



DOCUMENTS

***De Arsenal a Laboratório* (1927), de Aby Warburg: Apresentação e tradução**

Cássio Fernandes

Departamento de História da Arte

Universidade Federal de São Paulo

Apresentação¹

No dia 29 de dezembro de 1927, Aby Warburg profere uma conferência de caráter autobiográfico no salão da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura), então sediada em Hamburgo. O evento se deu como parte da reunião para constituição do projeto do conselho diretor da Biblioteca de Warburg. O texto da palestra, que teve o título *Vom Arsenal zum Laboratorium* (De Arsenal a Laboratório), permaneceu inédito até o ano de 2004, quando aparece em idioma italiano como parte da edição das obras de Warburg, reunidas pelo trabalho de organização e tradução realizado por Maurizio Ghelardi, da Scuola Normale Superiore di Pisa².

A conferência, na qual o autor traça um breve esboço das etapas cruciais de seu percurso intelectual, marca, então, o período final de sua vida, quando, de volta a Hamburgo após o longo período de reclusão (entre 1918 e 1924) para tratamento psiquiátrico, Warburg atua na continuação de seus estudos e na organização de sua biblioteca. A conferência é também a ocasião para prestar contas a seus irmãos (que, durante sua

¹ O texto que aqui se apresenta em tradução inédita à língua portuguesa foi produzido a partir do original em alemão, cotejado com a edição italiana: WARBURG, Aby. *Opere*. Vol. I. (a cura di Maurizio Ghelardi). Torino: Nino Aragno Editore, 2004, pp. 3-16. A versão em português é composta por três grupos de notas. O primeiro, indicado apenas por números, refere-se àquelas redigidas pelo próprio autor, Aby Warburg. O segundo, diz respeito às adições às notas do autor, compostas por Maurizio Ghelardi para a edição italiana. Estas são indicadas entre colchetes. O terceiro grupo de notas refere-se àquelas compostas pelo tradutor brasileiro, e são indicadas por número ou asterisco, tendo ainda por acréscimo a sigla N. do T.B. (Nota do Tradutor Brasileiro).

² WARBURG, Aby. *Opere*. Vol. I. (a cura di Maurizio Ghelardi). Torino: Nino Aragno Editore, 2004, pp. 3-16.

ausência, mantiveram ativo o empreendimento de formação da biblioteca), mas também aos colaboradores, que permaneceram fiéis na direção do instituto. Isso pode ser depreendido da anotação constante no alto da primeira folha datilografada da conferência, onde se lê o trecho manuscrito com a lista dos presentes à reunião. Entre os nomes estão: Max M. Warburg, Fritz Warburg, Erich Warburg, Max A. Warburg, Prof. Dr. A. Warburg, Prof. Dr. Fritz Saxl, além da nota constando a ausência de Gertrud Bing, por motivo de convalescência.

Pelo teor da conferência de 1927, fica evidente a coerência subjacente à diversidade e aparente desconexão entre os estudos de Aby Warburg, e tem o tom de prestação de contas diante daqueles que estiveram mais próximos do homem e do estudioso que dedicou a vida, antes de tudo, à formação de uma biblioteca particular que pudesse dar conta do legado do Antigo no limiar do Mundo Moderno. Mas, representa também uma rendição de contas a si mesmo. Como que para escutar em tom solene a voz íntima que o havia guiado ao longo de uma trajetória marcada não só por períodos de equilíbrio interior, Warburg constrói em sua fala o sentido e a coerência que marcaram os variados temas de pesquisa sobre os quais debruçou, e (poderíamos acrescentar, lançando um olhar retrospectivo sobre sua obra) continuaria a debruçar-se no espaço de tempo que se seguiu entre a referida palestra e a noite de seu desaparecimento, no final de outubro de 1929.

Em linhas gerais, pode-se depreender da conferência de 1927 que Warburg esteve imerso, por toda sua trajetória de pesquisa, em alguns temas centrais, que certamente passam pela crítica à noção de Antigo em Winckelmann, o que o conduz ao estudo sobre o ingresso do estilo antiquizante na arte do Primeiro Renascimento florentino (com foco nas últimas décadas do *Quattrocento*). Nota-se que este tema foi observado em sua imbricação com o estudo sobre as trocas culturais entre o Sul e o Norte da Europa, tanto no período que une o mercador florentino (na qualidade de encomendante de obras de arte) ao artista nórdico no século XV, quanto na fase em que a arte italiana do *Cinquecento* encontra em

Dürer e nos gravadores germânicos uma perspectiva de intercâmbios bastante frutíferos. O tema das trocas culturais entre Sul e Norte está em acordo com o centro de onde emana o formato da Biblioteca de Warburg, qual seja: o foco nas zonas fronteiriças do conhecimento. Observa-se ainda que o assunto referente à astrologia, tão amplamente desenvolvido por Warburg em estudos de caso que vão dos afrescos do Palácio Schifanoia de Ferrara (a partir de 1908), até a interpretação da obra de Giordano Bruno (já no final da vida), num processo que passa ainda pelas pesquisas sobre as pinturas do Salão do *Palazzo della Ragione*, em Padova. Pode-se afirmar ainda que este grande tema esteve conectado com seu interesse pela transmissão do legado Antigo no Renascimento italiano, desta feita sob a moldura da tentativa de compreender os modos pelos quais os homens constroem um sentido para a orientação no cosmos. Esta temática ultrapassa os limites cronológicos do Renascimento, para encontrar um desfecho no âmbito do surgimento da ciência moderna, revelando o teor do contato de Warburg, na fase final de sua vida, com dois intelectuais de expressão: o filólogo de Heidelberg, Franz Boll; e o filósofo, à época atuante em Hamburgo, Ernst Cassirer. Em contato com o primeiro, Warburg amplia e aprofunda os estudos sobre astrologia; com o segundo, ganha corpo sua discussão sobre o símbolo (a polaridade do símbolo), no âmbito dos estudos de Cassirer sobre as formas simbólicas, como aparecem definidas no livro *A Filosofia das Formas Simbólicas*³.

Mas, a conferência autobiográfica de 1927 coloca-se, no contexto da obra de Warburg, na fase que diz respeito à conferência sobre “O Ritual da Serpente”, ao projeto inacabado do “Atlas Mnemosyne”, aos cursos ministrados paralelamente em Hamburgo sobre Jacob Burckhardt e sobre “O método da ciência da cultura” (*Kulturwissenschaftliche Methode*). Com efeito, a conferência de 1927 coincide com a realização desses dois

³ CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Bände. Berlin, 1923, 1925, 1929. (Edição brasileira: *A Filosofia das Formas Simbólicas*. 3 vol. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 2004, 2011).

seminários. Cumpre ressaltar que de todos esses estudos permaneceram textos ou anotações da mão do próprio Warburg e, em alguns casos, acrescidos de notas ou pequenas reformulações realizadas principalmente por Gertrud Bing, sua assistente na administração da Biblioteca.

Além disso, é preciso frisar que os mencionados escritos da fase derradeira da vida de Aby Warburg, que coincidem com o período de elaboração da conferência em questão, não fazem parte do livro recentemente editado no Brasil, *A Renovação da Antiguidade Pagã*⁴, que se constitui como a tradução para o português do livro canônico de Warburg, editado na Alemanha em 1932. Este fato requer, no entanto, uma breve digressão.

A obra de Warburg não se constituiu como um *corpus* organizado em forma de livros ou de conjuntos de textos sistematizados pelo próprio autor. Ao contrário, Warburg, que desenvolveu seu trabalho como pesquisador independente, também não escreveu propriamente um livro. Do vasto material composto por escritos curtos, conferências, cartas ou cursos ministrados em Hamburgo, ele jamais tratou de delimitar de próprio punho o que desejava fosse publicado. Os livros que se constituíram de seus escritos foram produto do interesse e da sistematização de outrem. Ele próprio editou apenas de modo fragmentário parte de sua produção textual, em revistas científicas, em publicações da própria Biblioteca Warburg ou como pequenos volumes separados. Mesmo assim, grande parte de seus escritos permaneceu inédita até o final de sua vida.

