

Iconologia dos intervalos, limiares cartográficos



Daniel Melo¹

Resumo: Este artigo resgata a relevância do pensamento de Aby Warburg para a compreensão das imagens no campo da comunicação. São discutidos os conceitos de “pós-vida” (*nachleben*) e de “fórmula de pathos” (*pathosformel*), centrais na constituição da “iconologia dos intervalos” desse pensador alemão. Partindo das conexões abertas por Warburg em seu Atlas *Mnemosyne*, esta investigação procura se aprofundar nas aplicações dessa metodologia para o estudo de mapas. Levantamos a hipótese de que a distorção da linguagem cartográfica nos abre a possibilidade de potencializar as funções heurísticas dos mapas, despertando um saber imaginativo sobre a heterogeneidade do espaço. Para demonstrar esses dois conceitos, será analisada uma obra de arte chamada “A Longa Marcha” do artista Qin Ga, que explora a linguagem cartográfica no contexto das artes contemporâneas. As discussões serão amparadas por autores como Agamben e Didi-Huberman.

Palavras-chave: imagem; mapas; cartografia; Aby Warburg.

Iconología de los intervalos, umbrales cartográficos

Resumen: En este artículo se recuerda de la relevancia del pensamiento de Aby Warburg en la comprensión de las imágenes en el campo de la comunicación. Discutimos los conceptos de “otra vida” (*Nachleben*) y “fórmula de pathos” (*Pathosformel*), centrales en la creación de la “iconología de los intervalos” de este pensador alemán. Desde las conexiones abiertas por Warburg en su Atlas *Mnemosyne*, esta investigación pretende profundizar en la aplicación de esta metodología para el estudio de los mapas. La hipótesis es de que la distorsión del lenguaje cartográfico abre la posibilidad de mejorar las funciones heurísticas de los mapas, despertando un conocimiento imaginativo sobre la heterogeneidad del espacio. Para demostrar estos dos conceptos, se analizó una obra de arte que se llama “Gran Marcha” del artista Qin Ga, que explora el lenguaje cartográfico en el contexto del arte contemporánea. Los debates serán apoyados por autores como Agamben y Didi-Huberman.

Palabras clave: imagenes; mapas; cartografia; Aby Warburg.

¹ Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (CNPq), Mestre em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP (CAPES), especialista em Gestão Estratégica da Informação pela UFMG e graduado em Comunicação Social pela UFMG. Membro do Centro Internacional de Estudos Peircianos. Realizou estágio de pesquisa no Geomedia Lab da Universidade Concordia em Montreal/CA, com bolsa do Emerging Leaders in the Americas Program (ELAP), concedida pelo Global Affairs Canada. Possui experiência profissional em Gestão do Conhecimento e Desenvolvimento de Produtos para Web, com ênfase em design de interfaces, arquitetura de informação e usabilidade. Interesses de pesquisa: visualização de dados, design de informação, semiótica e cartografia.

Iconology of intervals, cartographic thresholds

Abstract: This article recalls the Aby Warburg's relevant contribution to understand images in the field of communication. We discuss concepts of "afterlife" (*Nachleben*) and "pathos formula" (*pathosformel*), central in the creation of the "iconology of intervals" of this German thinker. Starting from the approach conceived by Warburg in his *Mnemosyne Atlas*, this research seeks to expand the application of this methodology to the study of maps. Our hypothesis is that the distortion of cartographic language opens up the possibility of enhancing the heuristic functions of maps, awakening a imaginative knowledge about the heterogeneity of space. To demonstrate these two concepts, an artwork called the "Long March" by Qin Ga will be analyzed, which explores the cartographic language in the context of contemporary art. Discussions will be supported by authors such as Agamben and Didi-Huberman.

Keywords: image; maps; cartography; Aby Warburg.

