

2

Uma experiência americana

Em nossa seleção de fragmentos mostramos que apenas duas experiências de viagem são citadas e de forma bastante genérica: ter “*assistido a rituais festivos indígenas*” e “*observado o modo de formação e transmissão dos símbolos*”. Notemos logo de início que são “experiências” de naturezas bastante distintas: enquanto da primeira pode-se supor um procedimento de observação e/ou descrição de culturas estrangeiras (associado ao etnógrafo, mas também ao viajante comum), na segunda temos um passo adiante, implicitamente mais metódico e, provavelmente, próximo de alguma teoria científica (pois como seria possível “observar” algo tão abstrato como a “formação de símbolos”?).

É dessa última experiência que Saxl revela algumas particularidades. Nossa tarefa seria a princípio bastante objetiva se, não sem fundamento, inferíssemos ser precisamente ela a que melhor exemplifique algo da escola americana de antropologia; bastar-nos-ia situá-la historicamente e em seguida testá-la enquanto elo coerente entre as partes, ou seja, *Warburg—antropólogos americanos*. A experiência em questão, logicamente, é a realizada entre crianças hopi, onde Warburg (conforme dito anteriormente, com o intermédio de um professor) narrou um conhecido conto da literatura infantil alemã (*Hans Guck-in-die-Luft*) e a seguir pediu-lhes que ilustrassem a estória –mais especificamente a parte em que o personagem se encontra numa tempestade.¹

¹ Na estória o jovem Hans “nariz-nas-nuvens”, cai e recebe uma lição por estar sempre distraído, olhando para o céu. (Curiosamente, Warburg parece não ter contado exatamente essa estória, mas a de *fliegenden Robert*, também presente na obra *Der Struwwelpeter* de Heinrich HOFFMANN. Em *Hans*, ventos, chuvas ou raios, sequer são mencionados, diferentemente do que ocorre com o “voador” Roberto, menino que ao sair de casa durante um temporal desaparece levado pelo vento. Essa questão

Conforme o próprio Warburg relata na conferência, seu objetivo era bastante específico: “eu queria ver se as crianças desenhariam o raio de maneira realista ou em forma de serpente” (Warburg 2003:129). E, conforme citamos, foi obtido o seguinte resultado: de catorze crianças, doze representaram o raio “de maneira realista”² e duas fizeram o símbolo da serpente em forma de flecha, “conforme é representada nas pinturas do *kiva*” (espaço sagrado associado à *festa* ou *ritual da serpente* dos Hopi). Dessa primeira e quem sabe única experiência (mais próxima do sentido de *experimento*), na extremidade de uma linha de pesquisa para nós ainda subterrânea, podemos dizer que parte de duas premissas: primeiramente (se estamos a tratar propriamente de um “resultado”), da efetividade de determinado método (o uso do desenho infantil) para testar a confiabilidade do material sobre o ritual indígena. Segundo, da relativa importância do simbolismo evidenciado pela associação *serpente-raio* e seu ritual. Seria possível que ao menos uma dessas premissas tivesse como base métodos ou objetivos característicos da “antropologia americana” – e assim, quem sabe, começaremos a esclarecer as premissas de Saxl–?

Mas sobre o método, primeiramente, as informações que dispomos são no mínimo insuficientes para apontar algo nesse sentido e, a rigor, quase todas reforçam antes o contrário. Começando pela famosa *Biografia intelectual* onde Gombrich, como se sabe, é extremamente sucinto ao tratar da viagem. Sobre a experiência com as crianças lemos : “o interesse geral de Warburg pela psicologia do simbolismo o levou a *idealizar* esse experimento de grande originalidade” (1992:95). Porém, de forma aparentemente contraditória, diz logo em seguida que

“Sem dúvida, nesta maneira de proceder seguiu a seu professor Lamprecht³, ainda que seja duvidoso afirmar que o experimento estivesse relacionado com o interesse de Lamprecht por desenhos infantis –pois passaram-se quatro anos até que fizesse um apelo a todos os etnólogos para que recolhessem sistematicamente desenhos de crianças” (1992:96, tradução nossa).

foi levantada por P.-A. MICHAUD que porém não lhe atribui maior importância [cf. 1998:129, nota 1]).

² Para SAXL (2003), “de maneira esquemática”, por estarem próximos do convencional zig-zag.

