

Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas

Aby Warburg and the afterlife of ancient *Pathosformeln*

Felipe Charbel Teixeira

Professor Adjunto
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
fcharbel@uol.com.br
Largo de São Francisco de Paula, 1 - Centro
Rio de Janeiro - RJ
22051-070
Brasil

Resumo

O artigo analisa os conceitos de "pós-vida" da Antiguidade (*das Nachleben der Antike*) e de "fórmula de *páthos*" (*Pathosformel*), como pensados pelo historiador da arte e da cultura o alemão Aby Warburg (1866-1929) em seus escritos sobre o Renascimento. Argumenta-se aqui que o conceito de "pós-vida" da Antiguidade diferencia-se tanto das ideias de redespertar da Antiguidade, como pensada pelo historiador suíço Jacob Burckhardt, como de imitação dos antigos, tal qual sugerida pelo historiador da arte Johann Joachim Winckelmann, devendo ser compreendido à luz dos conceitos nietzscheanos de "apolíneo" e "dionisiaco" e da noção de *Pathosformel*, um neologismo do próprio Warburg. Em seguida, são discutidas algumas das formas de "pós-vida" da Antiguidade estudadas por Warburg, como o tema da Ninfa.

Palavras-chave

Florença; História da arte e arquitetura; História cultural.

Abstract

This article analyzes the concepts of "afterlife" of Antiquity (*das Nachleben der Antike*) and "pathos formula" (*Pathosformel*), employed by the German historian of Renaissance's art and culture Aby Warburg (1866-1929). One argues that the idea of "afterlife" of Antiquity differs from both the notions of reawakening of the ancient world, as conceived by the Swiss historian Jacob Burckhardt, as Johann Joachim Winckelmann's concept of imitation of the ancients. One also argues that the concept of "afterlife" should be understood in light of Nietzsche's ideas of "Apollonian" and "Dyonisian" and Warburg's notion of *Pathosformel*. One finally discusses some of the forms of "afterlife" of Antiquity studied by Warburg, as the topic of the Nymph.

Keywords

Florence; History of art and architecture; Cultural history.

134

Enviado em: 03/09/2010
Autor convidado

A história da arte de Aby Warburg

Filho mais velho de um importante banqueiro alemão de origem judaica radicado na cidade de Hamburgo, conta-se que Aby Warburg (1866-1929), aos treze anos de idade, renunciou aos seus direitos de primogenitura em favor do irmão Max; este, como contrapartida, deveria lhe fornecer daí por diante todos os livros que viesse a desejar. O fato é que, ao longo de sua vida, Warburg utilizou parte da fortuna de sua família para adquirir dezenas de milhares de livros, gravuras e fotos, formando uma das mais impressionantes bibliotecas privadas de que se tem notícia. Na década de 1920, Warburg transformou a própria casa num instituto de pesquisa, a Biblioteca Warburg sobre Ciência da Cultura, transferida em 1933 para Londres, depois da morte de seu fundador e ascensão dos nazistas ao poder na Alemanha.¹

Deslumbrado com Florença e com a arte renascentista, Warburg decidiu estudar história da arte na Universidade de Bonn, onde foi aluno do historiador das religiões Hemann Usener (1834-1905), do historiador social Karl Lamprecht (1856-1915) e do historiador da arte Carl Justi (1832-1912), figuras de destaque no cenário acadêmico alemão de fins do século XIX. Na cuidadosa biografia intelectual de Warburg, publicada em 1970 e ainda hoje a principal referência no que diz respeito ao estudo da sua formação intelectual, E. H. Gombrich, então diretor do *Warburg Institute*, destaca a importância, para o autor hamburguês, da leitura e diálogo com Usener, Lamprecht e Justi. Da obra do primeiro, Warburg interessou-se especialmente pelas discussões sobre a sobrevivência e “tenacidade da tradição primitiva” (GOMBRICH 1970, p. 29). Já Lamprecht, um dos mais respeitados historiadores alemães de fins do século XIX e início do XX, exerceu um papel ainda mais marcante na formação de Warburg. Em suas pesquisas, Lamprecht procurou desenvolver o que chamava de psicologia dos fenômenos históricos. Nesta, a arte tinha um papel de destaque, revelando-se um campo privilegiado para as análises dos historiadores interessados na reconstrução dos traços socioculturais de certas épocas. No que diz respeito à “constatação do valor sintomático de todas as relíquias pictóricas do passado”, afirma Gombrich (*ibid.*, p. 34), “Warburg manteve-se ao longo de sua vida um seguidor de Lamprecht. Ele também se manteve profundamente impressionado pelas ideias de Lamprecht acerca dos problemas da transição de um período a outro”. Carl Justi, ainda segundo Gombrich (*ibid.*, p. 52), teria sido importante na formação de Warburg por representar uma espécie de polo oposto às grandes especulações de Lamprecht: “no longo prazo, o ceticismo de Justi pode ter salvado Warburg de se tornar um novo Lamprecht. Ele o estimulou a acumular evidências concretas e minimizar abstrações evolucionistas”.²

¹ A biblioteca por ele montada tornou-se uma espécie de “Meca” para a qual se voltaram os olhares de importantes intelectuais europeus da década de 1920, como Ernst Cassirer, interessados no estudo da cultura antiga, medieval e do Renascimento. A partir de 1933, o *Warburg Institute*, constituído com vistas ao “estudo da continuidade, rupturas e sobrevivências da tradição clássica” (GINZBURG 1999, p. 42), consolidou-se como uma respeitável instituição de pesquisa, pela qual passaram alguns dos mais importantes historiadores intelectuais e da cultura do século XX, como Fritz Saxl (diretor do Instituto após a morte de Aby Warburg), Erwin Panofsky, Edgar Wind, Delio Cantimori, Frances Yates, E. H. Gombrich, Eugenio Garin, Arnaldo Momigliano, Carlo Ginzburg, Anthony Grafton e muitos outros.