A primeira sistematização de seus textos ocorreu no início da década de 1930, produto de um projeto editorial liderado por Gertrud Bing, que, ao lado de Fritz Saxl, dirigia a biblioteca ainda em Hamburgo. Ambos haviam trabalhado junto a Warburg e também durante o interregno de sua

⁴ Aby Warburg. *A Renovação da Antiguidade Pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ausência para tratamento psiquiátrico. Do trabalho de organização de Gertrud Bing, surgiram em 1932, pela editora alemã Teubner, os *Gesammelte Schriften*⁵, que deveriam constituir apenas a primeira parte do projeto de edição do legado textual de Warburg. Este projeto, porém, delineado brevemente por Saxl na edição original, jamais seria levado a cabo. O livro de 1932 tornou-se, ao longo do século XX, a edição canônica dos escritos de Aby Warburg, sendo desde então reimpresso em língua alemã ou traduzido para outros idiomas, como foi o caso da edição brasileira de 2013. Muito pouco da fase final da obra de Warburg ficara registrado nesse volume, que desde os anos 1930 circula entre os estudiosos da arte e da civilização do Renascimento, bem como entre os interessados pelos estudos sobre o papel da imagem na cultura ocidental.

Recentemente, uma nova coletânea de textos de Warburg foi editada no Brasil sob o título *Histórias de Fantomas Para Gente Grande*⁶. Esta coletânea republica textos presentes na edição canônica de 1932 e acrescenta quatro escritos até então inéditos em língua portuguesa. Isso representa, sem dúvida, um progresso no sentido de colocar à disposição do público brasileiro esse importante autor através de seus próprios textos, e não sob os auspícios de intérpretes que, muitas vezes, estão mais interessados em suas próprias idéias do que em seguir o desenvolvimento do pensamento de Warburg.

Nesse sentido, a conferência de 1927 permite também uma nova perspectiva em direção aos escritos inéditos ou pouco conhecidos de Warburg, abrindo a possibilidade de vir a público, com mais amplitude, o autor formado em ambientes intelectuais que, no final do Oitocentos, comunicavam a história social da arte com a história da cultura, a história das religiões e a nascente antropologia. A conferência deixa entrever, além disso, o homem que viveu uma das mais duras e profundas experiências

⁵ WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. 2 Bände. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932.

⁶ WARBURG, Aby. *Histórias de Fantomas Para Gente Grande*. (org. Leopoldo Waizborg). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

íntimas, e depois conseguiu utilizá-la como base para refletir sobre a relação entre sua vida e sua produção intelectual.

Nesse sentido, ele afirma, na conferência de 1927, que um olhar retrospectivo sobre o significado mais íntimo de sua atividade intelectual revela que bem cedo estava já convencido de que era necessário fazer uma correção à tese de Lessing. Lessing tinha comprovado com o seu *Laocoonte*, afirma Warburg, que na representação artística este último “enquanto criação autenticamente antiga, não grita, não suspira, nem mesmo quando é agarrado por serpentes”⁷. A correção à doutrina de Lessing, ou mais exatamente à ideia de Winckelmann a respeito da serenidade olímpica da Antiguidade, segundo Warburg, desenvolveu-se em sua mente logo após o início de seu percurso acadêmico, quando estudava na Universidade de Bonn, e se baseou num fundamento histórico-cultural. Warburg revela também que esta ideia era, ainda no momento da conferência, uma perspectiva sobre a qual se colocava; portanto, não totalmente concluída.

De fato, é possível afirmar que a origem de sua discussão a respeito da obra de Lessing está presente no texto manuscrito, composto para um seminário na Universidade de Bonn em 24 de maio de 1889, sob o título original *Esboço de uma crítica ao “Laocoonte” na arte do Quattrocento em Florença: o desenvolvimento da pintura nos relevos de Ghiberti*. Trata-se de um estudo juvenil sobre a escultura no século XV florentino, no interior do qual figura a distinção entre pintura e poesia segundo Lessing.

Porém, a visão crítica sobre a ideia winckelmanniana de Antigo estaria presente de modo mais elaborado, em seguida, no teor da tese de Warburg, apresentada na Universidade de Estrasburgo em 1892. A tese, no entanto, começara a ganhar forma em sua mente, em sua primeira viagem a Florença, em 1888, viagem que lhe possibilita o encontro com o historiador da arte August Schmarsow. Schmarsow, naquele momento,

⁷ WARBURG, Aby. *De Arsenal a Laboratório*.

tentava formar, na cidade dos Medici, um instituto alemão de história da arte. Warburg permanece em Florença por 6 meses. Poucos anos depois, Schmarsow veria criado o *Kunsthistorisches Institut in Florenz*. De Florença, Warburg sairia com a ideia da futura tese, defendida, no entanto, na Universidade de Estrasburgo, sob orientação de Hubert Janitschek, estudioso do Renascimento, autor do livro *Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst in Italien (A sociedade do Renascimento e a arte na Itália)*⁸ e organizador da edição do *De Pictura*, de Leon Battista Alberti.

A tese de Warburg, editada em 1893, trataria das pinturas mitológicas de Sandro Botticelli na perspectiva da leitura, por parte do humanismo florentino do ambiente de Lorenzo de' Medici, da tradição homérica pela via da transmutação latina realizada por Ovídio. Era uma compreensão do diálogo entre palavra e imagem no seio do humanismo florentino dos anos 1480, somada a uma perspectiva histórico-artística que perseguia a relação entre artista, comitente e conselheiro erudito. Warburg defendia, na tese, que as pinturas de Botticelli, “O Nascimento de Vênus” e a “Primavera”, surgiram da encomenda de Lorenzo de' Medici e sob a base iconográfica formulada pelo literato e membro da Academia Platônica de Florença, Angelo Poliziano. Poliziano, então, seria o mediador da relação entre Botticelli e Ovídio nas pinturas, que teriam sido executadas justamente para ornar o salão de debates da referida academia.

Entretanto, o problema central da tese coloca a Warburg a questão do legado Antigo no Primeiro Renascimento florentino, e de um modo tão particularizado que se torna fundamental seguirmos, nesse sentido, um fragmento da conferência autobiográfica de 1927:

A descoberta de que as duas figuras da perseguição (Zéforo e Flora), na *Primavera* de Botticelli, fossem trazidas diretamente dos *Fastos* de Ovídio foi para mim decisiva para a escolha do tema da tese, a qual teve

⁸ JANITSCHKEK, Hubert. *Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst in Italien*. Stuttgart, 1879.

como argumento a intensidade do movimento externo sob o signo da Antiguidade. [...] Eu devia buscar compreender se entre os contemporâneos de Botticelli existiam documentos, ou mesmo poesias, que pudessem indicar-me quem tinha sido o mediador deste douto modelo para um grupo da perseguição. Tratava-se, então, de uma atitude que privilegiava a análise da obra de arte individual. [...] Consegui descobrir que Poliziano, estudioso e poeta, tinha sido o mediador da passagem ovidiana. Em particular – coisa decisiva, para mim -, descobri que exatamente este douto humanista tinha sido quem transmitira os motivos antiquizantes à *representação dramática*⁹.

Na tese de Warburg, as figuras de Zéfiro e Flora têm papel central. Zéfiro, por seu soprar, é o responsável por produzir o movimento das vestes e dos cabelos às figuras da representação. Flora é a ninfa que entra na figuração como o componente Antigo por excelência. Ela é, ao mesmo tempo, elemento da natureza e portadora da vida. Ambas as figuras dão à representação um movimento e uma tensão próprias da entrada em cena do elemento antiquizante. Este, por sua vez, longe de carregar à composição um sentido de equilíbrio e placidez, porta exatamente o movimento e a tensão de alma, promovendo a apresentação da nudez e dos volumes dos corpos aparentes sob as vestes esvoaçantes.

Isso representava, para Warburg, um exemplo do ingresso do estilo antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento, ou seja, o momento em que o estilo “*alla francese*” dava lugar ao estilo “*all’antica*”, como ele próprio, vários anos depois da tese, observará em mais de um estudo. Para Warburg, a origem do problema da mudança do estilo deu-se originalmente na arte florentina das décadas finais do *Quattrocento*, através da composição de algumas figuras isoladamente no interior das cenas. Isto é, ele percebia no interior de cenas compostas sob a égide das posturas serenas (“*alla francese*”), um ou outro personagem representado

⁹ WARBURG, Aby. *De Arsenal a Laboratório*.

a partir de um movimento que quebrava a serenidade da cena, introduzindo o estilo “*all’antica*”, que seria desenvolvido apenas na geração de artistas italianos do *Cinquecento*.

Warburg tinha citado, na conferência autobiográfica, a importância que tivera para ele a leitura de dois livros, em 1888, durante a estadia em Florença, ambos inteiramente fora do âmbito do estudo histórico-artístico: *The Expression of the emotion in man and animals*, de Charles Darwin, e *Mimik und Physiognomik*, de Theodor Piderit.¹⁰ Concentremo-nos no primeiro caso. Sabe-se também que a discussão trazida por Darwin ganha eco na obra do professor de Antropologia da *Reale Accademia di Scienze e Lettere* de Milão, em seguida Diretor do *Museo Civico di Storia Naturale*, também sediado em Milão, Tito Vignoli. Vignoli é autor do livro *Mito e scienza*¹¹, que foi lido por Warburg na tradução alemã de 1880¹². É certo que Warburg conhecesse também a resenha ao livro, editada em 1881, de autoria de um de seus professores mais apreciados: Hermann Usener. Vignoli transfere os resultados do mencionado estudo de Darwin para o campo da pesquisa sobre o mito.

