

Fórmulas e Arquétipos. Aby Warburg e Carl G. Jung.

Davide Scarso

Apresentação

O método de trabalho, a biblioteca e o projecto do Atlas das imagens criados por Aby Warburg, possuem um carácter profundamente hipertextual. Tal significa que as ligações por ele delineadas entre as obras de arte, entre os artistas e entre as épocas históricas estavam longe de ser unívocas e lineares, mas dispunham-se numa estrutura que hoje definiríamos sem hesitação como rede. Esta qualidade do pensamento warburgueano evidencia-se se for considerada à luz das teorias de um outro pensador seu contemporâneo, Carl Gustav Jung. Frequentemente, foi abordada a questão de uma possível analogia entre a noção de *Pathosformel* elaborada por Aby Warburg e o conceito de arquétipo do inconsciente colectivo desenvolvido por Jung. Neste artigo pretende-se mostrar como o elo entre os dois não passa de um parentesco afastado, que não consegue cobrir uma distância essencial. Se as conexões múltiplas e multiversas que Warburg descreveu dispõem-se numa arquitectura de tipo hipertextual, como acontece com o Atlas das imagens, as análises de Jung dão lugar a relações lineares e unívocas que podem ser bem representadas num dicionário de símbolos.

A similitude entre as *Pathosformeln* warburgueanas e os arquétipos jungueanos foi afastada com rapidez já em 1958 por Gertrud Bing, assistente do Warburg: “Medeia não é o exemplo de um arquétipo, como C.G. Jung diz; a sua imagem (*Bild*) é idêntica à figura (*Gestalt*) que o mito lhe atribuiu”.¹ Algum tempo depois, também Ernst Gombrich, na sua extensa e minuciosa reconstrução do itinerário intelectual de Warburg, recolocou a questão aludindo uma efectiva proximidade, embora mantendo clara a indemostrabilidade de uma influência directa:

“Que as ideias de Warburg na altura da sua doença possam ter sido de alguma maneira influenciadas pelas teorias de Carl Gustav Jung é uma questão a deixar em aberto. Há de facto uma sugestiva correspondência entre as concepções de Warburg e as ideias de Jung sobre os arquétipos e a memória de raça. No entanto, Warburg nunca aludiu às obras de Jung nos seus apontamentos”.²

“De Freud, Warburg não queria ouvir falar, mas o ponto de vista de Jung não era com certeza longe do seu, embora em nenhum dos apontamentos que pude ver Jung seja mencionado”.³

Recentemente, num extenso ensaio sobre Aby Warburg,⁴ Georges Didi-Huberman alude ao problema deixando clara a intenção de recusar qualquer tipo de relação entre *Pathosformeln* e arquétipos. Embora alguns artigos abordam este tema de maneira mais ou menos directa,⁵ tomemos como ponto de partida os artigo de Giorgio Agamben *Aby Warburg e la Scienza Senza Nome*⁶ e *Le Trame Intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a confronto* de Daniela Sacco.⁷ No primeiro, Agamben alude numa nota à semelhança entre o pensamento de Warburg e as teorias de Jung, semelhança que, na sua opinião, é meramente superficial: “A concepção warburgueana dos símbolos e da sua vida na memória social pode evocar a ideia junguiana de arquétipo. No entanto, o nome de Jung nunca é referido nas notas de Warburg. Não devemos esquecer, por outro lado, que as imagens são para Warburg realidades históricas, inseridas num processo de transmissão da cultura, e não entidades a-históricas”.⁸

Teor completamente oposto é o do artigo de Sacco que, pelo contrário, pretende mostrar a profunda afinidade que liga Jung e Warburg, chegando mesmo a falar de “imediata associação”⁹ entre *Pathosformeln* e arquétipos do inconsciente colectivo. A sua argumentação baseia-se fundamentalmente no comum pertencer de ambos à tradição morfológica inaugurada por Goethe e na recusa de que os arquétipos jungueanos possam ser interpretados como situados fora do devir histórico. Acerca deste último ponto, em evidente polémica com Agamben, Sacco escreve: “É importante ter presente esta indicação quando, ao comparar a teoria dos arquétipos de Jung e a das *Pathosformeln* de Warburg, a questão é resolvida com a afirmação de que as imagens para Warburg são realidades históricas, inseridas num processo de transmissão da cultura, e não entidades a-históricas como seriam para Jung (e, aqui, a autora referencia o dito artigo de Agamben) que é desta forma mal entendido. É que para Jung é a variante subjectiva de cada vida que molda sempre a peculiaridade das imagens”.

A referência utilizada em *Le Trame Intrecciate di Mnemosyne* para demonstrar o primeiro ponto, ou seja, o da comum filiação à tradição morfológica goetheana, é essencialmente o rico ensaio de Andrea Pinotti *Memorie del Neutro*,¹⁰ em que o autor, embora, sem a firme decisão de Sacco, admite alguma possibilidade de aproximação entre Warburg e Jung relativamente ao tema que estamos a tratar: “a Warburg não é alheia uma concepção tipológico-transcendental do a-histórico modelo imaginal e corpóreo como estrutura eidética de cada possível variação histórica, o que parece não contrastar com o arquétipo junguiano como apriori imaginal e *pattern of behaviour*”.¹¹

Os Arquétipos em Jung

Desde 1900, acabados os estudos de medicina e psiquiatria, Carl Gustav Jung começou a trabalhar em Zurich como assistente de Eugen Bleuler, seguidor declarado das teorias freudianas acerca da origem psíquica dos transtornos mentais. No âmbito da sua prática clínica, Jung desenvolveu importantes estudos sobre a associação de palavras e escreveu um marcante ensaio sobre a esquizofrenia.¹²

Sob sugestão de Bleuler, Jung estudou as teorias apresentadas por Freud na *Interpretação dos Sonhos* e defendeu-as publicamente, sendo as teorias freudianas alvo de fortes críticas nessa altura. Freud, além de apreciar o apoio, mostrou grande interesse pelos trabalhos de Jung que, em breve, se tornou o seu discípulo mais prometedor. Embora Jung desde o inicio fosse utilizando as teorias freudianas no seu trabalho com pacientes esquizofrénicos,¹³ mostrava algumas dúvidas acerca da tese da etiologia sexual dos transtornos psíquicos. Mas iremos falar disso mais adiante. Em 1910, Freud fundou a *Associação Psicanalítica* cujo primeiro presidente foi o próprio Jung, permanecendo neste cargo até 1914, altura em que, por profundas divergências teóricas e pessoais, Jung rompeu definitivamente com Freud, deixando a presidência da Associação. Já em 1912, com a publicação do ensaio *Transformação e Símbolos da Libido*, Jung tinha marcado a distância entre ele e o fundador da psicanálise.

