

A PINTURA DA VIDA MODERNA

Paris na arte de Manet e de seus seguidores, T. J. Clark

ACADEMIAS DE ARTE

Passado e presente, Nikolaus Pevsner

PADRÕES DE INTENÇÃO

A explicação histórica dos quadros, Michael Baxandall

RETRATO E SOCIEDADE NA ARTE ITALIANA

Ensaio de história social da arte, Enrico Castelnuovo

O MODELO ITALIANO

Fernando Braudel

A CAIXA DE PANDORA

As transformações de um símbolo mítico, Dora e Erwin Panofsky

O PROJETO DE REMBRANDT

O ateliê e o mercado, Svetlana Alpers

HISTÓRIAS DE FANTASMA PARA GENTE GRANDE

Escritos, esboços e conferências, Aby Warburg

COLEÇÃO HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE

Aby Warburg

HISTÓRIAS DE FANTASMA PARA GENTE GRANDE

Escritos, esboços e conferências

Organização Leopoldo Waizbort
Tradução Lenin Bicudo Bárbara



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2010 by Sigrid Weigel e Martin Treml, Berlim, Alemanha

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Os trechos em latim e em italiano foram traduzidos por Alexandre Pinheiro Hasegawa e Pedro Falleiros Heise.

Coordenação da Coleção História Social da Arte
Sergio Miceli e Lilia Moritz Schwarcz

Título original
Aby Warburg: Werke in einem Band — Gesammelte Schriften

Capa
Raul Loureiro

Imagem de capa
O nascimento de Vênus, c. 1485 (têmpera sobre tela), Sandro Botticelli/ Galeria degli Uffizi, Florença, Itália/ Bridgeman Images

Preparação
Lígia Azevedo

Revisão
Isabel Jorge Cury
Jane Pessoa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Warburg, Aby, 1866-1929.
Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências / Aby Warburg; organização Leopoldo Waizbord; tradução Lenin Bicudo Bárbara. —
1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Título original: Aby Warburg: Werke in einem Band — Gesammelte Schriften
ISBN 978-85-359-2532-6

1. Artes — História 2. Artes — Historiografia
I. Waizbord, Leopoldo. II. Título.

14-13225

CDD-700

Índice para catálogo sistemático:
1. Artes: História 700

[2015]
Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ S.A.
Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone (11) 3707-3500
Fax (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br
www.blogdacompanhia.com.br

Sumário

Apresentação	7
Sobre os textos	23
1. O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli	27
2. Dürer e a Antiguidade italiana	87
3. Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara	99
4. A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero	129
5. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte	199
6. Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte	255
7. A influência da <i>Sphaera barbarica</i> nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente	289
8. O <i>Déjeuner sur l'herbe</i> de Manet	349
9. Introdução à <i>Mnemosine</i>	363
Agradecimentos	377
Cronologia	379
Notas	381

Apresentação

Leopoldo Waizbort

*Esse historiador criou
uma disciplina que, ao con-
trário de tantas outras, exis-
te, mas não tem nome [...].*

Robert Klein

Todo mundo conhece Jorge Ben. E quase todo mundo conhece um de seus maiores sucessos, o LP *A tábua de esmeralda*, de 1974. O próprio Jorge esclarece, na canção que dá nome ao LP, de que se trata: Hermes Trismegisto, o Hermes três vezes grande, sábio egípcio, fixou em letra, sobre uma tábua de esmeralda, sua sapiência hermética. A tábua apresenta, assim, uma suma da doutrina hermética, e Jorge, no samba “Hermes Trismegisto e sua celeste Tábua de esmeralda”, nada mais faz do que entoar o seu conteúdo: a letra da canção, que ele eventualmente atribuiu a Fulcanelli, nada mais é do que o texto escrito, por Hermes, na tábua. Em outra canção, no LP *África Brasil*, de 1976, Jorge nos ensina: “Há dois mil anos, antes de Cristo/ O faraó Hermes Trismegisto escreveu/ O maravilhoso tratado hermético/ Com uma ponta de diamante/ E uma lâmina de esmeralda/ Que foi encontrado vários séculos depois/ Pelos soldados de Alexandre, o Grande/ Na famosa pirâmide de ‘Gizé’”. Uma vez reencontrada, a tábua de esmeralda continuou vivendo e perambulando pelo mundo, até aportar, em 1974, em palavra e imagem, no LP de Jorge.

Desde o século XVII sabemos, contudo, que Hermes Trismegisto, que se acreditava ter vivido na época de Moisés ou logo após o dilúvio,

é uma invenção do século II ou III. Mas, para os eruditos neoplatônicos do Renascimento italiano, ele ainda era um ser primordial, do início dos tempos, o que garantia a verdade mais verdadeira de seus ensinamentos, redescobertos e revalorizados na corte da família Medici em Florença.

Uma intrincada sucessão de acontecimentos marca a história de Hermes Trismegisto: sua invenção; sua presença nos Padres da Igreja e, através deles, na Idade Média; sua recepção no Oriente próximo; a torna-viagem ao Ocidente com sua “redescoberta” pelos eruditos renascentistas; a proliferação a partir de então, seu espraiamento com a imprensa pelo Ocidente; o desmascaramento de sua invenção, no século XVII; sua complexa difusão por meio da astrologia e da astronomia, da medicina e da alquimia, antes e depois do Renascimento e do Humanismo; as apropriações pelo movimento Rosa-Cruz, pela maçonaria e depois pelos diversos ocultismos; sua propagação em imagens, textos e canções — como no caso de Jorge. Um longo, complexo, intrincado e no mais das vezes obscuro percurso por tempos e lugares. O samba de Jorge Ben é o ponto de chegada (provisório) de uma longa via de perambulações e transformações, em variados suportes materiais. Se quiséssemos rastrear o percurso que a tábua de esmeralda percorreu até chegar às mãos de Jorge e ser transformada em samba, precisaríamos de uma longa e extenuante pesquisa.

Era esse o tipo de pesquisa que Aby Warburg fazia.

Este volume colige nove textos de Aby Warburg (1866-1929), escritos entre 1893 e 1929, que cobrem toda a sua vida intelectual: de um dos primeiros escritos até o último deles. Eles permitem acompanhar as problematizações de Warburg e perceber tanto seus objetos de inquirição como seu modo de se aproximar deles e de fazê-los falar, o que seria seu “método”, tivesse ele um (há controvérsia). São textos bem diversos, escritos para cumprir requisitos universitários ou para congressos, palestras, ou mesmo rascunhos e esboços para uso estritamente pessoal. O leitor perceberá isso facilmente, no contato com os textos, que não são, com raras exceções, fáceis. As

dificuldades dizem respeito aos temas, muito específicos ao primeiro olhar (mas só ao primeiro olhar, pois são sempre modelados por uma perspectiva bastante ampla); à erudição surpreendente; à articulação de elementos inusitados; à escrita, por vezes alusiva e não raro fragmentada; à pertença de Warburg a uma comunidade e a um contexto intelectuais muito específicos, de filólogos, historiadores e eruditos alemães da virada do século XIX para o XX; e, por fim, ao que foi muito bem formulado por Robert Klein na epígrafe desta apresentação: o fato de Warburg ter criado para si uma disciplina própria, para a qual nos falta uma denominação adequada. O próprio Warburg por vezes falava em “ciência da cultura”, mas o sentido que tinha em vista com essa denominação é bastante amplo e tem fronteiras intencional e provocativamente voláteis, de sorte que o rótulo serve mais para dar uma vaga ideia do que para esclarecer de que se trata — com o que retornamos ao modo feliz como Klein formulou a questão (ver o final do capítulo 3 e o início do 4).

