

## **Composição em contraponto – Notas sobre a relação entre Aby Warburg e Edgar Wind em seus estudos sobre o Renascimento**

Rhuan Fernandes Gomes<sup>1</sup>

Em um texto de 1986 intitulado “*How Roman Emperors Became Gods*”, Arnaldo Momigliano evocou a memória de Gertrude Bing, que costumava compartilhar com entusiasmo um episódio da vida de Aby Warburg. Onze de Fevereiro de 1929, Bing e Warburg estavam em Roma quando Mussolini e o Papa proclamaram a reconciliação entre a Itália e a Igreja Católica por meio da Concordata que transformou Mussolini no “homem da providência”, epíteto que Pio II lhe teria atribuído na ocasião. As ruas de Roma encontravam-se agitadas naquele dia e Warburg, já idoso, se separou de seus companheiros em meio à multidão, não se sabe se propositalmente ou não.

Horas depois, Bing esperava ansiosamente pelo reaparecimento de Warburg no Hotel Eden, onde estavam hospedados. Preocupada, chegou a ligar para a polícia, mas Warburg reapareceu após a meia-noite. Momigliano tentou em seu texto reproduzir as palavras proferidas por Warburg – por meio da memória de Bing – em resposta às indagações recebidas após seu sumiço: “Vocês sabem que por toda minha vida eu estive interessado na revivescência do paganismo e de festivais pagãos. Hoje, eu tive a chance de minha vida de estar presente à re-paganização de Roma, e você reclama que fiquei para ver”<sup>2</sup>.

Ao tentar resgatar essa memória, Arnaldo Momigliano procurava compreender o surgimento de uma historiografia que se debruçou sobre o

---

<sup>1</sup> PUC-Rio.

<sup>2</sup> “You know that throughout my life I have been interested in the revival of paganism and pagan festivals. Today I had the chance of my life to be present at the re-paganization of Rome, and you complain that I remained to watch it.”. Em: MOMIGLIANO, Arnaldo. “How Did Roman Emperors Become Gods”. In: *The American Scholar*. Washington D. C., vol. 55, nº 2, Primavera de 1986, pp. 181-193, p. 181.

fenômeno da divinização dos imperadores romanos a partir da reação de Warburg, que bem poderia ser denominado – reproduzindo um adjetivo atribuído pelo próprio hamburguês a Burckhardt e Nietzsche – um sismógrafo muito sensível de seu tempo.

A própria escolha do tema abordado por Momigliano, homem formado em um produtivo diálogo com a tradição warburguiana, traz à tona outra qualidade que Warburg compartilhava com Jacob Burckhardt: ele também foi um “escoteiro modelar”<sup>3</sup>, responsável por expandir horizontes intelectuais, abrindo “um novo reino” para o estudo da arte, como disse Erwin Panofsky, valendo-se de uma frase de Dürer<sup>4</sup>, por ocasião da morte do historiador da arte hamburguês, em 1929. A anedota traz à tona ainda um modo de estar no mundo, uma maneira de moldar-se para a vida que caracterizou a biografia e os escritos de Warburg e também de Wind. Por esta forma de encarar a existência, Warburg se tornou um grande semeador. E suas sementes renderam frutos não apenas no campo da arte.

Semear é saber semear. Por meio deste conhecimento temos a obra de Edgar Wind, que se ergue poderosa do solo onde cresceu; uma terra enriquecida pela obra de seu antigo mestre. Desta forma, não quero assegurar a Wind um rótulo qualquer de “continuador de Aby Warburg”<sup>5</sup>, mas compreender alguns elementos que animaram sua escrita e sua relação com seu antigo mestre. Para tanto, é importante reafirmar que os diálogos entre ele e seu antigo mestre, anos após seus primeiros passos na Biblioteca, foram determinantes para o caminho tomado por Wind em sua vida.

---

<sup>3</sup> WARBURG, Aby. “A Arte do Retrato e Burguesia Florentina. Domenico Ghirlandaio em Santa Trinità. Os retratos de Lorenzo de’ Medici e seus parentes”. In: *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, pp. 121-142, p. 121.

<sup>4</sup> Citado em: WIND, Edgar. “Sobre uma recente biografia de Warburg”. In: *A eloqüência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997, pp. 181-192, p. 181.

<sup>5</sup> Relacioná-lo a um “círculo de Aby Warburg” é mais produtivo, se quisermos usar uma metáfora referente ao mundo da arte.