Como requisito para a conclusão do doutorado em história da arte, Warburg compôs em 1891 uma inovadora dissertação tratando de duas pinturas do florentino Sandro Botticelli (1445-1510): *O nascimento de Vênus* e *A primavera*. No ensaio, publicado em 1893, Warburg se propõe a estudar uma questão que nunca deixará de reaparecer em seus escritos: a pós-vida, ou sobrevivência, da Antiguidade (*das Nachleben der Antike*), mais precisamente os modos com que certos motivos característicos da arte e literatura pagãs foram retomados nos séculos XV e XVI por artistas como Botticelli, Ghirlandaio e Leonardo, não necessariamente como tópicos figurativos, mas como forças psíquicas ativadas pela memória cultural.³

Pode-se atestar aqui um diálogo com o capítulo "O redespertar da Antiguidade" de *A cultura do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt, que, todavia, terá por efeito a problematização da própria ideia de "redespertar". Como nota Georges Didi-Huberman (2006, p. 137), o conceito de *Nachleben der Antike* torna mais complexo o tratamento do problema da transmissão da tradição antiga, ao menos do modo como fora pensado por Winckelmann (a partir da categoria de imitação) e pelo próprio Burckhardt. Warburg (1990a, p. 103) foi um grande admirador do historiador suíço, a quem considerava uma espécie de "pioneiro exemplar", responsável por abrir "à ciência o domínio da civilização do Renascimento italiano".⁴ Para Burckhardt (2003, p. 111), o interesse dos italianos dos séculos XIV, XV e XVI pela cultura antiga – visto por ele mesmo como crucial para o surgimento de uma representação do tempo presente como era de redespertar, em oposição a uma *media aetas* – não deveria ser superestimado. Somente à luz do que denomina "espírito italiano", momento representativo da aurora de uma civilização que, na ótica do historiador suíço, seria a "mãe" da civilização moderna; apenas no quadro das profundas

² Não me aprofundarei no exame do importante papel exercido pelas figuras de Lamprecht, Usener e Justi na formação intelectual de Warburg, uma vez que este tema é tratado em recente artigo de Cássio da Silva Fernandes (2004, p. 134-137), intitulado "Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici". Para um estudo focado na apropriação warburguiana da obra de Lamprecht, conferir Kathryn Brush (2001).

³ A expressão *Nachleben der Antike* é de difícil tradução. Giorgio Agamben (2007) opta por "vida póstuma da Antiguidade", alternando-a com "sobrevivência da Antiguidade". Georges Didi-Huberman (2006) refere-se, em algumas passagens, a "transmissão do antigo", optando, porém, na maior parte das vezes, por "sobrevivência" (termo que servirá de base, inclusive, para a comparação que faz da obra de Warburg com a antropologia de E. B. Tylor, a que farei referência adiante). E. H. Gombrich (2001, p. 55) traduz a pergunta "Was bedeutet das Nachleben der Antike?", recorrente em diversos momentos da obra de Warburg, por "How are we to interpret the continued revival of elements of ancient culture in Western civilization?", optando assim por ressaltar o caráter continuado do processo de redespertar da cultura antiga. Em português, Cássio da Silva Fernandes (2004, p. 150) opta por "vida póstuma", enquanto Cláudia Valladão de Mattos (2007, p. 133) fala em uma "pós-vida" das imagens antigas. Optei aqui por "pós-vida", precisamente em função do estranhamento e da desfamiliarização que a expressão é capaz de produzir. "Sobrevivência" pode indicar uma permanência passiva, quando, como demonstrou com muita propriedade Giorgio Agamben em seu estudo sobre a Ninfa, a ideia warburguiana de *Nachleben* tem um caráter dialético, associado a um processo de cristalização e posterior liberação das imagens – processo que o autor aproxima da ideia benjaminiana de "imagem dialética" (*dialektisches Bild*), e que E. H. Gombrich procura preservar em sua opção por "continued revivals". Já o termo "vida póstuma" pode produzir a impressão de uma descontinuidade completa, aproximando-se assim do sentido oitocentista de renascer ou redespertar da Antiguidade, criticado por Warburg.

⁴ Para um ótimo estudo em português sobre as relações entre Burckhardt e Warburg, com ênfase na apropriação que este faz de importantes categorias e reflexões do historiador suíço, conferir Cássio da Silva Fernandes (2007). Conferir também Gertrud Bing (1965), Georges Didi-Huberman (2006, p. 69-78) e Kurt Forster (2005).

transformações encenadas na Itália da Renascença, caracterizadas tanto pelo inaudito “tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas deste mundo” como pelo erguimento, “na plenitude de seus poderes”, do individualismo; unicamente como pano de fundo de uma tendência histórica forte por si mesma (quase autônoma), o redespertar da Antiguidade poderia ser avaliado de maneira rigorosa. Para ele, o caráter modernizador revelado no espírito italiano teria “agitado e amadurecido a nação mesmo sem a presença dessa Antiguidade, assim como sem ela seriam decerto igualmente concebíveis a maioria das novas tendências intelectuais” (BURCKHARDT 2003, p. 139). Desse modo, pode-se dizer que o redespertar da Antiguidade foi entendido pelo historiador suíço mais como um efeito do desenvolvimento de certas particularidades culturais caracteristicamente italianas que como agente detonador de novos impulsos intelectuais; logo, como uma forma de ressignificação das obras e vestígios materiais da Antiguidade no horizonte do processo de modernização e da consequente formação do indivíduo, entendido como “valor espiritual”.

