

DO SENTIMENTO FÍSICO DA FORMA

[OF THE PHYSICAL FEELING OF FORM]

Cláudio Cavargere *

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

RESUMO: O presente ensaio busca investigar as sensações e os sentimentos físico-vitais decorrentes do contato com a forma artística. Para tal intento, e a partir das constelações principais que orbitam entorno de Nietzsche e Warburg, o ensaio busca inquirir se a obra de arte, tal como a concebemos, é passível de servir como tônico vital ou estimulante à vida. Entendendo sensação como o atrito, a marca do contato corpóreo do organismo com o meio, e o sentimento como a incorporação desta sensação em termos de incremento ou decaimento vital, o ensaio busca questionar se a forma não seria a tradução em termos vitais das forças físicas do mundo, e portanto, uma possibilidade físico-biológica de acréscimo de poder vital. Desta forma, mais do que servir ao gozo estético, a obra seria antes a materialização de uma forma de vida histórica, e, portanto, sedenta de vontade de poder.

PALAVRAS-CHAVE: Forma; Corpo; Poder

ABSTRACT: The present essay seeks to investigate the physical-vital sensations and feelings resulting from the contact with the artistic form. For this purpose, and from the main constellations that orbit around Nietzsche and Warburg, the essay seeks to inquire whether the work of art, as we conceive it, is capable of serving as a vital tonic or stimulant to life. Understanding sensation as friction, the mark of the organism's bodily contact with the environment, and feeling as the incorporation of this sensation in terms of vital increment or decay, the essay seeks to question whether form would not be the translation in vital terms of physical forces of the world, and therefore, a physical-biological possibility of adding vital power. In this way, more than serving the aesthetic enjoyment, the work would rather be the materialization of a historical way of life, and, therefore, thirsty for the will to power.

KEYWORDS: Form; Body; Power

Escreve Nietzsche, em *A disputa de Homero*: “cada grande heleno passa adiante a tocha da disputa; em cada grande virtude, incendeia-se uma nova grandeza”¹. É assim que Nietzsche define a chama da luta, a necessidade do fogo, do crepitar de chamas, para a vida do homem grego. Eclipsado pelas forças terrosas da Noite, pela garganta sedenta do Abismo, o homem grego não pode senão abraçar o terrível, o mundo da crueldade infável. De frente para a morte, que fita faminta com olhos da Górgona, “a luta é a cura, a salvação”². Mas perguntemos: *o que significa uma vida de luta e vitória*³? Significa, primeiro, que diante dos olhos da morte, não podemos

* Doutorando em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP. Mestrado em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2022. Especialização/Aperfeiçoamento em *Histoire des arts et des civilisations* pela École du Louvre 2022. E-mail: ccavargere@gmail.com

olhar senão sob um certo *aspecto*, à uma *certa distância*, ali onde nas sombras do abismo o reflexo do espelho faz do murmúrio fúnebre um gorgolejar ao infinito. Se “a verdade do mundo é a morte, é preciso escolher: morrer ou mentir”⁴. Tal a verdade cruel que se enuncia, e ao mesmo tempo se cala, por entre aquele mundo de deuses. Pois são isso os deuses, um “triumfo da existência, um sentimento exuberante de vida”. Para ver a “existência, tal como ela é inelutavelmente”, o grego faz uso de “um espelho transfigurador” para “proteger-se com esse espelho contra a medusa”. Tal foi “a genial estratégia da Vontade helênica para sobreviver”⁵. Aqui, “todo talento deve desdobrar-se lutando”⁶. Mas o que seria esse talento, e ainda, esta luta, senão uma disputa artística como disputa vital? Não seria a arte, a transfiguração da existência e das forças do mundo, uma técnica da vida? E ainda: não seria ela, mais do que grega, necessária a todo vivente que, além de viver, busca mais-que-viver, sobre-viver? Não seria já ela um instrumento desta vida elementar, a vida dos impulsos, que, no intuito de prevalecer, de vencer, busca sorver da vida o máximo de força, dando a ela portanto algo como uma *forma*? Não seria esta *uma sua obra*? “Que problema se abre para nós, quando perguntamos pela relação da disputa na concepção da obra de arte”⁷.

E, portanto, cabe-nos a pergunta: o que é um impulso, como ele se origina, como se estabelece e se engendra, como se articula e prevalece? Quais são seus mecanismos de sobre-vivência, de acúmulo de força? Ora, um impulso [força] não quer senão a sua realização, a sua efetuação enquanto descarga, transbordamento. Mas mais do que pura e simplesmente realizar a si mesmo atingindo seu próprio fim, extinguindo-se na concretude de sua própria finalidade, uma força busca também seu contraponto, uma resistência a essa mesma descarga. É do choque agonístico entre o ímpeto e sua contenção que um impulso verdadeiramente se realiza, que uma força atinge verdadeiramente o cume de sua descarga. É apenas como autossuperação que uma força pode transbordar e superar a si mesma como expressão de acúmulo de potência, mais-força. Assim, uma força ou impulso, mais do que a mera realização, quer uma mais-realização, um acréscimo de força. Caso um obstáculo ou resistência seja grande demais para um só impulso, este logo estabelece suas alianças, suas aglomerações e formações – também elas baseadas em possibilidades de aumento e acréscimo de força. Como aglomerações de *quanta* de poder, sempre mutáveis e circunstanciais de acordo com os objetivos, essas unidades são sempre porosas, provisórias, relativas ao estado que se quer manter ou aprimorar. Sob a condição necessária de estar à mercê dos estímulos que o atravessam, o impulso incorpora e canaliza a energia provinda desse atrito, estabelecendo *valorações*. É mediante as valorações estabelecidas que o impulso se alia, aglomera, rejeita ou seleciona. Como assevera Nietzsche: “o estímulo é em si algo outro que não prazer e desprazer (ou estes serão seus extremos)”⁸.

