

Nachleben der Antike e a Reforma: Despontares sob uma premissa warburguiana

*Nachleben der Antike and the Reformation:
Emergences under a Warburgian premise*

Rafael Geremias*

**Recebido em
17/10/2025**

**Aprovado em
04/12/2025**

*Rafael Geremias, Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), Centro de Artes, Design e Moda - Ceart. Doutorando em Teoria e História das Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV. Bolsista CAPES-DS. <https://orcid.org/0000-0002-2249-3374>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Como citar:

Costa Geremias, R. (2025). *Nachleben der Antike e a Reforma: Despontares sob uma premissa warburguiana*. *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 123-149. <https://doi.org/10.34024/zbdvs513>

Resumo:

Propõe-se neste artigo fomentar as pesquisas sobre arte, imagem e protestantismo a partir da bibliografia dos cânones da história da arte. Proceda-se na exploração do tema via a obra de Aby Warburg, convocando-o como o *dibuk didi-hubermaniano*. Busca-se entender como Warburg apreendeu e se conectou ao período das reformas protestantes através dos aspectos biográficos e da *Nachleben der Antike*. Compara-se a obra *Lei e Graça* de Lucas Cranach o Velho, tida como a imagem da Reforma, com a ilustração pietista *The Broad and narrow Way* de Charlotte Reihlen. Consideram-se as ferramentas heurísticas que afloram do pensamento warburguiano para a respectiva análise, mas salvaguardada ao conselho de Belting de vertê-lo ao nosso tempo. Evidencia-se como esses modelos iconográficos e as práticas visuais arregimentadas pela política das imagens iconoclastas no período concorrem para a formação de uma cultura visual produzida por evangélicos na pós-modernidade, sobretudo nas estratégias de subordinar a imagem à palavra.

Palavras-chave:

Nachleben der Antike

Warburg

Palavra e Imagem

Cultura Visual Evangélica

Reforma Protestante.

Abstract:

This article aims to foster research on art, image, and Protestantism based on the bibliography of art history canons. The topic is explored through the work of Aby Warburg, convening him as the *Didi-Hubermannian dibuk*. The article seeks to understand how Warburg grasped and connected to the period through biographical aspects and the *Nachleben der Antike*. Lucas Cranach the Elder's work «Law and Grace», considered the image of the Reformation, is compared with Charlotte Reihlen's pietist illustration «The Broad and Narrow Way». The heuristic tools that emerge from Warburg's thought for the respective analysis are considered, but safeguarding Belting's advice to translate it to our time. It is evident how these iconographic models and the visual practices organized by the iconoclastic image policy of the period contribute to the formation of a visual culture produced by evangelicals in postmodernity, especially in the strategies of subordinating the image to the word.

Keywords:

Nachleben der Antike

Warburg

Word and image

Evangelical Visual Culture

Protestant Reformation.

***Nachleben der Antike* e a Reforma: despontares sob uma premissa warburgiana**

Exposições prévias

Cumpre-se neste artigo realizar um recorte teórico sobre o estatuto da arte e da imagem no período da Reforma Protestante via as pesquisas realizadas por Aby Warburg (1866-1929). O propósito dá continuidade às pesquisas iniciadas em 2022 acerca da constituição de uma cultura visual feita por evangélicos na atualidade brasileira, pensada aqui a partir da questão histórica do protestantismo no Renascimento que, segundo Belting (2010), culminou, através das investidas iconoclastas, numa nova política das imagens. O objetivo é alargar o *corpus teórico* sobre como os cânones da história da arte apreenderam o período em suas bibliografias, intuindo despontar por estes, lacunas e perguntas que contornam a historiografia, a epistemologia e a teoria da imagem concorrente para a atualização do objeto de estudo na pós-modernidade.

No caso deste artigo, ao chamar Warburg para compor o estado da arte, evoca-o como o *dibuk*¹ de Georges Didi-Hubermann (1953-) (2013), como metáfora para sua influência na atualidade da história da arte:

A figura “perigosa” que emerge desse projeto de refundação não é mais aquela do “pai da iconologia”, mas a de Warburg “como nosso fantasma” que retorna do “exorcismo” promovido por seus herdeiros intelectuais para assombrar a história da arte com as indeterminações e patologias de um tempo fantasmagórico e sintomático (Damas, 2022, p.119-120).

Acolhe-o como esse fantasma que retorna para dizer alguma coisa através do seu legado, - textos conferenciais, notas, o *Bilderatlas Mnemosyne*, a biblioteca, conceitos inacabados e método não declarado. Ernst Gombrich (1909-2001), Svetlana Alpers (1936-) e Hans Belting (1935-2023), trazidos aqui pela relevância de suas pesquisas no que tangem tanto aos aspectos epistemológicos, quanto aos desdobramentos no sistema de arte desde as Reformas protestantes ao sucesso pictórico na Holanda do séc. XVII.

Não se pretende ir às fontes warburgianas de maneira exclusivamente

1 “Na mitologia judaica, um fantasma, ou alma penada, que se apossa do corpo de uma pessoa viva.” (Didi-Huberman, 2013, p. 27).

hermenêutica e teleológica, mas sim evidenciar as relações do autor, sua obra e os caminhos heurísticos adotados para perceber as imagens e o período de interesse. Assim, aloca-se a questão intelectual de Warburg revelada pela expressão, *Nachleben der Antike*² - *pós-vida da antiguidade, transmissão do antigo, sobrevivência da antiguidade ou influência da Antiguidade redesperta* –, como definição que permeia a sua produção intelectual e que o conecta as Reformas, principalmente no que ressoa ao problema do *intercâmbio cultural entre Sul e Norte*.

Salienta-se que o conceito de *Nachleben der Antike* é progressivamente sedimentado por ferramentas heurísticas, a citar, *estilo all'antica e alla francese, ninfa, acessórios moventes e pathosformel, migração e circulação das imagens*, que propiciaram ao autor consubstanciar o seu projeto. Aqui, explicadas a partir de recortes da produção do historiador e que servirão na segunda parte do texto, ao propósito de pensar sobre aquela que é considerada como a imagem da Reforma Luterana, a alegoria da *Lei e Graça* de Lucas Cranach O Velho (1472-1553), produzida em seu ateliê desde 1529 sob a orientação doutrinal de Martinho Lutero (1483-1546) dada em comparação à ilustração *The Broad and Narrow Way* de Charlotte Reihlen (1805-1868). Nestas, a relação entre palavra e imagem instituiu-se como prática visual essencial na consolidação de programas iconológicos orientados pela política das imagens iconoclasta.

No entanto, ao justapor o conceito de *Nachleben der Antike*, e suas ferramentas heurísticas, coaduna-se à ressalva de Belting quando, ao subscrever a antropologia de Warburg, ressalta que o importante é “assimilar e verter para o nosso próprio tempo a sua proposta” (Belting, 2014, pp.10-11). O que significa também, assimilar e verter estas ferramentas heurísticas sobre as imagens e mídias coevas da cultura visual produzida por evangélicos e sua manifestação nas distintas mídias, incluindo as telenovelas bíblicas da emissora Record, investigando como as práticas e modelos visuais persistem redefinindo programas iconológicos, atualizando temas alinhados ao dogma iconoclasta e reafirmando o caráter doutrinal e catequético da imagem.