Nos escritos de Warburg, porém, o Renascimento não é representado como “marco zero” da modernidade. Antes de tudo, ele procura enfatizar as mais variadas formas de atrito oriundas da coexistência de duas concepções de mundo distintas, entendidas, todavia, como polos não necessariamente antagônicos: a visão de mundo pagã,⁵ associada à cultura greco-latina tão admirada na Renascença, e a visão de mundo cristã, arraigada entre os italianos dos séculos XIV, XV e XVI. Warburg entende o Renascimento como um período de transição, marcado por uma atmosfera de aturdimento psíquico e conflitos intelectuais, numa espécie de “amalgama cultural dinâmico e cambiante, repleto de tensões, em que o antigo, o tradicional e o novo se impregnaram de uma vitalidade desconhecida que deu luz, finalmente, ao mundo dos Estados, das cortes, das artes e dos saberes modernos”, para empregar palavras de José Emílio Burucúa (2007, p. 13-14). São precisamente esses os elementos que ele procura trazer ao primeiro plano de suas reflexões, na proposta de uma renovação da história da arte.

Seria um erro, contudo, atribuir a Warburg uma negação completa das interpretações de Burckhardt, uma vez que o historiador suíço formulara, em estudo sobre a arquitetura do Renascimento publicado em 1867, a hipótese de que arte e cultura deveriam ser estudadas em conjunto (FORSTER 2005, p. 17; FERNANDES 2006, p. 129). Pode-se falar, nesse sentido, de uma continuidade entre as propostas de Warburg e de Burckhardt, ao menos no que diz respeito à delimitação dos métodos e objetivos da história da arte. Na já citada dissertação sobre Botticelli, Warburg se orienta precisamente pela rejeição de vieses puramente formalistas ou estetizantes de compreensão da arte, procurando compreendê-la como parte de uma psicologia social mais ampla. Para tanto, ele se recusa a abordar as composições do pintor florentino a partir de uma hermenêutica

⁵ De acordo com E. H. Gombrich (2001, p. 59), a noção de paganismo, em Warburg, “significava menos um conjunto de crenças que uma série de impulsos primitivos e reações que distinguem o selvagem do homem civilizado racional”, devendo ser entendida, portanto, como o conjunto de impulsos opostos à ética cristã e à noção grega de *sophrosyne*.

puramente formal, caracterizada pela interpretação dos registros pictóricos do passado a partir de chaves analíticas encontradas exclusivamente nas pinturas e/ou na subjetividade do analista. Seu método era abertamente contextualista, sem, todavia, enveredar por uma teoria do reflexo – Warburg recusava terminantemente quaisquer tendências interpretativas que concebesses os fenômenos artísticos como simples retratos passivos da cultura ou das estruturas socioeconômicas. Seu interesse voltava-se precisamente para a análise das relações complexas entre o artista e seu meio, com destaque para aspectos como o papel do comitente na produção artística e a relação dos artistas com modelos literários circulantes, especialmente no que diz respeito ao exame dos mecanismos de transmissão e sobrevivência da memória cultural da Antiguidade. Daí a importância conferida, já no estudo sobre Botticelli, ao estudo da mobilização inconsciente, em pinturas e esculturas, de forças emotivas (patéticas) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga – as *Pathosformeln*, “fórmulas de *páthos*”, conceito cunhado por ele em 1905, em estudo sobre Dürer, mas cujas linhas gerais já se fazem presentes em seus primeiros escritos. Cabe frisar, nesse sentido, que Warburg não fazia distinção entre “grande arte” e “arte menor”, ao menos como objetos de estudo da história da arte. Decisivo, para ele, era o potencial emotivo suscitado por cada obra particular.

Logo na abertura do ensaio sobre Botticelli, Warburg (2005, p. 73) é bastante claro em relação aos seus métodos de pesquisa:

Proponho-me, no presente trabalho, a comparar os conhecidos quadros mitológicos de Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus* e *A primavera*, com as representações equivalentes da literatura poética e teórico-artística contemporânea, com o objetivo de clarificar quais foram os aspectos da Antiguidade que interessaram ao artista do *Quattrocento*.

Fica evidente que Warburg tinha por intento praticar uma história da arte fundamentada em critérios diametralmente opostos aos que predominaram nos meios intelectuais europeus de meados do século XVIII a início do século XX, tidos por ele como “puramente formais” (WARBURG 1990b, p. 249). Adotando posição contrária à de renomados autores como Winckelmann, Lessing, Morelli e Wölfflin, que defendiam, cada qual a seu modo, o ideal de uma disciplina autônoma, orientada para a apreciação de ideais artísticos, modos de representação ou estilos de época, Warburg concebia a história da arte como uma espécie de “apêndice” da história da cultura. Ou, se quisermos empregar a terminologia que lhe era própria, como parte constitutiva de uma ambiciosa ciência da cultura, entendendo-se por cultura uma espécie de “entidade unitária” composta por “arte, literatura, filosofia e ciência”, mas também por “superstições a atividades manuais” (GINZBURG 1999, p. 48), numa concepção que combina traços do ideal germânico de *Kultur* com definições antropológicas similares às defendidas pelo etnólogo E. B. Tylor.⁶

⁶ De acordo com Georges Didi-Huberman (2002, p. 62), Aby Warburg, ao mobilizar as reflexões de E.