Aby Warburg: mito, memória e imagens

Aby Warburg (1856-1929), historiador da arte e pensador da transição dos séculos XIX e XX, deixa um patrimônio metodológico bastante rico e original para os pesquisadores da comunicação interessados em compreender as imagens. Sua obra tem sido recuperada no cenário intelectual nas últimas décadas em diferentes países, após vários anos "soterrada" em meio a diferentes correntes semióticas e iconográficas predominantes no ocidente. Pensadores como Ernst Gombrich e Erwin Panofsky trabalharam sobre o legado de Warburg, principalmente no contexto da história da arte, mas as reflexões promovidas por Agamben (2015) e Didi-Huberman (2013) impulsionaram significativamente os debates em torno da abordagem de Warburg sobre as imagens e suas relações históricas com a cultura (LISSOVSKY, 2014).

Seu método de compreensão das imagens, para além de seus aspectos formais, já se apresentava de maneira latente em sua tese sobre "O nascimento de Vênus" e "Primavera", de Botticelli, resultado de um longo estudo dedicado às obras do Renascimento em Florença (WARBURG, 1990). Porém, somente após um período de internação para tratamento de um surto psicótico, é que Warburg lança as sementes mais ousadas para um pensamento amplo sobre as imagens que não ficasse restrito ao círculo de debates dos historiadores da arte de sua época. Em 1923, na conferência sobre o "Ritual da Serpente", Warburg (2005) descreve sua experiência antropológica entre povos indígenas da América do Norte, em uma expedição realizada em 1895, antes de sua internação. Em seu relato, ele enfatiza a importância do entrelaçamento formado a partir do pensamento mítico e das representações simbólicas manifestadas nos rituais dos indígenas.

Porém, somente com o projeto Atlas *Mnemosyne* é que o método de Warburg toma corpo e se evidencia como uma poderosa ferramenta heurística de leitura do mundo das imagens. Warburg cria uma série de pranchas que agrupam fotografias em preto e branco que não estavam fixadas em seu suporte, podendo ser rearranjadas livremente. Cada prancha contém um conjunto de fotografias de aparente disparidade temática e temporal: desde fotografias de objetos ritualísticos de povos da antiguidade, passando por recortes de pinturas do renascimento até mesmo imagens da cultura mediática do início do século, tais como selos postais e fotografias do Papa.

Warburg também deixou uma imensa biblioteca, transferida posteriormente de Hamburgo para Londres em razão da guerra. Não por acaso, seu método de organização dos livros também obedece a uma lógica semelhante à de seu Atlas: os livros vizinhos não seguem uma ordem cronológica ou uma classificação tradicional. Ao lado de obras da filosofia iluminista, por exemplo, podemos encontrar um tratado árabe sobre astrologia. A própria biblioteca, portanto, reflete seu modo de pensar, convidando o leitor a entrar num labirinto borgiano de descobertas infinitas e inusitadas (AGAMBEN, 2015, p. 10). Desde seu falecimento, a biblioteca foi mantida por seus discípulos e familiares no instituto Warburg, e hoje é fonte de rica inspiração para pesquisadores inquietos das mais diversas áreas do conhecimento.

Mas, em que consiste exatamente o método de leitura das imagens de Warburg? Como podemos classificar essa ciência iconológica que ultrapassa os limites epistemológicos da história da arte a ponto de ser resgatada na contemporaneidade, especialmente entre os pesquisadores ligados à semiótica e à comunicação? Para responder a tais indagações, torna-se imprescindível rever as relevantes contribuições de Agamben (2015) e Didi-Huberman (2013) sobre o legado de Warburg.

A iconologia dos intervalos: *pathosformel* e *nachleben*

Segundo Lissovsky (2014), o texto de Giorgio Agamben publicado em 1975 e revisado em 1983 foi crucial para recolocar a obra de Warburg em evidência no cenário acadêmico contemporâneo. O filósofo italiano abre sua reflexão convocando o leitor a refletir sobre essa “ciência sem nome” de Warburg, que não pode ser classificada exclusivamente como uma filosofia estética para a história da arte nem como uma pura ciência iconográfica. A abordagem *sui generis* de Warburg não se deixa levar por oposições dualistas entre forma e conteúdo, reconhecendo, no entanto, a força das imagens em seus aspectos formais. Os indícios dessa carga emotiva das imagens, o indissolúvel entrelaçamento de simbologias e iconografismo manifestam-se principalmente de maneira sintomática nos “pormenores”, nos “detalhes”, revelando ressignificações de mitos ou memórias de um tempo anterior.