2 Teixeira (2010) evidencia a dificuldade de traduzir a expressão. Cada autor, como Agamben, Didi-Huberman, Gombrich, Cássio Fernandes e Cláudia Mattos, fazem uso de uma das definições quando trabalham com ela. Teixeira explicita que prefere a definição de “pós-vida”, pois se apoia na função de estranhamento que a expressão induz. Neste artigo, opta-se em trabalhar na sua complexidade polissêmica e por isso no decorrer do texto a expressão não será traduzida pelas respectivas definições apresentadas.

Cânones assombrados por Warburg

Ernst Gombrich (2008) expõe em seu cânone *A História da Arte* as limitações sofridas pelos artistas atingidos pela Reforma ao terem seus ofícios reorientados àqueles que não fizessem objeção religiosa. O momento fortaleceu o processo de secularização da imagem que, por sua vez, corroborou para a especialização pictórica no que se refere ao aprimoramento da representação das superfícies e da pintura de retrato e cenas do cotidiano. O autor destaca em seu livro os artistas Holbein o Jovem (1497-1543) e Pieter Bruegel o Velho (1525-1569) como expoentes deste tipo de pintura e propõe que tais transformações impostas no período colaboraram no século XVII para a autonomia dos gêneros de paisagem e natureza-morta, além de alterar a relação comercial entre comitentes e artistas, garantindo maior liberdade na autoria das obras. Gombrich destaca o período como disruptivo da mesma maneira que o advento da fotografia no século XIX foi frente à função da arte pictórica.

O virtuosismo técnico na representação das superfícies seria explorado em 1983 por Svetlana Alpers em seu livro *A arte de descrever*. Nele a autora, defende o caráter descritivo das obras artísticas dos países nórdicos em contraposição à arte narrativa italiana. Alpers (1987, p. 22, tradução nossa) explica que por *descritivo* assemelha-se ao que contemporaneamente se entende por *realista*, mas que no todo de seu texto, apreende-se como “à maneira de representação dos fotógrafos”. Através da caracterização do tipo de pintura feita nos países baixos, ela evidencia o caráter secularizado da imagem, não albertiana e separada da sua função religiosa.

Em textos conferenciais Warburg aponta que este virtuosismo técnico supracitado pelos autores é dado pelo “drástico senso de realidade flamengo” (Warburg, 2013, p. 245) ou “realismo nórdico” (Warburg, 2013, p. 259) que norteia sua tradição pictórica pela esfera secular da vida, antes mesmo do deflagrar protestante em 1517. Eram imagens que gozavam de uma verossimilhança mimética das pessoas, dos animais e das coisas, postas em circulação por meio de tapeçarias e pinturas sobre madeira, e que no início do Renascimento Florentino, na primeira metade do século XV, foram artefatos visuais desejados por comitentes italianos (Warburg, 2013). Aliás, Warburg reitera em seus textos a importância para as respectivas mídias como as principais difusoras das imagens seculares.

Em seu livro *Semelhança e Presença – a história da imagem antes da era*

da arte Belting (2010) destaca as Reformas Protestantes como o momento basilar na instituição da política das imagens iconoclasta que secularizou a imagem e destituiu-a do seu poder de presença, haja vista que as imagens escultóricas que antes poderiam ser postas em andor, foram estrangidas ao espaço e ao plano bidimensional dos quadros, e na Contrarreforma, confinadas à moldura dos retábulos barrocos. Essa mudança de paradigma inaugurou na modernidade a Era da Arte tal qual hoje se conhece.

Sua tese respalda-se primeiramente na constatação histórica do trato das imagens pela cristandade alicerçada como uma religião da palavra. Fato que se legitima na história desde Constantino no século IV E.C., passando pela querela bizantina nos séculos VIII e IX, e por fim, das Reformas e da Contrarreforma. Sobretudo a penúltima, constituiu um programa iconológico em que subordinou a imagem ao poder do *logos* (palavra) com o advento de práticas visuais que as substituíram por *textos visuais*. O intuito era constranger a polissemia da imagem à legenda, impondo sua interpretação à função pedagógica e catequizante.

O novo estatuto da imagem assumiu a palavra como a fonte de verdade, rejeitando em seus espaços de culto todo e qualquer artefato visual que possivelmente extrapolasse o texto bíblico e fosse visto como imbuído de poderes sobrenaturais, pois “o Reino de Deus é um reino para se ouvir, não para ver” (Lutero, 1529 *apud* Belting, 2010, p. 587), ou muito menos para se tocar. No entanto, o caráter antitético das imagens e sua inevitável existência, levou Martinho Lutero a associar-se com seu amigo Lucas Cranach o Velho, artista adepto do protestantismo, para desenvolver imagens alinhadas ao propósito evangélico.

A Nachleben de Warburg: Um projeto profícuo

Em 1912, Warburg introduziu no texto conferencial *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara* a questão chave que perpassa seu conjunto intelectual: “o que a influência da Antiguidade significa para a cultura artística do início do Renascimento?” (Warburg, 2015, p. 80). *Nachleben der Antike*, era a expressão, nas palavras do autor que continha as suas pesquisas aterradas³ a um conjunto coerente.

Constata-se, na obra publicada, que a expressão se expandiu como conceito

³ “Para não correr o risco de meus projetos se dispersarem no infinito, mantive como eixo de minhas pesquisas o tema da influência da antiguidade” (Warburg, 2018, p. 48).

epistemológico profícuo, porque, à medida que se questionava sobre como essa influência acontecia na unicidade do objeto, mobilizava novas ferramentas para suportar a empreitada, ainda que não suficientemente maturadas ao ponto de nascerem como conceitos. Para ilustrar o que se quer dizer, enfatiza-se o conceito de *Pathosformel*. Ele aparece pela primeira vez em 1905 na conferência de *Dürer e a antiguidade italiana*, todavia, como expõe Wedepohl (2022), sua gênese está na tese de 1893 sobre as obras de Botticelli articulado aos *acessórios moventes* como “indício de sua necessidade fundamental de conferir expressão a uma agitação passional” (Wedepohl, 2022, p. 25).

Tal movimento garantido aos drapeados e cabelos dos personagens, localizados em pinturas e esculturas antigas, confirmava ao estudioso a absorção de formas sobreviventes da antiguidade pelos artistas do *Quattrocento* na formação do estilo *all’antica*. No caso da tese, Warburg assente que tais formas condensam-se na produção pictórica de Sandro Botticelli (1448-1494) através dos poemas de Angelo Poliziano (1454-1494), então mediador dos textos de Ovídio (43 A.E.C) (Warburg, 2018, p.41).