Depois do afastamento do movimento psicanalítico ortodoxo, Jung começou uma época de pesquisa solitária, abandonando o ensino académico e dedicando-se exclusivamente à prática clínica privada e a uma árdua auto-análise que durou vários anos. Foi neste período que Jung desenvolveu uma teoria própria do inconsciente e começou a reflexão em volta dos arquétipos, fazendo também numerosas viagens com fim de entrar em contacto com sociedades arcaicas. Nos anos seguintes, dedicou-se à extensão da sua teoria dos arquétipos a áreas muito diferentes como a história das religiões, a alquimia, a parapsicologia e os discos voadores.

Jung concorda com Freud ao afirmar que a actividade da psique não se reduz exclusivamente à consciência. Atrás da experiência consciente, de que temos um conhecimento completo, está uma dimensão que não alcançamos directamente, mas que podemos derivar na base de indícios e provas de ordem diferente. O nosso comportamento não depende somente das nossas intenções e ações voluntárias, mas é conduzido por impulsos que não conhecemos e não controlamos de maneira directa. Porém as posições dos dois psicólogos distanciaram-se na determinação da natureza destes impulsos.

Para Freud, a força fundamental que alimenta a vida psíquica individual, ou seja, a libido, é essencialmente energia sexual que, sendo capaz de uma ampla flutuação, pode ser dirigida para os mais diferentes objectos. Segundo Jung, que recusa a forte caracterização sexual praticada por Freud, a libido é energia vital (noção que vai buscar a Bergson) num sentido mais geral e indiferenciado, energia essa que podendo assumir também um aspecto sexual, a ele não é inteiramente redutível. No seu trabalho de análise de fantasias, sonhos e alucinações de pacientes, principalmente psicóticos, Jung não encontrou sinais de uma possível etiologia sexual, antes a recorrência de símbolos recorrentes nas diferentes tradições mitológicas. A noção de inconsciente elaborada por Freud surge-lhe assim como limitativa porque meramente derivada da consciência. Para Freud, os conteúdos do inconsciente são afinal justamente tudo aquilo que é inaceitável para a consciência e portanto recalcado. Já para Jung é a consciência que é derivada da dimensão inconsciente.¹⁴ Acresce que, além do inconsciente pessoal, o psicólogo suíço concebe a existência de um nível mais

antigo, comum a todos os seres humanos – o inconsciente colectivo – que “contém a inteira herança espiritual da evolução humana, que volta a nascer na estrutura cerebral de cada indivíduo”.¹⁵

A ideia de uma herança filogenética, como o princípio mais geral em que a ontogénese recapitula a filogénese, era corrente entre o século XIX e o século XX não sendo portanto alheia a Freud. Alias, Freud retomou-a amplamente no seu “romance antropológico” *Totem e Tabu* e no “romance histórico” *O Homem Moisés e a Religião Monoteística*:

“Põe-se a questão sobre a forma como está presente a tradição operante na vida dos povos; questão que não se dá no indivíduo, por que neste caso está resolvida pela existência dos rastos mnésicos do passado inconsciente... Eu admito que a concordância entre indivíduo e massa seja neste ponto quase completa; também nas massas a impressão do passado permanece em rastos mnésicos inconscientes”.¹⁶

Mas a medida e o peso da utilização da memória do inconsciente colectivo é sensivelmente diferente nos dois pensadores. Em 1909, numa carta a Freud, Jung escreveu que estava a dedicar-se proficuamente à leitura de Herodoto e do livro de Creuzer sobre o simbolismo, adiantando: “Aqui emergem ricas fontes para a fundação filogenética da teoria das neuroses.” Freud respondeu felicitando Jung pelo seu interesse pela mitologia e concluiu: “Espero que acabe por partilhar comigo muito cedo o que eu aguardo, ou seja, que o complexo central da mitologia é o mesmo do da neurose”.¹⁷

Aqui está o cerne teórico do conflito entre os dois:¹⁸ para Freud, o pensamento mítico tinha que ser interpretado através da neurose individual, para Jung, eram as neuroses individuais que tinham que ser interpretadas utilizando os símbolos do pensamento mítico. Tal significa que a herança filogenética jogava um papel totalmente periférico na teoria e sobretudo na prática psicanalítica de Freud, que a admitia apenas quando todas as outras possibilidades fossem excluídas. Pelo contrário, na psicologia analítica de Jung, a herança filogenética tem uma importância crucial.

A teoria junguiana considerava que a libido, que como vimos é interpretada como energia vital num sentido amplo, tem como finalidade principal o desenvolvimento da vida nos seus aspectos mais fundamentais, como a sobrevivência e a reprodução. É assim que, para Jung, a libido: “denota um desejo ou um impulso livre de qualquer tipo de autoridade, moral ou outra. A libido é a apetência no estado natural. Do ponto de vista genético são necessidades corporais como a fome, a sede, o sono e o sexo, e estados emocionais ou afectos, que constituem a essência da libido”.¹⁹

Mas, quando tais exigências básicas estão satisfeitas, a energia em excesso pode ser reinvestida noutras actividades, como as produtivas e culturais. Esta transposição da energia da libido não é realizada simplesmente, por meio de um acto de vontade. É a própria vontade, assim como a inteira consciência, a ser o produto último da canalização da energia vital: “Não cabe nos nossos poderes transferir voluntariamente a energia ‘excedente’ num objecto racionalmente escolhido... A energia psíquica é algo muito caprichoso que exige o preenchimento da suas próprias condições”.²⁰

A energia disponível deve pois realizar um percurso muito mais tortuoso para poder ser extraviada do seu caminho natural. Trata-se de um processo existente desde

os tempos mais antigos, quando os seres humanos “ainda não pensavam”. Depois de uma fase de gestação, produz-se ao nível do inconsciente um símbolo que é capaz de atrair a libido, desviando-a da sua direcção própria. O símbolo assim criado não é pensado intencionalmente, mas é intuído ou revelado nos sonhos ou nas visões.