E nem a morte de seu amigo, em 1929, ou mesmo seus anos nos Estados Unidos, puderam afastá-lo dos rumos que seu pensamento tomou após 1927, ano marcado pelas primeiras conversas entre Wind e Warburg. É curioso pensar como teria sido sua carreira sem a ausência sempre tão presente de seu velho patrono intelectual. E se em sua primeira passagem pelos Estados Unidos Wind acabasse fincando suas raízes naquele solo, sem retornar à Alemanha, para depois deixá-la, em fuga, em 1933? E se a vida de Warburg se prolongasse por mais alguns anos? O exercício é salutar, mas é preciso interromper em algum momento os fluxos de nossas imaginações para chegarmos ao ponto que esta apresentação espera tocar.

Edgar Wind parece ter começado sua trajetória estudantil com um sentimento de orfandade intelectual, mesmo em um momento de efervescência dos discursos sobre a Arte e quando a História da Arte, em meio a diversas outras formas de ver seu objeto, tentava ainda se estabelecer como uma disciplina acadêmica. O próprio Wind gostaria que acreditássemos que em uma Alemanha dominada por “soberanos reinantes”<sup>6</sup>, cujas ideias não o atraíam, um jovem professor ligado à recém-criada Universidade de Hamburgo foi quem chamou sua atenção. Era Erwin Panofsky, naquele momento com apenas 28 anos.

O primeiro trabalho de Wind foi escrito sob a batuta de Panofsky. Sua tentativa de contribuição para a metodologia da História da Arte – *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand – Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* (1922) – recebeu o reconhecimento de seu primeiro tutor, que fez uso do pensamento do jovem aluno para construir alguns de seus argumentos mais importantes naquelas décadas iniciais de sua carreira<sup>7</sup>. Quando Wind estava prestes a completar seu

---

<sup>6</sup> LLOYD-JONES, Hugh. “Memória Biográfica”. In: *A eloqüência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997, pp. 15-45, p. 16.

<sup>7</sup> Cf., por exemplo, PANOFSKY, Erwin. “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe”. In:

primeiro trabalho, Panofsky se referiu a ele como seu estudante preferido em carta a Kurl Badt. O jovem intelectual era, para Panofsky, o autor do primeiro trabalho da “Escola de Hamburgo”<sup>8</sup>, fundada nele próprio, em Ernst Cassirer (que havia sido Professor de Wind em Berlim) e na Biblioteca que Aby Warburg vinha cultivando e que se encontrava naqueles anos sob Gertrude Bing e Fritz Saxl.

Warburg se tratava em Kreuzlingen com o Doutor Ludwig Binswanger, de modo que o contato entre ele e Edgar Wind foi adiado. Fato é que a partir de seu retorno à Alemanha, no ano de 1927, ele e Wind desenvolveram uma relação de respeito intelectual, apesar da grande diferença etária. Se tornaram amigos próximos entre aquele ano e 1929, quando Aby Warburg faleceu. Relações afetiva e intelectual, contudo, não devem ser tomadas separadamente, como forças distintas, antes que consigamos compreender como se complementaram, uma constituindo a outra em Wind.

Retornado à Hamburgo após um breve período nos Estados Unidos, onde travou contato com a filosofia pragmática, o jovem intelectual se tornou assistente da Biblioteca Warburg e se reestabeleceu na Europa. Passou a integrar o círculo íntimo de Aby Warburg junto a Fritz Saxl e Gertrud Bing, e manteve contato com ambos, mesmo após o falecimento de Warburg, mesmo após os longos anos de sua segunda passagem em terras estadunidenses. Uma relação conflituosa, mas sempre perpassada pelas preocupações com o legado de seu velho amigo.

Ainda em Hamburgo, Wind compôs sob o título “O conceito de Warburg de

---

*Deutschsprachige Aufsätze*, 2: 1035-63. Obra traduzida para o inglês por Katharina Lorenz e Jás’ Elsner sob o título: “On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art”. In: *Critical Inquiry*, 35. Outono de 2008, pp. 43-71. No começo deste texto, de 1925, Panofsky deixou claro sua dívida com os trabalhos de Wind: “I am indebted here and partly also in the following to a study of my friend Edgar Wind”.

<sup>8</sup> Carta citada por: LEVINE, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, p. 148.

*Kulturwissenschaft* e sua significação para a Estética” (1931)<sup>9</sup> um texto tão fundamental para a compreensão da pouco conhecida obra de Warburg como para qualquer estudo sobre a obra dele próprio. No escrito que, sabemos hoje, nasceu de uma espécie de “Conversações com Aby Warburg nos últimos anos de sua vida”, para fazermos eco à obra de Johann Peter Eckermann, amigo de Goethe, procurava expor sistematicamente as ideias básicas de seu amigo que, dizia, “havia aprendido com” Warburg “em longas conversas”<sup>10</sup>.