Por sua vez, o filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman, influenciado por autores da língua alemã e pelo próprio Agamben², promove o pensamento de Warburg na França, ao publicar obras como *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* em 2002 e *Atlas ou le gai savoir inquiet*, sobre o Atlas Mnemosyne, em 2011. Ambas foram traduzidas para a língua portuguesa³ (2013a, 2013b). Além de reconduzir Warburg ao seu lugar de destaque dentre os pensadores das imagens da arte, Didi-Huberman expande as reflexões de Warburg, buscando conexões com o pensamento de Freud, Nietzsche e, sobretudo Walter Benjamin.

Tanto Agamben quanto Didi-Huberman comentam, com muita propriedade, dois conceitos que são fundamentais para se compreender o método heurístico de leitura de imagens de Warburg: a fórmula de *pathos* (*Pathosformel*) e o pós-vida (*Nachleben*). A palavra *pathos*, de origem grega, remete aos conceitos de paixão, sofrimento e excesso. A fórmula de *pathos*, portanto, seria a receita “apaixonante” que as imagens portam (BAITELLO, 2012, p. 85), capaz de carregar uma energia e uma emoção que não podem ser dissociadas de sua presentificação como signo. É a maneira pela qual as imagens evidenciam o embate dialético de polaridades, uma espécie de montagem entre elementos aparentemente contraditórios que pulsam de volta ao observador. Ao tratar a dupla relação de forma e conteúdo, Warburg ressalta que a força singular das imagens não se encontra “por trás” e sim em sua própria forma, mas nunca em uma abstração universalizante ou esquemática. A lógica da *pathosformel*, dessa maneira, trata de uma espécie de deslocamento de expressão, um movimento que carrega intensidade que surge para causar uma estranheza interpretativa.

Tal estranheza manifesta um sintoma que é de natureza temporal. Daí surge o conceito de *nachleben*, ou “pós-vida”⁴. Nesse sentido, as imagens suscitarão uma experiência emotiva que ressignifica uma memória recalçada do passado. Essa memória estaria provisoriamente cristalizada na imagem, como um tipo de vestígio de natureza arqueológica que agita o passado de suas profundezas para proporcionar ao homem uma nova oportunidade de conhecimento.

Ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico. As consequências desse ‘alargamento metódico das fronteiras’ não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade. Isso significa, claramente, que o tempo da imagem não é o tempo da história em geral. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 35).

No entanto, como afirma Didi-Huberman, a noção de tempo levantada pela “pós-vida” das imagens não segue uma lógica linear acumulativa. Trata-se de um modelo anacrônico que propõe descosturar um determinado fio da história que, provavelmente, continuaria atado à imagem. A “pós-vida”, portanto, desloca a história de seu curso e propõe uma nova vertente para o futuro.

² Didi-Huberman comenta sobre a descoberta da obra de Warburg e sobre o contato com Agamben em uma entrevista radiofônica concedida à rede France Culture em dezembro de 2013. Disponível em <<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4612886>>, acesso em 01/11/2015.

³ No Brasil, destacam-se também as pesquisas promovidas pelo CISC: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (<http://www.cisc.org.br/>) como canal acadêmico de promoção do pensamento de Warburg.

⁴ *Nachleben* é um termo da língua alemã que não encontra uma tradução precisa para o português. O próprio Agamben nos alerta que alguns sinônimos como “renascimento” ou “sobrevivência” não são totalmente adequados. Embora Didi-Huberman tenha assumido a expressão “*l'image survivante*” no subtítulo de seu livro (o que recebeu em português a tradução de “sobrevivência”), ele mantém, em toda a obra, a expressão original em alemão *nachleben* para se referir a esse conceito. Neste artigo, usaremos a expressão “pós-vida” sugerida por Baitello (2012, p. 85).