De todo modo, Darwin concebe os gestos e as expressões humanas como traços enfraquecidos de ações resolutas e vigorosas executadas no passado. A partir disso, Warburg chega a compreender, nas palavras de Maurizio Ghelardi,

“que o homem primitivo reagira às impressões elementares com expressões que em seguida tinham-se tornado designações de coisas ou imagens visuais, e que a evolução envolvera um distanciamento das ações em relação a seu impulso imediato, vale dizer às emoções, de modo que as nossas expressões faciais, os nossos

¹⁰ WARBURG, Aby. *De Arsenal a Laboratório*.

¹¹ VIGNOLI, Tito. *Mito e scienza*. Milano, 1879.

¹² VIGNOLI, Tito. *Mythus und Wissenschaft*. Brockhaus Verlag: Leipzig, 1880.

gestos não eram senão um resíduo simbólico daquilo que na origem tinha sido biologicamente útil”¹³.

Portanto, Warburg compreendia que os gestos da arte clássica remontam, em suas primeiras formulações, a um período no qual a representação dos mitos era uma realidade ritual que comovia profundamente as almas, repercutindo de imediato, como reação biológica, nas feições e nos gestos humanos. Esses gestos estariam presentes em pinturas e esculturas antigas, atuando na arte clássica como uma sobrevivência primitiva. Ele denominou esses gestos de superlativos de uma linguagem da gestualidade, formulações carregadas com o máximo de experiência, chegando à noção de valores expressivos máximos. Esta noção confirmou a sua concepção da adaptação das convenções artísticas a determinados propósitos, reforçando também o seu modo de compreender as tradições culturais. Dessa problemática descende o conceito de *Pathosformel*, empregado por Warburg em seus estudos, anos depois. Daí descende também o problema do ingresso do estilo antiquizante na pintura florentina do *Quattrocento*, um dos temas centrais de sua obra. A intensidade dos movimentos em determinados personagens, já nas décadas finais do século XV, poderia indicar, não propriamente o interesse dos artistas modernos por exprimir as próprias comoções, mas significava que eles estavam interessados em imitar determinado estilo, e com isso inseriam-se numa tradição.

De fato, o problema do ingresso do estilo antiquizante na pintura florentina do *Quattrocento* será desenvolvido por Warburg poucos anos depois, numa carta¹⁴ enviada ao estudioso holandês, amigo de Johan Huizinga, André Jolles. Nessa carta, de 1900, Warburg fala da *Ninfa* na pintura de Domenico Ghirlandaio na Capela Tornabuoni, na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença. Warburg explica a Jolles como teria sido possível

¹³ GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg. La lotta per lo stile*. Torino: Nino Aragno Editore, 2012, p. 89.

¹⁴ WARBURG, Aby. “Ninfa: uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg”. In: *Aby Warburg Inédito*. Vol. 1. Organização, tradução e apresentação: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, no prelo.

numa cena como a do *Nascimento de São João Batista*, a presença da personagem que surge com uma bandeja na cabeça com um movimento inteiramente em desacordo com o restante das figuras representadas. Era o problema da mudança do estilo, que voltará a aparecer na obra de Warburg nas décadas seguintes.

Voltando à tese de 1892, entretanto, pode-se perceber que, do ponto de vista metodológico, o tema e o desenvolvimento da pesquisa remetiam Aby Warburg a um estudioso cujo nome era à época uma referência ao tema, e de quem o próprio Warburg afirmaria, logo depois, ser um seu continuador. Tratava-se de Jacob Burckhardt, a quem Warburg enviou a tese e recebeu de volta uma carta alentadora, com as seguintes palavras: “com o seu escrito o senhor fez cumprir um passo adiante no conhecimento do *medium* social, poético e humanístico no qual Sandro [Botticelli] vivia e pintava”¹⁵.

É forte a ligação que unia Warburg a Burckhardt, sobretudo na fase inicial da produção do estudioso de Hamburgo, porém com ecos no transcorrer de sua obra. Além disso, no momento da conferência de 1927, como dissemos, Warburg ministrava concomitante dois seminários em Hamburgo: um sobre o método da Ciência da Cultura e outro sobre a obra de Burckhardt. Desses seminários sobreviveram dois curtos manuscritos, inéditos até poucos anos atrás. Apesar do caráter fragmentário, esses textos revelam que Burckhardt, de fato, concedera a Warburg o tema da cultura do Renascimento sob uma perspectiva de movimento e inter-relações culturais que o estudioso de Hamburgo aprofundará ao longo de seus estudos. Isso certamente se conecta à seguinte afirmação de Warburg, na referida conferência autobiográfica:

Considerar a obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida, em sentido mais

¹⁵ BURCKHARDT, Jacob. *Lettere (1838-1896)*. (A cura di Luca Farulli). Palermo: Selerio Editore, 1993, p. 207.

amplo, impôs-se a mim, a partir de 1897, como tarefa científica sob um ponto de vista totalmente novo. [...]

A ligação do homem com a arte devia [...] ser compreendida, em primeiro lugar, como um dado de realidade, em sua unitária e arraigada coexistência de finalidades religioso-culturais e artístico-práticas¹⁶.

Warburg, certamente sob a influência inicial de Burckhardt, move-se a partir da integração entre história da arte e história da cultura, fornecendo, no entanto, o conceito de cultura total, no interior da qual a visão artística cumpre uma função necessária. Ou seja, ele parte do pressuposto de que para o conhecimento da forma é necessário não separá-la de suas conexões com as funções culturais. Deve-se, ao contrário, empreender uma dupla indagação: sobre o significado que têm as outras funções da cultura (religião e poesia, mito e ciência, sociedade e Estado) para a imaginação artística, indagando ainda sobre o significado da imagem para essas funções culturais. Como o próprio Warburg chegou a afirmar em outra conferência, desta feita em janeiro de 1929, sobre o Antigo romano na oficina de Ghirlandaio: “Estou convencido de que seja fecundo um estreito contato entre arqueologia, história da arte e uma exata ciência histórica sociológica”. Isso, para constituir o que ele chamava “ciência da cultura histórico-artística, que combina os mais variados campos científicos”¹⁷. Era, de fato, uma retomada (seguida de ampliação) do trabalho de Burckhardt, realizado por Warburg com o propósito de determinar com maior profundidade os fatores condicionantes da formação do estilo.

Essa ligação com Burckhardt estaria presente, de forma clara, nos dois estudos que Warburg compõe em 1902. Esses estudos estão marcados pela leitura feita do volume dos últimos escritos de Burckhardt, editado

¹⁶ WARBURG, Aby. *De Arsenal a Laboratório*.

¹⁷ WARBURG, Aby. “O Antigo romano na oficina de Ghirlandaio”. In: *Aby Warburg Inédito*. Vol. 1. Organização, tradução e apresentação: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, no prelo.

postumamente em 1898, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (Contribuições à História da Arte na Itália), que continha três ensaios: “O retábulo de altar” (*Das Altarbild*), “O retrato na pintura italiana” (*Das Porträt in der italienischen Malerei*) e “Os colecionadores” (*Die Sammler*). Sua intenção de se colocar diante da obra de Burckhardt ficara atesta, em 1902, no texto intitulado “Arte do retrato e burguesia florentina”¹⁸, que se apresenta explicitamente no Prefácio como uma continuação ao volume de Burckhardt sobre o retrato na pintura. No texto de 1902, Warburg utiliza-se de um único afresco, pintado por Domenico Ghirlandaio na Capela Sassetti, na igreja florentina de Santa Trinità, para compreender o problema da relação entre cristianismo medieval e paganismo antigo na Florença da segunda metade do século XV. Aqui, sua abordagem colocava de novo no centro a relação entre comitente e artista, nesse caso, entre o retratista, Ghirlandaio, e o retratado, Francesco Sassetti, que representa a figura do burguês laico e culto do Primeiro Renascimento florentino.