³ Em outra ocasião afirmaria categoricamente: “What Warburg sought to investigate here is, of course, how lightning was imagined. He looked for the mental picture –the Vorstellung, in Lamprecht's terminology– behind the drawing” (1999:274).

Ao fim parece-nos claro apenas que o método escolhido decorre de um “interesse geral” que deve aqui ser entendido como *prévio* (pré-referente a uma matriz metodológica e conceitual de Warburg), logo independente de qualquer contribuição assimilada durante a viagem.

Georges Didi-Huberman, mais específico ao relembrar Karl Lamprecht, diz ter sido ele quem, “seguindo as idéias de Wilhelm Wundt, lançou as bases de uma antropologia histórica baseada na psicologia experimental” (2002:221). Acrescenta ainda que “sua iniciativa de uma vasta campanha junto a pesquisadores de todo mundo seguia um protocolo único”: justamente que recolhessem desenhos feitos por crianças, ilustrando a estória de *Hans Guck-in-die-Luft*. Daí afirmar que o experimento de Warburg “seguia a enquete psicológica sugerida por Lamprecht” (2002:222). (A relação de Warburg com Lamprecht, e a deste com a antropologia, precisará ser retomada mais adiante.) No entanto (como já notara Gombrich) essa campanha é posterior à viagem, o que o leva a considerar a opinião de Benedetta Cestelli Guidi de que, na verdade, ambos partiram de uma mesma fonte, o pedagogo Earl Barnes.⁴ A sugestão de utilização desse conto específico teria vindo de um artigo publicado em 1895⁵ por esse representante da “nova escola pedagógica americana”, com quem Warburg se encontrou logo no começo de sua estadia na América (cf. Naber 1998:94).

Já Carlo Severi, em estudo mais recente, abstém-se de comentar as fontes históricas desse tipo de abordagem, mas indica estarem ligadas ao que Edgar Wind chamou de “arcabouço conceitual [*conceptual framework*] de Warburg”, a saber, a estética de Friedrich Theodor Vischer e Robert Vischer, “presente em seu primeiro trabalho, a dissertação sobre Botticelli”⁶ (de 1891, portanto anterior à viagem). Diz Severi: “como Vischer havia previsto, Warburg descobriu [através desse

⁴ “Segundo BARNES, ‘encontramos a prova mais evidente que as crianças utilizam o desenho como uma linguagem na facilidade com que elas adotam formas convencionais que utilizam em seguida como hieróglifos’ (...) A fábula escolhida [por Warburg] foi portanto a aconselhada por Barnes [no artigo] e que os pedagogos americanos então utilizavam. Na década seguinte, ela seria largamente explorada sobretudo na Alemanha, notadamente pelo antigo professor de Warburg, Karl Lamprecht” (GUIDI 2003:168, tradução nossa).

⁵ No periódico *The Pedagogical Seminar*.

⁶ Explicitamente, *Über das optische Formgefühl* de Robert VISCHER (1873). F.Th. VISCHER, em 1887, incorporou as observações de seu filho Robert a sua obra *Das Symbol*. Cf. WIND “O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft*” (1997:80).

experimento] que a representação mental ligada a um traço material inscrita sobre um suporte (um desenho) pode exceder o que a imagem por si permite ver” (Severi 2003:83).⁷ (Mais adiante retomaremos essa análise, quando teremos a oportunidade de compreender outros vínculos possíveis, menos diretos, relacionados ao tratamento dado à arte, no século XIX, pela tradição evolucionista.)

Resta ainda tocarmos a questão da importância do simbolismo ritual. Seria possível associá-la a esse mesmo “arcabouço conceitual”? Aparentemente sim, pois o simbolismo da serpente-raio é citado no importante artigo de Edgar Wind sobre o conceito de *Kulturwissenschaft* de Warburg, como exemplo explicativo para a “teoria da polaridade do símbolo” de F.Th. Vischer (“estudada e, acima de tudo, aceita por Warburg, constituindo o melhor acesso a suas premissas”). Nesse momento cremos serem necessárias algumas palavras sobre o “símbolo”, tal como F.Th. Vischer o propunha.