Diante disso, podemos atestar que as obras de arte, para Warburg, não eram consideradas “objetos válidos em si mesmos e por si mesmos”, mas “veículos selecionados da memória cultural” (FORSTER 2005, p. 33). Tome-se o caso das composições de Botticelli por ele analisadas na dissertação de 1891: elas são escolhidas como objeto de análise não por seu potencial estético, embora este seja evidente, e sim porque constituíam, em sua ótica, extraordinárias vias de acesso para a compreensão de certas sutilezas da cultura do Renascimento italiano.

Georges Didi-Huberman (2004, p. 15) é muito feliz quando define o projeto warburgiano de ciência da cultura, ao menos no que diz respeito ao estudo do Renascimento italiano, como uma efetiva “ciência arqueológica do *páthos* da Antiguidade e seu destino na Renascença italiana e flamenga”. Tome-se o exemplo da aludida dissertação sobre Botticelli. No texto, Warburg (2005, p. 73) estabelece como um de seus objetivos analisar como o pintor florentino “se apoiava em modelos antigos sempre que se tratava de representar motivos acessórios em movimento – tanto na roupagem como nos cabelos”. Ele se refere, aqui, não apenas à sobrevivência de certas formas representacionais, como a Ninfa, entendidas como tópicos figurativas, ou seja, lugares-comuns visuais mobilizados conscientemente pelos pintores – como na sugestão de Gertrud Bing reproduzida por Carlo Ginzburg (1999, p. 45) –, mas ao revigorecimento mesmo de certas forças psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens dotadas de intensa força.

Ao se referir ao *páthos* da Antiguidade, Warburg tinha em mente aquilo que o filósofo Friedrich Nietzsche chamou de conflito entre dionisíaco e o apolíneo no mundo grego.⁷ O caráter dionisíaco representaria o desequilíbrio e o excesso (*hybris*), a bebida, os impulsos carnais, o erotismo, a violência, enquanto o apolíneo

139

B. Tylor em seus estudos, “abre o campo da história da arte à antropologia, não apenas no sentido de reconhecer novos objetos de estudo, mas também como modo de abrir o tempo”. Para Tylor, prossegue Didi-Huberman, “o que faz sentido em uma cultura é com frequência o sintoma, o impensado, os aspectos anacrônicos da cultura”. Nesse sentido, argumenta o filósofo francês, a obra de Tylor é comumente mal-interpretada, à luz do conceito de “evolucionismo”, que tende a obscurecer a atenção conferida pelo etnólogo ao estudo das sobrevivências dos elementos “primitivos” da cultura, especialmente aqueles relativos às práticas mágicas e astrológicas. “Antes de Warburg e Freud, Tylor admirava a capacidade com que os ‘detalhes triviais’ podiam fazer sentido” (idem, p. 64). Em uma das passagens mais instigantes do artigo (p. 65), Didi-Huberman se pergunta: “devemos notar, todavia, que a noção de sobrevivência nunca foi bem recebida – e não apenas pela história da arte. No tempo de Tylor, o conceito de sobrevivência era acusado de muito estrutural e abstrato, um conceito que desafiava toda precisão e verificação factual. A objeção positivista consistia em perguntar: mas como se pode datar uma sobrevivência? [...] Hoje, poder-se-ia acusar [o conceito de] sobrevivência de falta de estrutura, de ser um conceito, por assim dizer, marcado por uma pecha evolucionista, logo ultrapassado e desatualizado; em resumo, um velho fantasma científico do século XIX”.

⁷ A importância da filosofia de Nietzsche vem sendo cada vez mais apontada por estudiosos da obra de Warburg, como Margaret Iversen (1993), Georges Didi-Huberman (2004, 2006), Philippe-Alain Michaud (2004) e Giorgio Agamben (2007), que procuram desconstruir, ou ao menos problematizar, a interpretação da obra do autor hamburguês sugerida por Erich Gombrich em sua influente biografia intelectual, caracterizada pela ênfase nos aspectos iluministas e evolucionistas do pensamento de Warburg, oriundos da admiração que este sempre nutriu pelo trabalho de autores como Charles Darwin e Karl Lamprecht (RUSSELL 2006, p. 24). Didi-Huberman (2006, p. 134) chega a afirmar que a “invenção” de um “Burckhardt hegeliano” por Gombrich, em sua conferência sobre a história cultural, pode ser interpretada como uma “tentativa de remover o aspecto nietzschiano da constelação iconológica warburgiana”. O fato é que Gombrich nunca deixou de reconhecer a importância da obra de Nietzsche para Warburg, fazendo questão de destacar, contudo, que este foi um crítico de certos aspectos da obra do filósofo alemão, como sua interpretação do elemento dionisíaco da religião antiga (GOMBRICH 2001, p. 59).