Porém, a conferência autobiográfica de 1927 se detém ainda sobre o texto de 1902 intitulado “Arte flamenga e Primeiro Renascimento florentino”¹⁹, por apresentar, de modo explícito, um dos temas cruciais da obra de Warburg: o intercâmbio entre as culturas florentina e flamenga. Nesse sentido, pode-se dizer que dois acontecimentos editoriais marcaram o encontro de Warburg com o tema das relações culturais entre Florença e Flandres no *Quattrocento*. O primeiro foi a referida edição póstuma de parte dos últimos escritos de Burckhardt sobre a arte italiana do Renascimento: *Contribuições à História da Arte na Itália*. Uma das linhas interpretativas que atravessam esses textos de Burckhardt é a importância da pintura flamenga para a formação do gosto artístico de uma classe de mercadores florentinos encomendantes das obras de arte e,

¹⁸ WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã. Op. cit.*, pp. 121-168. (Edição original: WARBURG, A. “Bildniskunst und florentinisches Bürgertum” (1902). In: WARBURG, A. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932, pp. 89-126.

¹⁹ WARBURG, Aby. “Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance” (1902). In: WARBURG, A. *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Band I. *Op. cit.*, 1932, pp. 185-206. Edição brasileira: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã. Op. cit.*, pp. 245-275.

consequentemente, seu papel na execução da pintura em Florença. O outro acontecimento editorial importante para Warburg, nesse momento, é o aparecimento, em 1888, do livro de Eugène Müntz sobre as coleções dos Medici no século XV, *Les collections des Médicis au quinzième siècle*, que também tinham sido de grande valia para os citados estudos de Burckhardt. Na conferência autobiográfica de 1927, Warburg se refere ao surgimento do livro de Müntz como “uma nova fonte de conhecimento”, para afirmar, em seguida:

Pensando que no Palácio Medici devia existir cerca de 250 metros de tapetes representando, em parte, modelos antigos ou italianos, convenci-me de que era necessário compreender concretamente esta gigantesca trama figurativa. Consegui responder a tal pergunta graças à análise iconológica da calcografia florentina mais antiga, e pude, assim, constatar que a composição de pequeno formato, aparentemente de função ornamental, continha, na realidade, ecos de tapetes ou de cartões hoje perdidos²⁰.

O estudo do inventário dos Medici permitiu-lhe ainda compreender um progressivo interesse, em Florença, pela pintura de cavalete sobre tela ou sobre madeira, em comparação com a tradicional pintura a fresco. Com esse processo, era possível perceber a importância da arte flamenga no ambiente dos Medici, e não apenas do ponto de vista da pintura, mas também da tapeçaria. A partir do livro de Müntz, ele chegou a concluir que os flamengos tinham condicionado o desenvolvimento do primeiro colecionismo italiano, em especial, pela capacidade realística da pintura a óleo desenvolvida em Flandres, mas também pela facilidade de circulação dos tecidos, dos tapetes e dos quadros flamengos de pequenas dimensões, fato que antecede a circulação dos próprios artistas nórdicos na Itália. Desse modo, os inventários das coleções dos Medici confirmavam a importância da ligação entre a tarefa ditada pelo

²⁰ WARBURG, Aby. *De Arsenal a Laboratório*.

coleccionador e o conteúdo de uma obra. Uma vez mais, fazia-se presente o interesse de Warburg de compreender as imagens como símbolos de circulações, de migrações de homens e de ideias, seu esforço em perfazer os caminhos das conexões, dos encontros entre elementos distintos, sua determinação em entender a fronteira como o próprio terreno da história. Além disso, encantava-lhe o fascínio do mundo refinado toscano pelos meios de expressar o vivo, trazidos à luz pela arte flamenga.

Na conferência de 1927, Warburg se refere a este grande tema como um dos elementos que o teriam movido em direção à ideia da formação da biblioteca. Segundo ele, exatamente em 1902, numa conversa com o pai e o irmão Max, teria sido colocada a necessidade de ampliar as aquisições de sua biblioteca, e o motivo principal se relacionava ao tema das relações transalpinas. Ele diz:

Naqueles anos, vagueando entre a Alemanha e a Itália, inseguro sobre onde me estabelecer, tive diante dos olhos um único problema: o fenômeno das trocas entre as culturas do Sul e do Norte, que tinha surgido em mim de modo veemente, poderia ser elaborado somente se conseguisse tecer num mesmo instituto as malhas do Norte com as do Sul. Em outras palavras: só podendo consultar livremente aquelas publicações fundamentais e muito caras, que, em resumo, não estavam disponíveis num mesmo lugar, e muito menos para um jovem estudante²¹.

Então, a ideia da biblioteca surge desse problema de fundo: as trocas entre as culturas do Sul e do Norte. Ele complementa sua afirmação frisando que, para dar um sentido unitário à coleção e um foco central aos estudos ali desenvolvidos, foi preciso criar um fio condutor:

²¹ WARBURG, Aby. *De Arsenal a Laboratório*.

Para não correr o risco de meus projetos se dispersarem no infinito, mantive como eixo de minhas pesquisas o tema da influência da Antiguidade²².

Segundo Warburg, esse propósito foi colocado em dura prova na etapa seguinte de suas investigações. Em 1908, estudando desenhos, gravuras e calendários dos séculos XV e XVI, provenientes da Itália e do mundo germânico, Warburg aponta para o momento (aqui já referido) em que ocorre uma mudança estilística nessas imagens pela entrada em cena das influências da escultura clássica sobre as representações tardo-medievais de imagens de deuses oriundos da Antiguidade tardia. Há, portanto, para o estudioso de Hamburgo, uma refiguração de ilustrações medievais provocada pela redescoberta renascentista da arte da Antiguidade. Para isso, ele empreendia também, no estudo de 1908, as primeiras incursões no tema da astrologia.

De fato, Warburg dedica-se de modo sistemático aos estudos astrológicos a partir da leitura, realizada em 1907, do livro de Franz Boll (1867-1924). Filólogo clássico e professor na Universidade de Heidelberg, especialista em história da astrologia, Franz Boll havia publicado, em 1903, *Sphaera. Neue griechische Texte und untersuchungen zur geschichte der Sternbilder* (Sphaera. Novos textos gregos e pesquisas para a história das constelações)²³. Nesse livro, Boll, mediante fragmentos de textos e referências indiretas, conseguiu restituir um dos mais influentes tratados sobre o céu da Antiguidade Clássica, a *Sphaera Barbarica*, do babilônico Teucro (séc. I a.C.). Partindo, então, do tratado de Teucro, Franz Boll empreende uma reconstrução detalhada da migração da astrologia e da astronomia grega através de suas transmissões no Oriente e na Idade Média Latina. O texto de Teucro mostrava já, por sua vez, a contaminação e o enriquecimento da *sphaera* clássica com novos asterismos orientais, ou seja, o catálogo das estrelas fixas de Arato (séc. III a.C.). Na época

²² WARBURG, Aby. *De Arsenal a Laboratório*.

²³ BOLL, Franz. *Sphaera: Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*. Leipzig: Teubner, 1903.

helenística, este céu de poucas constelações, foi preenchido com novas figuras provenientes da tradição egípcia, aramaica e babilônica. Este catálogo de constelações, mescla de elementos gregos e orientais, teve grande fortuna e, no curso do tempo, foi enriquecido com ornamentos astrológicos indianos e persas. Portanto, o tema do livro de Franz Boll é a história da compilação de Teucro, e de suas migrações na Antiguidade e na Idade Média entre diversas culturas no Oriente e no Ocidente.

Warburg, por seu turno, havia começado a estudar intensamente a história da mitografia e da astrologia, focalizando a descrição das divindades pagãs nos textos medievais e a continuidade do imaginário astrológico da Antiguidade nos tempos modernos. O livro de Boll despertou-lhe o interesse pelo estudo dos textos astrológicos indianos, o que seria fundamental para sua interpretação da iconografia das pinturas do Palácio Schifanoia de Ferrara. Em 1909, imerso no estudo sobre astrologia, Warburg entra em contato epistolar com Franz Boll. Em 1912, Aby Warburg apresenta, no *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Roma*, uma conferência sobre os afrescos astrológicos do Palácio Schifanoia. Na conferência, intitulada “Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia de Ferrara”²⁴, Warburg desenvolveu a hipótese (ainda hoje não suficientemente comprovada) da transmissão ao Renascimento italiano de uma tradição iconográfica grega antiga através da mediação indiana e árabe. Ele observa o quanto o classicismo grego estava perpassado por elementos orientais, oriundos do Egito, da Pérsia, da Mesopotâmia. Portanto, sua noção de Antigo tinha uma forte dose do primitivismo a minar o equilíbrio olímpico das divindades gregas. Paralelamente, sua noção de Renascimento ampliava-se ainda mais, ultrapassando em muito as relações entre arte nórdica e Primeiro Renascimento na Itália, que até 1907 tinha dado um sentido a seus estudos histórico-artísticos.