Uma composição não surgindo senão a partir do anseio de um acréscimo de força de impulsos que se aglomeram, não seria ela mesmo um arranjo, uma projeção ou transfiguração de um impulso a partir de si mesmo, a partir de seu *quanta*? Não seriam as valorações outras tantas projeções, transfigurações de um impulso sedento por converter obstáculos em estímulos, resistência em mais-força? Mais do que apreender a totalidade dinâmica que o cerca, o impulso imputa aos estímulos e aos outros impulsos certos traços, características, *valores*. Em suma, ele marca, simplifica, arranja: “o arranjar é sempre um igualar falsificador e tornar fixo”⁹. Mas não seriam também essas *unidades-compostas*, em suas alianças e subjugações, incorporações e dissídios, oposições e resistências, transposições e projeções, aquilo mesmo do *orgânico*? Não seria o *fisiológico* o âmbito dessa luta, desses processos de assimilação e regulação que formam o *organismo* como um todo – esse conglomerado de atividades que

potencializam ou diminuem uma configuração de forças, ou melhor, uma *configuração vital*? E não nos maravilharíamos “com a ideia de que o corpo se tornou possível, de que essa coletividade inaudita de seres vivos, todos dependentes, subordinados, mas noutra sentido dominantes e dotados de atividade voluntária, possa viver e crescer enquanto um todo e subsistir algum tempo”¹⁰?

Pois é isso um *corpo*, um *organismo* – e se ele não passa de uma denominação provisória para os processos de incremento ou subtração vital, para as valorações e transposições, para os arranjos que perfazem os impulsos, é porque também estes são já *consciência*. Não uma consciência una e idêntica a si mesma, dotada de clareza quanto aos seus limites, quanto às suas *condições de possibilidade*, mas uma *consciênciacircunstancial, condicionada*. Mas “para que em geral consciência, se no principal ela é supérflua?”¹¹. Se os impulsos valoram, transfiguram, baseados nos estímulos sofridos no decorrer de um período de tempo, identificando, mediante estímulos análogos, aqueles que adicionam e incrementam daqueles que esvaziam e subtraem; se esses mesmos impulsos retardam sua descarga a partir dessas mesmas valorações, tornadas agora previsões, cálculo, é porque este tipo de consciência não é senão a condição mais elementar de sobrevivência. Daí sua superficialidade: ela é superficial pois habita na superfície, na mais fina membrana epidérmica, ali onde o mais elementar é também o mais intimamente vital. Para mais do que simplesmente viver, mas *sobre-viver* – por incremento de vitalidade [força] - o mais elementar transfigura e valora para acréscimo de potência. Mas se para converter oposição e resistência em força, o estímulo em mais-estímulo – pois é estímulo que acrescenta – o impulso deve projetar, *modalizar plasticamente* aquilo que o circunda, conferindo-lhe sua própria marca, dando-lhe uma simplificação, é porque a consciência é também ela uma ficção¹², uma *faculdade artística da mentira*.

Se a “não-verdade é a condição da vida”¹³; se, para sobre-viver, cada vivente “deve ser por natureza mentiroso” e “mais do que qualquer outro ser, deve ser artista”, fazendo da mentira o instrumento necessário para “obter vitória sobre essa realidade, quer dizer, para viver”¹⁴, então o estado mais elementar orgânico, o estado fisiológico mais *animal*, é já ele também *estético*¹⁵, ali onde a capacidade de responder à provocação, de reagir ao estímulo, é já ela um enquadramento, uma *composição*. Assim, mais do que a conflagração do espírito, o toque da natureza em forma de gênio, a atividade artística não é exclusiva da autoconsciência libertada, mas é a atividade mais própria do *orgânico*, já que mesmo o mais elementar organismo carrega consigo as marcas de uma atividade modeladora. Toda avaliação e interpretação dos estímulos de modo a conferir-lhes uma *forma*, toda absorção e modalização deste aglomerado indistinto de forças com o intuito de manter determinado *quadro vital* é já um ímpeto artístico, uma transfiguração necessária ao viver. Aqui, o transfigurar não é como uma neutralização, um distanciamento abstrato e desinteressado, mas um violentar, um “colocar violentamente em relevo os traços principais de maneira que os outros se esfumem”¹⁶. O transfigurar, como atividade inerente ao orgânico, faz do próprio aparato perceptivo um instrumento de delimitação e projeção plástica.