Com o fim de ilustrar este processo, Jung propôs como exemplo típico a dança primaveril dos ‘primitivos’ Watschandis. Os Watchandis, disse Jung, escavam um buraco no terreno, colocam uns arbustos em volta, simulando assim o sexo feminino, e dançam em círculo mantendo as suas lanças levantadas na frente como que imitando um pénis ereto. “Enquanto dançam em volta do buraco, espalam as lanças dentro dele gritando: ‘Pulli nira, pulli nira, wataka!’ (Não um poço, não um poço, mas uma vaginal!). Durante a cerimónia, não é permitido a nenhum dos participantes olhar para uma mulher”.²¹

Gracias ao isomorfismo entre o acto sexual e a coreografia desta dança, confirmado com força pelas fórmulas verbais que a acompanham, os Watschandis conseguem desviar uma porção da energia libidinal de um dos seus objectivos naturais, a reprodução, aproveitando-a para favorecer a fertilidade da terra. É uma operação cuja eficácia nunca é garantida e a proibição que veda aos dançadores de olhar as mulheres pretende evitar que a energia vital regresse ao seu próprio alvo. Todas as danças e cerimónias elaboradas pelos seres humanos desempenham afinal uma tarefa análoga, tentando dirigir a libido na direcção de actividades como a caça, a pesca ou a guerra, por exemplo. A complexidade formal de tais rituais e a diligência com que são executados mostrava bem, segundo Jung, como se torna árduo conseguir uma bem sucedida transmutação da energia.

Ao longo da história, a actividade ritual conseguiu deslocar uma parte da energia vital do seu caminho instintivo, afastando assim o homem do estado animal e desenvolvendo as dimensões que conhecemos como consciência e vontade. Mas isto apenas representa, alertou Jung, um sucesso precário, sendo estas faculdades muito menos potentes do que costumamos pensar: os seres humanos continuam a ter uma grande necessidade do poder transformador do símbolo. A libido flui entre dois pólos que são, em diferentes níveis, a consciência e o inconsciente, a extroversão e a introversão, fantasia e razão, etc. O movimento em direcção à adaptação activa e consciente ao ambiente é designado pelo Jung como ‘progressão’, por sua vez, o movimento em direcção às necessidades inconscientes é chamado ‘regressão’. O que, obviamente, não quer dizer que a progressão seja positiva e a regressão negativa. Trata-se do sistema de auto-regulação da psique humana no qual, portanto, um período de ‘regressão’ pode fornecer a energia para um sucessivo surto progressivo. De qualquer maneira, um excesso em qualquer dos pólos causa sempre um re-equilíbrio de sentido oposto. Por outro lado, quando as intenções conscientes e os impulsos inconscientes se encontram bem balançados, realiza-se então uma passagem a um outro nível: “Quando há um plena paridade dos opostos, atestada pela absoluta participação do ego em ambos, isto conduz necessariamente a uma suspensão da vontade, por que a vontade não pode operar quando todos os motivos têm um contra-motivo igualmente

forte. Como a vida não pode tolerar uma paragem, disso resulta uma obstrução da energia natural o que conduziria a uma condição insuportável se a tensão dos opostos não produzisse uma função nova, unificadora que os transcende. Esta função surge muito naturalmente da regressão da libido causada pela obstrução".²²

Todas aquelas experiências que foram mais significativas para os nossos predecessores, os grande sucessos e os grande fracassos da actividade metamórfica da libido, ficaram, segundo Jung, "gravadas" na estrutura cerebral e são assim herdadas de geração em geração: são estes os arquétipos do inconsciente colectivo.

O emprego da noção de arquétipo por Jung deu lugar a intermináveis discussões.²³ Inicialmente, Jung utilizou o termo "imagens primordiais", que retomou de Burckhardt, tal como a expressão "dominantes do inconsciente colectivo". Só em 1919 começou a aparecer, ao lado de "imagem primordial" e "dominante", o termo "arquétipo": "É este factor que eu chamo arquétipo ou imagem primordial. A imagem primordial pode ser adequadamente descrita como a percepção que o instinto tem de si mesmo, ou como o auto-retrato do instinto".²⁴

A imagem primordial, também dita arquétipo, é sempre colectiva, ou seja, é pelo menos comum a povos ou épocas inteiras".²⁵

A teoria dos arquétipos foi alvo, como dissemos, de muitas e ásperas críticas, principalmente por que se achava que fosse uma inaceitável reedição do lamarckismo, uma tentativa de re-introduzir clandestinamente algo muito próximo às "ideias inatas", com todos os corolários de tipo racial que essa tese comportava.²⁶ A preocupação para com o que Jung julgava ser um mal-entendido, juntamente com a necessidade teórica de tornar mais dinâmica a noção de arquétipo, levou-o a uma constante re-elaboração do conceito. Assim, ao lado de definições como "... uma paráfrase explicativa do *eidos* platónico"²⁷ e "disposições viventes, ideias no sentido platónico", encontramos que, "embora seja uma imagem em sentido próprio... é ao mesmo tempo um dinamismo".²⁸ Para ser ainda mais claro, Jung começou a distinguir entre arquétipos e imagens arquetípicas deles derivadas, distinção esta que, ao contrário do que considera Sacco,²⁹ em nada é irrelevante: "De qualquer forma, temos que estar constantemente cientes que o que nós entendemos por "arquétipo" é em si mesmo irrepresentável, mas possui uns efeitos que tornam as suas visualizações possíveis, ou seja, as imagens e ideias arquetípicas... As representações arquetípicas (imagens e ideias) mediadas pelo inconsciente não devem ser confundidas com o arquétipo como tal. São estruturas muito diversificadas que reenviam a uma forma básica essencialmente irrepresentável. Esta última é caracterizada por certos elementos formais e por certos significados fundamentais, embora estes possam ser alcançados apenas aproximadamente".³⁰

A passagem da imagem primordial ao arquétipo poder-se-ia então ver como a tentativa de atribuir um valor progressivamente estrutural e de forma "vazia" a estes núcleos constantes inconscientes.³¹

"Muitas vezes encontro a noção errada de que um arquétipo seja determinado no que diz respeito ao seu conteúdo. Noutras palavras, que seja uma espécie de ideia

inconsciente (se esta expressão é admissível). É necessário sublinhar mais uma vez que os arquétipos não são determinados no seu conteúdo, mas sim só em relação à forma, e só num grau muito limitado. A imagem primordial está determinada no seu conteúdo só na altura em que se torna consciente e, portanto, é preenchida com o material da experiência consciente".³²

A Perspectiva de Aby Warburg

Como Jung, também Warburg nunca elaborou uma apresentação sistemática e unitária das suas pesquisas, caracterizadas aliás por uma ampla heterogeneidade de temas e objectos.³³ Talvez a obra mais próxima deste estatuto "programático" seja o *Atlas das formas* que Warburg concebeu e começou a realizar nos últimos anos da sua vida e que era suposto poder explicar a sua filosofia da cultura por intermédio de imagens. O *Atlas* chamado também *Mnemosyne*, consistia numa espécie de encyclopédia visual, em que reproduções de obras de arte, como também fotografias de objectos antigos, imagens publicitárias e recortes de jornais, eram catalogadas numericamente e dispostas em grandes painéis. Nestes painéis, a contiguidade física das imagens representava uma contiguidade temática, geográfica ou histórica e permitia destacar semelhanças e diferenças entre elas. Sendo que as relações entre estas imagens nunca eram unívocas e lineares, as imagens podiam ser constantemente re-arranjadas segundo novas configurações. O projecto de Warburg ficou inacabado por ser inacabável por natureza, aproximando-se nisto à febril mobilidade das modernas redes hipertextuais.

