem para o ambíguo, tenso, crítico.

A trans-historicidade de referências defendida por Warburg é perceptível em diversos campos de análise da história da arte, da arquitetura, da cultura, e de diversos campos. Diante da falta da aplicação do conceito de transcontextualidade na maior parte das produções histórico-científicas concernentes à arte e à arquitetura, e à escolha de abordagem positivista nestes casos de análise, esta abordagem, justifica-se pela necessidade de compreensão global do objeto final em sua pluralidade, manejos de referências e de constituição conceitual. Celebra-se um novo momento da história da arte e da arquitetura, em que as peculiaridades obtidas nesta integração inflamatória de ideias são, de forma geral, negligenciadas nas investigações sobre o tema (enquanto objetos formais e de influências temporais), o que compromete a compreensão da fortuna crítica desta realidade múltipla, detentoras de significados inesgotáveis inerentes à complexidade das obras.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Tim. *The Eisenman-Deleuze Fold*. Tese de bacharelado em Arquitetura. Auckland: University of Auckland, 1993.

BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA – PPGAU, 2012.

CHANTELOU, Paul Fréart de (1972). *Journal du Voyage en France du Cavalier Bernin*. Nova York: Burt Franklin Reprints apud BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA – PPGAU, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Editions de Minuit, 1988.

_____. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 2000.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*. Paris: Editions de Minuit, 1995.

_____. Mil Platôs. *Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

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

EISENMAN, Peter. *Ins Leere geschrieben: Schriften & Interviews 2* (Ed. by Peter Engelmann). Vienna: Passagen Verlag, apud SCHRAMKE, Sandra (2016). “3D Code: Folding in the Architecture of Peter Eisenman” In: SCHAFFNER, Wolfgang; FRIEDMAN, Michael (Eds.), *On Folding: Towards a New Field of Interdisciplinary Research*. Viena, Transcript Verlag. pp. 115-138, 2005.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HYMAN, Stanley Edgar. *The Armed Vision*. Nova York: Vintage Books, 1955.

MELO E CASTRO, Ernesto de; HATHERLY, Ana. *PO.EX – Teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

O’SULLIVAN, Simon. *Definition: ‘Fold’*. In: *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

SERRÃO, Vitor. *A Trans-Memória das Imagens – Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*. Chamusca: Edições Cosmos, 2007.

SILVA, Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira. *Wölfflin: estrutura e forma na visualidade artística*. In: WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros. *A estética do labirinto: barroco e modernidade em Ana Hatherly*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

TRINDADE, Elna Maria Andersen Trindade. *O desenhador de Belém: Antônio José Landi e o movimento das imagens na Amazônia colonial (1753-1791)*. Tese de Doutorado em História. Belém: Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2017.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

_____. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Recebido em 24 Set 2018 | Aprovado em 10 Out 2018

Mateus Carvalho NUNES

Doutorando em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Arquiteto e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará. Investigador Integrado do ARTIS-IHA - Instituto de História da Arte/FL-UL. Membro do Fórum Landi (FAU-UFPA) e do Laboratório da Forma na Razão e na Alucinação (LAFORA/FAU-UFPA). E-mail: mateuscn4@gmail.com