Mas perguntemos, ainda: esse processo sensitivo-pulsional, essa configuração contínua, mas frágil, dos impulsos e estímulos, essa modelização artística de um entremeado de forças – não seria ela uma *suatécnica*? Pois se suas composições e juízos são já eles sempre estéticos - ainda que sob a necessária condição de nunca deixar a matéria, a organicidade fisiológica de sua condição - se suas projeções são já e sempre “tons sutilíssimos da *physis*”¹⁷, não será porque esse ímpeto artístico é já, como uma *techné*, uma nova e continuada natureza? E não seria esse processo mais ainda histórico

que biológico, ou melhor, *biológico* por que *histórico*? Pois se os impulsos reagem e conservam uma determinada carga energética ao defrontarem-se incessantemente com os estímulos durante um certo período de tempo, dividindo-os entre aqueles passíveis de aumento de força e aqueles que não, respondendo de forma análoga a estímulos análogos; se esses mesmos impulsos se aglomeram tendo em vista uma mesma valoração dos estímulos, não responderiam eles, como um todo-ordenado, de forma tendencial, o seja, não se inclinariam eles sempre na mesma direção, *durante um certo período de tempo*, para preservarem uma mesma formação, uma mesma *forma de vida*?

É este o substrato material, fisiológico, de toda humanidade histórica, de tudo aquilo que o homem projeta sobre a existência. Seu caráter artístico, sua técnica, não é senão o reflexo de um movimento impulsivo, de uma transfiguração instintiva, de uma formação que é primeiro decidida de forma inconsciente para só depois descarregar-se por meio expressivos. É também este substrato que vemos penetrar em seus feitos, em sua obra. Cada criação humana traz consigo uma determinada configuração vital, um determinado pulso que trai, em sua oscilação rítmica, a saúde ou a doença, a força ou a fraqueza, de uma determinada espécie de vida. A capacidade plástica de assimilação, a criação das mais variadas formas através da síntese, da simplicidade - tal o sinal de uma vontade forte, de uma composição saudável. É assim que Nietzsche define os gregos, pois *estes aprenderam aos poucos a organizar o caos*.

Ora, mas o que é que se passa nesse fino espaço que se abre entre a descarga e a retenção, entre o impulso e a ação? Pois é a graças a ele que uma vida se torna possível. É uma necessidade, uma função orgânica, a dilatação desse espaço, ali onde toda apreensão de matéria [força] faz da luta uma promessa do viver. Esse espaço suspenso, essa fina película por onde todo estímulo é obrigado a tomar uma forma, não é senão o *primum motum vitale* de toda sobre-vivência, de toda insinuante forma-de-vida. É apenas neste espaço, nessa sutil espessura, que uma compreensão ou projeção do mundo se torna concebível. E concebível apenas se a entendemos como *em-pática*, fruto do mais profundo *páthos*. Ali, a forma surge da dilatação, do esboço de um perímetro. Ali, só se apreende o máximo de força, de matéria, pelo máximo de tensão. É de tensão, tensionamento, que se trata. No estado mais animal, na configuração mais elementar, o aparato perceptivo é bombardeado, superaquecido. Entre a dissolução e a conservação, a auto-evacuação plena não realizada gera acúmulo de energia. É ela que permite a forma: “quando a energia produtiva foi represada durante certo período de tempo e impedida de fluir por algum obstáculo, ocorre enfim uma súbita efusão”¹⁸. Carregado de estratos de matéria, o aparato perceptivo reage, delimita. Assim como os impulsos, os instintos históricos são também eles determinados pelo *meio*, mas também eles o determinam. O instinto exprime uma relação, ou melhor, a *forma da relação* com o *meio*, com o *ambiente*. E isso a tal ponto que poderíamos afirmar, talvez, que o impulso, o instinto, é ele mesmo, o *meio*.

Todo corpo, instinto, impulso, traz cravado em si, enquanto reserva ou carga de força, esse estrato material, esse rudimento físico que, como uma fina *membrana*, é menos algo que se detém que algo que performa, constitui, *metaestabiliza* - ali onde entre o interno e o externo não pode haver algo como uma verdadeira distância, ali onde entre a *forma*, a *matéria* e a *energia* não pode haver senão como uma remediação sutil, provisória, ou seja, um *meio*. Como sedimentação, como substrato material, é mais do âmbito do *geológico* que se trata, ou melhor, do *atmosférico*. É talvez isso que signifique esse espaço, essa espessura que se forma na “existência concreta e real” e “que deve constituir uma unidade vivente, estranha à essa lamentável dissociação entre interior e exterior, conteúdo e forma”¹⁹. Talvez seja isso essa homeostase que é mais como uma

disposição, uma *tonalidade*, o espaço mesmo do *atmosférico*.