Sabemos que a formação de Aby Warburg se desenvolveu na área da história da arte sendo costume designá-lo como o "pai da iconologia". No entanto, como já foi observado, o alcance das suas teorias ultrapassa amplamente estas definições disciplinares.³⁴ Na sua dissertação *O "Nascimento de Vénus" e a "Primavera" de Sandro Botticelli*, defendida em 1891, Warburg utilizou uma vasta comparação com obras figurativas (tal como desenhos, jóias, esculturas) e textos literários (de Poliziano, Lorenzo de Medici, Leonardo) para esclarecer o tema das pintura de Botticelli e determinar a identidade das figuras pintadas, conseguindo dizer bastante acerca da relação que ligava o pintor, a família Medici e o Poliziano.

Para além disso, pôs em destaque um facto peculiar: Botticelli, quando tinha necessidade de representar nas suas pinturas "acessórios em movimento", como vestes ou cabelos agitados pelo vento, retomava sempre formas representativas precedentes, que recuavam até a antiguidade clássica. A partir desta observação, Warburg colocou uma hipótese de pesquisa que se tornou um dos seus temas fundamentais, quando não o principal. Os traços que querem indicar movimento rápido e uma forte paixão – *pathos* – são alheios ao repertório figurativo possuído pelo primeiro Renascimento, onde o catolicismo impunha controlo e disciplina, devendo portanto ser importados de tradições diferentes. Na base de algumas soluções pictóricas que se encontram no *Nascimento de Vénus*, como os hábitos abanados pelo vento e as posições dos corpos femininos, havia um desenho anônimo do *Quattrocento* que, por sua vez, era um

estudo de um sarcófago de época romana. Analogamente, também na *Primavera*, as figuras femininas representadas eram retomadas, através da mediação de Poliziano, dos *Fasti* de Ovídio em que a ninfa Flora conta da sua perseguição por Zéfiro. Com o apoio de toda uma série de comparações literárias e pictóricas, Warburg mostrou como o *Quattrocento* em geral possuía um descomunal interesse pelas figuras femininas com roupa mexida pelo vento, figuras que, na altura, eram designadas como *Nymphae*.

Uma operação similar, característica do método de trabalho warburguiano, está desenvolvida no ensaio *Dürer e a Antiguidade Italiana*³⁵ de 1905. Warburg analisou aqui o desenho em que Dürer copia uma obra da escola de Mantegna - *Morte de Orpheus*, segundo o mito, despedaçado pelas menades. Warburg mostrou que esta composição italiana também recupera de forma evidente motivos e temas recorrentes nas decorações de vasos e sarcófagos clássicos. Mais uma vez, portanto, um artista do Renascimento, ao lidar com a representação de paixões intensas, retomou fórmulas antigas. Foi neste ensaio que Warburg introduziu o termo que ficou celebre nos estudos warburguianos: *Pathosformel*, fórmula de *pathos*, para definir os motivos figurativos caracterizados pela expressão de sentimentos intensos que se mantinham, de alguma maneira, constantes desde a arte clássica até à arte do Renascimento e daí em diante.

Outro tema importante é o do papel da simbologia astral na cultura do Renascimento, presente em muitas páginas de Warburg e objecto principal de uma conferência de 1908 e da *Arte Italiana e Astrologia Internacional no Palácio Schifanoia de Ferrara*,³⁶ texto apresentado com grande sucesso na X^a Conferência Internacional de Historia da Arte que teve lugar em Roma em 1912. Sempre recorrendo à comparação de um número extraordinário de documentos e obras de arte, ele evidenciou como as antigas divindades pagãs da época clássica não foram apagadas pelo ‘realismo primitivo’ da Idade Media, como se costumava pensar. Os ‘deuses antigos’, longe de terem estado desaparecidos por séculos para, depois, simplesmente renascerem no princípio do Renascimento, tinham sido, pelo contrário, conservados sob disfarce ao longo de todos aqueles séculos tidos como “sombrios”: “Costumamos considerar as formas novas do primeiro Renascimento como o subproduto ocasional da revolução espontânea iniciada quando o génio artístico acordou para a consciência da sua própria genialidade. Considera-se que estes génios ignoravam orgulhosamente o passado medieval, considerando-o como uma época escura e gótica, em que os deuses antigos eram só uma turba de demónios agitando-se numa sombra proibida. Todavia, a Idade Media, continuando a tradição da tardia antiguidade, tinha conservado perfeitamente a memória dos deuses antigos, seja no plano da literatura, como no da arte”.³⁷

Na conferência de Roma, Warburg estudou um ciclo de frescos executado por Cossa e outros que representavam um calendário e, por esta altura, a sua reconstrução chegou ainda mais longe. Ele demonstrou como o humanista que concebeu a representação e que aconselhou o pintor tinha ido recolher inspiração numa fonte clássica, Manílio. Warburg determinou depois a identidade de uma misteriosa figura secundária através referência a uma antiga tradição Indiana, presente num texto astrológico árabe do século IX, a *Introductio Magna* de Abk M'sr.

Warburg continuou a sua interpretação tentando demonstrar como, atrás desta figura vinda da Índia, estava na realidade a representação grega da constelação de Perseu: “Coerentemente com a sua concepção do Renascimento, Warburg queria provar que também esta remota figura representa ainda uma imagem grega, disfarçada e distorcida para além de qualquer possibilidade de ser reconhecida, mas ainda capaz de ser retratada. Os engenhosos argumentos apresentados por Warburg para sustentar a sua teoria não convenceram os especialistas, mas interessam-nos como ilustração do seu método, mesmo nos seus aspectos límite”.³⁸

Nas suas análises e nos seus argumentos, Warburg utilizava uma quantidade desconcertante de fontes e, ao longo dos seus trabalhos, ia recolhendo uma enorme coleção de livros de história da arte, mitologia, história da religião, geografia, filosofia, etc. Sendo intolerante em relação à “polícia de fronteira”,³⁹ ou seja, face à tendência académica de manter uma separação rígida entre os sectores de investigação que, segundo ele, pelo contrário poderiam tirar vantagem de uma fecundação mútua, Warburg organizou os seus próprios livros não de acordo com uma tradicional subdivisão por autor ou por disciplina, mas segundo o princípio da “familiaridade”. Coleção de livros que, muito rapidamente, passou de biblioteca pessoal a uma autêntica instituição cultural frequentada por diversos jovens estudiosos que seguiam Warburg. Este último quis finalmente construir uma verdadeira biblioteca aberta a todos os estudiosos, projectando-a e realizando-a em conjunto com os seus colaboradores, segundo critérios absolutamente vanguardistas para a época e não só.