²⁴ WARBURG, Aby. “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara”. In: WARBURG, A. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band II. *Op. cit.*, pp. 459-481. (Ed. Brasileira: WARBURG, A. “A arte italiana e a astrologia internacional no Palácio Schifanoia, em Ferrara”. In: WARBURG, A. *A renovação da antiguidade pagã*. *Op. cit.*, pp. 453-505.

Mas, o estudo sobre o Schifanoia representou apenas o primeiro itinerário de um longo percurso intelectual cumprido pelo estudioso em sua tarefa de compreender os mecanismos de orientação no cosmos utilizados pelo homem, no limiar do Mundo Moderno. Este propósito seria levado adiante a partir de uma colaboração científica longa e frutífera estabelecida com Franz Boll, como ficara atestado numa série de textos elaborados para apresentação oral e, sobretudo, na conferência de 25 de abril de 1925, ministrada por Warburg em sua biblioteca, em Hamburgo: “A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no Cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll”²⁵.

Ao mesmo tempo, como afirma na conferência autobiográfica, com os estudos sobre astrologia e a relação estabelecida com a obra de Franz Boll, Warburg colocou-se a “tarefa de considerar a obra de arte não apenas como espelho da vida histórica, mas também *como instrumento de orientação no cosmos celeste*”²⁶. E nesse ponto é importante sua relação com Ernst Cassirer, sobretudo no que diz respeito ao livro de Cassirer, *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*²⁷, que apresenta uma dedicatória a Warburg, datada de 1926, como homenagem ao seu septuagésimo aniversário. Warburg também estava interessado na relação entre indivíduo e cosmos na cultura do Renascimento. Os estudos de Warburg sobre astrologia contiveram o problema da passagem da astrologia à astronomia como uma busca pela superação da fobia das causas e da orientação por meio das divindades, através do desenvolvimento de uma linguagem matemática. Era a passagem que conduzia o homem do Renascimento do universo da superstição para

²⁵ WARBURG, Aby. “A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no Cosmo no Ocidente. Em memória de Franz Boll”. In: *Aby Warburg Inédito*. Vol. 1. Organização, tradução e apresentação: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, no prelo.

²⁶ WARBURG, Aby. *De Arsenal a Laboratório*.

²⁷ CASSIRER, Ernst. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig: G.B. Teubner, 1927. (Ed. brasileira: *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001).

aquele do pensamento científico moderno.²⁸ Warburg concordava com Cassirer a respeito da matemática como elemento de desestabilização do pensamento medieval. Para Warburg, o saber matemático desempenhou, na astrologia do Renascimento, o papel de ruptura com as imagens demonológicas tardo-medievais, apresentando-se como um dado de organização do cosmos e uma força racional no confronto com as fobias, ainda que os dois mundos convivessem por longo tempo.

Porém, Warburg finaliza a conferência autobiográfica de 1927 com o foco voltado para sua biblioteca particular, transformada, já naquele momento, em instituto de pesquisa. Em tom de exortação, ele afirma:

Esperamos resistir e que, além do venerado respeito que o mundo científico tributa a tal empreendimento, a importância da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* como elemento essencial para a reconstrução da civilização europeia seja compreendida e apoiada conjuntamente por todos, e não apenas de modo ideal²⁹.

Essa passagem da conferência pode ser entendida como um dado emblemático. O empreendimento de toda a vida de Warburg, sintetizado na construção de sua biblioteca particular, continha um sentido universalista, cosmopolita, ancorado na busca pela herança antiga na civilização Ocidental, colocando-se em completo desacordo com a Europa dos nacionalismos em litígio, das fronteiras nacionais, da tragédia das grandes nações em conflito, que marcou sua época. Nesse sentido, a biblioteca devia cumprir o papel de tecer as malhas de um mundo de relações culturais que a política, em sua época, havia desconectado.

Porém, para além do fundamento político, o trecho acima citado talvez pudesse conter ainda uma exortação à permanência de uma abordagem historiográfica que estruturava o pensamento de Warburg, e se apresentava, de modo concreto, na própria organização de sua biblioteca.

²⁸ Ver: GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg. La lotta per lo stile, op. cit.*

²⁹ WARBURG, Aby. *De Arsenal a Laboratório.*

Na “História da Biblioteca Warburg”, escrita por Fritz Saxl em 1943, pode-se ter noção desse problema com base em seu relato sobre a disposição das seções da biblioteca após 1924, ou seja, de acordo com a organização que Warburg lhe dá na fase final de sua vida. Assim explica Saxl:

Os livros eram dispostos em quatro pavimentos. O primeiro começava com obras sobre problemas gerais da expressão e sobre a natureza dos símbolos; depois se passava à antropologia e à religião, e então à filosofia e à história da ciência. O segundo pavimento continha os volumes sobre a expressão artística, sobre sua teoria e sobre sua história. O terceiro era dedicado à linguagem e à literatura, e, enfim, o quarto, às formas sociais da vida humana: história, direito, folclore e assim por diante³⁰.

Fica claro que a organização da biblioteca reproduzia concretamente o modo científico-cultural de operar, que caracterizou os estudos de Warburg e que assumira em sua mente uma conformação derradeira no crepúsculo de sua vida.

De Arsenal a Laboratório³¹

No dia em que é nossa intenção constituir (pelo menos como esboço de projeto) o conselho diretor da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*³², sou induzido a refletir sobre a origem e o caráter dessa instituição – para

³⁰ Presente volume, “Apêndice 2. A história da Biblioteca Warburg - 1866-1944”. In: *Aby Warburg Inédito*. Vol. 1. Organização, tradução e apresentação: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, no prelo.

³¹ Conferência de título *Vom Arsenal zum Laboratorium*, proferida por Aby Warburg em 29 de dezembro de 1927, em sua biblioteca de Hamburgo (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*). No alto da primeira folha datilografada da conferência pode-se ler o trecho manuscrito com a lista dos presentes à reunião. Entre os nomes estão: Max M. Warburg, Fritz Warburg, Erich Warburg, Max A. Warburg, Prof. Dr. A. Warburg, Prof. Dr. Fritz Saxl. A ausência de Gertrud Bing é justificada por motivo de convalescência. O texto foi editado originalmente em italiano: WARBURG, Aby. *Opere*. Vol. I. (a cura di Maurizio Ghelardi). Torino: Nino Aragno Editore, 2004, pp. 3-16. (Nota do Tradutor Brasileiro. De agora em diante indicada como N. do T. B.)

³² Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura. (N. do T. B.)

cujo posterior desenvolvimento deverei recorrer amplamente aos apoios morais e econômicos de outrem; e a indicar, na forma de um breve esboço, as convicções que a auto-reflexão e a observação sobre mim mesmo possam fazer emergir.

Não deve parecer uma afirmação paradoxal fazer remontar o início de meu desenvolvimento intelectual ao meu décimo quinto ano de vida. Já em minha primeiríssima juventude tive ocasião, de fato, de confrontar-me com uma ortodoxia fortemente dogmática (cuja religiosidade, contudo, jamais deixei de respeitar, seja no que se refere a seus representantes, seja no que tange a seus princípios), e com as contradições que em mim surgiam entre uma rígida tradição bíblica (representada pelo ensinamento hebraico, presente em nossa família desde a primeira infância) e a moderna cultura europeia-alemã, a qual buscava, por um lado através do protestantismo luterano e pela elaboração das ideias da Revolução Francesa, por outro, graças à moderna ciência natural, uma via que conduzisse do dogmatismo católico medieval ao livre desenvolvimento da personalidade individual. Por este motivo, Lessing e Schiller tornaram-se meus ideais. Não obstante o caráter da instituição escolar, enquanto frequentava o *Realgymnasium des Johanneums* de Hamburgo, estudei e li com prazer esses dois autores, solicitando ajuda também de um professor muito compreensivo e por mim muito estimado, Merschberger. Graças a tudo isso, no período da maturidade consegui compensar minhas lacunas nas outras matérias com um texto sobre *O significado do Don Carlos no desenvolvimento poético de Schiller*. Nem o caráter sonolento do professor Sadebeck fez diminuir o meu interesse pela botânica: dissecava e desenhava plantas, pensando poder assim seguir os traços das leis naturais. A botânica foi a única matéria em que tive as notas mais altas. Depois, frequentando o *Realgymnasium*, pareceu clara ao jovem, convencido da regularidade da história universal em toda a sua fineza e humanidade, a visão histórica pragmática, assim como emanava de nosso diretor, Konrad Friedländer. O duro aprendizado, que tive que cumprir por um ano e meio na *Gelehrtschule des Johanneums* para obter a admissão ao estudo de história da arte, causou-me, malgrado a grave e jamais totalmente

superada doença nervosa, a enorme satisfação, sobretudo graças ao meu inesquecível professor Bintz, de poder intuir sobre o que é possível realizar o sentido do dever e a energia quando se enfrenta as questões científicas.