No estudo de 1905 em que o conceito de *pathosformel* é cunhado, Warburg verificou na comparação entre as obras de *A Morte de Orfeu* de 1494 de Albrecht Dürer (1471-1528), a gravura anônima atribuída ao círculo de Andrea Mantegna (1431-1506) e ao vaso grego do período ático, a mesma formulação patética. Nesta concluiu que a influência da Antiguidade para o artista alemão chegou via cópias de exemplares italianos e que Dürer havia se tornado protagonista no fomento do Renascimento Nórdico através destas. Citando Warburg, “as ‘imagens da *Morte de Orfeu*’ [...] em seu vagar, o antigo superlativo da linguagem gestual, partindo de Atenas e passando por Roma, Mântua e Florença até chegar a Nuremberg, onde encontrou abrigo na alma de Albrecht Dürer” (Warburg, 2015, p. 80).



Figura 1: Pranchas 57 e 58 do Atlas Mnemosyne dedicadas a Dürer, 1929.

Fonte: Warburg, A. (2020). *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*. In: Ohrt, R.; Heil, A. Berlin: Ed. Hatje Cantz, pp. 121-123.

Faz-se importante complementar que Dürer tornou-se protestante, sendo favorável ao discurso de Lutero, mas a política das imagens iconoclasta não lhe afetou, porque produzia suas obras sob o regramento secular da arte (Belting, 2010), e como se observará nas imagens do artista reunidas por Warburg nas pranchas 57 e 58 do *Atlas Mnemosyne*, as crenças esotéricas arraigadas em magia e astrologia empastaram a sua produção (Figura 1).

As respectivas pranchas evidenciam o protagonismo dado a ele por Warburg, referindo-se à constatação do historiador acerca da influência do ideal antiquizante que conformava o estilo *all'antica* no artista ter vindo do Sul, através das cópias de Mantegna, mas que no processo de copiar, Dürer manteve aspectos que enunciavam a persistência do estilo nórdico, *alla francese*.

Stephanie Porras (2013) elucida que realizar cópias no Renascimento acontecia no sentido de *imitatio* (imitação), como princípio criativo e de aprendizado; e de *aemulatio* (emulação), imitação que pretende superar o modelo. No caso de Dürer, o artista copiava as imagens do Renascimento Italiano como forma de ter acesso aos protótipos da antiguidade, mas também

copiava de artistas contemporâneos a ele como Martin Schongauer (1448-1491) para desenvolver a técnica gráfica. Dessa maneira, ao copiar, Dürer avançava sua maestria gráfica desenvolvendo estilo próprio na técnica de hachurar aprendida através de Schongauer, como também, efetivava cópias de Mantegna carregadas com sua identidade que ressaltavam que sua *imitatio* era na verdade, *aemulatio* tornada *inventio* (invenção).

A prancha 57 com sua legenda “*Pathosformel* em Dürer. Mantegna. Cópias. Orfeu. Hércules. O rapto de mulheres. Pisoteio a cavalo no Apocalipse. Triunfo” (Warburg, 2020, p. 120, tradução nossa) elabora na associação entre palavras e imagens o problema posto no fim do estudo de 1905 sobre a *pathosformel*: “o intercâmbio da cultura artística entre o passado e o futuro, e entre Norte e Sul” (Warburg, 2015, p. 80). Problema que traz a contento a transformação das formas artísticas e formação do estilo acarretada pela circulação e migração das imagens e que toca sua pesquisa também no sentido inverso, ou seja, trocas entre Sul e Norte europeu no primeiro renascimento com o trânsito de imagens em tapeçarias, *arazzos* e pinturas em painéis de madeira flamengas na Itália e França que influenciaram Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio (1448-1494) e Benedetto Ghirlandaio (1458-1497) a adotarem um verismo nórdico, *alla francese*, para alguns de seus trabalhos. Nas palavras de Warburg (2013, p. 280): “Para o desenvolvimento artístico italiano, a influência flamenga foi, afinal, nada mais do que um episódio transitório”.

Na prancha 58, com a legenda “Cosmologia em Dürer” (Warburg, 2020, p. 122, tradução nossa) Warburg apresenta imagens que respondem a operação de influência dos astros sobre o homem na sua orientação, em especial sobre o artista que condensa na imagem *Melancholia I* a correlação simbólica organizada num programa iconográfico entre as qualidades deletérias de Saturno e o estado de humor daqueles que se dedicam às atividades intelectuais. Raymond Klibansky (1905-2005), Erwin Panofsky (1892-1968) e Fritz Saxl (1890-1948) no livro *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy* de 1964, reafirmam na obra o determinismo astrológico, mas também, a possibilidade de a imagem servir como artefato mágico, uma imagem apotropaica, induzindo forças benéficas combativas às saturninas através de símbolos como a coroa de folhas e o quadrado mágico, dedicados a Júpiter e encontrados em fontes iconográficas que Dürer teria acessado (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1979) (Figura 2).



Figura 2: À esq. detalhe da prancha 58 para imagem *Die Saturnische Melancholie* – Kupferstich von Dürer; à dir. Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514. Gravura, 24,1 x 19,1 cm.

Fonte: à esq. Warburg, A. (2020). *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*. In: Ohrt, R.; Heil, A. Berlim: Ed. Hatje Cantz, p. 121-123; à dir. *La Rivista di Engramma*. (2024). Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1058. Acesso em: 25 ago. 2025.

La Rivista di Engramma, revista científica italiana que pesquisa a tradição clássica na memória ocidental, debruça-se desde o ano 2000 a Warburg com especial atenção ao *Atlas Mnemosyne* elaborando maneiras de perscrutar suas pranchas e acessar o pensamento do historiador da arte, cujo lema adotado por ele, “*zum bild das wort*/da imagem à palavra”, também ancora a operação da *Engramma* sobre as mesmas. Assim, a revista apresenta possibilidades de leitura das setenta e nove pranchas reorganizando-as em itinerários temáticos que contemplam o escopo de suas pesquisas estatizadas pela *Nachleben der Antike*.

No nono itinerário, *Dürer e o Antigo*, a revista agrupa às supracitadas pranchas 57 e 58 à prancha 59, sob a seguinte sinopse:

Introdução à arte e ao estilo ideal da antiguidade de Albrecht Dürer, estilo adquirido através do filtro italiano, na mediação de Mantegna, em que os superlativos da linguagem gestual da Antiguidade encontram uma compostura totalmente nórdica. Em uma viagem que passa pela Itália e chegam à Alemanha, o Antigo e em particular as imagens das divindades

planetárias (principalmente Saturno e Melancolia) se espalham na Europa da Reforma (*La Rivista di Engramma*, 2024, tradução nossa).