Essas são algumas dificuldades, que resultam também em estímulos e provocações aos leitores. Pois o que Warburg nos legou com elas não cansa de suscitar reações: de historiadores da arte, decerto, mas também de antropólogos e filósofos, sociólogos e historiadores, pesquisadores de cinema e imagem, psicólogos e filólogos, cientistas da religião e filatelistas, e assim por diante. O fato de não ter nome revela o quanto essa ciência, ou seja, essa vontade de conhecer racionalmente, se abre para muitos objetos e indagações — como pode ser atestado com a leitura deste volume.

Mas haveria um grande tema que permitisse articular os escritos, ou ao menos as problematizações, de Warburg? Um fio condutor que orientasse os caminhos e as leituras? Ou mesmo um “método”? As opiniões são divergentes, porém é possível indicar algo. Sem dúvida, a cultura do Renascimento na Itália é um centro de gravitação do pensamento e dos escritos de Warburg. A partir dela, ele avançou rumo a manifestações culturais ao norte dos Alpes, assim como para a Antiguidade, a Reforma e o Humanismo, o Oriente próximo, os

indígenas norte-americanos, a arte do século XIX, os selos postais do século XX...

Esse centro de gravitação pode ser formulado como o rastreamento das influências da Antiguidade, sobretudo do paganismo antigo, na arte do Renascimento italiano. Isso se desdobra na questão da presença e significação da astrologia antiga e oriental na Renascença e na Reforma (capítulos 1 a 4 e 7). Warburg cunhou a expressão "vida póstuma" (*Nachleben*, de difícil versão) da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores. Morta-viva. Sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados. Dar conta dessas modalidades de presença e transformação, que rompem com uma temporalidade linear e dão vazão ao múltiplo e heterogêneo, é um desafio que Warburg formulou para si.

No exame de obras de Botticelli e Dürer, nos dois primeiros capítulos deste livro, essas questões aparecem de modo mais claro: Warburg nos mostra como esses artistas (em duas situações bem distintas) incorporaram — e esse incorporar implicou transformar — em sua fatura, como recursos expressivos importantes, elementos tomados da Antiguidade. Dois grandes continentes se apresentam como problema de investigação para Warburg. Em primeiro lugar, os percursos, as perambulações, os caminhos. Quais foram os caminhos percorridos pelas imagens e pelos textos até chegar aos artistas, que os configuram segundo suas necessidades? Como eles tomaram contato com esses elementos vindos da Antiguidade? Quais foram os suportes desses conteúdos? Quais foram os mediadores? Como os transformaram? Com que finalidades?

O outro lado da moeda diz respeito à dimensão dos significados. A utilização de modelos de representação oriundos da Antiguidade no Renascimento não significa necessariamente que tais modelos permaneçam como suportes de seus significados antigos. É plenamente possível que um modelo pictórico — um gesto, por exemplo — tenha sido ressignificado pelo artista em sua apropriação (capítulos 1, 2 e 4).

Em que medida essa ressignificação mantém elementos do sentido original? E em que medida se contrapõe aos sentidos antigos? O problema é precisamente discernir as transformações sofridas por certos modelos, ao serem apropriados e reutilizados, em maior ou menor medida, mais ou menos literalmente, pelos artistas da Renascença (mas não só: ver capítulo 8). Estamos falando, então, de processos de apropriação que são na mesma medida processos de ressemantização.

Foi nesse contexto que Warburg formulou uma de suas noções mais discutidas, a "fórmula de páthos" (capítulo 2, mas a ideia já está presente no 1): modelos ou motivos oriundos da Antiguidade utilizados pelos artistas renascentistas para exprimir formas em movimento e uma espécie de linguagem gestual. Entretanto, essas formas e linguagens, que se apresentam no domínio da exterioridade — vestidos esvoaçantes, cabelos ao vento —, remetem também ao domínio da interioridade, aos movimentos e paixões da alma. Posteriormente (capítulo 9), Warburg desenvolve essa ideia na noção de "engrama", uma forma da memória social e coletiva. Ele se enraíza em experiências e comoções muito intensas, que penetram na subjetividade e permanecem armazenadas, podendo afluir posteriormente, que se associaram a gestos e movimentos corporais, ou seja, a formas de expressão humana, que por sua vez foram utilizadas nas formas de arte (inclusive na arte aplicada, chegando até a propaganda) como uma espécie de índice pictórico e/ou plástico para a expressão de fortes comoções e abalos. Enlaçam, portanto, o domínio da interioridade com o do exterior. São sobretudo formas de expressão relacionadas a gestos, posturas, movimentos, remetendo a experiências (coletivas e individuais) muito intensas que Warburg situa no âmbito dos rituais de culto e orgia pagãos (como no culto a Dionísio). Essas experiências ficariam gravadas em uma memória coletiva e seriam atualizadas em situações nas quais necessidades expressivas (no caso artísticas) exigissem a figuração de experiências intensas. Ao mesmo tempo, Warburg entende que os engramas são objeto de um processo de transformação, que ele denomina "atribuição de sentido energeticamente inverso". Na

sua “apropriação” pelo olho do pintor renascentista, por exemplo, os engramas são metamorfoseados em seu teor “demoníaco” em favor de outra forma: a energia se mantém, o traço figurativo se mantém, mas o conteúdo se altera. Antes, uma mênade dançante; depois, uma Salomé dançarina. Está aí manifesto o caráter polar do engrama, que articula o dionisíaco com o apolíneo, por assim dizer (Warburg utilizava a oposição nietzschiana). Ao mesmo tempo, essa inovação conceitual permite a Warburg avançar no problema da *Nachleben*, dado que oferece uma explicação para a possibilidade da reaparição de algo que ficara “perdido”, ou melhor, “morto” no passado. Na verdade, não se perdera jamais, só estava armazenado na memória, que é ativada em situações particulares.

A *Nachleben* circunscreve essa metamorfose, que implica plasticidade, maleabilidade, mudança das formas. O que só ocorre porque as formas são forças: por trás de cada uma pulsam forças ativas, reativas, fortes, fracas, dominantes ou dominadas. Ademais, outro processo corre em paralelo: o olhar sobre as formas e sentidos também se transforma ao longo do tempo e do espaço, alterando a relação do sujeito com as formas, ou seja, também por esse lado chegamos a um processo de transformação das formas. A “vida póstuma”, no fundo, é uma complexa dinâmica de forças. “Forças” significando relações de tensão e polarização, assim como busca de solução para a polarização, ou seja, compromisso. A análise da famosa gravura de Dürer, *Melencolia I* (capítulo 4 e análise do capítulo 3), oferece um bom exemplo de como tais polarizações estão presentes, são figuradas e encontram soluções e compromissos.

Com isso, pode-se dizer que Warburg conjuga dois aspectos na questão do engrama e da figuração de situações de comoção intensa: chama a atenção e procura demonstrar como os artistas utilizam-se de formas de figuração já existentes, que são reprocessadas em função de suas necessidades expressivas. Portanto, não é uma memória social que é pura e simplesmente evocada, mas também um conjunto de representações materiais disponíveis. Talvez se possa dizer que é essa

memória social que desloca o interesse — ou o olho e a mão do pintor — para aqueles “modelos” disponibilizados pelo passado, que serão, então, metamorfoseados.