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 69).

Para Warburg, as imagens são realidades históricas que sobrevivem ao tempo e se atualizam no presente, “podendo levar a uma completa mudança de significado” (AGAMBEN, 2015, p. 119). Portanto, o “pós-vida” das imagens retrata a impureza de um tempo não retilíneo, um anacronismo que atua nas brechas de evolução. Por isso, muitas vezes, o pensamento de Warburg (e a sua própria figura de pesquisador) são associados à metáfora do *fantasma*: imagens que vagam na obscuridade do tempo e rejeitam a permanência no passado, mas que ainda portam energia suficiente para suscitar reencontros conflituosos entre a “presença de uma ausência” ou a “ausência de uma presença” (BAITELLO, 2012).

No entanto, em que medida os conceitos centrais de *Pathosformel* e *Nachleben* nos ajudam a melhor definir essa “ciência sem nome” de Warburg, uma ciência que dialoga com a história, com a arqueologia, com a antropologia, com a psicologia e com a semiótica? O próprio Warburg nos dá uma pista, ao ensaiar, já no fim de sua vida, o nome de “iconologia dos intervalos”. Ou seja, o método heurístico de Warburg - seu instrumento de análise das imagens que engendra um *pathos* inquietante e um turbilhão agitador do tempo - pressupõe uma descoberta daquilo que está *entre*, nos *intervalos*, no *limiar*. Warburg procurará demonstrar esse método em sua obra prima incompleta, o Atlas *Mnemosyne*, projeto artístico no qual se envolve até a sua morte, em 1929.

Uma heurística pelo deslocamento e pela estranheza

Quando Warburg organiza diversas fotografias anacrônicas em pranchas, ele não pretende simplesmente propor uma colagem iconográfica aleatória. Como afirma Felinto (2015, p. 3), a iconologia praticada em *Mnemosyne* não tem como objetivo interpretar as imagens isoladamente, mas sim “produzir sensações por meio das interrelações entre as figuras, uma experiência que não poderia ser reduzida ao discurso”. Na verdade, Warburg evidencia, visualmente, seu próprio método de investigação: a construção do conhecimento pela imaginação. Esse conhecimento é despertado pelas infinitas analogias que as imagens, em seus detalhes mais sutis, suscitam em contraste com outras imagens. Nesse sentido, cada prancha se apresenta como um verdadeiro instrumento heurístico para o leitor que, atento aos resquícios arqueológicos pulsantes das imagens, desloca seu pensamento para novas combinações inusitadas. O que mobiliza esse novo conhecimento, portanto, é a estra-

nheza provocada pelos saltos anacrônicos dos signos que se atualizam materialmente diante do olhar. O Atlas *Mnemosyne*, dessa maneira, explora os limiares, os intervalos de descoberta de um saber imagético, ao mesmo tempo estético e epistemológico.

Corresponde a uma teoria do conhecimento exposta ao perigo do sensível e a uma estética exposta ao perigo da disparidade. Desconstrói, pela sua própria exuberância, os ideais de unicidade, de especificidade, de pureza, de conhecimento integral. É uma ferramenta, não do esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura às possibilidades não dadas ainda. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 13).

O sentido das imagens em Warburg, portanto, brota da nossa inesgotável capacidade de propor novas montagens para iluminar afinidades ou evidenciar polaridades a partir da heterogeneidade dos signos imagéticos. Essa ação operatória das imagens se dá quando, justamente, nos jogamos no abismo que se encontra no intervalo entre o corpo que vê e o signo que nos olha de volta, entre memória e história material. No entanto, esses sentidos não se apresentam de maneira permanente, uma vez que podem levantar novas interpretações em momentos diferentes, mesmo que estejam diante do mesmo observador: “é precisamente pelo fato de que as imagens têm uma vida e são dinâmicas que as sensações por elas produzidas dependem de contexto e situação específicos” (FELINTO, 2015, p. 3).