Partindo da definição do símbolo como “uma associação entre imagem e significação por meio de um ponto de comparação” (Wind 1997:81), Vischer estabeleceu três tipos de conexão: o primeiro claramente ligado ao pensamento religioso é denominado “sombrio-desorientador” ou “mágico-aglutinativo”⁸ e ocorre quando, *por analogia*, “imagem e significação tornam-se uma coisa só”:

“(…) A substância palpável do objeto que simboliza o poder de que queremos nos apropriar é fisicamente introduzido no corpo mediante atos de comer e beber – símbolos de assimilação” (Wind 1997:81).

Apenas no tipo seguinte é introduzido o “como” (o sentido metafórico propriamente dito): é quando “o símbolo tende a alegoria”, posto que as “duas partes são entendidas como claramente distintas”. Já o terceiro tipo é intermediário, denominado “conexão com restrição” e ocorre quando

“O observador não acredita realmente na animação mágica da imagem, mas permanece vinculado a ela. (...) o símbolo é entendido como signo e no entanto

⁷ Em nota o autor indica ainda outro desdobramento desse procedimento, novamente antes *européu* que americano: “Não podemos aqui seguir com a análise desses desenhos (...) que desempenharam um papel importante no nascimento de uma certa concepção, ligada ao primitivismo expressionista, do desenho infantil (...) Na Europa esses desenhos (...) foram expostos na primeira grande exposição dedicada ao desenho de crianças (*Das Kind als Künstler* em Hamburgo, 1898).”

⁸ *Die religiöse, dunkel verwechselnde e Die magische Handlung* (ou *die real veknüpft*, como o chamou Warburg).

continua a ser uma imagem viva, a excitação psicológica, suspensa entre dois pólos, nem é tão concentrada pela força coercitiva da metáfora que se transforme em ação, nem tão desvinculada do pensamento analítico que se dissolva no pensar conceitual. É aqui que a ‘imagem’, no sentido da ilusão artística, encontra seu lugar” (1997:82-83).

É deste último que Robert Vischer derivaria seu conceito de “empatia” [*Einfühlung*], tão caro a Warburg e explicitamente citado na dissertação sobre Botticelli. Sabemos que Wind classifica o exemplo o ritual das serpentes na primeira categoria mas, conforme Saxl já havia indicado, Warburg enxergou nele antes um sub-tipo intermediário (“as serpentes não são mais sacrificadas [pois] através do mimetismo eficaz da dança, elas se transformam em mensageiros que sob forma de raio provocam as chuvas” [Saxl 2003:161]):

“A coexistência da civilização lógica e de uma causalidade mágica fantasmagórica mostra a que ponto os índios pueblós se encontram numa situação de transição, singularmente híbrida. Não são mais verdadeiramente primitivos (...) estão à igual distância da magia e do logos, e seu instrumento é o símbolo, o qual sabem manipular. Entre o homem que apreende com as mãos e o homem que pensa há o homem que estabelece relações simbólicas” (Warburg 2003:75-77, tradução nossa).

[...]

“Há dois mil anos, na Grécia, país de origem de nossa cultura, surgiam ritos que ultrapassam em horror o que vemos hoje entre os indígenas. No culto de Dionísio, por exemplo, (...) temos o sacrifício sangrento que é o apogeu e verdadeiro sentido da dança religiosa” (Warburg 2003:110, tradução nossa).

Wind parece não ter dúvidas quanto a esse ponto, chegando a descrever as teorias de Warburg como “F.Th. Vischer aplicado *historicamente*” (cf. 1997:81). Devemos ao mesmo autor uma referência que aponta para um passado ainda mais distante, ao mencionar Lessing:

“(...) porquanto sua refutação das razões que Winckelmann apresentou para o sofrimento de Laocoonte contém em embrião a totalidade do problema que Warburg investigava” (1997:83).