Mas como é que se dá, portanto, essa *tonalidade*, essa atmosfera? Pois se, como dissemos, a conformação, a projeção, não se dá senão por um determinado arranjo, uma coordenada inclinação de uma força superior, e isso a tal ponto que o conformar-se, o dar a si mesmo uma forma não é senão o estabelecimento de uma *área*, de um *perímetro*, ali onde interno e externo não são mais que classificações posteriores de um único e mesmo movimento; se a ordenação singular das partes é, ao mesmo tempo, um *formar-se ambiente*, um *si mesmo* atmosférico – e agora entendemos o verdadeiro significado desse grandioso *si mesmo* – então, o que é essa peculiar disposição, como ela se origina, como ela funciona? Ora, essa disposição, essa membrana, é aquilo que se forma quando, defronte ao peso dessa materialidade dilacerante que é o mundo, o cosmos, não se pode sentir dele senão a “impossibilidade de libertação”, o “ímpeto de sua massa exclusivamente material”²⁰. A sua força, a sua atração gravitacional, advém “do caráter extraordinário de sua massa”, do fato de “seu valor formal [revelar] a sua eficácia somente naquela Escala”²¹. Confrontado com a força massiva do cosmos que o rodeia, o homem é obrigado, para não se ver dissolvido por entre turbilhões de magma, a traçar um perímetro, uma película de onde pode absorver as forças sem se deixar engolir. Ali, “é forçoso que esta lhe comunique a sua própria forma e procure abranger a multiplicidade de seus conteúdos em *um valor*”²². Talvez seja isso o que signifique um *organismo*: essa atmosfera que se abre quando, de frente ao *soco* da matéria sentida, o atravessar de estímulos obriga uma determinada convergência, uma determinada sintonia. Pelo toque de sua massividade imperante, todo vivente é obrigado a sofrer um deslocamento. É sempre dessa tensão máxima, dessa unidade provisória, que se conforma o organismo, já que a “conformação tem sempre no geral algo de inquieto, de contingente, que prescinde da unidade da forma propriamente dita”²³. É ali, na atmosfera que se forma diante da força incontrolável da matéria, da massa, que se faz forçoso o atino, a tonalidade, a dissonância harmônica – o dissídio. Tudo se passa nesse jogo, nesse ponto de toque, onde, frente ao indomável do mundo, cada vivente é obrigado a sentir uma determinada *altura*, uma *gravidade*, uma diferença de *peso* e *escala* - quiçá um eletromagnetismo.

É dessa disposição artística, desse conformar artisticamente que se trata. Se nos aproximamos mais de uma *física* do artístico, de uma *meteorologia* das forças, é só porque é apenas como resposta à matéria em seus *quanta*, em sua quantidade de força elementar – massa, altura, peso – que um dar-à-forma se torna possível. O *quantum* de matéria que se consegue suportar e abarcar na circunscrição de um campo é o que confere à vida também uma escala. É assim que viviam os gregos homéricos, era assim a valoração hierárquica de seu cosmos em luta. Quanto menos se abarca, quanto menos se depura e densifica, mais sólido é o campo, mais retilínea a circunferência, mais segura a área – menos vital a forma. Já não se cria *no mundo*, o mundo, mas um *outro mundo*. Ali, toda matéria sentida se rarefaz frente ao excesso defensivo. O que era antes força, altura, agora é sentido como opaca luminescência, altivez sublime. O que antes era impressão estética, *física* da arte, se torna impressão mística, *metafísica* do artista.

É, portanto, como *circunscrição*, como modalização plástica, como estabelecimento de um *campo*, que vemos surgir essa *disposição*, essa *atmosfera*²⁴. É também como um impulso, como uma *vontade artística* [Kunstwollen] ou fazer instintivo que se insinua sua circunscrição. Recortado entre a multiplicidade e o caos, entre presença pesada e dilacerante da massividade, ali onde apenas a luta garante a sobrevivência, a *criação de uma membrana plástica* é a possibilidade única de harmonia. Aquilo que se “*circunscreve*”, “brota das múltiplas dobras da vida; é o que

aparece calmamente à distância, mas ainda assim próximo da impiedosa luta, ou seja, como *concordia e harmonia*, uma ao lado da outra²⁵. Entre a visão próxima, penetrante [*nahsichtiger Betrachtung*] e a distante, entre a descarga e a retenção, entre o tátil e o óptico -tal a espessura de uma forma. Nela, se o “peso opressivo” da vida faz sentir “o temor de sua força monstruosa”, se o “movimento e a aproximação atiram na luta pela existência”, a espacialização da moldura faz sentir o “claro reflexo da imagem do mundo se apresentando à distância”²⁶.

É essa circunscrição ou relação formal, essa vivência da forma, da apreensão de uma força ou estímulo em um corpo, da inscrição de um dado sensível em uma forma-formação, que constitui uma *atmosfera*. Aqui, as relações físicas são sentidas através de uma película, de uma distância, ali onde a percepção formal faz de cada estímulo uma promessa de poder. Se ela espaça, tria, perfaz, é em relação estrita com a matéria dada, com a massa. Mas, então, como se torna possível uma tal formação vital? Por meio de quais mecanismos e instrumentos um determinado aglomerado de impulsos apreende e incorpora uma série determinada de estímulos, e isso a tal ponto que ele mesmo [o impulso] seja não mais que essa própria configuração, não mais que os rudimentos materiais, físicos, cristalizados de uma dada relação, da construção um determinado [meio] atmosférico? Pois se é o *pathos* que é receptivo em relação a essas forças, sendo o conteúdo mesmo dessas impressões não mais que o próprio *pathos* materializado, não seria todo esse processo, ele mesmo, *em-pático* [Einfühlung]?