Assim munido, cheguei a Bonn na Páscoa de 1886.

A pressão da ortodoxia não se tinha, porém, amainado de todo, e foi necessário um alerta advindo de uma doença nervosa para que me concedesse plena liberdade, pelo menos no que concernia à alimentação.

Foi então que, em seguida, pude sentir mais forte em mim a felicidade da dedicação à pesquisa. Esta última era, porém, compreensivelmente ligada a uma nota de nostalgia pela serenidade, por meio da qual foi totalmente normal entender e perceber no tranquilizante elemento apolíneo a característica verdadeira e essencial da arqueologia, visto e considerado que o próprio Lessing tinha definitivamente comprovado com o seu *Laocoonte* que na representação artística este último, enquanto criação autenticamente antiga, não grita nem mesmo quando é agarrado por serpentes; apenas suspira.

Se lanço um olhar retrospectivo sobre o significado mais íntimo da minha atividade intelectual, parece-me que já então estava convencido de que era necessário fazer uma correção à tese de Lessing. Durante os estudos secundaristas, teria repellido qualquer um que tivesse apresentado semelhante possibilidade, pois me teria parecido uma presunção sacrílega apenas o fato de alguém se colocar no mesmo plano de Lessing. A correção à doutrina de Lessing, ou mais exatamente à ideia de Winckelmann a respeito da serenidade olímpica da Antiguidade, desenvolveu-se nas décadas sucessivas, baseado num fundamento histórico-cultural, e ainda hoje não posso decerto considerá-la concluída.

Quando, em 1888, cheguei pela primeira vez a Florença, o sumo ideal meu e de minha mulher era representado pela *Madonna del Granduca*, de

Rafael³³. A beleza absorta e concluída da alma italiana representava para nós o símbolo de uma nova terra, que pensávamos conquistar como contrapeso à inquietude de nossos dias. Por este motivo, a agilidade hiper-venenosa, por exemplo, de Filippino [Lippi], parecia-me uma ofensa incompreensível, e quase uma repugnante revolta contra as leis da serena compostura, saturada de beleza, assim como emanava dos “Primitivos” italianos: uma compostura que, com sua “simplicidade” interior, constituía um ideal para os viajantes na Itália. No final do semestre transcorrido na Itália (que coincide com a primeira tentativa empreendida por Schmarsow, com sete estudantes, de dar vida na Itália a um instituto alemão de história da arte), tinha compreendido que o movimento dos acessórios nas imagens (cabelos e vestes), que então era comumente interpretado como puramente decorativo, devia, na realidade, ter as raízes na Antiguidade. A descoberta de que as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora), na *Primavera*³⁴ de Botticelli, eram trazidas diretamente dos *Fastos* de Ovídio (que li na tradução alemã da editora Reclam), foi para mim decisiva para a escolha do tema de meu trabalho de Doutorado, o qual teve como argumento a intensidade do movimento externo sob o signo da Antiguidade.

A tudo isso se conectava inevitavelmente uma questão posterior, que necessitava um aprofundamento metodológico. De fato: eu devia tentar compreender se entre os contemporâneos de Botticelli existiam documentos, ou mesmo poesias, que pudessem indicar-me quem tinha sido o mediador deste douto modelo para um grupo da perseguição. Tratava-se, então, de uma abordagem que privilegiava a análise da obra de arte individual.

Pensei que uma universidade com uma grande biblioteca fosse a condição com base na qual pudesse escolher o local onde estudar. Bonn pareceu-me apropriada. Visto, porém, que meu professor, Justi, não se interessava

³³ [Galeria Palatina, Florença.]

³⁴ [Museu dos Uffizi, Florença.]

muito pelo tema de minha dissertação – mais tarde, no entanto, ele acabou avaliando-o de modo diverso –, transferi-me para Estrasburgo. Não só porque ali ensinava um estudioso da cultura do Renascimento, Janitschek, mas também porque nos seminários e na grande biblioteca estatal os livros eram acessíveis de modo mais livre pelos estudantes. Sem esta gloriosa humanidade de Estrasburgo jamais teria chegado a um posterior desenvolvimento de minha pesquisa. Aqui, de fato, consegui descobrir que Poliziano, estudioso e poeta, tinha sido o mediador da passagem de Ovídio. Em particular – coisa decisiva, para mim –, descobri que exatamente este douto humanista tinha sido quem transmitira a movimentação antiquizante à *representação dramática*. O seu *Orfeu*, a primeira tragédia em língua italiana, tornou-se, assim, a chave para penetrar naquele labiríntico entrelaçamento intelectual, do qual, em seguida, emergira, como resultado mais maduro, o drama psicológico nórdico (Shakespeare).

Considerar a obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida, em sentido mais amplo, impôs-se a mim, a partir de 1897, como tarefa científica sob um ponto de vista totalmente novo.

Após conseguir a aprovação com o trabalho sobre a *Primavera* e *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, retornei a Florença e (impulsionado neste ponto pela pesquisa sobre a influência capaz de criar o estilo do *elemento dramático*) descobri os esboços do famoso arquiteto Bernardo Buontalenti para os jogos de dança (*Intermezzi*) de 1589³⁵. A partir desses últimos, revelou-se de modo totalmente diferente o processo da *polaridade da formação do estilo*. A influência da erudição antiquária ligada à música madrigalesca representava, de fato, um exemplo muito eficaz de um drama barroquizante que, primeiramente graças à tendência classicizante da

³⁵ Aby Warburg tratou este tema no ensaio de 1895, escrito originalmente em italiano e publicado no livro canônico dos escritos do autor: WARBURG, Aby. "I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589". In: WARBURG, A. *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Band I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932, pp. 259-300. Edição brasileira: WARBURG, Aby. "Os figurinos teatrais para os *intermezzi* de 1589". In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, pp. 339-425. (N. do T. B.)

Camerata dei Bardi, tinha conduzido a ópera italiana (de 1509 a 1600) à simplificação, e, em seguida à renovação, de uma forma que até então tinha sido muito contraída. Em outras palavras: compreendi e demonstrei que, na tradição, o classicismo era um processo recorrente e reativo.

Todavia, a diferença entre o *Quattrocento* (a experiência do paganismo *in natura*) e o *Cinquecento* parecia-me muito forte, antes que me preparasse para estudar verdadeiramente o século XVI. Mas, sobretudo, eu não tinha ainda entendido a norma que me permitiria, em seguida, conceber os dinamismos que se refletiam na obra de arte como processos interiores humanamente necessários.

A ligação do homem com a arte devia, porém, ser compreendida em primeiro lugar como um dado de realidade, em sua unitária e arraigada coexistência de finalidades religioso-culturais e artístico-práticas.

Somente nos anos 1895-96, nos altiplanos no Novo México, frente às danças com máscaras dos índios Hopi (cuja particular civilização tive oportunidade de estudar por vários meses) intuí que a obra de arte constitui o instrumento de uma cultura mágico-primitiva³⁶. Convenci-me de que o homem primitivo, em qualquer parte da Terra, geralmente transfere a sua norma interior ao que na chamada alta cultura usa-se representar como um procedimento aparentemente estético. Fortalecido por esta convicção interior sobre a condição espiritual do homem pré-histórico, ao retornar, retomei e adentrei-me na cultura florentina do *Quattrocento*, com a intenção de analisar a estrutura espiritual e psíquica do homem renascentista sob um novo e mais amplo pressuposto.

Conceber a expressão humana na obra figurativa como efígie da vida

³⁶ [Ver: A. Warburg, Gli Hopi. *La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord*, organizado por M. Ghelardi, Torino, 2003.]*

* Ver também edição brasileira: WARBURG, A. "Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte". In: WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 199-253; WARBURG, "A. Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte". In: *Idem*, pp. 255-287. (N. do T. B.)

prática em movimento (tratando-se de um culto religioso ou do drama da cultura através da festividade cortesã ou através do teatro) era uma convicção a que eu tinha chegado há tempos, principalmente graças a dois livros, que em 1888 tinha lido em Florença independentemente um do outro, sem, no entanto, jamais esperar que eles pudessem confluír em minhas experiências de historiador da arte: *The Expression of the emotion in man and animals*, de Charles Darwin, e *Mimik und Physiognomik*, de Theodor Piderit³⁷. O fato de que a expressão geral da face seja uma manifestação repetida por reflexo, e que ela reaja a estímulos puramente mentais como recordação de um estímulo perceptível, constitui o tema principal do livro de Darwin. Assim, por exemplo, quando não gostamos de alguém, fazemos um movimento com a boca, como se mastigássemos algo levemente azedo. Esta simplicíssima máxima da ciência das expressões (recordação de estímulos com base na lei do maior esforço nos movimentos expressivos faciais) conduziu-me, no curso das décadas, a uma inesperada ampliação da pesquisa, a dilatar o *campo de observação* tanto no sentido geográfico, quanto nacional. A teoria darwiniana da recordação de um estímulo devia ser claramente compreendida não como uma simples reação dinâmica, mas como uma contra-reação a uma carga que no início eu interpretava como uma espécie de “influência estranha” que se apresentava na arte italiana. A oposição entre o *Quattrocento* florentino e o Norte (a arte dos tapetes da Borgonha e a pintura flamenga profana e religiosa) devia por isso ser de novo discutido.