Os problemas que a noção de engrama pretende circunscrever — pois Warburg não chegou a desenvolvê-la — permitem-nos retomar alguns pontos. O interesse pelo paganismo antigo revivido e renovado no limiar da Época Moderna oferece a Warburg uma cunha para problemas mais amplos, que transcendem esse marco temporal: formas de expressão humana, e muitas vezes de expressão gestual, que se apresentam quase que como trans-históricas, no sentido de que cruzam tempos e espaços, transformando-se tanto no âmbito de suas significações como no das formas propriamente ditas. Essa perspectiva trans-histórica (o termo é meu, em falta de melhor) facultou a Warburg ter sempre em mente um tema que o instigava desde o tempo de estudante: a pergunta pelas formas de expressão humana e, em especial, a dimensão simbólica envolvida nessas formas de expressão e a memória que opera nesses processos de armazenagem, manutenção, transmissão e transformação. Essa preocupação se encontra com a perspectiva mais ampla que mencionei e que tem seu ponto de fuga em uma antropologia (em sentido estrito): na busca da compreensão do que é o humano e daquilo que faz com que os humanos sejam, precisamente, humanos.

A resposta de Warburg, ou melhor, o encaminhamento que ele sugere para a questão remete ao símbolo. Os símbolos são energia conservada, originada de experiências muito intensas e primordiais (capítulos 5 e 6). Warburg, em sua análise dos rituais dos índios povos (a partir de uma visita às aldeias em 1896), destacou precisamente esse aspecto, mostrando a gênese do símbolo; ao fazê-lo, enfatiza a continuidade entre o indígena habitante do planalto desértico do Novo México e o homem civilizado da cidade grande e moderna, pois ambos compartilham um primordial “comportamento simbólico”, cuja história Warburg gostaria de escrever e cujos documentos pretendeu arrolar. Essa dimensão simbólica é o que, para Warburg, lastreia dois

aspectos fundamentais da cultura humana: a expressão e a orientação. Ambos dizem respeito à relação de ser humano e do mundo no qual vive: exprimir sentimentos, ideias, desejos, paixões, temores e angústias, por um lado, e orientar-se em meio ao mundo em que se vive, por outro, está na raiz da vida humana. Acompanhar ao longo do tempo e do espaço as transformações nessas formas de expressão e de orientação seria uma tarefa central da sua disciplina sem nome.

Ao tomar conhecimento da cultura dos índios hopi, Warburg se deu conta do vínculo da obra de arte com cultos mágicos e ritos da vida prática; tal percepção levou-o a redimensionar sua problematização no campo da “ciência da arte”, visando uma “ciência da cultura” que pudesse abarcar mais profundamente as dimensões antropológicas envolvidas nos processos artísticos: como a expressão humana assume a forma de imagem? Ela resulta da vida prática; com isso, está montado o quadro em que o problema das fórmulas de páthos e dos engramas tem lugar: a expressão corporal e exterior humana baseia-se em pulsões internas e, de algum modo, as exprime — para o que Warburg vindicou uma “psicologia histórica da expressão humana” (capítulo 3). Gestos, movimentos e expressões corporais são vistos como reações a comoções interiores; experiências muito fortes marcam a interioridade e ficam armazenadas, podendo aflorar, na forma de suas manifestações exteriores, como lembranças das experiências e comoções originais. Isso também deu ensejo a uma teoria da memória social, que Warburg, contudo, apenas indicou, sem ter oportunidade de desenvolver (capítulo 9).

Podemos abordar o problema da orientação a partir dos textos que tratam da astrologia (capítulos 3, 4 e 7). Olhar os astros e as estrelas foi desde muito cedo uma forma de o homem perceber e determinar sua posição no mundo e no cosmos, e se orientar. Em uma carta celeste, encontramos uma representação do céu por meio de constelações antropomórficas e zoomórficas, em que figuras mitológicas desempenham papel central. Esse aspecto revela outros elementos do pensamento de Warburg, a polarização e a oscilação (a oscilação

é decisiva, por destacar que se trata de um movimento, de uma dinâmica, não de uma contraposição estática) de mito, magia e razão. Pois a antropomorfização do firmamento é uma tentativa de dominação, de apreensão do imponderável e desconhecido pela via da redução ao conhecido e ponderável. As figuras mitológicas são uma forma de ordenar o cosmos. Uma ordenação astrológica já é uma etapa bastante avançada de ordenação do cosmos e, portanto, de orientação (em meio ao desconhecido) e de racionalização. Fica assim evidente o caráter racionalizante, de esclarecimento, desempenhado pela representação simbólica, mesmo que permeada de magia e/ou mistério. A astrologia é uma forma de conhecer e dominar; a magia é uma racionalização. O procedimento de representação dessa concepção, sua transformação em imagem, é mais uma etapa, também ela central, para o processo de domínio, de tornar algo desconhecido e que foge ao controle dos homens em algo (mais) conhecido e menos incontrollável (tal como a conjuração do ritual hopi, ou o horóscopo no Renascimento e no Humanismo).

Eis por que a astrologia é tão significativa para Warburg: ela permite acompanhar um processo de busca de orientação em meio ao mundo, um processo no qual, em um curso de longuíssima duração e não linear, a astrologia converte-se em astronomia. Mas a ascensão da astronomia, como sabemos, não anula por completo a astrologia, que encontramos todas as manhãs, ao acordar, no rádio, no jornal, na televisão e nos painéis eletrônicos do metrô.

A astrologia, contudo, é apenas um dos fenômenos que testemunham a passagem do que Warburg denominou um “espaço de devoção” para um “espaço de reflexão” (capítulo 5). Nesse ponto, vale a pena ouvir sua própria voz. Citando o capítulo 4, sobre Lutero:

A lógica, que cria o espaço reflexivo (entre o ser humano e o objeto) por meio da designação conceitualmente especificadora, e a magia, que novamente destrói esse mesmo espaço reflexivo entre o ser humano e o objeto por meio do vínculo (ideal ou prático) supersticiosamente

agregador — observamos ambas no pensamento profético da astrologia, formando ainda um aparato unitariamente primitivo, com o qual o astrólogo pode de uma só vez medir e conjurar magia. A época em que a lógica e a magia, como o tropo e a metáfora, “florescem enxertadas num mesmo tronco” (nas palavras de Jean Paul) é propriamente atemporal, e na representação dessa polaridade pela ciência da cultura há valores cognitivos ainda em estado bruto para guarnecer uma crítica positiva e aprofundada de uma historiografia cuja teoria do desenvolvimento seja condicionada por conceitos puramente temporais. [...] Como vimos, a revitalização da Antiguidade demoníaca é consumada graças a uma espécie de função polar própria à memória empática das imagens. Estamos na época de Fausto, na qual o cientista moderno — a meio caminho entre a prática da magia e a matemática cosmológica — busca conquistar o *espaço de pensamento da reflexão* entre si mesmo e o objeto. Atenas espera ser de novo, como tantas e tantas vezes, reconquistada de Alexandria.