Embora a prancha 59 não possua imagens de Dürer e o artista que se destaca é Hans Burgkmair, o Velho (1473-1531), que, aliás, foi aluno de Schongauer, corrobora a escolha do artista pelo historiador ao menos em dois aspectos: a importância de Schongauer para Dürer e a circulação de imagens do Renascimento Italiano na oficina do mestre xilogravurista, considerando que a questão evidente continua a ser sobre como a *Nachleben der Antike* avança ao Norte, agora na agência dos deuses antigos na astrologia, testificada pela legenda: “migração dos planetas para o Norte” (Warburg, 2020, p.124).



Figura 3: À esq. Júpiter, Sol e Vênus como planetas regentes, 1515, xilogravura, 12,4 x 9,8 cm (Detalhe da prancha 59); ao centro, Sol (de Os Sete Planetas), 1519. Xilogravura. In: Eyn Nyge Kalender, Lübeck: Steffen Arndes, 1519; à dir. Hans Burgkmair, Sol, (de Os Sete Deuses dos Planetas), 1510. Xilogravura, 30,8 x 18,8 cm.

Fonte: *La Rivista di Engramma* (2024). Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1059. Acesso em: 24 set. 2025.

Nas imagens da Figura 3, retiradas da prancha 59, veem-se, à esquerda, o Sol numa folha de calendário juntamente aos planetas Júpiter e Vênus vestidos *alla francese*; ao centro, o Sol representado em xilogravura feita por Hans Burgkmair O Velho em 1519, trajado como os antigos, ocupando um cenário tipicamente *alla francese*; à direita, o planeta emoldura-se dentro da arquitetura renascentista em estilo *all'antica*. Através da montagem da prancha e dos textos conferenciais de Warburg, é possível argumentar que os planetas deuses seguem representados no tempo-espço nórdico, mas em relação a uma hibridização do estilo ideal antiquizante. Também, é constatável a ideia de que essas xilogravuras

são tomadas como modelos e acoplam-se em frisos esculpidos em madeira na Junkerhaus em Gottingen; tornam-se afrescos na prefeitura de Lüneberg em 1529 e em 1547 decoram, por *sgraffito* e pintura, uma casa em Eggenburg.

Os deuses antigos como seres em exílio, resistindo e se posicionando como portadores da *Nachleben der Antike*, mesmo no período das Reformas, ganham a especificidade no texto de 1920, *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero*. Nele o autor se sobressai à vontade de compreender tais divindades não apenas como representações artísticas, mas como seres religiosos que agem sobre o destino humano através do “fatalismo da cosmologia helenística”. Sua premissa, destaca que na virada do século XV a noção de Antiguidade dividiu-se em duas concepções, a primeira ancestral e prático-religiosa, a segunda artístico-estética, onde esta se consolida na Itália e àquela na Alemanha pela astrologia (Warburg, 2015). Tais concepções são exploradas por ele na polaridade da herma bifronte, onde a iminência do homem moderno era impingida pela superstição pagã sobrevivente na astrologia.

Warburg desdobra a seguinte questão a partir da relação do círculo de pessoas próximas a Lutero, como Johann Carion (1499-1537) e Filipe Melâncton (1497-1560), astrólogos que buscaram no estudo da conjunção dos astros, fundamentar a Reforma luterana como um acontecimento profético a partir da data de nascimento do reformador, mesmo este sendo totalmente contrário. Lutero descredita a astrologia como ciência ou arte, por ser imprecisa e arbitrária, mas principalmente porque apenas Deus poderia na sua onipotência agir sobre o homem. Assim, Warburg analisará os tratados proféticos pela constituição antitética de palavras e imagens, cuja produção imagética responderá contra o fatalismo da cosmologia pagã presente nos escritos.

Nisto, Dürer se destaca no texto através da alegoria *Melancolia I* (Figura 2), perpassada na sua forma pela linguagem clássica aprendida no Sul, ela vence o aspecto mágico da influência dos deuses antigos, através da instauração da razão no ato artístico. De acordo com Warburg:

O ato autenticamente criativo, que faz Melancolia I de Dürer um documento de consolo humanista em face do medo de Saturno, só pode ser compreendido se reconhecermos essa mágica mitológica como objeto verdadeiro da refiguração artístico-espiritualizante. O lúgubre demônio planetário que devora seus filhos, de cuja luta cósmica com outro regente planetário depende o destino da criatura que ele ilumina, transforma-se em Dürer, por meio de

uma metamorfose humanizadora, em uma encarnação plástica do trabalhador reflexivo (Warburg, 2013, p. 560).

O problema da *Nachleben der Antike* é corporificado na personalidade de Warburg em texto autobiográfico de 1927, chamado *De arsenal a laboratório*, posto como o único, devido ao fato de ser um pesquisador em trânsito, nascido na Alemanha e circulante na Itália. A resolução para ele aconteceria quando pudesse “tecer num mesmo instituto as malhas do Norte com as do Sul” (Warburg, 2018, p. 47).

Esse texto traz aspectos cruciais para entender a complexidade de seu trabalho. Cita-o:

Já em minha primeiríssima juventude tive a 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 da elaboração das ideias da Revolução Francesa e, por outro, graças à moderna ciência natural, uma via que a conduzisse do dogmatismo católico medieval ao livre desenvolvimento da personalidade individual (Warburg, 2018, p. 38).

Reconhece-se entre a obra e sua citação um espelhamento do desejo de apreender realidades que, aparentemente díspares, coexistiam e formatavam um presente que ansiava pela racionalidade das ciências naturais e da individualidade moderna, mas era perturbado por antigas práticas e superstições. Essas disparidades aparecerão em Warburg como polaridades que se tensionam antiteticamente, tal como o *ethos* apolíneo e o *pathos* dionisiaco, *astra* (ideias) e *monstra* (demônios). De acordo com nota do autor de 03 de abril de 1929, trazida no prefácio por Maurizio Ghelardi (2016), Warburg ratifica a investigação do problema histórico-cultural da *Nachleben der Antike* a sua constituição sociocultural impingida sob a polarização de seu contexto:

Às vezes, em minha condição de historiador da psiquê, é como se um reflexo autobiográfico me tenha levado a querer identificar no mundo figurativo a esquizofrenia do Ocidente; por um lado, a ninfa extática (maníaca) e, por

outro, a divindade fluvial (melancólico) como dois polos entre os quais a pessoa sensível busca na criação de seu estilo o antigo jogo do contraste: *vita activa* e *vita contemplativa* (Warburg & Bing, 2016, n. p. *apud* Ghelardi, 2016, n. p., tradução nossa).

Neste texto autobiográfico que se constata um ponto de virada que o faz avançar do *Quattrocento* e *Cinquecento* para estudar efetivamente o século XVI. O historiador compreendeu que os dinamismos que se presentificavam na obra de arte eram intrínsecos aos aspectos que perfaziam a constituição do ser: “A ligação do homem com a arte devia, porém, ser compreendida em primeiro lugar como um dado da realidade, em sua unitária e arraigada coexistência de finalidades religiosos-culturais e artístico-práticas” (Warburg, 2018, p. 42). A propósito, seu direcionamento polar entre secularidade e religiosidade que conformaram as suas pesquisas é autoexplicativa na conclusão do texto de 1920 sobre astrologia e a Reforma:

Minha esperança é que a história da arte e a ciência da religião – entre as quais ainda se estende uma área infrutífera sufocada por fraseologias – se encontrem, e que algumas mentes predestinadas a alcançar mais do que o autor deste estudo, se encontrem no laboratório científico-cultural da história das imagens numa mesma mesa de trabalho” (Warburg, 2013, pp. 567-568).