O caderno de esboços de um ourives florentino (?), que Sidney Colvin,

³⁷ [Warburg tinha lido pela primeira vez o texto de Darwin na tradução italiana de G. Canestrini e F. Bassani publicada em Turim em 1878. O texto de T. Piderit, ao qual Warburg se refere, é a segunda edição surgida em 1886, em Detmold.]

diretor do Gabinete de Gravuras do British Museum, tinha publicado e que me tinha enviado para que o divulgasse, permitiu-me escrever em Florença uma resenha para o então suplemento da *Allgemeine Zeitung* (1898)³⁸. Nesses desenhos podia-se notar claramente o choque entre o novo estilo *all'antica*³⁹ e aquele velho *alla francese*⁴⁰, visto que, em relação ao primeiro, notava-se uma intensificação antiquizante do movimento, que começava do modo totalmente arbitrário no penteado e nas vestes (à maneira das bacantes gregas e das Vitórias romanas), num estilo ideal contrastante com a moda que então imperava na França. Ao passo que, a respeito do segundo estilo, os diversos acessórios (por exemplo, mangas bordadas com lemas e sinais) eram usados como uma linguagem figurativa. Com minha tendência à expansão, que buscava sólidas bases, apoiado pela incansável e amistosa disponibilidade do então diretor do *Kunsthistorisches Institut* de Florença⁴¹ (Prof. Dr. Heinrich Brockhaus), consegui incluir também os inventários das coleções como forte elemento para o conhecimento da autêntica história do estilo. O inventário dos Medici, que Müntz tinha publicado até então apenas em parte⁴², tornou-se uma nova fonte de conhecimento. Enfrentando exatamente a questão *alla francese*⁴³ ou *all'antica*⁴⁴, emergiram explicações ao mesmo tempo surpreendentes e mais simples, sobretudo porque, depois de cansativas

³⁸ O texto foi publicado em: WARBURG, Aby. "Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes" (1899). In: WARBURG, A. *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Band I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932, pp. 259-300. Edição brasileira: WARBURG, Aby. "A crônica de imagens de um ourives florentino" (1899). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, pp.99-103. (N. do T. B.)

³⁹ Termo em italiano no original. (N. do T. B.)

⁴⁰ Termo em italiano no original. (N. do T. B.)

⁴¹ Instituto Alemão de História da Arte de Florença. (N. do T. B.)

⁴² [E. Müntz, *Les collections d'antiquites formées par les Médicis au XVI siècle*, Paris, 1895.] O livro de Eugène Müntz, publicado também numa versão anterior, em 1888 (MÜNTZ, E. *Les collections des Médicis au quinzième siècle*. Paris, 1888), constituía-se como uma transcrição comentada do inventário dos Medici no *Quattrocento*. (N. do T. B.)

⁴³ Termo em italiano no original. (N. do T. B.)

⁴⁴ Termo em italiano no original. (N. do T. B.)

pesquisas, descobri que no arquivo dos Medici, em particular num inventário mais antigo, em que se falava de pinturas sobre tela, os objetos eram descritos claramente como *fiandreschi*⁴⁵. Tais pinturas revelaram ser os cartões para as séries de tapetes gigantescos que tinham constituído aquele tesouro imponente que a família tinha feito tecer em Lille (segundo inéditas cartas de encomendas da metade do século XV, cuja cópia está em minha propriedade).

Imaginando que no Palácio Medici devia existir cerca de 250 metros de tapetes representando em parte modelos antigos ou italianos, convenci-me de que era necessário compreender concretamente esta gigantesca trama figurativa. Consegui responder a tal pergunta graças à análise iconológica da calcografia florentina mais antiga, e pude, assim, constatar que a composição de pequeno formato, aparentemente de função ornamental, continha, na realidade, ecos de tapetes ou de seus cartões (*panni*⁴⁶) hoje perdidos. Em 1902 e nos anos subsequentes, ilustrei estes importantes resultados frente à *Berliner Kunsthistorisches Gesellschaft*⁴⁷, sem, porém, encontrar compreensão adequada⁴⁸. Ao mesmo tempo, sei que a heráldica, ciência que a história da arte gosta de referir entre suas ciências

⁴⁵ Termo em italiano no original, que em português significa “de Flandres”. (N. do T. B.)

⁴⁶ Termo em italiano no original: “panos” em português. (N. do T. B.)

⁴⁷ Sociedade Berlinense de História da Arte. (N. do T. B.)

⁴⁸ Aby Warburg tratou este tema no ensaio “Arte Flamenga e Primeiro Renascimento Florentino” (1902), publicado em: WARBURG, Aby. *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance* (1902). In: WARBURG, A. *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Band I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932, pp. 185-206. Edição brasileira: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, pp. 245-275. (N. do T. B.)

auxiliares, pode demonstrar que os florentinos usavam encomendar no Norte quadros votivos que, como por exemplo a *Pala Portinari*⁴⁹, superavam a pintura florentina da época pela comovente beleza e profundidade interior, a ponto de que o seu estilo expressivo acabasse necessariamente induzindo os artistas florentinos a imitá-lo. (Estes resultados foram publicados, em 1902, no *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* e apresentados nas reuniões da *Berliner Kunsthistorische Gesellschaft*⁵⁰, sem, porém, obter então grande aprovação⁵¹).

Mas, por que me detenho hoje nesses detalhes? Porque naqueles anos, vagueando entre a Alemanha e a Itália, inseguro sobre onde me estabelecer, tive diante dos olhos um único problema: o fenômeno das trocas entre as culturas do Sul e do Norte, que tinha surgido em mim de modo veemente, poderia ser elaborado somente se conseguisse tecer num mesmo instituto as malhas do Norte com as do Sul. Em outras palavras: só podendo consultar livremente aquelas publicações fundamentais e muito caras, que, em resumo, não estavam disponíveis num mesmo lugar, e muito menos para um jovem estudante.

Numa conversa, em 1902, com meu finado pai e com meu irmão Max, busquei demonstrar-lhes que para o meu desenvolvimento científico necessitava principalmente de duas publicações: do *Österreichisches Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses*⁵² e das obras da *Chalcographische Gesellschaft*⁵³. Naquele momento, intuía que se

⁴⁹ Trata-se do retábulo de altar encomendado pelo banqueiro florentino Tommaso Portinari ao pintor flamengo, Hugo van der Goes, por volta de 1475, para a Igreja de Santo Egídio, no Hospital de Santa Maria Nuova, em Florença. (N. do T. B.)

⁵⁰ Sociedade Berlinense de História da Arte. (N. do T. B.)

⁵¹ WARBURG, Aby. "Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance" (1902). In: WARBURG, A. *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Band I. *Op. cit.*, pp. 185-206. Edição brasileira: WARBURG, Aby. "Arte Flamengo e Primeiro Renascimento Florentino". In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. *Op. cit.*, pp. 245-275. (N. do T. B.)

⁵² Anuário Austríaco da Altíssima Casa Imperial. (N. do T. B.)

⁵³ Sociedade Calcográfica. (N. do T. B.)

pudesse dispor de tais publicações na forma de um aditamento ao meu orçamento para livros, já considerável naquela época, cedo ou tarde a minha biblioteca inevitavelmente tornar-se-ia um instituto.