Eis o ponto de fuga para o qual converge a discussão de fundo conduzida por Warburg: a busca de um espaço de reflexão, no qual o ser humano se liberta de todas as potências sobrenaturais e das angústias interiores que o atemorizam. Mas esse processo não se conclui jamais: a cada vez, os triunfos da Atenas “racional” e livre são retomados pela Alexandria “irracional” e supersticiosa (Ocidente e Oriente), e Atenas sempre está em busca de reconquistar o que possuía e perdera. Essa dinâmica é a dialética do Iluminismo, a dialética de mito e logos, tal como Warburg a compreendeu e formulou.

O próprio Warburg assinalou a dimensão autobiográfica dessa problematização, referindo-se à sua busca por Atenas, ao ser dominado por Alexandria. Por cerca de cinco anos, entre 1918 e 1924, ele sofreu perturbações fóbicas que o levaram a permanecer internado em clínicas psiquiátricas, e há registros (capítulo 6) que evidenciam sua autoconsciência e sua reflexão acerca de sua situação, assim como a luta que travava consigo mesmo para demonstrar, para si e para os outros, que

era capaz de superar essas perturbações. A célebre conferência de 1923 sobre os índios do Novo México (capítulos 5 e 6) é uma tentativa de exorcizar o que o atormentava. Ele percebeu um forte paralelismo entre a libertação do homem “primitivo” (o termo e as aspas são dele) dos medos e poderes que o assustam e a própria libertação das fobias que o atormentavam. Pois a magia, assim como a ciência, é um poder que conjura o desconhecido e o imprevisível. Sua própria experiência forneceu-lhe estímulo para pensar dimensões gerais da experiência humana e sugerir essa dinâmica *sui generis* que parece marcá-la.

A mitologia da Antiguidade pagã, a cosmologia hopi, a astrologia (antiga, medieval, oriental e do limiar da Idade Moderna) e a ciência são momentos em um esforço de criação de um espaço de reflexão em que o ser humano conquista para si o mundo. Em uma de suas inúmeras anotações dispersas, Warburg formulou: “da orientação do homem face a si mesmo e ao cosmos baseada no mito e no temor à orientação baseada na ciência e no cálculo”. Não por acaso, esse mesmo arco determina a estrutura e a organização de sua biblioteca, por ele transformada em um instituto de pesquisa: um percurso que vai da magia e da cosmologia a uma compreensão racional do cosmos, do feiticeiro à ciência médica, da astrologia à astronomia, em suma, um processo de desenvolvimento em direção à ciência, cujas etapas iniciais são um pensamento mítico, ele mesmo já esclarecimento. Mas, como se lê na citação, esse processo não é linear, nem se consuma: Atenas precisa ser sempre reconquistada; Warburg busca uma concepção de história que rompa com os “conceitos puramente temporais” e acolha as discontinuidades e os anacronismos.

A biblioteca, em seus próprios termos, deveria ser um “laboratório da história das imagens segundo a ciência da cultura”. São as imagens que lhe oferecem um ponto de partida propício ao estudo da *Nachleben*. Pois a constituição de imagens faz-se sempre em um diálogo de imagens: imagens deixam-se reportar a outras imagens — esse é o sentido do seu *Atlas Mnemosine* (capítulo 9; ver <www.en-gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=71>), planejado, mas jamais

concluído. Imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, transcurso, nexos, contexto, uma ou outra relação, inversão, polarização, *Nachleben*. E não são apenas as imagens, mas também os textos, com os quais elas se relacionam, novamente de modos variados (capítulos 1, 3, 4 e 7): imagem e texto possuem uma simbiose variada, em que muitas vezes o texto oferece material para a composição imagética, ou mesmo seu programa (capítulo 1), como que clamando por sua figuração em imagem. Por outras, somente o recurso a um texto pode esclarecer o significado de uma imagem (capítulos 3, 4 e 7). As imagens jamais estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação — de que o *Atlas Mnemosine* seria o exemplo perfeito: imaginando um diálogo de imagens, e de uma forma em que pudessem ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras posições, sugerindo novos diálogos com novas imagens, em um processo infindo. Warburg dispunha, em seu tempo, apenas de painéis de imagens, em que reproduções eram fixadas em arranjos, em função dos temas e problemas que pretendia realçar, mas que permitiam essas permutações (o que hoje, com os recursos eletrônicos, adquiriu novas possibilidades). Imagens podiam se deslocar no interior de um mesmo painel, ou entre diferentes painéis, assim como os painéis podiam ser dispostos em ordenações variadas. Com isso, a possibilidade de associar, constelar, corresponder, tensionar e opor imagens permitiu-lhe uma forma única de conduzir suas discussões, sobretudo em exposições e palestras. Mais ainda, trata-se de uma forma de pensar: podemos dizer que Warburg pensava com imagens consteladas e montagens, e seu *Atlas* deveria demonstrar essa possibilidade.

Talvez se possa dizer que é também assim que as imagens adquirem suas dimensões simbólicas, impregnadas de sentidos atribuídos ao longo de sua existência — existência proteiforme, marcada por transformações — e processando sem parar novos e velhos sentidos, e com isso transformando-se. São ao mesmo tempo suportes e conteú-

dos, desacreditando a separação de conteúdo e forma — e portanto desacreditando uma análise apenas de conteúdo ou apenas de forma, como era usual à época de Warburg e para além dela.

Por essas razões, a dimensão simbólica é sempre resultado, e resultado em processo, jamais algo dado ou originário. É tarefa do investigador (do “cientista da cultura” e da “ciência sem nome”) buscar esclarecer os processos de constituição simbólica, ou melhor, de metamorfose das imagens como formas simbólicas — um bom exemplo são as “inversões energéticas” investigadas por Warburg, como no exemplo da mênade transformada em Salomé, pois processos de constituição simbólica são de difícil apreensão, podendo ser mais bem captados como processos de transformação.

Por sua vez, processos de transformação implicam forças em ação. É preciso, então, identificar as forças atuantes na constituição das imagens, como se fossem uma resultante em um complexo jogo de forças. São então, por assim dizer, pontos de passagem ou parada (cristalizações, formas): de forças que vêm do passado e prosseguem, na superfície e/ou no subsolo, consciente e/ou inconscientemente, para além de sua cristalização, para além desse objeto de que estamos falando (eis aí a *Nachleben*). O objeto (uma tela, uma gravura etc.) permanece, irradiando sentido, que pode ser recebido, negligenciado ou perdido. Nesse universo, a memória oferece um aporte decisivo para a análise desses movimentos, com o que retornamos ao engrama.

Para Warburg, as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens). Isso evidencia o caráter duplo delas, que servem aos seres humanos como instrumentos, por assim dizer, de domínio da natureza: com imagens se pode (ao menos começar a) explicar, de algum modo, o que aparece como enigmático, misterioso, perigoso (capítulos 5-6). Nesse sentido, a produção de imagens pelos seres humanos vincula-se à sua capacidade de simbolização, e é um elemento decisivo no processo de civilização. Ao mesmo tempo, as imagens também são uma incorporação de energias físicas e aní-

micas, internas e externas, e contrapõem-se aos homens com poderes próprios. Por essa razão, Warburg fala da criação de um espaço de reflexão como a criação de um domínio no qual os homens se distanciam criticamente das imagens. Essa seria a passagem do “espaço de devoção” para o “espaço de reflexão”. O distanciamento é central para o domínio de si e da natureza; mediante a representação imagética de algo experimentado cria-se distância, que está enraizada na representação e na sua dimensão simbólica (capítulo 9).