remeteria à harmonia das formas, ao equilíbrio, à serenidade e à tranquilidade. A concepção de Winckelmann da arte grega era fundamentalmente apolínea, com seus ideais de “nobre simplicidade” e “grandeza serena”.⁸ Warburg, em estudos como *Dürer e a Antiguidade italiana*, *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia de Ferrara*, *Ritual da serpente* e muitos outros, procura enfatizar precisamente o polo dionisíaco da cultura do Renascimento, com ênfase nos modos com que as energias psíquicas conservadas da Antiguidade constituíam forças estéticas motivadoras das representações pictóricas e esculturais, numa efetiva pós-vida das *Pathosformeln* antigas, que se materializavam, por exemplo, no tratamento do corpo em movimento, “pego em um jogo de forças esmagadoras”, com “membros se contorcendo na luta ou em apertos de dor, cabelo soltos, roupas torcidas pelo vento” (MICHAUD 2004, p. 28).⁹ Porém, como percebe Mark Russell (2007, p. 29), deve-se tomar cuidado com as sugestões, cada vez mais correntes, de um Warburg nietzschiano, uma vez que “a historiografia e as teorias da expressão pictórica de Warburg são construídas a partir de contrastes dinâmicos entre lógica e magia, razão e desrazão, e ele concebe essas energias em termos de polaridade, não em termos de contradição”. Como modo de destacar essa polaridade atuante no pensamento de Warburg, Philippe-Alain Michaud (2004, p. 260) e o próprio Mark Russell (2007, p. 26) sugerem que Burckhardt e Nietzsche representavam, respectivamente, os polos apolíneo e dionisíaco de um autor que nunca deixou de se mover entre extremos e de explorar limiares.¹⁰

140

Aspectos da pós-vida da Antiguidade: Ninfa, ritual da serpente e *Atlas Mnemosyne*

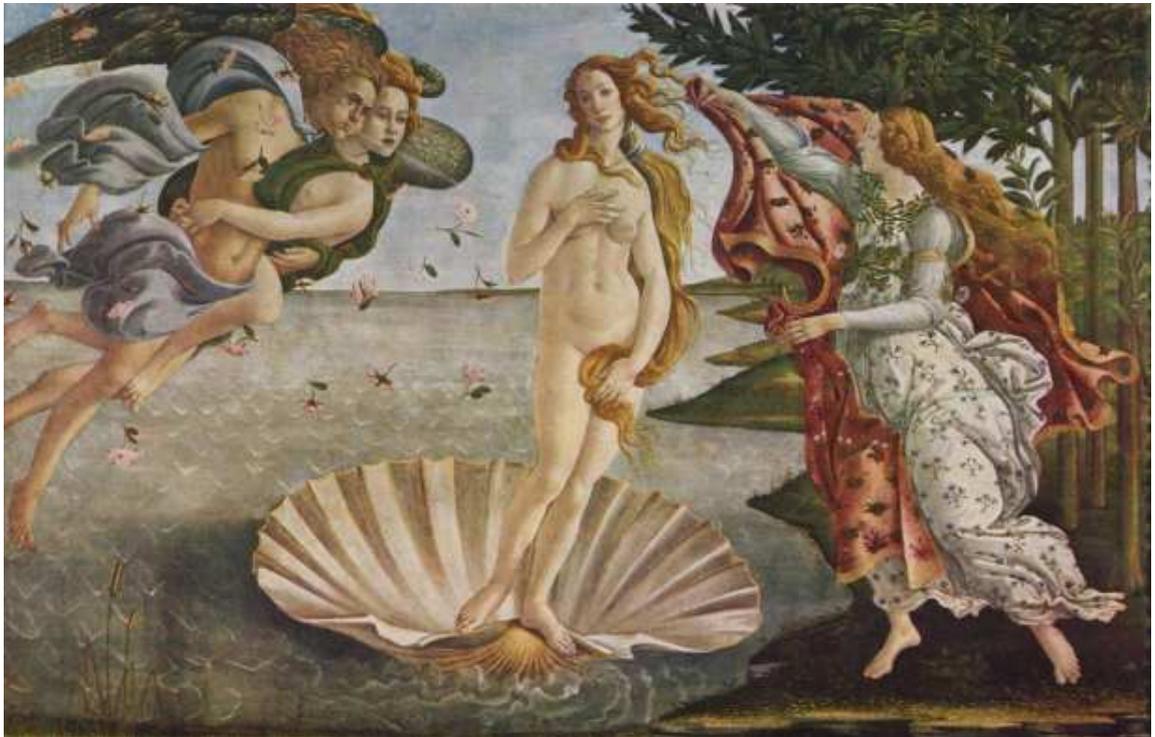
Desde o período de estudante universitário na cidade de Bonn, Aby Warburg teve sua atenção despertada para um elemento visual bastante específico, recorrente em diversas manifestações artísticas do Renascimento italiano: a representação de acessórios em movimento, especialmente quando associados

⁸ Pode-se dizer que o historiador da arte prussiano Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) foi o principal responsável pela definição e difusão de um ideal “clássico” de beleza. Em sua visão, tal ideal, materializado nas esculturas e pinturas do mundo antigo, seria eterno e atemporal, constituindo-se como uma espécie de modelo perfeito a ser imitado pelos artistas modernos (SÜSSEKIND 2007). O *Laocoonte*, grupo escultural grego de autoria desconhecida, representava para ele a consumação máxima desse ideal de beleza. A estátua representa Laocoonte e seus dois filhos imobilizados por uma serpente marinha, representação que remete a episódio da Guerra de Troia. Sobre a estátua, afirma Winckelmann (1975, p. 53, grifos meus) em suas *Reflexões sobre a arte antiga*: “o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma *nobre simplicidade* e uma *grandeza serena* tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada”.