Depois de compreensíveis reflexões e hesitações, e após ter ponderado os motivos pró e contra, a respeito dos quais ninguém naquela época poderia fechar os olhos – por que eu, cidadão privado, deveria fazer algo que competia ao Estado (prussiano), que governa de maneira absoluta? –, meu pai, graças também ao apoio de meu irmão Max, decidiu conceder-me, em circunstância excepcional, 1700 marcos. Com esta gentil dotação, que jamais poderei agradecer suficientemente, foi de modo implícito criado o Instituto, assim como ele se apresenta hoje neste edifício. Esta iniciativa era a conseqüência lógica de uma ideia de base duplamente contrária às convenções então vigentes: no plano teórico, a obra de arte, enquanto produto de oficina, devia ser considerada apenas em relação ao artista, ao passo que sob o perfil histórico-estilístico devia ser identificada somente no entrelaçamento com os fatores contemporâneos da vida real. Assim, no plano prático, os livros e as reproduções necessárias para uma pesquisa do gênero deviam estar à disposição de todos numa sala de estudo.

Para não correr o risco de meus projetos se dispersarem no infinito, mantive como eixo de minhas pesquisas o tema da influência da Antiguidade. Este propósito foi colocado em dura prova quando, mais tarde (e não quero entrar agora em detalhes), fui posto frente à tarefa de considerar a obra de arte não apenas como espelho da vida histórica, mas também *como instrumento de orientação no cosmos celeste*. Desde quando, em 1907, li a obra *Sphaera* de meu inesquecível amigo Boll, pude, de fato, incluir em minhas considerações o desenvolvimento do elemento cosmológico com sua riqueza de imagens. Então, junto a meu fiel amigo e assistente Fritz Saxl, consegui criar uma ciência de orientação em forma de imagens, que nos autorizou a falar de uma nova história da arte científico-cultural, que não teria nem limites temporais, nem limites espaciais, ainda que cronologicamente concentrássemos nossa atenção no período de 2000 a.C. a 1650 d.C. Ao passo que geograficamente nos

limitamos ao âmbito mediterrâneo, tendo que analisar um território que vai do Khorasan⁵⁴ à Inglaterra, do Egito à Noruega.

Similar ampliação das atividades pôde iniciar-se organicamente só porque eu tinha sido por muitos anos membro do Conselho Diretor do Comitê Internacional de História da Arte e tinha organizado o congresso de 1910 em Munique, e depois, com um esforço extremo, aquele internacional. Graças a essa experiência, tinha adquirido uma sensibilidade para a comunidade intelectual europeia, o que me permitiu agregar em âmbito espiritual uma elite de estudiosos, sem, por isso, jamais impelir-me a indulgentes sobreposições de fronteiras. O curso de verão, ocorrido em Hamburgo em 1913, foi estritamente ligado a esses eventos e foi frequentado por pessoas provenientes de todas as partes do mundo. Ele teve uma magnífica conclusão, por muito tempo considerada definitiva, no terraço em Kösterberg⁵⁵.

Inútil dizer qual efeito teve a guerra sobre alguém que estava predisposto a ser “comandado pelas ideias”.

Não obstante isso, ainda no meio da guerra (mesmo que próximo de seu amargo epílogo), com o meu equilíbrio psíquico gravemente abalado, extrai um trabalho sobre a relação de Lutero com a antiga profecia pagã.⁵⁶ Este texto constituiu uma contribuição que continua a representar uma etapa adiante no âmbito das trocas entre as concepções de mundo antigas e aquelas protestantes do Norte.⁵⁷

⁵⁴ Região histórica compreendida principalmente no atual Irã. Foi anteriormente conhecido como Pártia; mais tarde, durante a era Sassânida, passou a ser chamada Khorasan. (N. do T. B.)

⁵⁵ [Em 5 e 6 de agosto, Warburg proferiu duas conferências de título *Die Fixsternhimmelsbilder der “Sphaera barbarica” auf der Wanderung von Ost nach West* (O céu das estrelas fixas da “Sphaera barbarica” na migração do Oriente ao Ocidente) e *Die Planetenbilder auf der Wanderung von Süd nach Nord und ihre Rückkehr nach Italien* (As imagens dos planetas na migração do Sul ao Norte e o seu re-emergir na Itália). Cfr. F. Boll – C. Bezold, *Interpretazione e fede negli astri*, a cura di M. Ghelardi, Livorno, 1999, em particular pp. 12 e seg.]

⁵⁶ [Warburg foi internado em Hamburgo em outubro de 1918, depois em Jena e, a partir de 1921, em Kreuzlingen.]

⁵⁷ [Em 12 de novembro de 1917, Warburg ministra no *Verein für hamburgische Geschichte* uma

Apesar de o diretor da Biblioteca não estar em serviço, os anos seguintes à guerra marcaram, de todo modo, um enorme passo adiante graças à fidelidade e tenacidade de Saxl e à compreensiva confiança de meus irmãos, de meu médico Embden e de minha mulher a respeito da validade das ideias que estavam na base de meu projeto. Apoiado pela aprovação de Ernst Cassirer, Saxl organizou a publicação dos *Vorträge*⁵⁸ e das *Studien*⁵⁹ da Biblioteca Warburg que, iniciados em 1921, constituem hoje uma excepcional coleção de documentos, símbolo de um férreo desejo de pesquisa e de uma douda conscientização por parte de estudiosos alemães.⁶⁰ Nem em gloriosos períodos de favorável conjuntura econômica poder-se-ia encontrar na história intelectual europeia uma iniciativa deste tipo, levada adiante não como um empreendimento de luxo, financiado por milionários, mas por comerciantes, os quais poderiam ter usado o seu dinheiro para outros propósitos. Trata-se de um projeto cujos efeitos são já visíveis, que procede imperturbavelmente no meio da monstruosa pressa (que almeja só vantagens daqui e de lá) e que propõe a construção de uma blindada torre da reflexão. Esperamos resistir, e que, além do venerado respeito que o mundo científico tributa a tal empreendimento, a importância da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*⁶¹ como elemento essencial para a reconstrução da civilização europeia seja compreendida e apoiada conjuntamente por todos, e não apenas de modo

conferência de título *Reformatorsche Weissagung im Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (Profecia reformatória em palavra e imagem na época de Lutero), que depois, ampliada, foi publicada com o título *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (Antiga profecia pagã em palavra e imagem na época de Lutero) nos *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse*, XXVI (1919), Heidelberg, 1920.]

Esta última versão do texto foi publicada na edição canônica dos escritos do autor: WARBURG, Aby. "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten". In: WARBURG, A. *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Band II. *Op. cit.*, pp. 487-558. Edição brasileira: WARBURG, Aby. "A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero". In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. *Op. cit.*, pp. 515-621. (N. do T. B.)

⁵⁸ Conferências. (N. do T. B.)

⁵⁹ Estudos. (N. do T. B.)

⁶⁰ [Uma reedição dos *Vorträge* saiu pelo editor Aragno, Turim, 2002.]

⁶¹ Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura. (N. do T. B.)

ideal.

É claro que para os responsáveis pelo orçamento familiar dos Warburg não é simples seguir como se fosse uma absoluta necessidade a aquisição orgânica do patrimônio livresco. O fato de que o subscritor, na qualidade de diretor da Biblioteca, tenha conseguido, após seu retorno a Hamburgo e num período relativamente breve, incluir também os Países Baixos no raio de suas pesquisas, como tinha acontecido 30 anos atrás com o estudo sobre Botticelli, demonstra que uma previsão em larga escala não só responde a uma necessidade prática, mas conduz, num espaço de tempo relativamente breve, também a resultados significativos. E é também evidente que as viagens, mesmo com seus custos relativamente altos, são o verdadeiro elemento vital para a Biblioteca. Assim, graças a sua viagem à Espanha, o Professor Saxl pôde abrir uma nova janela em nossa torre de observação, enquanto o subscritor, graças também ao apoio da Dra. Gertrud Bing, gozou, em 1927, do privilégio de poder retomar (depois de 12 anos e meio de interrupção) as suas pesquisas florentinas sobre a cultura festiva, que pelo menos em parte reportam a 30 anos atrás. Deste modo, finalmente esta cultura e esta arte podem mostrar-se aos olhos da moderna pesquisa histórico-cultural, em sua recíproca relação e em sua significativa influência.

Se apresentei o nosso Instituto detalhadamente e não sem sublinhar os nossos particulares méritos, queiram considerar isso como um gesto forçado, necessário pelo fato de que, no momento em que lhes solicitamos meios imensos para o contexto de nossa época, devemos também mostrar resultados totalmente particulares e relativamente extraordinários.

Estou convencido de que se tentamos pesar esses resultados com a balança de ouro do espírito, e não com aquela puramente material, tenho o direito de chamar a atenção para alguns resultados excepcionais que foram obtidos em alguns casos, a despeito dos gravíssimos obstáculos que enfrentamos.

Porém, pessoalmente, sou também o último a crer que um

empreendimento privado deva assumir como perfeitamente normal um orçamento semelhante ao deste ano.

FIGURA

Studies on the Classical Tradition

N° 4 • 2016