O resultado de tudo isso é que a análise das imagens precisa incorporar o complexo das dimensões sociais e históricas em seu sentido mais amplo, situando-se para além dos mourões limítrofes de toda e qualquer disciplina. Imagens conectam-se a práticas, a materiais, a ideias, e sua dimensão simbólica está situada nas confluências desses domínios.

Para tanto, Warburg construiu uma biblioteca, inicialmente privada e depois pública, ao lado de sua casa em Hamburgo, transferida para Londres com a ascensão do nazismo na Alemanha. Ela concretiza a mútua dependência de textos e imagens (ver <warburg.sas.ac.uk/library/maps/>); os textos, anotações, fichas e manuscritos de Warburg estão indissolivelmente ligados às suas coleções de imagens e livros. Este volume apresenta alguns textos, acompanhados de algumas imagens. Deles, contudo, saem fios visíveis e invisíveis para outros textos e manuscritos, publicados e inéditos, para as coleções de imagens e de livros de sua própria biblioteca, e para o livro do mundo. Portanto, este livro nada tem de completo e não almeja completude alguma; pretende oferecer uma entrada variada e sólida, e ao mesmo tempo compacta, no universo de Warburg.

Um velho livro aqui folheio:

Do Harz à Hélade, sempre primos!

De Hermes a Jorge, sempre primos!

De Warburg a nós, sempre primos!

Na elaboração desta apresentação, que não reclama originalidade alguma, beneficiei-me de uma ampla bibliografia de e sobre Warburg. Na impossibilidade de me referir integralmente a ela, gostaria de indicar os materiais mais importantes e exemplares que a sustentam e orientam. De Aby Warburg, os quatro volumes já publicados de seus *Gesammelte Schriften* (Berlim: Akademie, 1998). Um desses volumes foi recentemente traduzido para o português: *A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), assim como as seguintes outras edições: *Werke in einem Band* (Berlim: Suhrkamp, 2010); *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, 3. ed. (Baden-Baden: V. Koerner, 1992); “Per monstra ad sphaeram”, em *Stern Glaube und Bilddeutung* (Munique: Dölling und Galitz, 2008); *Nachhall der Antike* (Zurique: Diaphanes, 2012).

Sobre Warburg, destaco o livro realmente indispensável de Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (Londres: University of London; The Warburg Institute, 1970), que li na versão alemã, *Aby Warburg: Eine intellektuelle Biographie* (Hamburgo: Philo & Philo Fine Arts, 2006); o texto de 1930 de Edgar Wind, “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik”, republicado no volume supramencionado de Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* e, em inglês, em *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, publicado no Brasil como *A eloquência dos símbolos: Estudos sobre arte humanista* (São Paulo: Edusp, 1997, pp. 73-90); por fim, o livro de Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Minuit, 2002), publicado no Brasil como *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013). Esses três autores oferecem leituras bem diferentes e divergentes de Warburg e constituem, por essa razão, uma entrada enriquecedora no debate. Especificamente sobre a Biblioteca Warburg, há em português o texto de Salvatore Settis “Warburg continuatus: Descrição de uma biblioteca”, publicado no livro organizado por M.

Os textos que compõem esta coletânea foram tirados, com uma única exceção, da edição de escritos de Aby Warburg organizada por M. Treml, S. Weigel e P. Ladwig: *Werke in einem Band* (Berlim: Suhrkamp, 2010). O sétimo texto, que não consta da edição mencionada, foi traduzido a partir do cotejo de duas versões, bastante similares: *Per monstra ad sphaeram*, organizada por D. Stimilli (Munique: Dölling und Galitz, 2008, pp. 63-127), e *Bilderreihen und Ausstellungen*, organizada por U. Fleckner e I. Woldt (Berlim: Berlin Akademie, 2012, pp. 24-48). Os títulos originais são os seguintes:

1. Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling".
2. Dürer und die italienische Antike.
3. Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara.
4. Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten.
5. Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika.
6. Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika.

7. Die Einwirkung der Sphaera Barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes.
8. Manet's Déjeuner sur l'herbe.
9. Mnemosyne Einleitung.

Somente os quatro primeiros foram publicados por Warburg em vida, alguns deles em versões que o autor considerava provisórias. Os cinco últimos foram publicados por terceiros e após a sua morte, e não devem ser considerados versões definitivas. Eles se apresentam em diferentes estágios de elaboração:

1. *O nascimento de Vênus e A primavera* de Sandro Botticelli (1893)
Tese de doutorado de Warburg, entregue à Universidade de Estrasburgo (à época parte do Império Alemão) em 8 de dezembro de 1891. O doutorado foi concluído em 5 de março de 1892 e a tese foi publicada nesse mesmo ano mas com a data de 1893).
2. *Dürer e a Antiguidade italiana* (1905)
Conferência de Warburg no 48º Encontro de Filólogos Alemães, realizado em 1905 em Hamburgo, publicada no mesmo ano nas atas.
3. *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara* (1912-22)
Conferência de Warburg no 10º Congresso Internacional de História da Arte, realizado em Roma, em 1912, publicada nas atas em 1922.
4. *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero* (1920)
O texto sintetiza provisoriamente duas conferências de Warburg, em 1917 e 1918, respectivamente em Hamburgo e Berlim, e foi publicado pela Academia de Ciências de Heidelberg em 1920.
5. *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte* (1923)

6. *Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte* (1923)
Textos datilografados e anotados que Warburg utilizou como material para sua palestra no Sanatório Bellevue, em Kreuzlingen (Suíça), em 21 de abril de 1923.

7. *A influência da Sphaera barbarica nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente* (1925)
Conferência de Warburg em evento em memória de Franz Boll, realizado na Biblioteca Warburg, em Hamburgo, em 12 de abril de 1925.

8. *O Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1929)
Texto datilografado, parte do complexo que deveria ganhar forma no *Atlas Mnemosine*, obra que Warburg não chegou a concluir.

9. *Introdução à Mnemosine* (1929)
Texto datilografado, que deveria servir de introdução ao *Atlas Mnemosine*.

9. Introdução à *Mnemosine*

A. II/6/1929

A criação consciente da distância entre si e o mundo exterior pode ser designada como o ato básico da civilização humana; tão logo esse espaço intermediário se torne o substrato da figuração artística, satisfazem-se as condições para que tal consciência da distância possa se tornar uma função social duradoura, que, por meio do ritmo da imersão na matéria e da emersão na sofrósina, indica aquele circuito entre a cosmologia das imagens e a dos signos cuja adequação ou cujo colapso como instrumento espiritual de orientação são justamente o que indica* o destino da cultura humana.

Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vêm socorrer de um modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica.

Ela aciona mnemicamente a herança indelével, não com uma tendência primariamente protetora, mas com a inserção na obra de arte, formando o estilo, o ímpeto pleno da personalidade crédula, tomada

* Acrescentado por Gertrud Bing: "cria? motiva?".



146. *Atlas Mnemosine*, Aby Warburg. Painel 41A: Páthos do sofrimento. Morte do sacerdote.

pelo *phóbos* passional e abalada pelo mistério religioso — assim como, por outro lado, a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro.