⁹ O interesse pelo polo dionisíaco da cultura do Renascimento levou Warburg a se dedicar ao estudo de elementos então secundarizados, ou tido como puramente ancilares, pela história da arte, pela *Geistgeschichte* e pela história da cultura, como a magia e as práticas divinatórias pagãs, especialmente a astrologia, discussões que foram retomados, não necessariamente na mesma linha interpretativa, por seguidores de Warburg, como Fritz Saxl e Erwin Panofsky, e por autores ligados, na segunda metade do século XX, ao Instituto, como Frances Yates e Carlo Ginzburg.

¹⁰ Na introdução ao *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg (2009) refere-se a essa polaridade: “A memória não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois polos-limite da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Ou, melhor, ela utiliza a herança indestrutível das impressões fóbicas em modo mnêmico. Em tal modo, em vez de procurar uma orientação protetora, a memória tenta acolher a força plena da personalidade passional-fóbica abalada entre os mistérios religiosos para criar um estilo artístico”.

a mulheres jovens e belas. Repare na figura central da pintura *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, aqui reproduzida.



141

Sandro Botticelli. *O nascimento de Vênus* (1485). Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm. Galeria Uffizi, Florença

Vemos, no centro do quadro, emergindo nua de uma concha aberta, a própria deusa, Vênus. Observe como seus cabelos ruivos parecem tocados por uma brisa suave, porém intensa. À direita do observador percebemos uma jovem (a deusa da Primavera), também com os cabelos esvoaçantes. Ela realiza uma série de movimentos sutis: repare nas dobras de suas vestes, nas contorções do manto que segura, na posição da mão direita. Nada no quadro remete a uma pose artificial, a uma imagem estática: as figuras parecem ter sido surpreendidas enquanto se moviam com a leveza que somente deuses e figuras míticas podem emanar. O ar soprado pelo Cupido (à esquerda do observador) fornece o detalhe final para a construção de uma atmosfera toda especial.

A hipótese defendida pelo autor era a de que tais figuras femininas, recorrentes em diversas pinturas florentinas dos séculos XV e XVI, remetiam a uma tópica constantemente aludida na literatura antiga, especificamente em autores como Ovídio, Apuleio, Virgílio e Lucrécio: a Ninfa, “tipo generalizado da mulher em movimento”, segundo definição de Warburg (1990a, p. 120), sempre uma moça muito jovem, representada com movimentos graciosos, nas vestes, no cabelo e no corpo, uma criatura entre o humano e o divino – como Psique, levada pelo sopro de um Zéfiro ao encontro de Eros em Apuleio (2007, p. 111): “Psique tremia de receio e debulhava-se em lágrimas no cume da fraga, até que o bafejo ameno de um suave Zéfiro lhe agitou as franjas do vestido e

lhe enfunou as pregas. Levantou-a insensivelmente e, com um sopro tranquilo, começou a transportá-la e pouco a pouco ao longo da encosta rochosa, até a deixar, docemente reclinada, no sopé de um profundo vale, no regaço de um tufo de céspede em flor”.

Na mitologia grega, as Ninfas são deusas; em suas “aparições” na arte florentina, porém, elas são muitas vezes transformadas em donzelas da cidade, circulando entre membros da burguesia mercantil. É o caso da jovem vestida de azul representada no *Nascimento de São João Batista* de Ghirlandaio (1449-1494), disposta, na imagem que se segue, à direita do observador. Ela entra por uma porta, e as dobras de sua roupa indicam não apenas uma agitação corporal ligeira, mas também a ação do vento, tipicamente associada às imagens míticas da Ninfa.



Domenico Ghirlandaio. *Nascimento de São João Batista* (detalhe). Florença, Santa Maria Novella

As representações pictóricas de Ninfas por artistas como Botticelli e Ghirlandaio eram para o historiador hamburguês muito mais que meras citações visuais de elementos da cultura antiga. Elas constituíam, para Warburg, efetivas personificações do paganismo renascentista, revelando-se registros da presença de *Pathosformeln* primordiais – conjunto de posturas e gestos que, segundo ele, remetiam a condições especiais de excitação psicológica.¹¹ Como sugere E. H. Gombrich (1970, p. 125), Warburg via na “Ninfa a erupção de uma emoção primitiva através da crosta do autocontrole cristão e decoro burguês”.