Vemos assim que as pesquisas de Warburg, em primeiro lugar, defrontam questões relativas à história da arte, contribuindo para esclarecer o tema de muitas pinturas indicando as fontes de influências e os seus eventuais modelos. Até aqui, estamos no âmbito da iconografia, mas Warburg vai mais a frente e, na base das suas observações sobre a arte do primeiro Renascimento, formulou um problema mais amplo, a saber, o que representava a antiguidade clássica para os homens do Renascimento. Como observa Agamben, é neste nível que se articula propriamente o programa iconológico, pelo menos tal como foi concebido pelos seus sucessores.

Mas Warburg não ficou por aqui generalizando de forma mais ampla a sua pergunta até se questionar “Qual é o sentido da vida póstuma (*Nachleben*) do paganismo para a inteira civilização europeia”. Assim estabeleceu as bases de uma autêntica filosofia da cultura. O facto de que um artista do Quattrocento, para representar um movimento intenso e uma forte passionalidade, retomasse sempre um modelo antigo significava acima de tudo para Warburg, leitor de Nietzsche além de Burchardt, mostrar que o homem do Renascimento tinha uma ideia bastante mais ambígua dos modelos clássicos do que a beleza harmoniosa, exaltada por Winckelmann, podia sugerir. Também a história da arte figurativa revelava, ao lado dum Apolo equilibrado, um Dioniso desenfreado, ao lado de uma pacata contemplação do deus fluvial, o êxtase orgiáco da ninfa.

A vida póstuma ou sobrevivência da Antiguidade (*Nachleben der Antik*), longe de ser uma mera citação culta, desvelava um profundo conflito na consciência do homem do

Renascimento, a oposição entre a carga orgiáca das *Pathosformeln* clássicas e a rígida moral cristã, entre o alvorecer do racionalismo científico e o reemergir de superstições duradouras. Neste sentido, as pesquisas de Warburg moveram-se em direcção àquela que ele denominou como “história da psique” e “psicologia da expressão humana”. O seu alvo era “compreender a necessidade biológica do imaginário, no cruzamento entre religião e prática artística”, definição esta que exige uma elucidação.

Nos anos da sua formação, Warburg absorveu a ideia, defendida com *nuances* diferentes pelos seus mestres Lamprecht, Usener e Schmarsow, que a história da humanidade se desenvolvia segundo uma evolução linear que partia de um irracionalismo religioso-mágico da época ‘primitiva’ e procedia progressivamente, em direcção ao racionalismo matemático da ciência moderna. Foi precocemente, no entanto, que Warburg se apercebeu que os documentos que a história oferece nem sempre se adaptam a este esquema. Já na dissertação sobre Botticelli, Warburg se havia confrontado com “a necessidade de explicar o desvio evidente do caminho recto do progresso até ao naturalismo”.⁴⁰ De forma geral, para Warburg, o problema residia na explicação da persistência de traços considerados característicos de épocas mais antigas, e portanto, teoricamente ultrapassadas (como por exemplo a ninfa em êxtase, a superstição astrológica ou a prática da adivinhação), em fases ‘iluminadas’ como o Renascimento e a época contemporânea. É por esta razão que ele começa a elaborar uma perspectiva não evolutiva, que não pressupõe um desenvolvimento linear entre uma fase irracional e mágica e outra racional e científica, quando muito uma humanidade continuamente suspensa entre estas duas ‘posturas’ fundamentais. Não já um percurso evolutivo, mas uma “psicologia da polaridade”, conceito que Warburg reconhecia como herdado de Goethe: “Parece-me sobretudo que o conceito da polaridade, que sinto como criação minha, seja também o foco do pensamento de Goethe”.⁴¹

Esta “psicologia da polaridade”, que muito deve à leitura do livro *Mito e Scienza* de Tino Vignoli, referida mais ou menos difusamente em muitos textos de Warburg, vem descrita de forma mais aprofundada numa palestra dada em 1926 na clínica do Prof. Binswanger em Kreuzlingen. Em Outubro de 1918, como consequência da grande depressão provocada pela Guerra, Warburg sofreu de uma grave crise psicótica tendo sido internado na clínica de Binswanger. Alguns anos depois, a sua situação clínica considerada irremediável começou a melhorar e, em 1923, Warburg fez uma proposta deveras curiosa aos médicos que o assistiam. Estes declarar-lhe-iam sanidade se ele fosse capaz de preparar e expor uma palestra aos outros pacientes da clínica: “Os médicos aceitaram a proposta, duvidando no entanto que o milagre fosse possível. Mas enganaram-se”.⁴² Nessa exposição, Warburg falou da viagem que tinha feito em 1895 à América do Norte e durante a qual permaneceu alguns meses entre os índios Pueblo e Navajo do México, uma experiência sobre a qual não tinha ainda falado: “Aquilo que me interessava como historiador da cultura era o facto de que, numa nação que tinha feito da cultura técnica um maravilhoso instrumento de precisão nas mãos do homem de intelecto, fosse conservado o *enclave* de uma humanidade pagã primitiva, a qual – mesmo se activa numa maneira absolutamente sóbria na batalha

pela existência – exerce com perseverante constância, justamente para os fins da agricultura e da caça, práticas mágicas que estamos habituados a condenar apenas como sintoma de uma humanidade completamente atrasada”.⁴³