Para que se possa penetrar a fundo nas fases críticas do desenrolar desse processo, ainda não se utilizou plenamente, na interpretação dos documentos, esse expediente do conhecimento, a saber, a função polar da figuração artística entre a fantasia imersiva e a razão emersiva — algo possível por estar documentado na configuração das imagens. Entre a apreensão imaginária e a visada conceitual está o tateio no manusear do objeto, com o subsequente espelhamento na escultura ou na pintura, que se usa denominar “ato artístico”. Essa duplicidade entre a função anticaótica (que pode ser assim chamada, uma vez que a forma da obra de arte realça a unidade de modo seletivo e com clareza de contornos) e a entrega ao ídolo criado (que requer o olho do observador, e está culturalmente arraigada) é formada pelos apuros do homem espiritual, que precisariam constituir o objeto próprio de uma ciência da cultura que escolhesse como tema a história psicológica ilustrada do espaço intermediário entre o ímpeto e a ação.

O processo de desdemonificação da herança das impressões cunhadas pelo *phóbos* — que abrange toda a escala dos estados de comoção expressos em linguagem gestual, indo da cisma desamparada à antropofagia assassina — confere à dinâmica do movimento humano, mesmo nos estágios que se acham entre os polos limítrofes do culto orgiaco (lutar, andar, correr, dançar, pegar), uma borda de vivência aterradoradora que o renascentista instruído, crescido na disciplina clerical do medievo, via como um território proibido, no qual apenas os ateus de temperamento liberto podiam se espraiair.

O *Atlas Mnemosine* pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento.

A *Mnemosine*, com seu alicerce de imagens (caracterizadas no *Atlas* por meio de reproduções), a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo.

Uma consideração comparativa como essa precisou limitar-se (especialmente em virtude da carência de estudos preliminares de síntese sistemática nesse domínio) à investigação das obras completas de uns poucos tipos principais de artistas, ainda que tentando conceituar o sentido desses valores expressivos armazenados em forma de memória como uma função técnica e espiritual plena de sentido — e isso por meio de uma investigação sociopsicológica aprofundada e penetrante.

Nessas tentativas, já em 1905 o texto de Osthoff sobre a natureza supletiva da língua germânica veio em socorro do autor: Osthoff demonstra de forma sintética que, em adjetivos e verbos, pode ocorrer uma alteração no radical da palavra quando esta é flexionada no comparativo ou conjugada, sem que com isso se enfraqueça a ideia da identidade energética da propriedade ou da ação, mesmo que se perca a identidade formal da expressão de base que a palavra formou.*

Mutatis mutandis, é possível constatar um processo semelhante no domínio da linguagem gestual da figuração artística, quando, por exemplo, a Salomé dançarina da Bíblia aparece como uma mênade grega, ou no momento em que a servente que traz o cesto de frutos

* O parágrafo é um pouco diferente na versão que conta com intervenções de Bing (sublinhadas): "Nessas tentativas, já em 1905, o texto de Osthoff sobre a natureza supletiva da língua indogermânica veio em socorro do autor: Osthoff mostra de forma sintética que, em adjetivos e verbos, pode ocorrer uma alteração no radical da palavra quando esta é flexionada no comparativo ou conjugada, mas de tal modo que, com isso, não se enfraqueça a ideia da identidade energética da propriedade ou da ação pretendidas, mesmo que se perca a identidade formal da expressão de base que a palavra formou — e mais ainda: de tal modo que a entrada de uma expressão com um radical distinto opere uma intensificação do significado original".

de Ghirlandaio vem correndo bem ao estilo da Vitória de um arco do triunfo romano, em uma imitação plenamente consciente.

É na região da comoção orgiástica de massas que se deve buscar o mecanismo formador, que martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção interior (tanto quanto esta se deixa expressar na linguagem gestual) com tal intensidade que esse engrama da experiência passional sobreviveu como herança armazenada na memória, determinando, na condição de modelo, o contorno do que a mão do artista cria, tão logo os valores máximos da linguagem gestual pretendam, pela mão do artista, trazer a figuração à luz do dia.

Estetas hedonistas obtêm a aquiescência barata do público consumidor de arte ao explicar tais mudanças formais com base na aprazibilidade das linhas decorativas mais grandiosas. Quem quiser, pode se contentar com uma flora de plantas belas e perfumadas — mas a partir dela não há como desenvolver uma fisiologia botânica capaz de tratar da circulação e da formação da seiva, pois esta se mostra apenas àquela que investiga a vida em suas raízes subterrâneas.

Prefigurado pela escultura da Antiguidade, o triunfo da existência apresenta-se — em meio à oposição completa e perturbadora de afirmação da vida e negação do eu — perante a alma de seus descendentes, tal como o veriam no sarcófago pagão de Dionísio (na procissão extasiada de sua comitiva orgiástica) e nos arcos triunfais (o carro triunfal do imperador).

Temos, em ambos os símbolos, movimentos de massa na comitiva de um soberano; mas enquanto a mênade meneia o cabrito (que fora dilacerado no frenesi) em homenagem ao deus da embriaguez, os legionários romanos entregam a César cabeças degoladas de bárbaros, como um tributo devido ao Estado bem organizado (assim como, também nesses relevos, se festeja o imperador como mandatário da assistência imperial a seus veteranos).

É certo que o Coliseu, a poucos passos do Arco de Constantino, implacavelmente lembrava aos romanos da Idade Média e do Renascimento que a pulsão primitiva ao sacrifício humano tivera forçosamente

na Roma pagã seu local de culto, e a aterradora duplicidade entre a coroa de louros do imperador e a do mártir permanece até hoje em Roma.

A disciplina clerical do medievo, que experimentara na deificação do imperador seu adversário mais impiedoso, teria destruído um monumento como o Arco de Constantino caso os heroísmos do imperador Trajano não tivessem se preservado sob o manto de Constantino, em virtude da fileira de relevos acrescentada posteriormente.

A própria Igreja transformara a gloriosa exaltação de si do relevo de Trajano numa atitude cristã — e isso por meio de uma saga, ainda viva na obra de Dante. Na famosa narrativa da piedade do imperador perante a viúva que rogava por justiça, encontramos talvez a mais refinada tentativa no sentido de metamorfosear, por meio da atribuição de um sentido energeticamente inverso, o páthos imperial em piedade cristã: o imperador que se projeta à frente no relevo (onde atropela com o cavalo um bárbaro) torna-se o arauto da justiça, que exorta sua comitiva a parar, pois o filho da viúva caíra sob os cascos do cavaleiro romano.

c. 8/6

A tarefa de caracterizar a restituição da Antiguidade como um resultado da incipiente consciência historizadora dos fatos e também da empatia artística dotada de liberdade de consciência não passaria de uma teoria da evolução descritiva e insuficiente, caso ao mesmo tempo não se ousasse tentar descer às profundezas do emaranhado das pulsões do espírito humano com a matéria sedimentada.* Só então se obtém o mecanismo que forjou os valores expressivos da comoção pagã, do qual se origina a vivência orgiástica primordial: o *thiasos* dionísico.**

Desde os dias de Nietzsche, não é mais necessária uma atitude revolucionária para visar a essência da Antiguidade no símbolo de uma herma dupla com Apolo e Dionísio. Pelo contrário: o uso rotineiro e

* Na versão com as intervenções de Bing: "com a matéria acronologicamente sedimentada".

** Na versão com as intervenções de Bing, "dionísico" foi substituído por "trágico".

superficial dessa teoria dos contrários para observar as formas da arte pagã antes dificulta o esforço sério em conceber a sofrósina e o êxtase, na unicidade orgânica de sua função polar, na definição dos valores limítrofes da vontade expressiva humana.