O texto e as conversações entre Wind e Warburg, isto é, sua atitude pré-textual, não necessariamente pensada como um testamento face ao iminente desaparecimento de Warburg, servem ainda como uma espécie de símbolo do zelo de Edgar Wind quanto aos pensamentos de seu amigo e mestre. Algo com que nos deparamos de forma tão direta assim – desta vez em um tom mais feroz e claramente tomado pelo afeto –, somente no escrito concebido contra Ernst Gombrich, autor da famosa biografia intelectual de Aby Warburg, “escrita sob uma estrela nefasta”<sup>11</sup>, de acordo com Wind.

Sua relação com o legado de Warburg passa necessariamente por essa atitude zelosa e pela vontade de preservar os trabalhos de uma vida, de uma obra. Tudo se passa como se Edgar Wind, em sua casual volta a Hamburgo, em 1927, houvesse encontrado sua vocação. Pois se é impossível explicar sua obra a partir apenas dos pensamentos de Warburg, devemos compreender que Wind escolheu para si uma função que marcou sua existência.

---

<sup>9</sup> Escrito levado à público pela primeira vez em outubro de 1930, por ocasião do Quarto Congresso de Estética que teve como tema “Tempo e Espaço”. A palestra foi publicada posteriormente sob o título “*Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*” em “*Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*”.

<sup>10</sup> WIND, Edgar. “O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a Estética”. In: *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997, pp. 73-90, p. 73.

<sup>11</sup> WIND, 1997, *op. cit.*, p. 184.

É desta maneira que Warburg aparece nas obras de Wind, mesmo quando não mencionado. Como um patrono intelectual, como uma disposição, como uma ideia que mobiliza seus escritos. Uma ideia sujeita à outras linhas de força e ao devir: Warburg tendia à mudança e à degradação, e Wind tinha consciência dessa condição. Trata-se, portanto, de compreender a presença dessa ideia no tempo, concebendo-a como um conjunto de pensamentos sujeitos à voragem, à disputa, às intempéries da vida.

Panofsky em certa medida identificou em seu antigo aluno essa vocação ao afirmar, em uma carta de 1939 ao filósofo americano George Boas, que Wind era o único seguidor genuinamente independente de Warburg: “Ele [Wind]”, dizia Panofsky, “é certamente o único homem que desenvolveu as ideias do falecido Professor Warburg em um espírito inteiramente independente, e está apto a conduzi-las de uma forma mais estimulante”<sup>12</sup>.

É claro que devemos levar em consideração o autorreconhecimento de Edgar Wind quanto a este desígnio. 1954, vinte e cinco anos após a morte do velho historiador da arte hamburguês, Wind escrevia para o historiador francês Jean Seznec uma carta que nos ajuda a perceber todo seu zelo por Warburg e toda sua amargura quanto ao destino do Instituto, em Londres. Na correspondência, cujo rascunho pode ser encontrado em seu espólio, em Londres, Wind evocava um momento seu junto a Warburg e tentava expressar em letras algo que o falecido mestre hamburguês teria lhe dito apenas um mês antes de sua morte: “Desde que você está na biblioteca, eu não tenho medo, sei que tudo vai ficar bem quando eu me for”.

Naquele momento, Wind já havia retornado a Londres, cidade que ele

---

<sup>12</sup> “He [Wind] is certainly the one man who has developed the ideas of the late Professor Warburg in an entirely independent spirit and is able to carry them on in a most stimulating form”. Citado por: SCHNEIDER, Pablo. “From Hamburg to London. Edgar Wind: Images and Ideas.” In: FLECKNER, Uwe & MACK, Peter (Eds.). *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London*. Berlin 2015, pp. 117-131, p. 125.

deveria ter reencontrado como dirigente do Instituto para cumprir com suas obrigações junto a memória de Warburg que, como disse Wind a Seznec no mesmo escrito, tratava-o não como um aluno, não como um assistente, mas como um filho. O fato de que Wind escreveu isso a Seznec fornece fundamentos à afirmação de Franz Engel, em *Though this be madness*<sup>13</sup>. De fato, se baseados nesta carta podemos afirmar que Wind reconhecia a si próprio como o herdeiro de Warburg<sup>13</sup>. Uma condição que passava pela compreensão do verdadeiro significado da obra de seu antigo amigo e que tinha como ponto fulcral, como também afirma Engel, o debate sobre a doença de Warburg, que Wind via como característica essencial para que seu mestre pudesse se relacionar com seus objetos de estudo de forma tão produtiva.