Talvez seja isso aquilo que gostaria de nos dizer Robert Vischer, quando de seu ensaio “*O sentimento óptico da forma*” [Über das Optische Formgefühl]. É como luta, como *agon*, que vemos descortinar-se as relações entre a *sensação* [Empfindung] e o *sentimento*²⁷ [Gefühl]. A sensação é a apropriação projetiva, a mediação, pela forma do corpo, do organismo, dos estímulos e forças que o atravessam. Aqui, é o organismo o mediador, o catalizador da sensação. O organismo transfigura, projeta a partir de si mesmo, de sua própria forma-formação. Se o estímulo harmoniza com a composição vital [corpo], pode haver uma potencialização da sensação vital. Tal o *sentimento*: uma *sensação* de força acrescida. A *em-patia* [Einfühlung] seria justamente isso: o momento em que se percebe, se apropria, uma *força vital* [Lebensmacht] no objeto [estímulo]; que se o absorve como *incremento vital*; em suma, o entrechoque, a fusão [Verschmelzung], entre a impressão [forma] com o estímulo²⁸. Segundo Vischer, a empatia procede por uma “sublimação imediata da excitação sensível”, ali onde a “emoção sensorial direta” não é senão “emoção motora”²⁹ [motorische Fühlung]. Pois é disso que se trata: *sensações nervosas* [Nervenempfindungen], *musculares* [Muskelempfindungen] apropriadas como *sensação vital*³⁰ [Vitalempfindungen]. Como realça Vischer: “Todo o organismo é implicado. Cada sensação conduz, portanto, seja à intensificação, seja ao enfraquecimento, da *sensação vital* geral”³¹. É essa síntese das sensações, essa tradução dos estímulos em termos de acréscimo ou subtração vital, que Vischer denomina *sinestesia*, ou melhor, *enestesia – empathetic sensation*³² [Einempfindung]. E não seria isso, afinal, o *Belo* - aquilo que é apreendido como organicamente útil, benéfico, intensificador da vida? Não se trata, também ele, da manifestação de *preferência*, de *conservação*, de uma determinada espécie de vida? Pois é isto o “sentimento do belo, isto é, um acréscimo de sensação de poder”³³: não o contemplar desinteressado, o apaziguamento, o descanso, mas o “isso é belo”, ou seja, fortifica, melhora, reflete minha sensação de poder.

Kosmos: talvez fosse assim que devêssemos definir essa moldura, ou melhor, essa forma. Como ponto de (des)equilíbrio entre pares de forças cósmicas opostas, entre as *forças de gravidade* [Schwerkraft], de contenção, e as *forças de crescimento*

[Wachstumskraft], de expansão, entre o movimento e a retenção, é como *produto formal* dessa luta que vemos se delinear um determinado *plano*, algo como uma *simetria planimétrica*, uma *determinada direção* – em suma, um *Kosmos*³⁴. Entre a *dinâmica* e a *estática*, ela não é senão o *signo diferencial* [differenzierte Zeichen] que se apresenta frente a uma *massa apreendida* [appercipierende Masse], frente o *soco* irrevogável da relação com o mundo³⁵.

Mas se o primeiro ato artístico é sempre a do mundo como corpo, do corpo como obra, nada-mais-que-obra, é só porque toda obra é também ela convidada a tomar corpo, também ela faz nascer um mundo. Pois é isso uma obra, é esta a *finalidade do ato artístico: materializar um pulso, conservar e transmitir uma carga energética, condensar uma força numa matéria* – em suma, *tonificar; incrementar força vital* [Lebensmacht]. Pois é isso uma forma de vida: uma vida que não se pode dissociar de suas formas, de seu fazer-mundo do mundo. Se o vivente absorve e reage à matéria do mundo, se ele canaliza e vetoriza suas forças em um campo de equilíbrio instável, se ele dá a si mesmo uma forma a partir de um *quantum* de massa, é apenas porque esse performer é já ele mesmo o mundo, sua forma-de-vida como forma-mundo. Mas se assim ele o faz, fazendo do viver uma *sobre-vida* como acúmulo vital, é só porque também ele descarrega, *sobre-carrega*, sua forma na matéria, imprime sua vitalidade, sua escala, em uma massa condensada.

E como poderia o homem fabricar manualmente o mundo e a si mesmo sem deixar esvaír, como resultado de seu transbordamento, uma ainda mais física materialidade? Como poderia ele, na busca de tornar aproveitável as forças do mundo, deixar de fazer escorrer essas mesmas forças naquilo que ele toca, naquilo que ele delinea, modela? Como daria ele a si mesmo uma forma, absorvendo o máximo de matéria para o máximo de força, sem imprimir essa mesma forma, essa mesma força, em uma ainda mais duradoura obra? Para tornar viável o mundo, para fazer bombear ainda mais o fluxo da vida, o homem marca e grava esse mesmo mundo naquilo que toca. Pois é isso uma obra: forma-de-vida cristalizada, um estímulo para o viver, uma possibilidade mesma de vida. Pois também ela *quer*, também ela *expande*, também ela exige uma *sobre-vida*. Também a obra tem sua escala, sua massa, sua força atmosférica. Também ela impõe uma deformação, uma dilaceração material. Pois é isso o *rudimento*³⁶[Rudimente] de uma obra: seu estrato energético, o vestígio ou germe vital, o *fóssil material* que impele, que estimula, que incita uma nova carga e descarga.

Como *biograma*, a obra materializa uma configuração vital, uma dada vitalidade. Marca da *sobre-vivência* de uma forma, ela é o *rudimento* das funções vitais que a originam. Se cada impulso absorve e retém energia, se ele se aglomera e cristaliza essa mesma energia, se necessário, com outros impulsos, para ali densificar o máximo de estímulos e convertê-los em força, é porque também ele pode transmitir essa energia cristalizada, condensada, também ele pode reinscrevê-la na matéria. É desse armazenamento, essa transmissão, que se constitui uma obra de arte, uma imagem. Pois é isso uma imagem: resposta a uma impressão retida, transferência de uma marca cravada. Ao canalizar a descarga, ao contê-la e a armazená-la, o impulso conserva e amplia *energia vital* [Lebensenergie], já que o montante excedente se acumula e potencializa uma próxima descarga ainda mais forte. Mas também ele armazena e transfere materialmente o acúmulo de energia. Se são as energias cristalizadas, materializadas, que constituem as forças plásticas modeladoras – uma nova descarga por energia acumulada - também elas se materializam na modelagem, e também ela [a modelagem] incita à contrapelo essa primeira força condensada.