Em estudo recente, de inspiração reconhecidamente warburguiana, Giorgio Agamben (2007, p. 18) define as *Pathosformeln* como “cristais de memória histórica” dotados de uma dupla dimensão: originalidade e repetição. A própria

¹¹ Salvatore Settis (2006, p. 27) explica que o conceito de *Pathosformel* pode ser entendido de dois modos, todavia convergentes: (a) “como repertório de formas de expressar o movimento e as paixões, desenvolvidas pelos artistas antigos, passadas adiante e apropriadas no Renascimento”; (b) “como classificação das fórmulas usadas na tradição figurativa europeia, classificação operada pelos historiadores da arte (Warburg em particular)”.

noção de “fórmula” sugere a necessária dimensão repetitiva do fenômeno, precisamente a condição para que sejam estudadas, com ênfase nos processos de transmissão – e conseqüentemente no reviver – das imagens primordiais que condensam tais energias.¹² “A sobrevivência das imagens não é, na verdade, um dado, mas requer uma operação”, percebe Agamben, tratando-se assim de uma complexa dialética associada à transmissão e pós-vida das fórmulas de *páthos*. Afirmo o filósofo italiano (*ibid.*, p. 22):

As imagens que compõem nossa memória tendem incessantemente, no curso de suas transmissões históricas (coletiva e individual), a se enrijecer em espectros, e trata-se justamente de restituí-las a vida. As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, a sua vida é sempre já *Nachleben*, sobrevivência, estando sempre já ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral.¹³

O conceito de *Pathosformel* deve ser compreendido à luz da teoria psicanalítica de fins do XIX e início do século XX. Embora alguns paralelismos com a teoria do inconsciente coletivo de Carl Jung possam ser estabelecidos, Warburg nunca fez referência direta a este autor. Já o livro *Mneme* (1908), de Richard Semon, é por ele bastante citado. Segundo Gombrich (1970, p. 242), a memória, no livro de Semon, é concebida como a

143

capacidade de reagir a um evento ao longo de um período de tempo; ou seja, uma forma de preservar e transmitir energia desconhecida para o mundo físico. Qualquer evento que afete a matéria viva deixa um traço que Semon chama de “engrama”. A energia potencial conservada neste “engrama” pode, em condições adequadas, ser reativada e descarregada.

Para Warburg, a arte era um mecanismo privilegiado de concentração de tais energias, as quais se condensavam precisamente em *Pathosformeln* capazes de “evocar, num caminho oposto ao do procedimento habitual da memória, os engramas originais, e suscitar com isso a recordação de experiências primárias da humanidade” (BURUCÚA 2007, p. 29).

O exame da permanência das *Pathosformeln* associadas às práticas primordiais de paganismo era considerado por Warburg uma etapa decisiva para a compreensão dos impulsos que, como forças inconscientes em conflito com a visão de mundo cristã, constituíram uma espécie de “fermento espiritual” da arte renascentista, condição decisiva para que ela alcançasse um historicamente reconhecido grau de excelência. Afirmo Warburg (1990a, p. 110) em importante passagem do ensaio “A arte do retrato e a burguesia florentina”:

Quando maneiras contraditórias de conceber a vida se acomodam nas almas dos membros de uma mesma sociedade [...] produz-se uma inevitável

¹² “Warburg não escreve, embora fosse possível, *Pathosform*, mas *Pathosformel*, fórmula de *páthos*, sublinhando o aspecto de estereótipo e de repetição do tema imaginário com o qual o artista sempre se detinha para dar expressão à ‘vida em movimento’ (*bewegtes Leben*)” (AGAMBEN 2007, p. 16).

¹³ Em outra passagem do texto, Agamben (2007, p. 35) desenvolve com mais detalhe os termos desta operação: “Como as imagens dialéticas em Benjamin e o símbolo em Vischer, as *Pathosformeln* – que Warburg compara a dinamogramas carregados de energia – são recebidas em um estado de ‘ambivalência latente não polarizada’ (*unpolarisierte latente Ambivalenz*) e somente deste modo, no encontro com um indivíduo vivo, podem reconquistar polaridade e vida”.

decadência social: porém não deixam de ser estas as mesmas forças que geram o mais elevado florescimento cultural quando, equilibradas no interior de um mesmo indivíduo, no lugar de se aniquilarem uma a outra, fecundam-se mutuamente ampliando com isso as fronteiras de sua personalidade. O florescimento cultural do primeiro Renascimento florentino se deu sobre esta base. [...] Foi exatamente esta atitude, esta força entusiástica e, ao mesmo tempo, reprimida, o que alimentou os frutos artísticos nascidos da conciliação entre Igreja e mundo, entre passado antigo e presente cristão.

O interesse pelas energias psíquicas primordiais, assim como pela “pós-vida” desses fenômenos, levou Warburg a estabelecer novos horizontes para suas pesquisas, depois da publicação de seu estudo sobre Botticelli. Em 1895, ele empreende uma viagem aos Estados Unidos, para pesquisar o ritual da serpente dos índios *pueblos* – designação atribuída ao conjunto de diversas tribos sedentárias do oeste norte-americano, como os hopis e os mokis. Como ele afirma em conferência proferida em 1926 no sanatório suíço Bellevue, onde ficou internado por muitos anos para se tratar de severos distúrbios psíquicos, a motivação principal de sua viagem havia sido a seguinte indagação: “em que medida podemos reconhecer as características essenciais da humanidade primitiva e pagã?” (WARBURG 2008, p. 12). Warburg pretendia, por meio do estudo dos cultos animistas dos índios *pueblos* – vistos por ele como manifestações vivas, em plena passagem do século XIX para o XX, de uma concepção de mundo similar àquela dos povos gregos e latinos da Antiguidade –, compreender aspectos importantes da passagem do “paganismo primitivo à modernidade” (WEIGEL 1995, p. 138).¹⁴ Ele concentrou sua atenção num ritual praticado com serpentes vivas pelos índios mokis, entendido pelos indígenas como modo de catalisar forças naturais.