É também neste texto sobre astrologia de 1920 que Warburg ratifica em seu texto uma virada epistemológica à imagem, considerando o domínio da imprensa pelos setentrionais:

Pode-se dizer que as imagens investigadas pertencem, no sentido mais abrangente, ao campo de observação da história da arte (contanto que se inclua toda a produção de imagens em seu domínio de estudo), mas elas são originárias (salvo o retrato de Carion) do âmbito da confecção de livros ou da arte impressa. Por essa razão, sem o respectivo texto – que pode ou não estar presente –, tais imagens são um objeto menos evidente para a observação puramente formal da história da arte atual, por não exercerem uma atração estética em paralelo à sua peculiar função de ilustrar conteúdos (Warburg, 2015, p. 112).

A palestra, *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte*,

também se abre nesse sentido e introduz a apresentação:

Se, na noite de hoje, apresento-lhes imagens, acompanhadas por palavras, que obtive em uma viagem transcorrida já há 27 anos (e a maior parte delas fotografadas por mim), estou ciente de que este ensaio exige um esclarecimento. Isso porque, nessas poucas semanas que tive à disposição, não estive em condições de refrescar e trabalhar a fundo essas velhas memórias, de sorte a lhes poder oferecer uma introdução realmente profícua na vida anímica dos índios (Warburg, 2015, p. 182).

A respectiva virada epistemológica, tal como a *Nachleben der Antike*, atravessa a sua obra ainda que em diferentes roupagens e não concluída como método ou conceito. Porém, ela é fundamental na consecução da sua Ciência da Cultura Histórico-Artística ou *Kulturwissenschaft*, a qual reivindicava borrar as fronteiras disciplinares numa constante tensão entre valores religiosos e seculares. Warburg compreendia que as pesquisas sobre o artefato artístico se beneficiavam da totalidade dos saberes que o conformam, demonstrando a incapacidade de aprendê-lo estritamente sob o viés estetizante (Fernandes, 2018, pp. 24-25).

Tal transbordamento disciplinar concretizou-se na inauguração da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg [KWB]* em Hamburgo no ano de 1926, cujo sistema organizacional diferia da catalogação regrada internacionalmente, para outra coerente ao seu projeto tensionado pelos valores supracitados. De acordo com Fernandes (2014, p. 338) “O tema de sua biblioteca paraleliza-se com o tema de sua obra”; também, resultou na confecção do *Bilderatlas Mnemosyne*, iniciado em 1920 e composto por mais de 1300 imagens distribuídas em 63 painéis. Saxl (2023) expõe que no ano de sua morte, o autor deixou uma coleção que vai reunir 60 mil volumes, 25 mil fotos “e os primeiros anos de trabalho da sua já citada *magnum opus*” (Tonin, 2016, p. 02).

Na atualidade, Warburg tem sua obra revisitada, com ampla produção internacional e nacional. Naiara Damas (2022) atribui tal oxigenação à obra a dois motivos principais. O primeiro tange a maleabilidade disciplinar que amalgama saberes humanísticos aos técnico-científicos; o segundo, é que Warburg é trazido à contemporaneidade como um visionário que inspira aos pesquisadores “saídas importantes para os impasses [...] contemporâneos dos campos de pesquisa que escolhem colocá-lo na condição de precursor” (Damas, 2022, p. 118).

Sobre isto, toma-se o historiador da arte Hans Belting que se filia a Warburg

para conceber a sua produção, ratificando em Warburg como precursor de sua antropologia das imagens.

Atrevo-me a subscrever a antropologia de Warburg, e também a sua *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura), sem o citar ou historicizar, já que o que importa é assimilar e verter para o nosso próprio tempo a sua proposta. O mesmo se aplica ao significado de “iconologia”, que tem de ser redefinido para novas e mais amplas utilizações que, em rigor, transcendem as fronteiras da história da arte (Belting, 2014, pp. 10-11).

Ao retomar as duas citações de Warburg, percebe-se justamente a ampliação do campo da história da arte para outra antropologicamente firmada, como aponta Belting (2014, p.10): “Aby Warburg teria desenvolvido a sua própria antropologia das imagens, se seu pensamento não tivesse sido coartado pela iconologia de Erwin Panofsky”. Mas, sobretudo, isso se deve a ampliação dos artefatos considerados como imagem, que por sua vez, redefiniu a própria ideia do que é imagem e o modo de operar a história através delas. Ora, quando Warburg expõe que apresentará imagens junto com palavras; imagens, na sua maioria, produzidas por ele por meio da fotografia, mas cruzadas com suas memórias de vinte sete anos atrás, salienta um modo de perceber a imagem que de fato, faz sentido à antropologia visual de Belting.

Ainda, no imbricamento entre sua condição autobiográfica, a polarização de suas ferramentas heurísticas e o cruzamento entre seus escritos e o contexto das Reformas evidenciado pelos cânones supracitado, é possível afirmar que o virar-se de Warburg para as imagens do período e seu impacto na formação do estilo seria inevitável, considerando a hipótese de que a *Nachleben der Antike* se revitalizava apreendida pela conjuntura ideológica que punha em suspeição a imagem.

Lei e graça de Cranach, o Velho, e o caminho largo e estreito de Charlotte Reihlen

Lucas Cranach o Velho foi artista fundamental na adaptação pictórica da nova política das imagens instituída na Reforma luterana. Com base na Teologia da Justificação de Lutero elaborou o primeiro modelo da alegoria *Lei e Graça* em 1529. Sua função era moralizar o fiel que a redenção da alma se daria exclusivamente

pela fé em Deus, cujo caminho era Cristo. Opunha-se à doutrina católica cuja salvação poderia ser conquistada através das boas obras, o que indulgentemente resultava na produção artística comissionada pela elite para as igrejas.

Belting (2010) expõe que o pintor e sua oficina se dedicaram ao tema, na busca por uma solução pictórica que constituísse um modelo didático. *Lei e Graça* foi produzida em diferentes versões, sempre associadas às citações bíblicas, às vezes tornadas *textos visuais* sobre a superfície imagética. De acordo com o autor, estes *textos visuais* foram reescritos e rearranjados diversas vezes e em diferentes materiais. Porém, atenta-se para o restante da representação iconográfica, que a cada reprodução, foi alterada numa espécie de emulação⁴ sobre sua própria obra, com o objetivo legítimo de melhorar seu funcionamento ideológico.