A capacidade de reagir a um evento durante certo período de tempo; “uma forma

de preservar e transmitir energia para o mundo físico” - não seria isso aquilo que define mais propriamente o orgânico, a matéria viva? Pois “qualquer evento que afete a matéria viva deixa nela um traço”, um *engrama*. “A energia potencial conservada neste engrama pode, em condições adequadas, ser reativada e descarregada”³⁷. É assim que Richard Semon descreve aquilo que denomina de *memória, mneme*. A memória, menos do que uma propriedade da consciência, é uma *faculdade plástica de armazenamento*, de retenção energética. Todo estímulo deixa na matéria uma marca, um *engrama*, um aglomerado de energia que reaparece quando convocado por um elemento similar a este complexo original de estímulos. Como nos demonstra Warburg, “ela utiliza a herança indestrutível das impressões fóbicas de modo mnêmico”, isto é, ela “tenta acolher a força plena passional-fóbica para criar um estilo artístico”³⁸.

Pois é isso a arte para Warburg, um mecanismo privilegiado de concentração de força, de energia. Tal como o *engrama*, a arte incita, aciona a carga nervosa, cristaliza na obra uma carga energética que *sobre-vive*, que persevera e se mantém como “energia condensada em uma garrafa de Leyden”³⁹. Toda imagem evoca a captação física, mobiliza o sistema nervoso-perceptivo – daí sua importância biológica, daí sua imposição como *produto biologicamente necessário*. Aquilo que *sobre-vive*, que pulsa como linfa vital, se conserva e se transmite como matéria biológica aproveitável, como organismo dotado de força vital [Lebensmacht]. É justamente esse núcleo fumegante, essa condensação magmática que Warburg, a partir de Semon, denomina *dinamograma*. É ele, esse pulso vital, que “se transmite em um estado de máxima tensão não polarizada com respeito à sua carga energética”, e que só o contato, o atrito, a fricção, dá como resultado uma nova polarização. Uma força, um fluxo energético, uma *Lebensenergie* que *sobre-vive - Nachleben* como *Überleben* – na imagem, na obra de arte.

De fato, é de atropelo, de atrito que se trata: violência motora que se converte em polo de tensão elétrica. Uma cintilação nervosa, muscular, que toma corpo, que se materializa pela fricção. Uma experiência cinética que se torna biologicamente útil, ali onde se aglomera e se configura uma composição vital. O exercício, o treino nervo-muscular, sua resposta e direcionamento a uma particular função não apenas o reforça, mas cristaliza a energia despendida como *memória* biológica. Não era assim que havíamos descrito com Nietzsche o funcionamento e a dinâmica dos impulsos? Não era esse o nódulo de todo processo orgânico, a propriedade singular de toda matéria viva, segundo Semon? E não era essa, ainda, a função do ato artístico, da imagem enquanto obra, para Warburg? “Quando o sensorio é intensamente estimulado, gera-se força nervosa em excesso”. Essa, logo é materializada, “transmitida em certas direções, dependendo da conexão entre as células nervosas e parcialmente do hábito”, do exercício – do treino. Assim, as ações que “têm utilidade direta ou indireta em certos estado de espírito para *aliviar* ou *gratificar* sensações”, quando “o mesmo estado de espírito é induzido”, têm uma “tendência de fazer os mesmos movimentos se repetirem”⁴⁰.

Se Darwin define como *expressivo* esse processo, é justamente porque cada força não pode senão a sua descarga: toda descarga é já uma expressão, *movimento expressivo*. Na sobre-estimulação, na irritabilidade do atrito, o que vemos é uma *excitação de todos os estados comunicativos*. “O estado estético tem uma sobre-abundância de *meios de comunicação*, junto a uma extremada *receptividade* aos estímulos e aos signos. [...] Se ouve com os músculos, e até mesmo se lê ainda com os músculos”⁴¹. Aqui, “a sensação de embriaguez”, de sobre-estímulo, corresponde “de fato a um *incremento de força*: novas habilidades, cores e formas”. Neste estado, “enriquecemos todas as coisas com as nossas próprias forças, com nossa própria plenitude: o que enxergamos, enxergamos

avolumado, comprido, forte, sobre-carregado de energia⁴². A transfiguração projetiva, o “embelezamento”, “é uma consequência da elevação de força”, “expressão de uma vontade triunfante⁴³. É ela que simplifica, tria, mas também marca, imprime, materializa. Pois é isso uma obra: o resultado de uma dietética, de uma organização artística dos impulsos, a materialização de um conglomerado aproveitável de energia impulsiva. A expressão, a descarga, é resultado da luta das forças orgânicas, de sua conformação.