É possível que poucas coisas falem mais sobre a relação de Wind e Warburg do que a carta que Edgar Wind enviou a Jean Seznec. Naquele momento, no entanto, sabemos que suas letras estavam embebidas em decepção. Um sentimento provocado pelos rumos tomados pelo Instituto e que pode ser exemplificado pela reação de Wind ao projeto que Fritz Saxl havia lhe apresentado uma década antes, em 1944. Saxl parecia considerar que o futuro do Instituto passava pelo seu velho amigo, Edgar Wind. Por esse motivo, apresentou ao seu antigo companheiro algumas de suas novas ideias para o futuro da instituição, que envolviam a composição de um Enciclopédia sobre a Idade Média e o Renascimento, inspirada no modelo de Pauly-Wissowa.

O resultado da conversa entre ambos foi, no final das contas, um novo grande desencontro que deu origem a uma carta de Wind a Gertrude Bing, na qual ele manifestava seu grande receio: Caso a tendência de Saxl prevalescesse, afirmava, poderia chegar o momento em que o Instituto Warburg não seria o lugar mais apropriado para o desenvolvimento dos procedimentos e ideias de Warburg. Suas decepções quanto aos

---

<sup>13</sup> ENGEL, Franz. "Though this be madness: Edgar Wind and the Warburg Tradition". In: MARIENBERG, Sabine & TRABANT, Jürgen. *Bildakt at the Warburg Institute*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014, pp. 87-116.

caminhos tomados pelo Instituto, em Londres, devem ser diretamente relacionadas à sua decisão de permanecer nos Estados Unidos.

Para Wind, no entanto, o que estava em jogo não era manter as ideias de Warburg intactas, algo que ele sabia ser impossível, até mesmo pela forma fragmentária dos escritos de seu mestre e, como já dissemos, por se tratar de um conjunto de ideias dispostas no tempo e, portanto, passíveis de disputas e usos (ou abusos) diversos. Acredito que se tratava não de incorporar de maneira acrítica o pensamento de Warburg, mas de manter com ele um diálogo constante, a partir de seu próprio lugar. Ou melhor, tratava-se de, zelosamente, relacionar-se com o pensamento de Warburg de forma empática, mas consciente, contudo, de que sua própria intromissão no conjunto de ideias warburguianas teriam como corolário a modificação do objeto.

A questão fundamental era, então, como o diálogo deveria se desenvolver. Pode-se dizer ainda que Wind se baseava no que podemos denominar como ética da necromancia warburguiana, agora aplicada ao próprio Warburg, considerando que sua voz, a voz do sementeiro, cujas sementes naquele momento brotavam para além de Hamburgo, queria ser escutada, como as vozes dos personagens que animam “A Confirmação da Regra de São Francisco” [Fig. 1], pintura de Domenico Ghirlandaio que havia sido objeto de estudo de Warburg na virada do século XIX para o XX, resultando em um texto levado a público em 1902.

Com base nessa ética historiográfica que constitui um traço importante da escrita de Warburg, de seus procedimentos de escrita, pretendo aqui evocar o timbre das duas vozes, a de Warburg e a de Wind, numa espécie de composição em que os dois, cada um a seu modo, complementam-se harmonicamente. Como já é possível perceber a essa altura, essas notas falam mais sobre a relação de proximidade entre Warburg e Wind do que da distância que obviamente havia entre eles. Consciente de que um trabalho de fôlego deve considerar tanto a distância quanto a proximidade desta relação, faço constar o que vem reforçando Túlio Viola, após John



Michael Krois: rememorando Margareth Wind, companheira de Edgar por toda uma vida, ambos afirmam que o próprio historiador da arte tinha Charles Sanders Peirce, filósofo americano, como um outro mestre, ao lado de Warburg<sup>14</sup>.

A voz de Wind, é claro, em uma composição com a de Warburg, age de forma autônoma, adquire seu timbre a partir de muitas outras vozes que integram a sua. Mas acredito que é também preciso reafirmar que seus discursos compõem com os de Warburg uma consonância ou, para elaborar de forma mais precisa, um contraponto, no sentido musical. Ambos querem ser ouvidos e, se prestarmos bastante atenção, perceberemos que conformam juntos, mesmo que de forma independente, uma conciliação. As linhas que seguem pretendem demonstrar estas afinidades, mas trazem à tona também, como toda demonstração de afinidade, algumas diferenças colaterais, que, contudo, não serão desenvolvidas neste espaço.