Para nós, no entanto, não é suficiente constatar *a posteriori* que os interesses de Warburg pela antropologia em sua interface histórico-artística poderiam ter partido de Vischer e de seu sistema de categorias simbólicas. Para confirmar essa posição devemos, se possível, demonstrar que essa visão do simbolismo, exercitada entre os Hopi, está de fato presente na dissertação sobre Botticelli que, a essa altura, já merece uma atenção especial enquanto principal trabalho concluído por Warburg antes da viagem. “*O nascimento de Vênus e Primavera de Sandro Botticelli: uma análise dos conceitos de Antiguidade na primeira Renascença italiana*” é o título dessa breve contribuição onde é dedicado um capítulo a cada uma das famosas obras de Botticelli (além de um terceiro e conclusivo, onde temos uma comparação do artista com Leonardo da Vinci).⁹ Já na introdução, temos a aludida menção a Robert Vischer através de seu conceito de “empatia”:

“Esse trabalho busca demonstrar (...) e exemplificar o que na Antiguidade verdadeiramente ‘interessava’ aos artistas do *Quattrocento*. É possível acompanhar de perto como os artistas e seus orientadores reconheciam o ‘antigo’ como um modelo que demandava uma intensificação do movimento externo, e como se voltaram para fontes antigas sempre que formas acessórias –as de cabelo e roupas– tivessem que ser representadas em movimento. Pode ser acrescentado que essa evidência tem seu valor para a estética psicológica ao tornar possível observarmos, através desse meio artístico, um senso crescente do ato estético da ‘empatia’ como determinante do estilo” (Warburg 1999:89, tradução nossa).

O direcionamento imposto por Warburg a seguir é bastante tortuoso e custanos à primeira vista perceber qualquer uma das formas de simbolismo citadas. Após lançar a hipótese, assumidamente pouco original,¹⁰ de que Botticelli teria sido orientado por Poliziano na execução de ambas as obras (tanto em relação aos temas escolhidos quanto aos modelos antigos que deveria obedecer no caso de cada personagem), Warburg aparentemente busca demonstrá-la reforçando que a interpretação de Poliziano, suas ênfases e desvios em relação a autores da antiguidade

⁹ Esse último capítulo é pouco citado e aparece na versão francesa como “La cause extérieure” (KLINCKSIECK, 1990) e na inglesa como “How the works came to be painted” (GETTY INSTITUTE, 1999).

¹⁰ Warburg inicia o texto mencionando autores que estabeleceram essa relação anteriormente.

romana, coincide em detalhes com as representações de Botticelli. Ao longo da pesquisa comparativa minuciosa, num percurso erudito que vai das obras de Ovídio e Claudiano às de Alberti e do próprio Poliziano¹¹, progressivamente ganha relevo a idéia principal: ao interpretarem os antigos, autores humanistas tendiam a valorizar os “elementos acessórios em movimento”. Dessa idéia, no entanto, permanece obscura sua relação com uma lógica simbólica, de maneira que precisamos novamente recorrer ao sistema conceitual de Warburg, desta vez a Robert Vischer, cuja contribuição para a teoria de seu pai foi investigar a própria *razão de ser* do pensamento simbólico, que parte, em suas palavras, de uma análise da “estrutura de nossa imaginação” (*apud Severi 2003:80*).

Baseando-se nos estudos de Karl Scherner¹² sobre o mecanismo do sonho –o sonhador projetando em tudo uma representação simbólica de si–, Vischer deduz que na verdade “*toda* percepção é produto de uma relação inconsciente entre a imagem exterior (ou melhor, sua forma) e uma atividade incessante de *projeção*, inclusive na percepção visual”:

“Não importa se o objeto é imaginado ou visto de fato; assim que a idéia do *eu* é projetada ele sempre se torna um objeto imaginário: uma aparência [...] conotações mentais, ausentes da imagem exterior, podem tornar-se partes essenciais da ‘totalidade indivisível’ que é a experiência visual [...] A empatia se estabelece através da associação de idéias. Na percepção elas se tornam um todo inextrincável” (*apud Severi 2003:81*, tradução nossa).

O simbolismo, como vimos, se estabelece através das analogias entre “formas exteriores”, estas, porém, são inseparáveis de uma “associação [interior] de idéias” (Wind 1997:81), portanto, culturalmente sensíveis, passíveis de mudança ao longo do tempo.¹³ Melhor situados na posição de Vischer, obtemos claramente seu reflexo no comentário de Warburg sobre Alberti:

¹¹ Ocasionalmente menciona também VIRGÍLIO, SÊNECA, HORÁCIO, DANTE, BOCCACCIO, além de outros, sobretudo humanistas contemporâneos de Poliziano.

¹² Pioneiro dos estudos sobre o sonho com *Das Leben des Traums* (1861), SCHERNER é assim reconhecido por FREUD no célebre *A interpretação dos sonhos* (1899).