Tal afirmação é possível após comparar as imagens disponíveis no projeto *Cranach Digital Archive*, o qual cataloga as obras de Lucas Cranach o Velho, sua oficina, seus filhos Lucas Cranach o Jovem (1515-1586) e Hans Cranach (1513-1537) desde 2009, em parceria internacional entre oito museus da Europa e Estados Unidos⁵. Atualmente realiza a quinta fase do projeto iniciada em 2023 e com previsão de término em 2026 desenvolvendo exames científicos sobre a materialidade das obras, documentando-as de forma interdisciplinar e contribuindo para o interesse do Renascimento Alemão.

A imagem “a” da Figura 4 é uma das primeiras elaborações pictóricas da *Lei e Graça*. Datada de 1529, Cranach mobilizou no quadro a doutrina de Lutero dividindo-o ao meio através de uma árvore que simbolicamente representa a escatologia bíblica. À esquerda, a árvore está seca, representando a Lei e o velho testamento; à direita, com rebentos verdejantes, o novo testamento e a Graça. Em narrativa múltipla, à esquerda tem-se a queda do homem, a lei divina recebida através de Moisés, o dia do Juízo Final e o Profeta. À direita, sobre o topo de um monte, o dogma da Imaculada Conceição, a crucificação de Cristo, a simbologia do cordeiro de Deus, a sua ressurreição e ascensão aos céus. No meio da cena, em frente à árvore, um homem nu é orientado pelo gesto das mãos de São João Batista que o caminho da salvação é Cristo. Estas figuras são embasadas por palavras que reiteram a função de cada personagem na Teologia da Justificação como se pode observar na imagem “c”, onde São João Batista é o “anunciante de

4 Em *Dürer's Copies*, Sthepanhie Porras traz o conceito de *aemulation* como uma imitação que não pretende ser igual, mas superar o original. Conceito já explorado neste artigo.

5 *Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf / Cologne University of Applied Sciences*

cristo” (*anzeiger Christi*); a figura nua, “humano à mercê” (*mensch an gnad*); e o homem à esquerda, a classe dos “profetas” (*propheten*).



Figura 4: Alegoria Lei e Graça com base na doutrina da justificação de Lutero. a) Lucas Cranach O Velho, Lei e Graça, 1529. Óleo sobre madeira, 71,5 x 87 cm. National Gallery Prague, Praga. b) Lucas Cranach O Velho e Oficina, Lei e Graça, 1535-40. Óleo sobre madeira, com impressões sobre papel colados na superfície, 54 x 102 cm. Klassik Stiftung Weimer, Weimer. c) Oficina de Lucas Cranach O Velho, Lei e Graça (cópia), século XVI. Óleo sobre madeira, 88,5 x 87 cm. National Gallery Prague, Praga. d) Lucas Cranach O Velho e Oficina, Lei e Graça, 1536. Óleo sobre madeira com impressões sobre papel colados na superfície, 64,8 x 120,6 cm. Coleção Privada. e) Lucas Cranach O Velho ou Lucas Cranach O Jovem, Lei e Graça, 1550. Óleo sobre madeira com impressões sobre papel colados na superfície, 19 x 25,5 cm. Lutherhaus Wittenberg, Wittenberg.

Fonte: a) National Gallery Prague, [s.d]. Disponível em: https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_10732/. Acesso em: 12 out. 2025. b) Klassik Stiftung Weimer, [s.d]. Disponível em: https://www.klassik-stiftung.de/assets/Presse/Pressebilder/2022/Cranachs_Bilderfluten/01_Lucas_Cranach_d.AE._Gesetz_und_Gnade.jpg. Acesso em: 12 out. 2025. c) National Gallery Prague, [s.d]. Disponível em: https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_9619/. Acesso em: 12 out. 2025. d) Wikimedia Commons (2014). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_-_Verdammnis_und_Erl%C3%B6sung.jpg. Acesso em: 12 out. 2025. e) Cranach Digital Archive (Stiftung Museum Kunstpalast) [s.d]. Disponível em: https://lucascranach.org/en/DE_LHW_G156. Acesso em: 12 out. 2025.

Comparando a imagem “a” às “b” e “d”, realizadas entre 1535 e 1540, percebe-se nestas um modelo pictórico que ressalta o caráter narrativo e didático

da imagem, dado pelas inscrições textuais impressas em papel colado sobre a superfície, mas, sobretudo, pela operação iconográfica na maneira em que a árvore secciona a cena e artificializa a sua apreciação visual. Se na imagem “a” as três figuras humanas que ocupam o centro no primeiro plano determinam o ponto focal e encadeiam uma exploração visual espontânea, também, impõem à cena a possibilidade da narrativa existir num certo plano de realidade dada pela presença de um único homem nu; nas outras, o olhar é solicitado a decidir sobre qual lado se dedicará a ver, no sentido de interpretar/ler primeiro. Esta agência do olhar é formalmente respaldada quando as inscrições no topo da imagem delimitam dois quadros, assemelhando-se na contemporaneidade aos projetos gráficos das histórias em quadrinho, a partir do tronco da árvore e da repetição da mesma figura humana posta entre a lei e a graça, como se contasse uma história.

As imagens “c” e “e” são reproduções dos modelos feitos por Cranach. Na “c” destaca-se a presença de inscrições que estão ausentes na imagem “a”. Em exame de infravermelho em 2014⁶, identificou-se uma retícula de transferência que indica a realização da cópia em frente a original de 1529, sugerindo que esta teria os mesmos *textos visuais* na parte inferior, mas que foram cortadas posteriormente. Dessa investigação também foi inferida sua datação como sendo da segunda metade do século XVI, e a autoria, anteriormente atribuída a Cranach o Velho, por conta da insígnia de serpente, passou a Cranach o Jovem.

Considera-se que Cranach o Velho, obteve sucesso na constituição de um modelo pictórico da doutrina de Lutero baseado na pática visual dos *textos visuais*, sendo utilizado por outros artistas coevos, mas externos a sua oficina, como Hans Holbein o Jovem (Figura 5), que atingido pela Reforma se mudou da Suíça para a Inglaterra em 1526. De acordo com William Dyrness (2019) a apropriação do modelo de Cranach, deve ter se dado através de suas versões ou gravuras retidas na memória, quando o artista fez sua última viagem entre os dois países. Ele também ressalta que Holbein foi mais bem-sucedido que Cranach em dar a imagem uma vida própria, o qual desmantelou tudo aquilo que o artista renascentista veio a estimar numa imagem, tonando a arte um apagamento piedoso. Crítica contemporânea que apenas ratifica o sucesso no período obtido por Cranach em converter as imagens à subordinação das palavras.

6 National Gallery Prague; Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf / Cologne University of Applied Sciences.



Figura 05: Hans Holbein the Younger, An Allegory of the Old and New Testaments, c. 1530-40. Óleo sobre painel. 64,2 x 74,2. Scottish National Gallery, Escócia.