O encontro com Aby Warburg marcou a trajetória de Edgar Wind também por transformá-lo num especialista em Renascimento, assunto que marca sua carreira nos anos subseqüentes à sua segunda passagem por Hamburgo. Um de seus textos mais famosos, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, tornou-se com o passar dos anos uma obra canônica sobre o assunto. A história do surgimento desta obra passa necessariamente pelo ano de 1949, quando Wind proferiu as Conferências Clássicas Martin, no Oberlin College, Ohio, sobre o mesmo tema.

Os anos posteriores, muitos deles passados na Europa, especialmente em Roma, para onde Wind foi como bolsista da Guggenheim, foram marcados pela escrita do livro, que surgiu para o público somente em 1958. Nele,

---

<sup>14</sup> Ver, por exemplo: VIOLA, Túlio. “‘Ein geistvoller Amerikaner’. The relevance of Charles S. Peirce to Debates on the Iconological Method”. In: MARIENBERG, Sabine & TRABANT, Jürgen. *Bildakt at the Warburg Institute*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2014, pp. 117-137. E ainda: Krois, J. M. “Kunst und Wissenschaft. Edgar Winds Philosophie der Verkörperung”. In Bredekamp, Horst (org.). *Edgar Wind Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akademie Verlag, 1998.

Edgar Wind abordou detidamente pinturas e esculturas do Renascimento Italiano com um apurado senso filológico, aproximando obras textuais e obras de arte, sempre iluminadas por suas relações com a antiguidade e, especificamente, com o platonismo e seu legado, tema central destes escritos e de sua carreira como um todo<sup>15</sup>.

No texto publicado em Londres, o objetivo de Wind é, desde o começo, compreender o programa que anima cada uma das obras abordadas, trazendo à tona as ideias que elas conformam e que são conformadas por cada uma delas. De tal modo que o texto deve ser capaz de esclarecer a imagem ao mesmo tempo em que a imagem deve esclarecer o texto. Um círculo virtuoso, baseado num *experimentum crucis*, que move as engrenagens deste escrito. Trata-se de um processo de recapturar a substância dos diálogos do passado que deram origem às pinturas e esculturas neoplatônicas, traçando uma relação entre a obra de arte e o conhecimento que elas encarnam.

De tal modo que Wind poderia repetir Warburg, reafirmando que sua função é recuperar o “vínculo natural entre palavra e imagem”, como o Burckhardt delineado por seu mestre, no texto de 1902, que nunca havia se furtado, de acordo com Warburg, “do trabalho de investigar cada obra individualmente, em seus vínculos imediatos com o contexto contemporâneo para assim compreender as exigências da vida real como ‘causalidades’”<sup>16</sup>.

Um princípio de investigação, uma crítica aos discursos artísticos contemporâneos a Wind e Warburg e uma reação à arte daqueles tempos, vista por eles como um fenômeno à margem da vida. Assim, o estudo das obras do Renascimento, em ambos, não é um escapismo ou um fim em si mesmo, mas um ato referente à própria vida, ao próprio tempo em que

---

<sup>15</sup> Cf. WIND, Edgar. “Sobre a Filosofia da Arte de Platão”. In: *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997, pp. 47-71. Texto essencial que dará origem à diversas questões na trajetória intelectual do autor.

<sup>16</sup> WARBURG, 2014, p. 122.

vivem, embora ambos concordassem que o pensamento não deveria servir de forma utilitarista a interesses banais. Tratava-se de encontrar o mesmo e o outro no passado e de aprender, de forma direta ou indireta, em uma atitude sempre ativa e nem sempre pacífica, com os tempos de ontem. Cito Warburg:

O fato de o início do Renascimento florentino ser, em sua origem literária e artística, arte circunstancial, lhe fornece aquela força sempre rejuvenescedora, uma seiva inesgotável que emerge das raízes inseridas no solo do cotidiano [...]. O público burguês por volta de 1470 vê o artista como um artesão produtor de objetos que, nascido sob o signo do planeta Mercúrio, tudo pode e tem [...]. Ninguém procura o artista abstrato em seu ateliê para compartilhar com ele, numa atitude estética de empatia artística à luz da aurora boreal, os sentimentos dissonantes do fatigado homem de cultura, mas chama o ourives e o pintor para que saiam de sua oficina para a realidade do dia e usem sua própria existência para criar algum elemento do ciclo da vida<sup>17</sup>.