A escolha de Warburg por apresentar seu método por meio de um *Atlas* também não é fortuita. *Atlas* são instrumentos visuais do saber, uma coleção de signos que nos transportam para os espaços do mundo, uma *cartografia do conhecimento humano através das imagens*. No entanto, o *Atlas* de Warburg não é um atlas comum, pois sua abordagem metodológica exige um rompimento com a noção tradicional de cartografia. No lugar de uma representação isométrica do mundo, seu *Atlas* propõe uma cartografia do estranhamento.

Cartografias do estranhamento

De que maneira podemos trazer as reflexões que Warburg propõe sobre o conhecimento através das imagens para o mundo contemporâneo? Não há dúvidas de que o conjunto de imagens disponíveis para leitura se multiplicaram enormemente desde a época de Warburg. O século XX foi palco de um exponencial crescimento de aparatos de registro e disseminação de imagens, o que nos forneceria um vasto *corpus* de investigação. A fotografia, o cinema, as artes gráficas, a publicidade e as imagens digitais se apresentam como exemplos que certamente aceitariam uma leitura warburguiana. Este artigo, no entanto, irá procurar demonstrar a metodologia da “iconologia dos intervalos” aplicada à leitura de mapas no contexto das artes plásticas.

Embora o *Atlas Mnemosyne* de Warburg não seja necessaria-

mente uma coletânea de mapas no sentido tradicional do termo - que remete a signos cuja função primordial é representar o espaço físico - as relações com a linguagem cartográfica são inevitáveis. Que conhecimentos podem ser extraídos sobre o mundo a partir da leitura de mapas? Tal questão, não obstante demande uma resposta ampla, já tem sido discutida no âmbito das ciências cartográficas tradicionais. Sabemos, no entanto, que o mapa não é o território e que há faces do espaço que não se encontram evidentes nas representações cartográficas dos atlas escolares. Interessa-nos, assim, propor a questão de uma maneira provocativa: que conhecimentos sobre o mundo nos revelam os mapas *estranhos*?

Amparado pela “iconologia dos intervalos” de Warburg, este artigo levanta a hipótese, portanto, de que a *distorção* da linguagem cartográfica nos abre a possibilidade de potencializar as funções heurísticas dos mapas, despertando um saber imaginativo sobre a heterogeneidade do espaço. Nesse sentido, buscamos evidenciar o intervalo, o limiar, a partir do estranhamento causado por certas representações cartográficas do mundo contemporâneo. Classificado por Felinto (2015, p. 2) como um tipo de pensador “raro” e “estranho”, Warburg nos proporciona, dessa maneira, “propostas contra-intuitivas, que tendem à instabilidade e à ruptura com os modelos estabelecidos, que desconfiam de epistemologias fortes e se entregam aos voos imaginativos”.

Mas, onde se encontram esses mapas *estranhos*? As artes plásticas, por exemplo, têm procurado explorar o potencial sógnico dos mapas para tratar de questões estéticas à sua própria maneira, ou seja, *distorcendo* padrões tácitos de representações do território. Ainda que arte e cartografia sempre tenham se relacionado há séculos (HARMON, 2009), os últimos 20 anos foram palco de intensas manifestações artísticas que usaram mapas como suportes criativos.

A seguir, será feita uma breve análise de uma manifestação artística que, de acordo com os argumentos apresentados neste artigo, pode ser classificada como uma *cartografia do estranhamento*.

Atlas: o peso do mundo em nossas costas

Em 2002, o artista Qin Ga propôs uma experiência estética denominada “A Longa Marcha”. O artista tatuou em suas costas o mapa da China e partiu com o objetivo de refazer o percurso histórico de cerca de 12 mil quilômetros realizado por Mao e seu exército, à época da fundação da República Popular. A cada final de jornada, Qin Ga tatuou, por cima do mapa, o nome da cidade por onde passou. A figura 1 demonstra, na parte superior, uma coleção de imagens do artista exibindo a tatuagem em diferentes locais de sua jornada. Abaixo, notamos uma imagem maior, com o detalhe do mapa nas costas do artista.

Figura 1: A Longa Marcha, de Qin Ga



Fonte: Yellow Mountain

Não há dúvidas de que “A Longa Marcha” causa estranhamentos. Logo percebemos que não se trata de uma “obra de arte” comum. Aqui, o conceito de “obra” acaba cedendo lugar à experiência estética criada e registrada pelo artista, tomando seu próprio corpo como suporte material. Em seguida, podemos levantar o estranhamento provocado pela escolha de um mapa como motivo gráfico a ser tatuado. Afinal, estamos habituados a lidar com mapas em outros tipos de superfície, não necessariamente a pele do corpo humano. Além do estranhamento provocado pelo inusitado suporte, o mapa não atua em sua função esperada, que é a de servir de instrumento para localização no espaço. Certamente, o artista não tatuou o mapa com a intenção de garantir que ele não se perderia durante a jornada, até mesmo porque a imagem está registrada em suas costas, portanto, inacessível ao seu olhar.

Os signos presentes na obra “A Longa Marcha” permitem-nos estabelecer uma série de analogias. A tatuagem, como um registro permanente, remete ao forte sentimento de pertencimento a um território, a um povo, a uma nação. Tatuarmos um mapa, portanto, significa delimitar permanentemente uma identidade cultural e explicitar a força política e arbitrária que as fronteiras representam na formação de um país. As linhas da tatuagem causam perfurações e sulcos dolorosos em nossos corpos tal como as fronteiras demarcam artificialmente e agressivamente o território. Uma vez demarcadas por um gesto externo, essas linhas permanecem e devem ser respeitadas.

A obra também fala, explicitamente, de história, de um passado que ainda pulsa de maneira viva na cultura chinesa. O fantasma do líder comunista ainda ronda as paisagens chinesas e sua presença ainda está longe de ser soterrada pelas camadas do tempo. Aqui, sua aparição é resignificada e intensificada a cada etapa da marcha completada pelo artista ao longo da jornada.

A referência ao mito de Atlas também nos salta aos olhos. Atlas é o personagem mitológico que “sustenta a abóbada celeste” (BRANDÃO, 2000). Como castigo imposto por Zeus para reprimir uma revolta na qual Atlas teve uma participação central, o titã foi condenado a eternamente suportar o mundo em suas costas. Seu mito acabou perpetuado como sinônimo de livro de cartografia. Assim, o sofrimento de suportar se transforma, em Atlas, numa potência de conhecer (DIDI-HUBERMAN, 2013a).

“A Longa Marcha” é uma imagem-sintoma. Um vestígio presente de um tempo que ainda não se fossilizou. Reencarna uma narrativa mitológica que ainda está longe de se esgotar, pois abre brechas interpretativas que nos ajudam a conhecer nosso próprio momento. É a “presença de uma ausência”: a manifestação material e singular que nos remete, como um signo, a algo que não está ali, ainda que sua energia nos tenha sido transportada. É, portanto, uma “pós-vida” e uma fórmula de *pathos*.

Conclusões: diálogos possíveis e a descoberta de novas fronteiras.

Para os pesquisadores da área de comunicação, especialmente para aqueles que se interessam pelo poder das imagens na contemporaneidade, o pensamento de Warburg abre férteis caminhos de investigação. A imagem é fonte de conhecimento, e, como afirma Santaella (2015, p. 13):

Não se pode ignorar que signos e imagens são os alimentos dos processos cognitivos, o que os faz merecedores de estudos voltados para as características de suas naturezas de linguagens e do papel que desempenham para o aprimoramento dos processos de cognição humana.