Fonte: National Galleries Scotland (n.d.). Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5663>. Acesso em: 12 out. 2025.

Tal prática visual avança durante os séculos, migrando para a consecução da ilustração *O caminho largo e estreito* de Charlotte Reihlen (1805-1868) e na atualidade das mídias evangélicas, nacionalmente exemplificada nas telenovelas bíblicas da Record, onde, o *frame* representativo de abertura de um evento bíblico é ancorado por um versículo (Figura 6 e 7).

Seguindo os estudos dos pesquisadores da iconografia e cultura visual protestante no Brasil, Helmut Renders (2016, 2018) e Leonildo Silveira Campos (2014) que investigaram imagens baseadas em *O caminho largo e estreito* (Figura 6 e 8). Eles expuseram que o tema apareceu primeiramente nas obras de artistas de confissão católica dos Países Baixos a partir de 1570; então, somente em 1583, Johannes van Doetecum o Velho (1554-1605) e Lucas van Doetecum (ca.1554- ca.1589), de confissão protestante, a reproduziram. Um tema que vai se desdobrando nas mãos de diversos artistas de ambas as confissões, tornando-se, para Renders (2016), uma imagem transconfessional.

No caso da ilustração de Reihlen, Renders (2016) especifica que a referência pictórica fundamenta-se nas representações de Hieronymus Wierix (1553-1619), datadas entre 1563 e anterior a 1619. Wierix de confissão católica teria inspirado a artista no século XIX na condensação imagética da mensagem

puritana do protestantismo pietista, inspirada de acordo com Campos (2014), nos versículos finais do “*Sermão do Monte*” atribuído a Jesus no livro de Mateus 7.13-14 “Entrai pela porta estreita; porque larga é a porta, e espaçoso o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que entram por ela; e porque estreita é a porta, e apertado o caminho que leva à vida, e poucos há que a encontrem” (*Bíblia Sagrada: Almeida Corrigida Fiel*, 2024a, Mateus 7.13-14). Renders (2016) acrescenta que o respectivo motivo não foi explorado pelos artistas luteranos da Reforma, não encontrando referências diretas em Dürer ou Cranach, mas aproximadas nas imagens da *Lei e Graça* ou na *A escolha de Hércules*.



Figura 6: Prática visual de subordinação da imagem à palavra instituída na Reforma. Charlotte Reihlen, *The Broad and Narrow Way*, 1862. Litografia colorida, impressão de 1883, 47,0 x 37,2 cm. © The Trustees of the British Museum, The British Museum, Londres.

Fonte: © The Trustees of the British Museum, [s.d]. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/185387001>. Acesso em: 12 out. 2025.



Figura 7: Prática visual de subordinação da imagem à palavra instituída na Reforma e que persiste nas representações da cultura visual produzida por evangélicos na atualidade. Reis: Salomão Inaugura o Templo de Deus, 2022. Frame, audiovisual. Record Cabo Verde, 2024.

Fonte: Record Cabo Verde (2024). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cepR_iWwxQ8&t=79s. Acesso em: 12 out. 2025.



Figura 8: Referência pictórica para Reihlen. À esq. Hieronymus Wierix. Brede em de samalle weg, 1563 - antes de 1619. Gravura, 18,3 x 10,9 cm. Catálogo Hollstein Holandês 1789. Domínio público. Rijksmuseum, Amsterdã. À dir. Hieronymus Wierix. Les deux chemins, sem data. Gravura, Rothschild p. 86, miniatura. Réserve Edmond de Rothschild. Louvre, Paris.

Fonte: à esq. Rijksmuseum [s.d.]. Disponível em: <https://id.rijksmuseum.nl/200431700>. Acesso em: 16 out. 2025. à dir. © GrandPalaisRmn (Musée du Louvre)/Michel Urtado, Département des Arts graphiques (2012). Disponível em: <https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/542546-Les-deux-chemins>. Acesso em: 16 out. 2025.

Campos (2014) recupera o trânsito de feitura da imagem, evidenciando que após a realização do esboço, Reihlen enviou para Paul Beckmann que a coloriu; em seguida, já em matriz litográfica foi enviada da Alemanha para a Holanda onde foi impressa em 1867 dez mil exemplares, cuja versão em inglês foi impressa em Londres em 1883. O autor reitera que essa imagem fez muito sucesso de forma global, incluindo o Brasil.

Assim, cabe ressaltar que a aproximação entre Cranach e a obra de Reihlen neste artigo convém não apenas pelo tema da Teologia da Justificação e da escolha moral imposta pela vida ou danação eterna, mas, porque são obras que condensam imagetivamente a política das imagens iconoclasta norteadas pela relação entre palavra e imagem tal como expõe Belting (2010), e que, sob as ferramentas heurísticas de Warburg, abre brechas para que sua iconologia desponte outras interpretações.



Figura 09: Charlotte Reihlen, *The Broad and Narrow Way* (detalhe), 1862. Litografia colorida, impressão de 1883, 47,0 x 37,2 cm. © The Trustees of the British Museum, The British Museum, Londres. (Montagem do autor).

Fonte: (à esq.) © The Trustees of the British Museum, [s.d]. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/185387001>. Acesso em: 12 out. 2025.

Em sua alegoria, Reihlen secciona a imagem por um poste com duas placas em seu topo que indicam os caminhos da morte e da danação à esquerda; à direita, da vida e da salvação, cumprindo a função de rememorar ao fiel a escolha a ser feita tal como a árvore na alegoria da *Lei e Graça*. Outras placas reiteram a mensagem, usando a palavra para ambientar o cenário, enquanto as inscrições dos versículos em cada elemento evidenciam a sua base iconográfica. Disso, a placa que demarca a entrada do caminho da perdição, um lugar de prazeres imagetivamente representado pela casa de baile, a taverna do mundanismo, o teatro e o bar, é aberto por uma placa arcada branca de bordas azuis com a palavra “WELCOME!”, em fonte maiúscula, explicitando a receptividade que o caminho largo oferta, em detrimento à porta pequena e de difícil acesso com a inscrição em seu topo que quase não permite a leitura: “*Enter ye in at the Strait Gate/Entrai pela Porta Estreita*” (*ipsis litteris*, tradução nossa), num muro visualmente impenetrável que cerca a igreja de linguagem neogótica, a cena da crucificação de Cristo guarnecida pela árvore verdejante e a escola dominical num lugar pouco urbanizado se comparado ao outro lado (Figura 9).