¹³ Para uma interpretação mais completa cf. RAMPLEY 1997:19-20: “To translate the term ‘Einführung’ as ‘empathy’ is in one sense misleading in that it masks a complex taxonomy of psychological responses outlined by Vischer, including ‘Zuführung’, ‘Nachführung’, ‘Anführung’ and

“A imaginação e a reflexão ocupam partes iguais na regra formulada por Alberti. Em parte ele se alegra em ver cabelos e roupas fortemente agitados; dá no entanto livre curso à sua imaginação, que atribui ao elemento secundário desprovido de vontade uma vida orgânica; ele vê *serpentes* enroscadas, flamas surgindo, ou galhos de árvore. Por outro lado Alberti exige expressamente do pintor que tenha inteligência e discernimento para não acumular efeitos contra a natureza, ou que ele anime detalhes apenas onde o vento pudesse verdadeiramente ser a causa. Não sem concessão à imaginação certamente, as cabeças dos jovens ao vento, que o pintor é obrigado a criar para ‘dar’ movimento aos cabelos e às roupas, são um verdadeiro compromisso entre a imaginação antropomórfica e a observação racional” (Warburg 1990:57, tradução nossa).

Sobre o simbolismo *da serpente* não podemos ir além dessa menção possivelmente pouco significativa.¹⁴ Aqui lembramos, no entanto, outro trabalho de Warburg concluído no mesmo ano da viagem, sobre os *Intermedi* de 1589.¹⁵ Nessa sua breve incursão na história do teatro, Warburg se fixa nos detalhes de elaboração e

‘Zusammenfuehlung’. Underlying all these interrelated concepts, however, is a much more basic distinction between ‘seeing’ (‘sehen’) and ‘looking’ (‘schauen’). This distinction rests on an opposition between simple passive ‘seeing’ as a physiological process of stimulus reception, where the ‘impression received is still undifferentiated’ and ‘looking.’ The latter, Vischer argues, ‘sets out to analyze the forms dialectically ... and to bring them into a mechanical relationship ... the impression of seeing is repeated on a higher level’. A familiar philosophical motif is being played out here, since Vischer is implying the primary importance of the interaction of the subject with the world, inasmuch as the world becomes meaningful only through a process of reflection and analysis. Indeed, the nature of this interaction is specified through appeal to Herbart’s work on the relation of optic and haptic; as Vischer says, ‘the child learns to see by touching’. This analysis of form is not to be assimilated to a Hegelian process of logical reflection, however, despite the surface similarities, for Vischer is keen to stress that ‘looking’ involves more than simply giving the phenomenon greater conceptual determinacy. As will be apparent later, the consequence of the active participation in the world central to looking is that the world becomes invested with value. As Vischer notes, ‘I have an enclosed, complete image, but one developed and filled with emotion’; the ‘dead phenomenon’ of mere seeing is, through looking, ‘given a rhythmic enlivening and revitalization’. Following Vischer’s argument, the basis of this ‘penetrating into the phenomenon’ is a mimetic impulse, since, as he notes, ‘the criterion of sensation lies ... in the concept of similarity ... not so much a harmony within the object as a harmony between the object and the subject’ (Vischer, 93-101).

¹⁴ Já o raio está presente apenas em menções indiretas a “nuvens negras” e mesmo uma “tempestade imprevista”, ambas aparentemente de caráter secundário. Além, obviamente, dos fortes ventos citados ao longo de todo texto –mais diretamente associados ao movimento de vestes e cabelos que ao céu ou tempo– como diz Warburg repetidamente, “sem causa aparente” (cf. WARBURG 1990:72). Ainda, na conclusão, é citado precisamente o pouco valor que Botticelli atribuía a pintura de paisagem e sua “atmosfera”, “preferindo a observação atenta do detalhe como a maior parte dos artistas de seu tempo –razão pela qual, segundo Warburg, Leonardo a negaria a Botticelli a qualidade de “pintor universal” (cf. WARBURG 1990:89-90).