O objecto fundamental desta comunicação peculiar é uma dança ritual a que Warburg tinha assistido, a “dança da serpente”, um ritual praticado pelos índios Moki em cada mês de Agosto, aquando da aproximação da estação das chuvas. Tudo começava com a captura de “mais de uma centena”⁴⁴ de serpentes vivas, muitas das quais venenosas, que posteriormente eram lavadas com água e ervas medicinais. De seguida, eram atiradas com força sobre uma pintura feita na areia que representava, entre outras coisas, quatro trovões em forma de serpentes estilizadas que descem do céu. As serpentes, movendo-se, acabavam por desfazer a pintura. No último dia, os dançarinos, com muito cuidado, colocavam entre dentes as serpentes uma a uma largando-as depois por terra. Segundo a interpretação de Warburg, as serpentes eram “santos vivos das chuvas sob o disfarce de animais”,⁴⁵ ou seja, simbolizam os poderosos trovões de um temporal. A vida dos Moki, num território árido e hostil, dependia inteiramente do bom andamento da estação das chuvas. Uma má estação poderia significar meses de fome e de sofrimento. Warburg viu, na base de toda esta actividade simbólica, um reflexo fóbico, segundo a perspectiva de Vignoli. Ao confrontar-se com um fenómeno inexplicável e assustador, a reacção imediata do homem é projectar uma causa que lhe é familiar. Assim como uma criança que sente um ranger da porta à noite, pode imaginar o ranger de um lobo, quer dizer, em lugar de um som misterioso é preferível imaginar um animal perigoso que, pelo menos nas fábulas, acaba sempre vencido. De forma análoga “O ‘selvagem’, perplexo diante da natureza, é como um órfão privado da protecção paterna; a sua coragem de pensar em termos causais manifesta-se pela primeira vez na escolha de um animal-pai por afinidade electiva”.⁴⁶

Pelo contrário, a atitude mais “evoluída” seria, segundo Warburg, a procura científica das causas racionais dos fenómenos que estão na origem do receio. Por exemplo, no caso da criança, a causa seria uma porta não oleada.

Os índios Moki não fazem mais do que tentativas desesperadas de controlar um fenómeno que lhes escapa completamente e que os preocupa. É como se procurassem dominar a chuva através do controlo de outro fenómeno igualmente preocupante mas mais manipulável – as serpentes. A relação entre os diferentes níveis não é, neste caso, de tipo científico mas simbólico uma vez que a serpente, como vimos, representa o trovão. Lançando a serpente contra a pintura na areia “pretende-se obrigar a serpente a agir apelando ao trovão, ou seja, causando a chuva”.⁴⁷ O homem moderno, por sua vez, canaliza a energia do trovão para os cabos de electricidade e favorece uma boa recolha com a irrigação, a fertilização e novas técnicas de cultivo. O funcionamento da mente humana desenvolve-se no interior destes dois pólos, i.e., entre o pôlo de uma reacção projectiva mágica e uma pesquisa racional e consciente das causas naturais dos fenómenos, resultando na maioria das vezes em pontos intermédios mais ou menos distantes de um dos dois pólos. É neste espaço contido entre os dois pólos,

naquele intervalo (*Zwischenraum*) que é o espaço do pensamento (*Denkraum*), que se compreende a faculdade simbólica própria ao ser humano.

Como Pinotti mostra, o paradigma histórico-cronológico, que Warburg tinha interiorizado durante a sua formação académica, convivia com esta orientação morfológico-tipológica herdada de Goethe. Uma convivência que, segundo Pinotti, dificilmente poderia ser pacífica resultando antes em inúmeros conflitos e contradições, embora, de facto, esta questão passasse despercebida ao próprio Warburg: “Manter juntos, em convivência altercante, estes dois paradigmas é uma tarefa que se pode resumir numa fórmula, cuja brevidade parece ser comparável apenas à complexidade da proeza cuja própria fórmula quer aludir: compreender de que modo um fenômeno histórico pode ser, ao mesmo tempo, também transcendental”.⁴⁸

Warburg e Jung

As semelhanças, ou melhor dizendo, os isomorfismos entre Warburg e Jung são indubitáveis. Também é indubitável que tais semelhanças se inscrevam na raiz comum da tradição morfológica inaugurada por Goethe, como Sacco observa no seu artigo. Mas serão tais semelhanças e isomorfismos suficientes para daí se deduzir que as *Pathosformeln* e os arquétipos do inconsciente coletivo são “imediatamente associáveis”, similares e até, como parece sugerir Sacco, substancialmente a mesma coisa?

Como observa Carlo Ginzburg,⁴⁹ no fim dos anos 20, surgiu toda uma série de estudos de carácter morfológico, em campos e disciplinas muito diversas entre si, inspirados de um modo ou de outro nos escritos de Goethe. É o caso das obras de Cassirer, Longhi, Jolles, Propp e Spengler, apenas para citar alguns. Mais tarde, foi a vez de Lévi-Strauss declarar a sua dúvida intelectual para com a *Metamorfose das Plantas* na elaboração da sua antropologia estrutural.⁵⁰ Isto para dizer que a extrema riqueza da obra de Goethe influenciou inúmeros pensadores, de áreas diversas, pensadores que utilizaram e interpretaram frequentemente o vocabulário goethiano de maneira diferente e original. Uma das características do pensamento de Goethe em torno ao conceito de forma, aspecto importante para entender correctamente o que pode ser uma *Urbild*, é que aí convivem “dois sentidos fundamentais do termo forma – o de *morphé* e o de *eidos*”.⁵¹ É isto que se evidencia no tema da *Urpflanze*, a forma-planta originária e originante que está na base de todas as plantas possíveis e é a fonte da possibilidade mesma de reconhecer como planta as diferentes plantas individuais que eu percepciono: “não como objecto transcendente de um mundo hiperurânico, mas como estrutura invariável imanente ao próprio fenômeno sensível”.⁵² Como observa Filomena Molder, o conceito de *Urpflanze* é “mais problemático, visionário e fértil” do que a ideia de *Typus*,⁵³ não sendo reconduzível à noção de ideia em sentido platónico nem tão pouco kantiano.⁵⁴

Ora, as *Pathosformeln* de Warburg mantêm toda a problematicidade da *Urpflanze* goethiana. Pelo contrário Jung, provavelmente na tentativa de atribuir uma base científica

à sua psicologia analítica, supera aquela problematicidade com o postulado de arquétipos colectivos universais herdados biologicamente por cada indivíduo. A distinção entre arquétipos inconscientes, em si mesmos irrepresentáveis, e imagens arquetípicas daí derivadas, reintroduz uma distinção clara entre *morphé* e *eidos*, ou para retomar as palavras de Gertrud Bing,⁵⁵ entre *Bild* e *Gestalt*. Desta forma, Jung tende a considerar a polaridade como uma dicotomia antitética que recebe invariavelmente a sua síntese num plano superior. Com a teoria dos arquétipos assegurara-se uma poderosa chave de leitura, mas à custa de se ficar no dualismo tradicional entre consciência vs. inconsciente, individual vs. colectivo, histórico vs. intemporal. Neste sentido, a ilustração perfeita do método de trabalho de Warburg é o seu *Atlas das imagens*, ou seja, uma rede de relações que liga as imagens de maneira dinâmica e flexível e em que a interpretação passa através da comparação das imagens entre elas (em última análise, *unicamente* da pura comparação das imagens entre elas). Ao contrário, a atitude de Jung perante as imagens é a de quem recorre a um dicionário de símbolos, procurando reconduzir cada imagem a um número definido e fixo de protótipos universais, segundo uma relação de dependência directa. A interpretação da imagem neste caso é determinada pela comparação com o arquétipo que está por detrás dela.