Como resultado materializado desse jogo de forças, a obra de arte se faz ela mesma mesma um agente, um catalizador de novas forças, de novas configurações vitais. Menos que um equilibrador, a obra é ela mesma instrumento de orientação, um mecanismo de modalização energética. Se a “simplificação lógica e geométrica” da vontade artística dos impulsos não é senão “consequência do aumento de forças”; “inversamente, a percepção desta simplificação aumenta a sensação de força⁴⁴. Resultado de uma *alta sensação de poder*, também ela nos faz percorrer enormes distâncias. Com ela, “a extensão do olhar alcança distâncias mais vastas”, os órgãos se refinam “para a percepção de coisas minúsculas e fugazes”, a “força de entender pela mais leve sugestão⁴⁵. Como tônico vital, bebida para guerreiros, a arte é aqui “entendida, tanto no seu sentido fisiológico como psicológico, como o grande estimulante, como o que nos impulsiona eternamente a viver, a viver eternamente⁴⁶. Ela tonifica, estimula a *vontade de luta* dos homens. A partir dela, ele [o homem] “exercita-se para a vida⁴⁷. “Embutida no mais angelical instinto da vida⁴⁸, no mais propriamente orgânico, “toda arte opera uma sugestão sobre os músculos e sobre os sentidos”; ela fala “a esta espécie de delicada comoção do corpo”. “Toda arte tem efeito tônico, acrescenta força, inflama o prazer [sensação de força], suscita todos os mais sutis sinais de embriaguez”, tem uma “*memória* que descende de tais estados⁴⁹.”

Como *material explosivo no qual está acumulado enorme força*⁵⁰, os objetos artísticos impelem, sobre-carregam, incrementam. Como *vontade de poder* materializada, ela descarrega, constringe “todo tipo de trabalho muscular”, mas também ao “transbordamento da tensão interna⁵¹. Na extrema irritabilidade de sua carga polarizada, “um determinado modelo se comunica como um *contágio*”: “uma imagem que aflora internamente atua como movimento dos membros⁵². Pois é isso o processo *em-patico*, a *simpatia*: “uma excitabilidade fisiológica de sugestão”, “uma mera configuração daquela relação psicomotora (*induction psycho-motrice*, segundo Charles Féré)⁵³. “Jamais se comunicam pensamentos, mas movimentos, signos *mímicos*⁵⁴. E ainda: “todo *movimento* está acompanhado por *modificações vasculares* e, portanto, por variações de cor, temperatura, secreção⁵⁴.”

Contra o perigo das imagens souberam bem se armar os gregos, absorvendo de forma plástica todas aquelas forças híbridas, toda aquela violência solar, arenosa, que os fervia até o cozimento pelas fumegantes areias da Ásia. Pois é isso a Beleza: um perigo, uma luta, o resultado de uma conquista, a sensação de júbilo pela vitória em batalha. “A beleza, eles não a receberam como presente; ela foi conquistada, querida, ganha com luta – ela é sua vitória...”⁵⁵. Contra esse perigo também se armaram os homens do Renascimento, fazendo do pórtico naval seu bastião defensivo contra as ondas mornas que do centro do Egeu, mas também do Índico, do Chifre Africano, ameaçavam como dança-sereia de dentro do serpentinar daquelas belas formas. A imagem, a obra, não significa, não conceitualiza, mas efetiva, realiza. Diante de sua força, não se pode senão ser invadido por uma *vertigem*⁵⁶, um choque. Mais do que educar, ela arrebatava, perfura, transborda. Não representa, mas *sobre-presenta*: impõe, domina. É contra a violência sísmica dessa onda mnêmica que Warburg nos insta a reforçar a estabilidade de nosso sismógrafo⁵⁷. Registrar os abalos sísmicos, escavar os estratos, reavivar os rudimentos,

absorver as descargas elétricas, petrificar o magma fumegante, vetorizar as forças do campo, densificar sua massividade, polarizar sua tensão – tais as medidas necessárias para uma nova física da arte.

34 REFERÊNCIAS

- CÉLINE, L-F. *Viagem ao Fim da Noite*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DARWIN, C. *A expressão das emoções nos homens e nos animais*. Tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOMBRICH, E. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: Phaidon Inc, 1997.
- LEBRUN, G. “*Quem era Dioniso?*”. Trad. Maria Heloísa Noronha Barros. In: A filosofia e sua história. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MÜLLER-LAUTER, W. *A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 1997.
- NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe (KSA)*. Edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter & Co., 1988, 15 vols.
- NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- NIETZSCHE, F. Humano, demasiado humano II. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NIETZSCHE, F. *Filosofia da Paisagem* In Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edipro, 2019.
- NIETZSCHE, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Süsskind. Editora 7 Letras, 2019.
- NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca de mundo*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edipro 2020.
- PAPAPETROS, S. Warburg, *lecteur de Semper: ornement, parure et analogie* In *Images Re-vues*, hors-série 4, 2013.
- RIEGL, A. *Mood as the Content of Modern Art* In Grey Room, No. 80 (Summer), 2020.
- SIMMEL, G. *Problemas Fundamentais da Filosofia*. Tradução de Inah Oliveira do Amaral Aguiar. Coimbra: Atlântida Editora, 1970.
- SIMMEL, G. *La quantité esthétique* In Le cadre et autres essais. Mayenne: Le Promeneur, 2003.
- SIMMEL, G. *Filosofia da Paisagem* In Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- SIMMEL, G. *Os Alpes* In Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- VISCHER, R. “*On the optical sense of form*” In Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893. Santa Monica: Getty Center, 1994.
- WARBURG, A. *Burckhardt e Nietzsche* In “Aut Aut”, 1984.
- WARBURG, A. *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all’antica* In Aut Aut, 2004.
- WARBURG, A. *Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf* In Aut Aut, 2004.
- WARBURG, A. *Per la conferenza di Karl Reinhardt sulle “Metamorfosi di Ovidio”* In Aut Aut, 2004.
- WARBURG, A. *Opere*, Vol. I. Traduzione di Maurizio Ghelardi. Torino: Aragno, 2004.
- WARBURG, A. *Opere*, Vol. II. Traduzione di Maurizio Ghelardi. Torino: Aragno, 2008.
- WARBURG, A. A renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, A. *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas*. Traduzione di Maurizio