¹⁵ Cf. “Theatrical costumes for the Intermedi of 1589” (WARBURG 1999:495-545).

montagem de um desses festivais (certamente seguindo os passos de Burckhardt, isto é, explorando seu caráter de “transição entre arte e vida”¹⁶), dando especial ênfase ao terceiro ato (*Intermedio terzo*), parte em que Apolo realiza uma *danza bellica* enquanto derrota a serpente gigante Píton (Warburg 1999:371-379). Aqui tocamos no eixo do argumento de David Freedberg, em artigo que critica duramente (de forma um tanto a-histórica, a nosso ver) as observações “desatentas” e “românticas” do historiador alemão sobre os Pueblo¹⁷:

“Obcecado com o problema do *Laocoonte* e tendo acabado de estudar os Intermezzi florentinos, com o episódio central da batalha de Apolo e Píton (...) se interessou particularmente pela Dança da Serpente dos Hopi. Para ele, a dança parecia ter duas implicações as quais buscava conciliar. O réptil venenoso, como Warburg diria mais tarde, representa ‘as forças demoníacas tanto internas como externas que a humanidade precisa superar’” (2004:569).

(Retomaremos o ponto logo adiante.) Finalmente, sobre o simbolismo do raio, temos a obra de Frank Hamilton Cushing, “A Study of the Pueblo Pottery as illustrative of Zuñi Culture Growth” (1886), estudo que figura entre as leituras importantes na formação de Aby Warburg (cf. Raulff 2004:82) e apenas tangenciados por Saxl, ao mencionar Usener e Cassirer¹⁸; a conclusão de Cushing sobre o simbolismo dos motivos decorativos, nos diz Benedetta Guidi, “tomaria como exemplo a representação geométrica do raio” (2003:80-81). Mas apesar dessa

¹⁶ “(...) a unique opportunity for members of the public to see revered figures of antiquity standing before them in flesh and blood (and in them the aid of decor and costume was all the more necessary, because the figures moved past the spectator in large numbers and in rapid succession, leaving him a short time in which to divine their often highly involved significance” (WARBURG 1999:369). O interesse pelo simbolismo também não é abandonado: “(...) [it] demanded clear symbols, and the scholars had to do their best to justify them. [...] The ninfa was among the attractive offspring of a multiple conjunction of art and archaeology, such as only the Quattrocento could produce (...) [the nymph type] as an embodiment of pagan life (...)” (1999:370-381).

¹⁷ FREEDBERG não menciona a ironia de que Warburg cite nesse mesmo ensaio “observadores inteligentes e sem preconceitos” mas que “não compreenderam a idéia central do que viram” (cf. WARBURG 1999:368-369).

¹⁸ A já citada obra de Cassirer *A forma do conceito no pensamento mítico* [*Die Begriffsform im mythischen Denken*] não apenas faz referência como contém em apêndice escritos de Cushing sobre os Zuñis; sobre Usener as referências multiplicam-se, além de GOMBRICH 1992 e SAXL 2003, cf. FREEDBERG 2004 [“Warburg’s teacher Hermann Usener had repeatedly insisted on the usefulness of studying surviving primitive religions as a aid to the understanding of Greek and Roman mythology, and believed that the symbolism of ancient paganism might be explained by similar symbolism in still existent primitive societies”], etc.

primeira conexão com um “antropólogo americano”, no presente contexto, isto é, o interesse pelo simbolismo do raio, tratar-se-ia ainda de uma referência prévia – Warburg é bastante claro a respeito–:

“Frank Hamilton Cushing, explorador veterano e pioneiro na batalha para compreender a alma indígena, cujos achados considere de uma novidade assombrosa –desde *antes* de minha viagem” (2003:80).

Nos sentimos a essa altura bem próximos da conclusão, de fato bem pouco original, de que o interesse pela psicologia do símbolo e, possivelmente, pelos motivos da serpente e do raio, são anteriores à viagem; conseqüentemente, em relação a essa primeira e controversa experiência, nos inclinamos a não mais isolá-la em suas premissas básicas (tanto mais em relação a seus obscuros resultados).¹⁹ E, logicamente, se não nos apoiaremos mais nela para determinar um caráter especificamente “americano” das investigações de Warburg, a questão passa a ser: que tipo de experiência nos serviria? Teria Saxl omitido algo de fundamental? (Logo teremos que lidar com novas contradições. Mas, antes disso, deixemos por um momento nosso guia e voltemos nossa atenção para as demais experiências tais como descritas pelo próprio Warburg na conferência de 1923.)

¹⁹ “Compreendeu que as formas simbólicas se constituem no mais profundo das experiências humanas” (SAXL 2003:156).