O papel do historiador da arte é, desta maneira, fazer ver na tinta essa seiva inesgotável que anima a obra, reconstruir o mundo cotidiano da arte, revitalizá-la aos olhos de quem a vê. Sua função é, em Wind, seguindo Warburg: “exumar das trevas em que caíram as concepções originais subentendidas num modo de visão particular”<sup>18</sup>, retomando significados secundários, sobretons, subtons, alusões esquecidas e suposições silenciosas que possam desobstruir a fruição artística<sup>19</sup>.

A forma que assume a escritura do iconólogo e o modo como ele pretende se aproximar do sentido original da obra acaba sendo sempre um *détour*, como dizia Henri Focillon, lamuriante. Em Wind, a Iconologia também é

---

<sup>17</sup> WARBURG, 2014, p. 139.

<sup>18</sup> WIND, 1997, p. 79.

<sup>19</sup> WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. London: Faber and Faber, 1985, p. 28.

uma inevitável abordagem indireta<sup>20</sup>, que pretende remover o véu de obscuridade que nos separa da obra de arte. No caso específico de *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Wind afirma, sugerindo uma primeira aproximação entre a arte e os mistérios do paganismo renascentista: Elas [as obras estudadas] foram concebidas para iniciados; conseqüentemente, elas requerem uma iniciação<sup>21</sup>.

Wind então se apresenta sob as vestes de um mistagogo e nos conduz pelos mistérios pagãos de seu renascimento, nos apresentando à relação íntima entre conhecimento, arte e sua fruição. Ele, contudo, é um sacerdote que, assim como o artista renascentista de Warburg, existe sob o signo de Mercúrio.

Revelar os segredos da arte do Renascimento é sua função, mas ao contrário de pensar que o conhecimento divino, se comprometido com a escrita, precisa ser coberto com véus de enigma e dissimulação poética, como pensavam os neoplatônicos e alguns filósofos de seu tempo, Wind reafirma seu compromisso, na introdução à obra de 1958, em apresentar suas questões claramente, ciente de que desta forma contrariava o ideal neoplatônico que ele se propôs a estudar, traduzindo-os. Até mesmo nisso Wind parece ter como modelo Aby Warburg, cuja escrita ele próprio denominou “econômica e elegante”, “como a de um mestre artesão”<sup>22</sup>.

Um ideal de escrita que fez parte das preocupações de Charles Sanders Peirce, em “*How to make our ideas clear*”, obra de 1878. Mas que pode ser relacionado também à Schopenhauer, que em sua obra buscava afastar-se da forma turva e intensa duma tempestade torrencial, preferindo que sua filosofia fosse como um lago suíço, límpido e claro. Contudo, temos que estar atentos a uma advertência sobre a escrita do filósofo que tanto

---

<sup>20</sup> Wind repete aqui uma ideia que ele já havia mencionado em “O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft*”, quando caracterizava o procedimento historiográfico de Warburg. Ver: WIND, 1997, p. 79.

<sup>21</sup> “They were designed for initiates; hence they require an initiation”. In: WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance Art*. London: Faber and Faber, 1958, p. 15.

<sup>22</sup> WIND, 1997, p. 190.

marcou a relação entre Burckhardt e Nietzsche: é que a limpidez dessas águas, que deixa transparecer suas profundidades, pode ser enganosa, levando os desavisados ao afogamento.

Mesmo opondo-se à forma neoplatônica, Edgar Wind parece profundamente afetado por ela, e não acredito que fosse de seu interesse desfazer-se imediatamente de todo aquele conhecimento, considerando-o, de uma forma geral, como puro obscurantismo. Também não me parece que se tratava, para Wind – como já foi dito –, de cobrir uma vez mais a obra de arte com um véu feito de palavras, capazes de substituir o pictórico por escritos filosóficos ou teológicos, mas de perceber como a forma da própria obra se modifica a partir do conhecimento de seu contexto.

Os escritos de Wind também não devem ser caracterizados como a aplicação automática da *ut pictura poesis* a toda e qualquer obra renascentista ou somente como um exercício de “encontrar o texto” ou a ideia correspondente a uma pintura. Wind pretendia sim estabelecer uma relação íntima entre forma e conteúdo, de modo que uma obra de arte fosse capaz de tornar-se uma ideia tão relevante para a compreensão do neoplatonismo quanto os escritos de Ficino.