O desagrilhoar do movimento expressivo do corpo, tal como consumado especialmente na Ásia Menor com a comitiva dos deuses da embriaguez, abarca toda a escala da humanidade cineticamente abalada (escala que vai da cisma desamparada ao frenesi sanguíneo), e todas as ações mímicas entre seus extremos (tais como andar, correr, dançar, pegar, levar, carregar) permitem ouvir o eco da entrega passional, inclusive naquelas obras de arte da Antiguidade que pertencem ao círculo cultural das comoções promovidas pelos mistérios (mesmo quando tais obras mantêm a atitude estilística plena do mundo artístico antigo).

Ora, o Renascimento italiano buscou introjetar essa herança do engrama fóbico com uma ambivalência peculiar. De um lado, tal herança foi um estímulo auspicioso para os homens então libertos e de temperamento voltado para o mundo, conferindo aos que lutavam pela sua liberdade frente ao destino o ânimo para que articulassem o inaudito.

Mas, considerando que esse estímulo se realizou como função mnêmica (isto é, por meio de formas pré-formadas já buriladas e abarcadas pela figuração artística), a restituição foi um ato situado entre a exteriorização pulsional de si mesmo e a figuração formal, consciente e domesticadora — ou seja, justamente entre Dionísio e Apolo —, que aloca o gênio artístico no lugar anímico em que ele pode desenvolver sua linguagem formal mais pessoal rumo a uma expressão própria.

D. ESBOÇO INICIADO EM NÁPOLES (27/5/1929)

Para todo artista que pretenda impor sua particularidade, a crise decisiva é a obrigação de se haver com o mundo de formas dos valores expressivos pré-formados — quer provenham do passado, quer do presente. A intuição de que esse processo possui um significado excep-

cionalmente amplo e até aqui ignorado para a formação do estilo do Renascimento europeu foi o que conduziu ao presente ensaio sobre *Mnemosine*, que, com seu fundamento material imagético, a princípio nada pretende ser senão um inventário das pré-formações passíveis de verificação que exigiram do artista individual ou a renúncia ou a introjeção dessa massa de impressões que o constrange dos dois lados.

A fase decisiva no desenvolvimento do estilo pictórico monumental do Renascimento italiano reflete-se com uma nitidez simbólica (dessas que apenas a verdadeira história outorga) naquelas obras de arte que, vindas da época do paganismo e do cristianismo, se vincularam à figura do imperador Constantino.

Dos relevos de Trajano no arco do triunfo que leva o nome de Constantino (apesar de só umas poucas fileiras de relevos serem de sua época; cf. Wilpert) emana aquele páthos imperial que, por sua eloquência ruidosa e cativante, conferiu validade universal à linguagem gestual de seus descendentes tardios — perante o qual mesmo as obras mais refinadas e guiantes do olho italiano perderiam seu direito a seguir no comando. A *Batalha de Constantino* de Piero della Francesca, em Arezzo, que descortinou para a comoção humana interior uma nova grandeza não retórica da forma de expressão, seria por assim dizer pisoteada pelos cascos do exército selvagem que, sob o pretexto da vitória de Constantino, pôde invadir a galope as paredes das Stanze.*

Como foi possível, nas vizinhanças de Rafael e Michelangelo, tal giro no vazio da linguagem das formas artísticas? A ideia de que o júbilo com os gestos grandiosos da escultura antiga, ao coincidir com um sentido símile e redesperto para o arqueologicamente autêntico, levasse a uma predominância tão incisiva da fórmula de páthos dinâmica *all'antica* fornece uma explicação meramente estética para a veemência desse processo.

* Warburg compara, nessa passagem, dois afrescos distintos representando as batalhas de Constantino: o de Piero della Francesca, na Basílica de São Francisco de Assis em Arezzo, e o pintado por Giulio Romano na Sala di Constantino nas Stanze di Raffaello, no Vaticano.

A nova linguagem patética dos gestos do mundo das figuras pagãs não foi introduzida no ateliê simplesmente, digamos, sob a aclamação de um olho artístico sofisticado e de um gosto antiquário similar.

Em vez disso, a caracterização do mundo pagão como um Olimpo de formas claras foi conquistada em um período de resistência vigorosa, que emanava de duas forças em tudo distintas, e que apesar de seu anticlassicismo bárbaro na aparência tinham o direito de ser vistas como guardiãs fiéis e plenas de autoridade do legado da Antiguidade. Essas duas máscaras de origem muito heterogênea, que recobriam aquela clareza de contornos humanos do mundo das divindades gregas, foram os símbolos monstruosos preservados da astrologia helenística e do mundo das figuras da Antiguidade à francesa (aparecendo sob o bizarro realismo de época nos trejeitos e trajes).

Sob as práticas da astrologia helenística, a naturalidade luminosa do panteão grego aglutinou-se numa horda de figuras monstruosas cujo despertar para a credibilidade humana de sua opacidade como hieróglifos grotescos do destino foi necessariamente uma exigência enfática de uma época que exigiria da palavra redescoberta da Antiguidade, mesmo em sua aparência, uma visibilidade orgânica em termos de estilo.

O segundo desmascaramento exigido da Antiguidade pagã precisou se voltar contra um invólucro aparentemente inofensivo: o realismo do traje à francesa, em que se disfarçou, na tapeçaria ilustrada de Flandres ou nas ilustrações de livros, o demonismo ovidiano ou a grandeza da Roma liviana.

Na verdade, a história da arte não está acostumada a ver conjuntamente as três concepções da Antiguidade — a da prática oriental, a das cortes do norte e a do humanismo italiano — como componentes igualmente engajados no processo da nova formação estilística. Não se esclarece que os astrólogos que reconheciam, muito acertadamente, Abû Ma'schar como fiel transmissor da cosmologia ptolemaica pudessem considerar-se, com razão subjetiva, guardiões meticulosamente fiéis da tradição. Ou que os doutos conselheiros dos tapeceiros e minia-

turistas do círculo cultural dos Valois pudessem crer — quer tivessem diante de si boas ou más traduções dos escritores antigos — que faziam a Antiguidade ressurgir com meticulosa fidelidade.

O ímpeto da entrada da linguagem gestual de inspiração antiga explica-se, portanto, indiretamente, por essa energia reativa duplamente sobrecarregada, que reivindicou o restabelecimento dos valores expressivos da Antiguidade (caracterizados pela clareza de contornos) a partir dos grillhões de uma tradição que não era homogênea.

Nesse sentido, caso se compreenda a formação do estilo como um problema de intercâmbio de tais valores expressivos, então se impõe a exigência incontornável de investigar a dinâmica desse processo referida à técnica de seus meios de circulação.

O tempo entre Piero della Francesca e a escola de Rafael é uma época na qual começa a perambulação internacional intensiva das imagens entre norte e sul, cuja veemência elementar envolve tanto o ímpeto do impacto como a abrangência do domínio por onde perambula — algo que se furtou ao historiador europeu dos estilos sob a “vitória” oficial do alto Renascimento romano. A tapeçaria de Flandres é o primeiro tipo, ainda colossal, de veículo automotivo para o transporte de imagens, que, desprendido da parede — e não só pela mobilidade, mas também pela técnica, voltada à reprodução multiplicadora do conteúdo da imagem —, foi um precursor da folha de papel impressa com imagens, isto é, das gravuras em cobre e xilogravuras, que mormente tornariam o intercâmbio de valores expressivos entre norte e sul uma ocorrência vital no processo de circulação da formação do estilo na Europa.