Ghelardi. Revista Engrama, Nº 138 (Settembre/Ottobre), 2016.
 WARBURG, A. A Presença do Antigo. Escritos Inéditos. Vol. 1. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018.

NOTAS

- 1 NIETZSCHE, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Süssekind. Editora 7 Letras, 2019, p. 29.
- 2 Idem., Ibidem., p. 27.
- 3 Idem., Ibidem.
- 4 CÉLINE, L-F. *Viagem ao Fim da Noite*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 216.
- 5 NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca de mundo*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2019, p. 15-16.
- 6 NIETZSCHE, op.cit., 2019, p. 30.
- 7 Idem., ibid., p. 31.
- 8 Nachlass/FP 11 [216], outono de 1881.
- 9 MÜLLER-LAUTER, W. *A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 1997, p. 79.
- 10 Nachlass/FP 34 [4], KSA 11.576.
- 11 FW/GC § 354.
- 12 “Num nível puramente empírico: não existe nem ‘espírito’, nem razão, nem pensamento, nem consciência, nem alma, nem vontade, nem verdade: tudo são ficções, que se fizeram necessárias” (Nachlass/FP 14 [122], primavera de 1888).
- 13 WM/VP § 572.
- 14 WM/VP § 853.
- 15 “O estado estético tem [...] uma extrema sensibilidade para estímulos e sinais” (Nachlass/FP 14[119], primavera de 1888).
- 16 GD/CI “Incurções de um extemporâneo” § 8.
- 17 FW/GC § 39.
- 18 MA/HH “A alma dos artistas e escritores” § 156.
- 19 HL/Co. Ext. II. *Sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida* § 4.
- 20 SIMMEL, G. *Os Alpes* In Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 54.
- 21 Idem., *La quantité esthétique* In Le cadre et autres essais. Mayenne: Le Promeneur, 2003, p. 41.
- 22 Idem., *Problemas Fundamentais da Filosofia*. Tradução de Inah Oliveira do Amaral Aguiar. Coimbra: Atlântida Editora, 1970, p. 31.
- 23 Idem., *Filosofia da Paisagem* In Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 50.
- 24 RIEGL, A. *Mood as the Content of Modern Art* In Grey Room, No. 80 (Summer), 2020, p. 26-37.
- 25 RIEGL, A. op. cit., 2020, p. 28. Grifos nossos.
- 26 Idem., Ibid., 2020, p. 28-29.
- 27 VISCHER, R. “On the optical sense of form” In Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893. Santa Monica: Getty Center, 1994.
- 28 Idem., Ibid, p. 95-102.
- 29 Idem., Ibid., p. 92.
- 30 Idem., Ibid., p. 96.
- 31 Idem., Ibid., p. 99.
- 32 Idem., Ibid., p. 102.
- 33 WM/VP § 804.
- 34 PAPANETROS, S. Warburg, *lecteur de Semper: ornement, parure et analogie* In *Images Re-vues*, hors-série 4, 2013, p. 4.

- 35 PAPAPETROS, S. op.cit., 2013, p. 29.
- 36 PAPAPETROS, S. op.cit., 2013, p. 6.
- 37 GOMBRICH. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: Phaidon Inc, 1997, p. 242.
- 38 WARBURG, A. *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas*. Traduzione di Maurizio Ghelardi. Rivista Engrama, Nº 138 (Settembre/Ottobre), 2016.
- 39 WARBURG apud GOMBRICH, op.cit., 197, p. 249.
- 40 DARWIN, C. *A expressão das emoções nos homens e nos animais*. Tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 32-33. Grifos nossos.
- 41 WM/VP § 809. Grifos nossos.
- 42 GD/CI “Incursões de um extemporâneo” § 9.
- 43 WM/VP § 800.
- 44 Idem., Ibid.
- 45 Idem., Ibid.
- 46 NACHLASS/FP 14 [47], KSA, 13.241.
- 47 GT/NT § 1.
- 48 WM/VP § 808.
- 49 WM/VP § 809.
- 50 GD/CI “Incursões de um extemporâneo” § 44.
- 51 WM/VP § 811.
- 52 Idem., Ibid. Grifos nossos.
- 53 WM/VP § 809. Grifos do autor.
- 54 WM/VP § 811. Grifos nossos.
- 55 WM/VP § 1050.
- 56 VEYNE, P. *Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l'Empire Roman* In *Revue historique*, vol. 621, no. 1, 2002, p. 3-30
- 57 WARBURG, A. *Burckhardt e Nietzsche* In “Aut Aut”, 199-200, 1984, p. 46-49.