Trata-se, assim, de conhecer tanto a obra quanto a Cultura que a produziu. Numa espécie de busca pelo Pã escondido no sempre mutável Proteu. Uma ideia relacionada, de acordo com o próprio Wind em *Pagan Mysteries in the Renaissance*, à busca da parte no todo, do uno inerente ao múltiplo<sup>23</sup>, uma procura pelo bom Deus de Warburg, escondido nos detalhes. É certo que nesse escrito de Wind a Cultura assume a forma da filosofia neoplatônica, de modo que seus esforços se afastam do solo cotidiano da vida do Renascimento de Warburg, que muitas vezes animou a obra do mestre hamburguês. O que não significa, contudo, que seus princípios de pesquisa sejam distantes. Pelo contrário.

---

<sup>23</sup> WIND, 1958, p. 191.

Edgar Wind percebia sua proximidade quanto ao solo onde cresceu, é claro. E ele parece retornar também à história dessa relação em *Pagan Mysteries in the Renaissance*, escrito de um historiador da arte já experiente, que no momento em que a obra foi publicada já havia se reestabelecido em Londres. Warburg, que acredito, era seu fado, está presente nessas páginas. Não se trata para Wind só de investigar os mistérios do paganismo renascentista, tema intimamente ligado à história de Warburg e a história da pós-vida daquele mestre, mas também de um exercício consciente, ao menos até certo ponto, de escrita de si. De retorno a algumas questões impostas pelo Renascimento, essenciais para o modo como Wind e os seus compreendiam a História, a Cultura e a Arte. Um modo de ver nascido no renascimento e que agia sobre a imagem que Wind e Warburg haviam formulado daquele período.

Conhece-te a ti mesmo. Wind, portanto, visita na obra de 1958 a tradição cultural neoplatônica na qual cresceram suas próprias raízes, explorando a relação íntima entre arte, teologia e filosofia que constitui parte do substrato de sua própria escrita e que ocupou também o pensamento de Cassirer e Warburg, por exemplo. Não somente a partir da filologia de Usener ou do pensamento historiográfico de Burckhardt emerge a abordagem de Wind em *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Ela descende também, de um modo mais indireto, é certo, das obras de Pico, Ficino, Michelangelo, Nicolau de Cusa e Botticelli. Personagens que moldaram a forma como ele e Warburg viam o mundo, a história, a cultura e a arte.

De modo que aquela obra acaba sendo também um pensamento sobre seu próprio pensamento, uma escrita sobre sua própria escrita. Em *De hominis dignitate*, de Pico della Mirandola, a glória do homem deriva de sua capacidade de mutabilidade. Aqui, Pico segue o que antes fizera Ficino, de acordo com o próprio Wind<sup>24</sup>. Também sua escrita parece inerentemente ligada a esse ideal de metamorfose, característica divina

---

<sup>24</sup> WIND, 1958, p. 191.

que em sua historiografia da arte aparece como uma referência à contingência, ao princípio warburguiano da empatia.

O próprio Warburg, em “A arte do retrato e a burguesia florentina”, havia feito uma importante menção aos *Ricordi politici e civili* de Guicciardini, que pode ser compreendida como um princípio historiográfico:

[...] é um grande erro falar das coisas do mundo indistinta e absolutamente e, por assim dizer, por *regola*: porque quase todas têm distinções e exceções pela variedade das circunstâncias, as quais não se podem estabelecer com uma mesma medida: e estas distinções e exceções não se encontram escritas nos livros, mas é preciso que a *discrezione* as ensine”<sup>25</sup>.

O prudente em Warburg representa o contato íntimo com a concretude das coisas, com a mutabilidade do mundo e com a sabedoria que surge desta experiência. É aquele que sabe ver a vida com discernimento, ao contrário dos que falam “por *regola*”, de forma pouco refletida. A prudência, em Guicciardini, que constitui um ponto fundamental de sua “historiografia”, forma no texto de 1902 uma linha de força com a presença de Burckhardt, evocado por Warburg e já citado anteriormente.

A relação entre os personagens mobilizados por Warburg se liga diretamente à ideia de que “o bom Deus se encontra nos detalhes”, constituindo o olhar filológico que marca toda sua obra. Em Platão, a *areté*, ou excelência, é alcançada por meio do equilíbrio entre as três partes da alma – irascível, apetitiva e racional –, um equilíbrio que tem na noção de *phrónesis*, relativa à prudência, seu alicerce fundamental, posto que a parte racional deve dominar as demais. Arte da prudência, arte da filologia, arte de escapar dos demônios que o atormentavam, buscando o equilíbrio. Arte de ser um bom *Trüffelschweindienst*, um caçador de trufas, como se definia Warburg, de acordo com Wind.

---

<sup>25</sup> GUICCIARDINI, Francesco. *Ricordi / Reflexões*. São Paulo, Hucitec / Instituto Italiano di Cultura / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1995, p. 53.