A placa de boas vindas é sustentada por duas esculturas de figuração humana, apoiadas nas colunas do pórtico que logo se reconhecem como sendo Baco, que também segura uma guirlanda e está sentado à esquerda ao lado de pessoas bebendo num bar; e Vênus, nua em seu torso, mas com os membros inferiores cobertos por um tecido à direita, guardando o prostíbulo representado pela pequena instalação vermelha logo atrás, em que no alpendre encontra-se uma mulher recebendo um homem. Nisso, há algo no uso da palavra que reforça a política das imagens protestante quando, para que não sobre dúvidas de que as esculturas são deidades pagãs, escreve-se em seus capitéis *Bacchus* e *Venus*. Aspecto que também reverbera à *Nachleben der Antike* de Warburg e seus deuses no exílio. Reminiscências que no contexto cristão pietista alemão da artista reforça a resiliência das formas da antiguidade clássica. Aliás, para além da obviedade representacional que as deidades pagãs escolhidas manifestam, é curioso pensar por qual motivo suas figurações foram recuperadas por Reihlen, sendo que nas representações de Wierix todos os elementos que as conformam são comuns ao seu tempo, ambientados e vestidos *alla francese*. Exceto se, na primeira imagem da montagem da Figura 8, o casal que ocupa o primeiro plano seja Baco e Vênus.

Destaca-se em Reihlen a proposição de firmar a relação entre palavra e imagem de outra maneira. Vê-se, inclusive, uma subordinação da gestualidade

das figuras representadas ao texto bíblico. Se na alegoria da *Lei e Graça* as mãos de São João Batista, como imagem, apontam para o Salvador, como imagem; em Reihlen, o homem de calça e casaco longo, enquanto imagem, estende a sua mão esquerda, enquanto imagem, para o versículo do livro de João 3.36: “Aquele que crê no Filho tem a vida eterna; quem não crê no Filho não verá a vida, mas sobre ele pesa a ira de Deus”, como palavra, enquanto sua mão direita toca, como imagem, o versículo do mesmo livro, João 3.3 “Jesus replicou-lhe: ‘Em verdade, em verdade te digo: quem não nascer de novo não poderá ver o Reino de Deus’”, como palavra, inscrito à esquerda da porta estreita que conduz à salvação, como imagem (*Bíblia Sagrada: Almeida Corrigida Fiel*, 2024b) (Figura 09).

Proposições finais

Adentrar as pesquisas de Warburg, mesmo com um objetivo definido como o que se colocou neste artigo é consentir pisar num terreno instável, descobrindo-o e o aceitando como esse fantasma que tem algo a dizer aos seus herdeiros. Incorpóreo, manifesta-se por sua obra demonstrando que a apreensão do objeto de arte se beneficia da transdisciplinaridade, mas principalmente, da apropriação de ferramentas heurísticas que permitem abordá-lo conforme a sua unicidade.

Destaca-se de sua *Nachleben der Antike* a possibilidade de investigar através dos trânsitos de imagens, como no caso da concepção da ilustração de Reihlen e mesmo a de Cranach quando reproduzida por Hans Holbein os processos de emulação e transformação que estas passam quando encontram contextos sociais e ideológicos distintos. Também, a polissemia da imagem mesmo quando acirrada por estes mesmos valores, abre ao pesquisador apontando outros caminhos, como quando se suscitou a ideia de que o casal na Figura 8 sejam as deidades pagãs, haja vista que Reihlen as recuperou da antiguidade e a atualizou para o século XIX. Problema a ser pensado em outro momento, pois o escopo principal deste trabalho estava na relação entre palavra e imagem, mas com uma pergunta já norteadora estatizada: do filtro reformador, o que sobreviveria da antiguidade na nova era da palavra?

Referências

Alpers, S. (1987). *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Hermann Blume.

Belting, H. (2010). *Semelhança e presença: a história da imagem antes da História da Arte*. ARS URBE.

Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*. KKYM + Baum.

Bíblia Sagrada: Almeida Corrigida Fiel. (2024a). *Bíblia Online*. <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/7>

Bíblia Sagrada: Almeida Corrigida Fiel. (2024b). *Bíblia Online*. <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/3>

Campos, L. (2014). Os “Dois Caminhos”: Observações sobre uma gravura protestante. *HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, 12(34), 339–381. <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2014v12n34p339>

Damas, N. (2022). Das muitas vidas do passado – Nachleben, história e temporalidade em Aby Warburg. *Imagem: Revista de História da Arte*, 1(1). <https://doi.org/10.34024/imagem.v1i1.14164>

Dyrness, W. (2019). *The origins of Protestant aesthetics in early modern Europe: Calvin's Reformation poetics*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108593311>

Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Contraponto.

Fernandes, C. (2014). O legado antigo entre transferências e migrações. *Topoi (Rio de Janeiro)*, 15(28), 338–346. <https://doi.org/10.1590/S0102-0536015028016>

Fernandes, C. (Ed.). (2018). Introdução: sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg. In A. Warburg, *A presença do Antigo*. Editora da Unicamp.

Ghelardi, M. (Ed.). (2016). El último viaje. In A. Warburg & G. Bing, *Diario Romano*. Siruela.

Gombrich, E. (2008). *A história da arte* (16. ed.). LTC Livros Técnicos e Científicos.

Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1979). *Saturn and Melancholy*. Kraus Reprint.

La Rivista di Engramma. (2024). *Percorso IX (Tavole 57, 58, 59)*. La Rivista di Engramma. https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=876

Porras, S. (2013). Dürer's copies. In S. Buck & S. Porras (Eds.), *The Young Dürer*:

Drawing the figure. The Courtauld Gallery and Paul Holberton.

Renders, H. (2016). A linguagem visual transconfessional da xilogravura pietista “O caminho largo e o caminho estreito” de Charlotte Reihlen. *HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, 14(44), 1323–1353. <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2016v14n44p1323>

Renders, H. (2018). O caminho estreito e o caminho largo de Hieronymus Wierix do ano 1619: Uma leitura panofskyana de uma gravura da Reforma Católica. *HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, 16(50), 750–779. <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2018v16n50p750-779>

Saxl, F. (2023). A Kulturewissenschaftliche Bibliotex Warburg in Amburgo (1930). *La Rivista di Engramma*, 198. <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2023.198.0010>

Teixeira, F. (2010). Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 3(5), 134–147. <https://doi.org/10.15848/hh.v0i5.171>

Tonin, T. (2016). Imagem e herança cultural em Aby Warburg: potencialidades de um debate [Apresentação de trabalho]. In S. P. Moretto, A. M. Schmitt, & A. L. Miranda (Orgs.), *Anais do XVI Encontro Estadual de História da ANPUH-SC* (pp. 1346–1413). https://www.sc.anpuh.org/download/download?ID_DOWNLOAD=2294

Warburg, A. (2013). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Contraponto.

Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Companhia das Letras.

Warburg, A., & Bing, G. (2016). *Diario Romano*. Siruela.

Warburg, A. (2018). *A presença do Antigo*. In C. Fernandes (Ed.). Editora da Unicamp.

Warburg, A. (2020). *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*. In R. Ohrt & A. Heil (Orgs.). Ed. Hatje Cantz.

Wedepohl, C. (2022). Da fórmula de Pathos ao atlas da linguagem dos gestos. In N. Baitello & L. Serva (Orgs.), *A fórmula da paixão: de Aby Warburg e sobre ele – Três fragmentos inéditos e ensaios críticos*. Educ.