A aproximação entre Warburg e Jung pode ser feita, por um lado, sublinhando a historicidade dos arquétipos, por outro, enfatizando a a-historicidade das *Pathosformeln*. Mas, talvez não seja este o melhor caminho para compreender a especificidade do percurso dos dois pensadores. É verdade que Jung não ignorou a história, confrontando-se muitas vezes com ela nos seus textos. No entanto, a intervenção da história é totalmente limitada por si ao domínio subjectivo individual, ficando à parte do nível dos arquétipos. A história e o nível morfológico – os arquétipos – permanecem numa relação de exterioridade recíproca que é mediada sinteticamente pela função transcendente e pelo processo de individuação. O desenvolvimento da psique, alvo de cada existência, é para Jung um processo intencional de diferenciação psicológica que tem como fim o afastamento do indivíduo da base colectiva e a que, portanto, ele chama ‘individuação’: “Em geral, trata-se do processo pelo qual os seres individuais são formados e diferenciados; em particular, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como sendo distinto da psicologia geral, colectiva”.⁵⁶ “O fim da individuação é justamente o desinvestimento do *Self* do poder sugestivo das imagens primordiais...”.⁵⁷

Os arquétipos do inconsciente coletivo – que proporcionam a estruturação geral da experiência enquanto formas vazias – estão repletos de conteúdos históricos, individuais e subjectivos. A vida humana cumpre-se num percurso de passagem progressiva da morfologia colectiva à historia individual. Trata-se de uma perspectiva que diferencia Jung de Warburg de maneira radical e que se exprime com força e clareza nesta frase do psicólogo suíço: “A verdade eterna precisa duma linguagem humana que muda com o espírito dos tempos”.⁵⁸ Parafraseando uma formula eficaz de Carlo Ginzburg, em Jung é a identidade que funda a serie dos isomorfismos. Em relação às suas pesquisas, Warburg afirmou: “A nossa jovem disciplina proíbe-se a

perspectiva histórica universal através de uma posição fundamental ou demasiado materialista ou demasiado mística. Tacteante, ela procura encontrar a sua própria teoria do desenvolvimento entre os esquemas da história política e das teorias sobre o génio".⁵⁹

Esta demarcação traduz-se em termos teóricos na diferente utilização das ciências biológicas em Jung e Warburg. O primeiro, fez da hereditariedade biológica dos arquétipos o princípio fundamental e o pilar de todo o seu pensamento, provavelmente mais por uma preocupação epistemológica mal entendida do que por uma necessidade teórica. Por sua vez, o segundo introduziu essa herança para explicar a persistência particular de algumas formas simbólicas, mas sem renunciar à sua postura essencial de historiador. Morfologia e história, como também individual e colectivo, consciente e inconsciente, são dimensões que, no pensamento de Warburg, estão ligadas por um parentesco bizarro. Às vezes uma delas tem mais relevo, às vezes outra, sem que nunca o conflito entre elas seja resolvido definitivamente. É por isso que Warburg, respondendo ao amigo André Jolles que se declarava loucamente apaixonado pela beleza da *Nympha*, escrevia: "Eu também nasci em Platônia, e gostaria, junto contigo, olhar de cima de um pico alpestre o voo circular das ideias... Mas estas investidas não são para mim. A mim só me é permitido olhar para trás e saborear nas larvas o desenvolvimento da borboleta".⁶⁰

Jolles atirou-se sem nenhuma incerteza no mundo das formas puras, em direcção a uma morfologia universal. Warburg hesitou, ficando preso entre o estudo dos isomorfismos – as larvas – e a contemplação da identidade – a borboleta. No pensamento de Warburg, a relação entre identidade e isomorfismo, como entre morfologia e história, permanece irresolvida de forma definitiva. Trata-se indubitavelmente de uma questão problemática, problematicidade que, como justamente observa Pinotti, passou despercebida a Warburg. A não ser que, talvez, podíamos acrescentar, que este não visse nessa problematicidade uma qualidade própria do real: "O verdadeiro problema é compreender, não tanto porque algumas obras se assemelham, mas por que razão culturas tão diferentes se comprometem numa mesma busca, se propõem a mesma tarefa (em cujo caminho encontraram, às vezes, as mesmas modalidades de expressão); por que razão o que uma cultura produz faz sempre sentido para outras, mesmo que não seja já o seu sentido de origem; por que razão nos damos ao trabalho de metamorfosear os fetiches na arte; enfim por que razão há uma pintura ou um universo da pintura".⁶¹

Notas

¹ Bing, G.(1979: 461). Citado in Pinotti, A., (2001: 186)

² Gombrich, E.H., (1983: 209-210)

³ Gombrich, E.H., (1983: 244)

⁴ Didi-Huberman, G., 2002.

⁵ Para uma recapitulação geral do debate ver Pinotti, A., (2001: 186-187, nota 5)

⁶ Agamben, G., (1984: 51-66)

⁷ Sacco, D., 2002.

⁸ Agamben, G., (1984: 59, nota 23)

⁹ Sacco, D., (2002: 3-4)

¹⁰ Pinotti, A., 2001.

¹¹ Pinotti, A., (2001: 187)

¹² Foi o próprio Bleuler que introduziu o termo "esquizofrenia" para substituir o mais antigo *dementia praecox*, querendo assim opor-se à interpretação deste grave distúrbio mental como efeito exclusivo de uma degeneração orgânica do cérebro.

¹³ A utilização do método psicanalítico clássico com pacientes esquizofrénicos foi desde o início objecto de muitas discussões. De facto, Freud tratou quase exclusivamente pacientes neuróticos, Jung, por sua vez, dedicou-se mais a pacientes psicóticos.

¹⁴ Jung, C.G., (1973: Vol. 18, 14-15)

¹⁵ Jung, C.G., (1973: Vol. 8, 342)

¹⁶ Freud, S., (1973: 105-106)

¹⁷ *Lettere tra Freud e Jung*, a cura di W. McGuire, Torino 1974, p. 275. Cit. in C. Ginzburg, *Miti Emblemi Spie. Morfologia e Storia*, Einaudi, Torino 1986, p. 248.