Consideremos apenas um exemplo do tamanho vigor e alcance com que esse veículo de imagens importado do norte se infiltrou nos palácios italianos: por volta de 1475, cerca de 250 metros corridos de tapeçarias de Flandres, com representações da agitada vida de outrora e presente, enfeitavam as paredes do imponente casarão dos Medici, a que conferiam o cobiçado brilho da suntuosidade cortesã e principesca. Mas, ao lado delas, já se mostrava um gênero artístico menos

vistoso, ainda capaz de esconder sua superioridade intrínseca como força formadora de estilo sob a modesta aparência de módicas pinturas sobre tela; elas compensavam com a *novità* do modo expressivo o que lhes faltava em termos de valor material. Despojado de todo o peso da armadura do cavaleiro burgúndio, o jogo de gestos de Pollaiuolo representou, nessas pinturas sobre tela, os feitos de Hércules em seu entusiasmo arrebatador *all'antica*.

Juntou-se a isso uma profunda nostalgia pelo restabelecimento, enraizada no império original da religiosidade pagã. Afinal, não eram as constelações helenísticas símbolo de um escatológico *raptus in caelum*, assim como as fábulas ovidianas, que reconvertiam os homens em *hyle* [matéria], simbolizaram o *raptus ad inferos*? A tendência ao restabelecimento da clareza nos contornos da linguagem gestual — só na aparência puramente superficial e artística — conduziu desde si mesma, isto é, correspondendo à lógica interna das amarras arrebatadas, a uma linguagem formal adequada à trágica e estoica Antiguidade soterrada.

E. 4/7/1927*

Graças ao prodígio do olho humano normal, a mesma vibração anímica permaneceu viva na Itália, transpondo séculos, na robusta escultura em pedra dos tempos da Antiguidade.

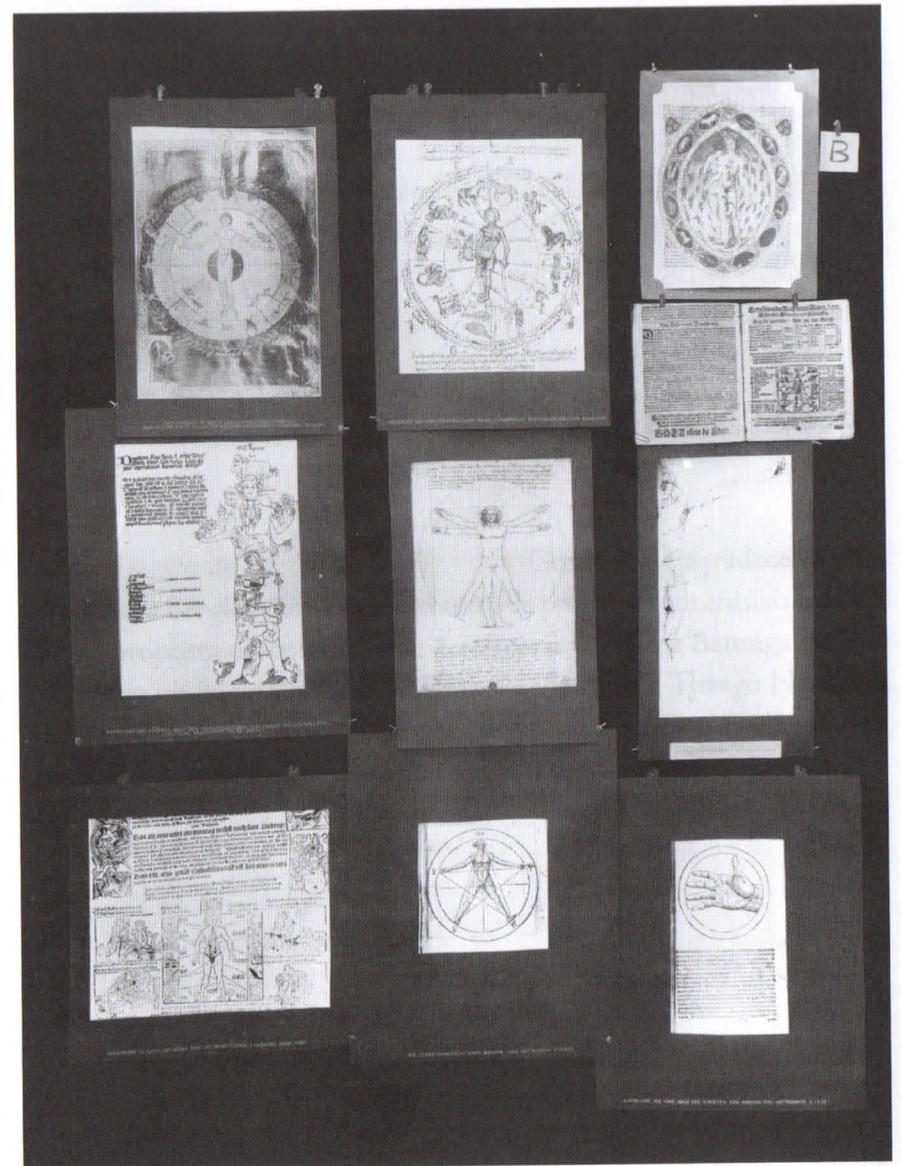
Em virtude dessa função da memória, a linguagem dos gestos na forma de imagem, amiúde reforçada com legendas pela linguagem da palavra (que se dirige também ao ouvido), coage as obras arquitetônicas (como arco do triunfo e teatros) e esculturas (do sarcófago à moeda), com o ímpeto indestrutível de sua formação expressiva, a uma revivescência da comoção humana em toda a amplitude de sua polaridade trágica, da tolerância passiva ao triunfo ativo.

Na escultura triunfal, a afirmação da vida era festejada de forma pomposa, enquanto as sagas nos relevos dos sarcófagos pagãos

* Incluído por Gombrich.

expunham, em símbolos míticos, a luta desesperadora pela ascensão da alma humana ao céu. Aquela série com mais de doze sarcófagos encaixada nas laterais da escadaria de Santa Maria Aracoeli mostra quão enfaticamente tais elementos hostis à Igreja podiam se inculcar; autorizadas a acompanhar o peregrino devoto em sua subida à Igreja, estão ali como imagens oníricas vindas da região proibida do ímpio demonismo pagão. Esse antagonismo da consciência do eu na expressão externa exigiu do modo de intuição enleado à matéria — próprio à Idade Média que chegava ao fim — um confronto ético paralelo entre o modo de sentir a personalidade por parte do pagão combativo e do cristão dedicado.

Uma das ocorrências genuína e artisticamente criadoras da época do assim chamado Renascimento foi a superioridade da clareza dramática nos contornos dos gestos individuais de triunfo ao estilo antigo, oriundos da época de Trajano, sobre a confusa épica de massas dos epígonos de Constantino — já que tal superioridade não apenas se fez sentir, mas também foi posta em circulação (de maneira direta e exemplar) na linguagem formal do Renascimento italiano do século xv ao xvii como a fórmula de páthos canônica, sempre que se apresentava como tarefa a representação da vida humana em movimento.



147. *Atlas Mnemosine*, Aby Warburg. Painel B: Variados graus da transposição do sistema cósmico ao ser humano. Correspondência harmônica. Redução posterior da harmonia à geometria abstrata em vez de geometria condicionada cosmicamente (Leonardo).

∞