Em termos semióticos⁵, podemos dizer que a “pós-vida” de Warburg seria uma concepção epistemológica *sui generis* de leitura das imagens em seu processo de semiose. Warburg propõe entrarmos na cadeia semiótica a partir da brecha aberta pelo sintoma que se corporifica na imagem, remetendo não a um tempo histórico acumulativo e linear, mas a um tempo psíquico de sobreposições de sentidos, uma memória persistente de um interpretante recalcado pelo tempo. Por sua vez, a fórmula de *pathos* sugere a secundidade, identificada tanto na materialidade do signo quanto na manifestação de um interpretante energético: sua energia presente, sua singularidade enquanto existente no mundo, capaz de provocar um efeito duplo de ação e reação.

⁵ Aqui, trata-se da semiótica de origem peirciana.

As possíveis conexões que a “iconologia dos intervalos” de Warburg estabelece com as diferentes correntes semióticas ainda está para ser explorada, ou até mesmo questionada. Perguntamo-nos até que ponto cabe fixar tais analogias, uma vez que a própria abordagem de Warburg não clama por corroborações dessa natureza. Pelo contrário: sua metodologia se apresenta de maneira forte o bastante para servir de alicerce a outras teorias da imagem. É inevitável, no entanto, erguer novas pontes epistemológicas com outros autores, uma vez que a obra de Warburg ilumina diferentes vertentes em múltiplas direções de investigação para os pesquisadores da comunicação.

Por exemplo, a fim de buscar uma compreensão mais profunda do conceito de *nachleben* e de *pathosformel*, Didi-Huberman lança mão das noções freudianas de sintoma e recalque. Como nas imagens dos sonhos, o passado sedimentado pelo inconsciente aflora à mente de maneira fragmentada, sobreposta, disfarçada, chamando a atenção para uma *patologia* de um tempo esquecido. Não somente Freud surge como interlocutor da ciência das imagens de Warburg, mas o próprio Walter Benjamin é convocado a dialogar (LISSOVSKY, 2014). Em diferentes passagens de sua obra, Benjamin propõe uma reconstrução da experiência com o passado, acompanhada de uma nova forma de narratividade, capaz de transformar o presente. O conceito de imagem dialética de Benjamin também apresenta afinidades, trabalhadas por Didi-Huberman (2010).

Quando aplicada à leitura dos mapas contemporâneos, em especial, os conceitos de Warburg estimulam a heurística do olhar sobre as cartografias em busca das fendas no espaço. Podemos, assim, evidenciar os “espaços-entre”, os limiares do território, aquilo que se apresenta para além da mera representação, e ao mesmo tempo se encontra nos limites tênues da interpretação do signo cartográfico. Em outras palavras, poderemos expandir nossa compreensão do espaço exercitando um olhar semiótico sobre as representações cartográficas a partir de seus intervalos e de suas discontinuidades.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. In: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAITELLO, Norval. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos. 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nos vemos, o que nos olha*. São Paulo:

Editora 34, 2010.

_____. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM+ EAUM, 2013a.

_____. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

FELINTO, Erick. Flusser e Warburg: Gesto, Imagem, Comunicação. In: 24 ENCONTRO NACIONAL DA COMPÓS, 24., 2015, Brasília. *Anais...* Brasília: Compós, 2015. Disponível em <<http://compos.org.br/encontro2015/anais/>>. Acesso em: 06 fev. 2016.

HARMON, Katharine. *The Map as Art: contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

LISSOVSKY, Mauricio. *A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?* Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

SANTAELLA, Lucia. Uma imagem é uma imagem, é uma imagem, é uma imagem... *Revista Tríade: comunicação, cultura e mídia*, v. 3, n. 5. 2015

WARBURG, Aby. *Essais Florentins*. Paris: Editions Klincksieck, 1990.

_____. *Imagens da região dos índios pueblos na América o Norte*. *Revista Concinnitas: artes, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro, a, v. 6, p. 110-130, 2005.