¹⁸ Não devemos subestimar, no entanto, o papel importante, quando não decisivo, de motivos pessoais que jogaram no conflito entre Freud e Jung. Cf. Jung, C.G., (1961), Jones, E., (1953-57), Carotenuto, A., (1980)

¹⁹ Jung, C.G., (1973: Vol. 5, 194)

²⁰ Jung, C.G., (1973: Vol. 7, 76)

²¹ Jung, C.G., (1973: Vol. 8, 83)

²² Jung, C.G., (1973: Vol. 6, 824)

²³ Cfr. Card, C.R., (1996)

²⁴ Jung, C.G., (1973: Vol. 8, 277)

²⁵ Jung, C.G., (1973: Vol. 6, 747)

²⁶ A atitude nem sempre clara de Jung para com o nacional-socialismo alemão, trouxe-lhe suspeitas de simpatias filo-nazistas e sentimentos antijudaicos. Cf. Maidenbaum, A. – Martin, S. A., (1997)

²⁷ Jung, C.G., (1973: Vol. 9i, 5)

²⁸ Jung, C.G., (1973: Vol. 9i, 154)

²⁹ Cf. Sacco, D., (2002: 17)

³⁰ Jung, C.G., (1973: Vol. 8, 417)

³¹ Esta interpretação mais 'estrutural' da noção de arquétipo de Jung tem sido assimilada às estruturas inconscientes de Lévi-Strauss. Embora este tenha decididamente marcado uma clara distância, alguma semelhança permanece. Cf. Remotti, F., (1971).

³² Jung, C.G., (1973: Vol. 9i, 155)

³³ "A variedade dos temas deixa-nos perplexos" observou Gertrud Bing, assistente de Warburg, na "Introduzione" a Warburg, A., (1966: XIV) Citado em Pinotti, A., (2001: 24)

³⁴ Cf. Agamben, G., (1984)

³⁵ Dürer e l'Antichità Italiana, in *La Rinascita del Paganesimo Antico*, op. cit., pp. 193-200.

³⁶ In Warburg, *La Rinascita del Paganesimo Antico*, cit., pp. 247-272.

³⁷ Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden, cit. in Gombrich, Aby Warburg, op.cit., p. 165.

³⁸ Ibid., p. 170.

³⁹ Cfr. Pinotti, A., (2001: 37)

⁴⁰ Gombrich, E.H., (1983: 55)

⁴¹ Gombrich, E.H., (1983: 209, nota 3)

⁴² Gombrich, E.H., (1983: 190)

⁴³ Warburg, A. (1984: 17-45)

⁴⁴ Warburg, A. (1984: 31)

⁴⁵ Warburg, A. (1984: 31)

- ⁴⁶ Quarto Apontamento preparatório à palestra, in Gombrich, E.H., (1983: 193)
- ⁴⁷ Warburg, A. (1984: 31)
- ⁴⁸ Pinotti, A., (2001: 203)
- ⁴⁹ Ginzburg, C., (1982: 9)
- ⁵⁰ Cf. Molder, F.(1993: 9, nota1)
- ⁵¹ Pinotti, A., (2001: 85)
- ⁵² Pinotti, A., (2001: 86)
- ⁵³ Molder, F(1995: 211)
- ⁵⁴ Cfr. Molder, F(1995: 212)
- ⁵⁵ Bing, G. (1976: 2)
- ⁵⁶ Cf. Jung, C.G., (1973: Vol. 6, 757)
- ⁵⁷ Jung, C.G., (1973: Vol. 7, 269)
- ⁵⁸ Jung, C.G., (1973: Vol. 16, 396)
- ⁵⁹ Warburg, A.(1984: 268)
- ⁶⁰ Cit. in Gombrich, E.H., (1983: 103). Cfr. também Pinotti, A., (2001: 201)
- ⁶¹ Merleau-Ponty, M., (1969: 111)

Bibliografia

- Agamben, G., (1984), "Aby Warburg e la Scienza Senza Nome", in *Aut Aut* 199/200, Gennaio-Aprile.
- Bing, G., (1979), "Aby M. Warburg. Vortrag", in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden Baden: Verlag Valentin Koerner.
- Card, C.R., (1966), "The Emergence of Archetypes in Present-Day Science And Its Significance for a Contemporary Philosophy of Nature", in *Mind in Time: The Dynamics of Thought, Reality and Consciousness*, Creskill: Haptom Press, p. 259 - 293.
- Carotenuto, A., (1980), *Diarlo di una Segreta Simmetria. Sabina Spielrein tra Jung e Freud*, Roma: Astrolabio.
- Didi-Huberman, G., (2002), *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps de Fantômes Selon Aby Warburg*, Paris: Minuit.
- Freud, S., (1973), *L'Uomo Mosé e la Religione Monoteistica*, Torino: Boringhieri.
- Ginzburg, C., (1982), "Datazione Assoluta e Datazione Relativa: sul Metodo di Roberto Longhi", in *Paragone*, 386, aprile.
- Gombrich, E.H., (1983), *Aby Warburg. Una Biografia Intellettuale* (1971), trad. it de A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Milano: Feltrinelli.
- Jones, E., (1953-57), *Life and Work of Sigmund Freud*, New York: Basic Books.
- Jung, C.G., (1961), *Memories, Dreams, Reflections*. New York: Pantheon Books.
- Jung, C.G.(1953-79), *The Collected Works*, Princeton: Princeton University Press.
- Maidenbaum, A. – Martin, S. A., (1997), *Wotan e Mosé. Jung, Freud e l'Antisemitismo*, 1991, Milano: Vivarium.
- Pinotti, A., (2001), *Memorie del Neutro. Morfologia dell'Immagine di Aby Warburg*, Milano: Mimesis.
- Merleau-Ponty, M., (1969), *La Prose du Monde*, Paris: Gallimard.
- Molder, F., (1993), "Introdução" in W. Goethe, *Morfologia das Plantas*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- Molder, F., (1995), *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Remotti, F., (1971), *Lévi-Strauss. Struttura e Storia*, Torino: Einaudi.
- Sacco, D., (2002), "Le Trame Intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a Confronto", in *Un Remoto Presente*, a cura di Francesco Donfrancesco, Firenze: Moretti & Vitali, Aprile 2002.
- Warburg, A., (1966), *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla Storia della Cultura*, Firenze: La Nuova Italia.
- Warburg, A., (1984), "Il Rituale del Serpente", in *Aut Aut*, 199-200, Gennaio-Aprile.