Na conferência de 1926, Warburg (2008, p. 48) chega à conclusão de que o ritual da serpente poderia ser associado, por sua natureza, às práticas mágicas da Antiguidade greco-romana:

Na dança da serpente, esta não é sacrificada, mas transformada em mediadora, através da consagração e da dança mimética, e enviada de volta junto às almas dos mortos para que, em forma de raio, provoque a tormenta no céu. Isto demonstra que, no que concerne às culturas primitivas, o mito está intrinsecamente entrelaçado com as práticas mágicas.

Fundamentalmente, Warburg procura estabelecer pontos de conexão entre a magia antiga, os rituais cosmológicos dos índios *pueblos* e a sobrevivência do paganismo no Renascimento, uma vez que, como ele afirma em texto sobre a adivinhação pagã no tempo de Lutero, “mesmo após o fim da Antiguidade, as divindades antigas jamais cessaram [...] de fazer parte das forças religiosas da da Europa cristã” (WARBURG 1990b, p. 250).

¹⁴ Trata-se de uma visão não linear da história da arte e do próprio tempo, “em que as imagens, portadoras de memória coletiva, romperiam com o *continuum* da história, traçando pontes entre o passado e o presente. Funcionando como ‘sintomas’, no sentido freudiano, as imagens sobreviveriam e se deslocariam temporal e geograficamente, criando fenômenos diacrônicos complexos” (MATTOS 2007, p. 133). Essas ideias foram desenvolvidas originalmente por Georges Didi-Huberman.

Seu último e mais ambicioso projeto foi o *Atlas Mnemosyne*, no qual Warburg procurara registrar, em diversas pranchas compostas de imagens diversas, a variedade e a riqueza do potencial expressivo-figurativo da humanidade. De acordo com Warburg (2009, p. 126), o *Atlas* deveria “ser um inventário das pré-cunhagens de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento”. A temática da vida em movimento, como vimos, pode ser associada a um dos temas dominantes nas pesquisas de Warburg: a Ninfa. Mas remete também à própria transmissão dos “engramas da experiência emotiva”, efetivos “patrimônios hereditários” da memória, como diz Warburg na introdução ao *Atlas*. Nas diversas pranchas que compunham o projeto, o que estava em jogo era o exame dos mecanismos de pós-vida das *Pathosformeln* antigas, por meio do estabelecimento e do exame de diversas linhas sutis de sobrevivência das energias psíquicas primordiais. Nas palavras de Agamben (2007, p. 36), “o *Atlas* é uma espécie de estação de despolarização e repolarização [...] em que as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou fantasmas, são mantidas em suspenso, nas sombras em que o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta para lhes restituir a vida”. O *Atlas Mnemosyne* deveria sintetizar, assim, os esforços intelectuais de Warburg, indicando as diversas linhas de pós-vida das imagens antigas e de suas energias. Porém, sua morte repentina, em função de um ataque cardíaco, deixou o *Atlas* incompleto. Mas a incompletude talvez fosse a sina de um pesquisador que jamais escreveu um livro, que esteve por muitos anos entre a sanidade e a loucura, e que acabou por se tornar mais conhecido pela Biblioteca que reuniu que pelos ensaios que escreveu.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfe**. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- APULEIO. **O burro de ouro**. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- BING, Gertrud. A. M. Warburg. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 28, 1965.
- BRUSH, Kathryn. Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht. In. WOODFIELD, Richard (org.). **Art History as Cultural History**. Warburg's Projects. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. Um ensaio. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- BURUCÚA, José Emílio. **História, arte, cultura**. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology. **Oxford Art Journal**, 25(1), 2002.

- _____. Foreword. Knowledge: Movement. In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2004.
- _____. **L'immagine insepolta**. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.
- FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici. **História: Questões & Debates**, nº 41, 2004.
- _____. Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento. **Locus: Revista de História**, 12(1), 2006.
- FORSTER, Kurt W. Introducción. **El renacimiento del paganismo**. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg**. An Intellectual Biography. London: The Warburg Institute: University of London, 1970.
- _____. The Nineteenth Century Notion of a Pagan Revival. WOODFIELD, Richard (org.). **Art History as Cultural History**. Warburg's Projects. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.
- IVERSEN, Margaret. Retrieving Warburg's Tradition. **Art History**, 16(4), 1993.
- MATTOS, Cláudia Valladão. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. **Concinnitas**, 2(11), 2007.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2004.
- RUSSEL, Mark A. **Between Tradition and Modernity**. Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg, 1896-1918. New York-Oxford: Berghahn Books, 2007.
- SETTIS, Salvatore. Pathos ed Ethos, morfologia e funzione. **Moderna. Semestrale di Teoria e Critica della Letteratura**, 6(2), 2004.
- SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Winckelmann. *Kriterion*, 117. Belo Horizonte, 2008.
- WARBURG, Aby. L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. **Essais florentins**. Paris: Klincksieck, 1990a.
- _____. La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther. **Essais florentins**. Paris: Klincksieck, 1990b.
- _____. El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli. **El renacimiento del paganismo**. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. **El ritual de la serpiente.** Madrid: Sexto Piso, 2008.

_____. "Mnemosyne". **Arte & Ensaios**, nº 19, 2009.

WEIGEL, Sigrid. Aby Warburg's Schlangenritual: Reading Culture and Reading Written Texts. **New German Critique**, nº 65, 1995.

WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga.** Porto Alegre: Movimento, 1975.