A capacidade de relacionar-se ao objeto de pesquisa de um modo que o Renascimento seja capaz de ensinar sobre o modo de ver a vida e a arte, por meio de personagens tão diferentes como Pico della Mirandola ou Guicciardini, molda até certo ponto a escrita de Wind e de Warburg. Uma relação mediada pela ideia de empatia [*Einfühlung*], intimamente relacionada à noção de imitação. Historiografia da Arte com base na emulação?

O tipo de relação com o Renascimento que Wind e Warburg desenvolveram levou ambos a moldarem-se tendo em mente alguns ideais daquele período, como já sabemos. Consciente disso, Edgar Wind, buscando um *pharmakon* para a biografia intelectual escrita por Ernst Gombrich, produziu uma imagem de Warburg que em muito se aproximava da própria imagem do Renascimento que seu mestre concebeu durante a vida:

Conceber uma “biografia intelectual” desse notável homem de estudos excluindo como parte ilegítima a Musa Cômica é perder de vista uma fase importante de sua imaginação histórica. Infalivelmente receptivo às incongruências humanas, que ele reencenava em sua própria pessoa com uma dose desconcertante de verossimilitude, Warburg usava sua **agudeza** como um instrumento ideal para refinar e aprofundar seu **discernimento histórico**.

Apesar de um forte traço de melancolia em seu temperamento, que o tornou suscetível, desde os primeiros anos, a acessos de desânimo e apreensão nervosa, Warburg não era um esplenético introvertido, mas um cidadão do mundo [...]. Admirado na juventude como “um dançarino arrebatador”, celebrou-se, enquanto estudava em Bonn, como um dos mais exuberantes entre os estudantes foliões que tomavam parte do carnaval de Colônia. Sua vitalidade animal (que a doença nunca conseguiu dominar) estava na origem de sua compreensão maravilhosamente exata das festas



populares, quer na Florença renascentista, quer entre os índios Pueblo. Até sua pesquisa sobre alegorias pouco plausíveis tinha um ingrediente de participação festiva. Uma expressão que ele gostava de usar ao escrever e falar, “*das bewegte Leben*”, define o que Pope chamaria sua paixão dominante.

Dado o prazer que Warburg sentia em representar por mímica, e o importante papel que isso desempenhava em sua concepção da arte, é compreensível que ele se tenha apoderado com sofreguidão da teoria da Empatia<sup>26</sup>.

Anos antes, o pintor Ron B. Kitaj havia sido apresentado à lenda de Aby Warburg pelo próprio Edgar Wind, que se via na função do letrado renascentista ao conceber uma pintura junto ao artista: surgia um retrato de Aby Warburg [Fig. 2]. Kitaj escolhera representar o antigo historiador da arte metamorfoseado em uma Mênade, isto é, transformado em uma de suas antigas paixões. Mas fosse outro o embate criativo entre Wind e Kitaj, a metamorfose poderia ser diferente: Warburg poderia ser apresentado encarnando uma versão moderna do Lorenzo de' Medici de seu texto de 1902, um homem cujas qualidades surgem justamente de suas contradições, de seu caráter dual.

As formas assumidas por Lorenzo em “A arte do retrato e a burguesia florentina” encontram em *Pagan Mysteries in the Renaissance* uma outra camada de significação. Alargando e aprofundando algumas questões de Warburg, Wind encontra no neoplatonismo, que tanto alimentou a arte florentina e a alma do próprio Lorenzo, o culto às dualidades conciliadas em um mesmo corpo. Característica divina que Warburg percebeu em Lorenzo, e de onde teria emanado, de acordo com a sua obra, a força da Cultura Renascentista, capaz de criar a arte que tanto marcou as carreiras de Wind e Warburg. Na resposta à biografia intelectual de Gombrich, onde temos uma espécie de forma última do Warburg de Wind, o antigo mestre hamburguês aparece com uma força capaz de conciliar em si Dionísio e

---

<sup>26</sup> WIND, 1997, p. 183.

Apolo. Uma capacidade que guiou a obra do própria Edgar Wind, um mistagogo capaz de nos iniciar nos mistérios de seu velho amigo, nos ensinando assim sobre seus próprios segredos escriturários.



Fig. 1  
**Domenico Ghirlandaio**  
*A confirmação da regra de São Francisco*, 1483-1485  
Afresco  
Igreja de Santa Trinita, Florença



Fig. 2  
**Ronald Brooks Kitaj**  
*Aby Warburg como Ménade*, 1961-1962  
Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf

