

IMAGEM, ARTE E *PATHOSFORMEL* EM ABYWARBURG

Priscila Risi Pereira Barreto ¹³⁸

Resumo: Este artigo versa sobre as ideias de imagem, arte e *Pathosformeln* nos estudos de Aby Warburg, na observância de que esses conceitos se misturam em grande parte de sua obra, cuja amplitude se estende em sua produção escrita, sua biblioteca e seu Atlas de imagens. Consideramos essa mistura fundamental em sua abordagem de pesquisa histórico-artística interdisciplinar, investigando diferentes suportes visuais como testemunhos do homem no tempo. Warburg defendeu a ampliação temática, espacial e metodológica da “nossa ciência da arte” e retomou a tradição de Jacob Burckhardt de comunhão entre História da Arte e História da Cultura. No rastro de *detalhes* que desvelavam coexistências, contradições e “significados invertidos” das tradições recorrentes e reativas em um mesmo espaço-tempo, rompeu as barreiras entre Ocidente e Oriente e reinterpreto as noções de clássico, antigo e do próprio Renascimento. Em uma chave interdisciplinar de pesquisa que considera a arte em seu contexto, foi além com sua proposta de uma *ciência cultural* e a “tarefa de considerar a obra de arte não apenas como espelho da vida histórica, mas também como instrumento de orientação no cosmos celeste”¹³⁹.

Palavras-chave: Aby Warburg; *Pathosformeln*; Historiografia da arte.

IMAGE, ART AND *PATHOSFORMEL* IN ABYWARBURG

Abstract: This article addresses the ideas on image, art, and *Pathosformeln* in Aby Warburg’s studies, observing that these concepts are mixed in most of his work, whose amplitude extends to his written works, his library, and his Atlas of images. We think that this mix is crucial in his interdisciplinary historical-artistic research approach, investigating various visual supports as testimonies of men in time. Warburg advocated the thematic, spatial, and methodological extension of ‘our art science’ and resumed Jacob Burckhardt’s tradition of communion between Art History and Culture History. In the wake of *details* that revealed coexistences, contradictions, and ‘inverted meanings’ of recurring and reactive traditions at the same space-time, he broke with the West and East barriers and reinterpreted the notions of classical, ancient, and

¹³⁸ Graduada em História e mestranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP), com financiamento pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Pesquisadora acerca dos temas: Aby Warburg e iconografia astrológica, Historiografia e História da Arte, Memória e Patrimônio Cultural. (<http://lattes.cnpq.br/0216350846071603>).

Artigo recebido em 05/03/2019 e aprovado em 09/06/2019.

¹³⁹ WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018a. v. 1, p. 32.

Renaissance itself. In an interdisciplinary research key that considers art in its context, he went further with his proposal of a *cultural science* and the “task of considering a work of art not only as a mirror of historical life, but also as a means of orientation in the celestial cosmos.”¹⁴⁰

Keywords: Aby Warburg; *Pathosformeln*; Historiography of art.

Introdução à *Kulturwissenschaft*

Este artigo discorre sobre as ideias de arte, imagem e *Pathosformeln* nos estudos de Abraham Moritz Warburg¹⁴¹, com vistas a contribuir para o debate relativo à sua proposta para uma ciência da cultura (*Kulturwissenschaft*). Cientes de que além de uma rica produção escrita¹⁴² sua obra intelectual se estende à organização da biblioteca *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (K.B.W.) e à composição do Atlas de imagens *Mnemosyne*, pensamos a função metodológica da imagem em seus estudos por meio de um pequeno conjunto de manuscritos, ao mesmo tempo que refletimos sobre algumas falas correntes acerca do tema.

Atentos a uma demanda de revisão e zelo para a aplicação de um “método warburgueano”, acordamos que Warburg falava de algo mais volúvel, eternamente adaptável, *mutatis mutandis*. Nota-se que há uma relação entre seu modo de trabalho, a organização de sua biblioteca e a composição do Atlas, expressa por um caráter hipertextual, com o sentido de rede de ligações entre artistas e épocas em sua dinamicidade. A biblioteca, que foi peça fundamental em seu projeto de unificação dos “vários ramos da

¹⁴⁰ Aby Warburg, *idem*.

¹⁴¹ Aby Warburg (1866-1929) veio de uma família judia de banqueiros de Hamburgo, Alemanha. Estudou História da Arte em Bonn, Estrasburgo, Florença e Munique e, além de seu legado em estudos iconológicos, deixou-nos a Biblioteca (K.B.W.) e o Instituto Warburg.

¹⁴² Apesar de alguns manuscritos terem sido recentemente traduzidos no Brasil, denotamos que a produção do historiador tem um caráter fragmentado, sendo composta por escritos curtos, cartas, conferências e cursos ministrados como convidado na Universidade de Hamburgo, em sua maioria inédita e ainda sem tradução do alemão.

história da cultura num mesmo espaço”, foi ordenada sob a “lei da boa vizinhança” que potencializava os livros em seu conjunto e permitia que fossem constantemente rearranjados, conforme as hipóteses, relações e interpretações que surgiam¹⁴³. Essa forma de disposição dos livros refletia uma busca “caótica e desesperada” para E. Gombrich¹⁴⁴, mas para F. Saxl¹⁴⁵ isso fazia dos livros “um corpo de pensamento vivo”, como Warburg idealizava¹⁴⁶.

Warburg disse que, junto com o seu “fiel amigo e assistente” F. Saxl, pôde lograr “uma ciência de orientação em forma de imagens”, “uma nova história da arte científico-cultural”¹⁴⁷. *Mnemosyne* foi o nome Warburg deu ao Atlas e também fez gravar na entrada da Biblioteca. Essa referência à deusa da memória e mãe das nove Musas revela muito de sua abordagem de estudos, que se dedicou ao rastreamento da influência da Antiguidade como produto da memória cultural. E. Wind¹⁴⁸ explica que Warburg colocou a inscrição na entrada da Biblioteca com a intenção de alertar o pesquisador que a adentrava de que interpretava algo “a quem foi confiada à administração de um patrimônio depositário da experiência”, que também era objeto de pesquisa, e convocava o pesquisador à investigação da memória social com base em materiais históricos¹⁴⁹.

¹⁴³ SAXL, Fritz. A história da Biblioteca Warburg – 1866-1944. In: WARBURG, Aby. *O Legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1, p. 171.

¹⁴⁴ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992, p. 306-307.

¹⁴⁵ Fritz Saxl (1890-1948) desenvolveu forte vínculo com Warburg e a biblioteca, sendo responsável por sua transferência para Londres, e foi o primeiro diretor do Instituto.

¹⁴⁶ Fritz Saxl, *idem*, p. 172-173.

¹⁴⁷ WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018a. v. 1, p. 32.

¹⁴⁸ Edgar Wind estudou História da Arte na Universidade de Hamburgo com orientação de E. Panofsky (1892-1968) e Ernst Cassirer (1874-1945). No final da década de 1920, trabalhou como assistente na Biblioteca (K.B.W.) e manteve relação próxima com Warburg.

¹⁴⁹ WIND, Edgar. O conceito de “*Kulturwissenschaft*” em Warburg e o seu significado para a estética. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1, p. 189-191.

Para Wind, o *modo científico cultural* que Warburg empreendeu, materializado em sua biblioteca, implicava a ideia de conexão entre História da Arte e História Cultural, tradição ligada a J. Burckhardt, opondo-se ao conceito de *pura visualidade*¹⁵⁰ desenvolvido por H. Wofflin e Riegl com a Escola de Viena. Subsidiado pela noção de *cultura total*, onde a visão artística cumpre uma função/*tarefa* associada a outras funções culturais como religião, ciência, sociedade e Estado, Warburg indagou qual é o significado dessas funções da/para a imaginação pictórica, e vice-versa. Indo além, questionou se elas representavam estados de ânimo ou também os estímulos destes¹⁵¹.

Seus estudos se converteram no tema da cultura do Renascimento, incluindo as relações entre artistas, comitentes e saber humanístico, sob uma perspectiva de movimento e inter-relações culturais legadas por Burckhardt. Um passo adiante, Warburg negou uma visão de síntese hegemônica partindo de um “ponto obscuro concreto” para iluminar grandes processos evolutivos. Defendeu uma ampliação temática e espacial nos métodos e fronteiras “da nossa ciência da arte” e investigou os percursos migratórios do imaginário astrológico e mitológico para a península itálica, priorizando uma análise iconológica que contemplava a Antiguidade, a Idade Média e a Modernidade como épocas inter-relacionadas¹⁵².

¹⁵⁰ Alois Riegl e Heinrich Wofflin pertencem à mesma corrente historiográfica de análise da arte, a Escola de Viena de Historiografia da Arte. As bases teóricas dessa corrente ficaram conhecidas como “Teoria da Visibilidade Pura”. Sinteticamente, é caracterizada pelo princípio de que a arte deve ser prioritariamente analisada por meio de uma “teoria do olhar artístico” e não do desenvolvimento técnico, reflexos sócio-políticos, das biografias dos criadores etc. (BARROS, José D'Assunção. A visibilidade pura: uma análise comparada das concepções de Alois Riegl e Heinrich Wofflin. *Revista Visuais*, v. 3, n. 5, p. 32-58, 2017).

¹⁵¹ Edgar Wind, *idem*, p. 185-191.

¹⁵² WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 469-479.

Gombrich disse que Warburg buscou métodos transversais e viu na Antropologia um corretivo para a historiografia cronológica ¹⁵³. É justo lembrarmos todas as áreas da interdisciplinaridade que Warburg propôs, pois suas pesquisas ultrapassavam o campo da história da arte e dialogavam com muitas áreas diferentes, como biologia, psicologia, estética, antropologia, teologia, filologia, e outras, conforme a necessidade do objeto de estudo. Há, sim, grande importância em sua aproximação com a Antropologia Cultural de Franz Boas, que foi fundamental para sua noção de “cultura” e sobre o “processo de polaridade da formação do estilo”. Depois dessa experiência entre os *Hopi* do Novo México¹⁵⁴, Warburg organizou sua “Coleção Pueblo” com a proposta dos “*life groups*”, depois chamada “*culture areas*”¹⁵⁵. Nela, cada objeto era “dinamicamente” colocado em uma cena expressiva que buscava reconstituir determinado conjunto cultural ao invés de usar classificações com vieses evolucionistas, por finalidade ou tecnológicos¹⁵⁶.

O problema das fontes

Warburg disse que a História da Arte não estava acostumada a ver três concepções da Antiguidade em conjunto (prática oriental; cortês do norte; e humanista italiana), mas alertou que são componentes igualmente relevantes no processo de conformação estilística. Chamou atenção para a investigação da dinâmica desse processo, levando em conta as técnicas e os

¹⁵³ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992, p. 197.

¹⁵⁴ Em 1895, Warburg estudou em campo com os indígenas Pueblo Hopi, do Novo México, quando em contato com etnógrafos do Instituto Smithsonian, de Washington.

¹⁵⁵ Essa coleção, ou parte dela, foi posteriormente doada ao Museu de Etnologia de Hamburgo.

¹⁵⁶ SALAZAR, Mauricio Oviedo. *Per Monstra ad Sphaeram: la función del arte de la stampa en la concepción de Aby Warburg respecto del proceso de liberación astrológica, en la época del Renacimiento y la Reforma*. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, v. 56, n. 146, p. 85-86, 2017.

meios de circulação, como ocorrência vital da circulação de imagens e da formação de estilo na Europa¹⁵⁷. Analisando descrições das divindades pagãs em textos medievais e a continuidade do imaginário astrológico da Antiguidade nos tempos modernos, concebeu a formação do estilo como um problema de intercâmbio de valores expressivos e o Renascimento europeu como a “era da migração internacional das imagens”¹⁵⁸.

Até que ponto a emergência da virada estilística na representação da manifestação humana na arte italiana deve ser vista como um processo internacional de confrontação com as representações pictóricas sobreviventes da cultura pagã dos povos mediterrâneo oriental?¹⁵⁹.

Warburg disse que, com seus estudos nos inventários dos Médici, observou que os tapetes flamencos e os manuais mitológico-astrológicos ilustrados que circulavam pela imprensa nórdica, com cenas de gênero aparentemente ingênuas, deram refúgio aos deuses pagãos na “Alemanha” do século XV. Declarou que, com a “análise iconológica da calcografia florentina mais antiga”, viu na “ciência heráldica”, uma rica contribuição para a compreensão do “fenômeno das trocas entre as culturas do Sul e do Norte”¹⁶⁰.

Investigar os artistas anônimos e os consagrados, as grandes obras-primas e as artes “menores”, como gravuras, tapetes, emblemas, numismática etc., demonstrou a enorme variedade de formas com que se buscou presentificar a Antiguidade, também adentrando o problema do uso dos testemunhos figurativos como fontes históricas. Warburg escreveu para A.

¹⁵⁷ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 37.

¹⁵⁸ WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 476.

¹⁵⁹ Aby Warburg, 2013, p. 476.

¹⁶⁰ WARBURG, Aby. De arsenal a laboratório. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018b. v. 1, p. 29.

Jolles dizendo que se contentava em “olhar para trás e saborear nas larvas o desenvolvimento da borboleta” ao invés de “olhar de cima de um pico alpestre o voo circular das ideias”¹⁶¹. Wind explica que, com a intenção de “observar até que ponto a obra surge da inspiração da mesma maneira nas diversas artes”, Warburg pesquisou objetos de arte em que “a distância entre inspiração e obra acabada era relativamente pequena” e seu processo era relativamente mais simples, observando o processo de cunhagem das imagens *in statu nascendi*, sob a forma de expressão do gesto corporal¹⁶².

Em sua concepção, a obra de arte é “produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida”, havendo nesse entrelace um “dado de realidade, em sua unitária e arraigada coexistência de finalidades religioso-culturais e artístico-práticas”¹⁶³. Estudando todo tipo de documento que, passando pelo crivo da crítica histórica e prova indiciária poderia ser conectado à imagem em questão, entendeu que “um inteiro complexo de ideias contribuiu para formação da referida imagem”¹⁶⁴. Para Gombrich, Warburg viu as imagens como “documentos humanos”, considerando-as úteis para a reconstrução de um cenário do meio cultural original e dos laços que as vinculam ao passado, revelando um entrelace psicológico de sua época e de seus estados e atitudes dominantes¹⁶⁵.

Ainda segundo Gombrich, Warburg esboça, já em sua primeira viagem a Florença, a ideia de arte como “intento do homem de através de suas criações chegar a um acordo com o mundo em que vive”. Interessado pelo

¹⁶¹ WARBURG apud SCARSO, Davide. Fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl Jung. 2006. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

¹⁶² WIND, Edgar. O conceito de “*Kulturwissenschaft*” em Warburg e o seu significado para a estética. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1, p. 197-198.

¹⁶³ WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018a. v. 1, p. 28.

¹⁶⁴ Edgar Wind, *idem*, p. 191.

¹⁶⁵ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Aby Warburg*. Una biografia intelectual. Madrid: Alianza, 1992, p. 125.

gesto e pelo movimento em uma imbricação entre mentalidade primitiva e expressão corporal violenta, Warburg investigou as origens de eventuais modelos sobreviventes da Antiguidade e, nesse processo de formação, compreendia a formação dos mitos como um problema psicológico ao mesmo tempo que questionava sua própria religiosidade¹⁶⁶.

Em 1927, Warburg proferiu uma conferência e disse que, já em sua juventude, pôde confrontar-se entre uma “rígida tradição bíblica [...] e a moderna cultura europeia-alemã” que o levaram ao ideal de Lessing e Schiller. Lessing tinha comprovado com seu *Laocoonte*¹⁶⁷ que este, enquanto criação autenticamente antiga, não grita quando agarrado por serpentes, mas suspira. Mesmo convencido de que a tese Lessing-Winckelmann¹⁶⁸ carecia de correção, Warburg disse que a confrontação da ideia de serenidade olímpica demoraria a se elaborar, desenrolando-se “nas décadas sucessivas, baseado num fundamento histórico-cultural, e ainda hoje não posso decerto considerá-la concluída”¹⁶⁹.

As formulações de *Pathos*

Warburg iniciou os estudos na Universidade de Bonn, em 1886, e 3 anos depois, em um seminário do professor C. Justi, discutiu os relevos de Lorenzo

¹⁶⁶ Ernst Hans Josef Gombrich, *idem*, p. 44-51.

¹⁶⁷ Grupo escultórico representando o sacerdote troiano e seus filhos sendo esmagados por cobras como penalidade por avisar os troianos sobre o cavalo de madeira dos gregos, como contado por Virgílio na *Eneida*.

¹⁶⁸ Lessing, no livro *Laocoonte; o los límites de la poesía y la pintura* (1766), disse que a pintura e a escultura, para os gregos, eram encarregadas somente dos objetos belos, evitando excessos, de forma controlada. Teve como base a teoria de Winckelmann, que, no livro *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764), defendeu que as artes na Antiguidade consistiam na simplicidade e serenidade majestosa do traço apolíneo, tanto na atitude quanto na expressão, e interpretou a escultura de Laocoonte como representação de uma dor agônica, mas sem excessos na expressão facial ou postura.

¹⁶⁹ WARBURG, Aby. De arsenal a laboratório. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018b. v. 1, p. 24.

Ghiberti (1378-1455) para contrastar o tratamento do artista com o proposto por Lessing. Na leitura com seu professor O. Ohlendorff, Warburg afirmou que a obra de *Laocoonte* não representava o ponto máximo da “serena grandeza”, mas era própria de uma compreensão dionisíaca da Antiguidade¹⁷⁰. Permitindo o questionamento da noção de “antigo” e de “clássico” revivida no período dos humanistas, seus estudos evidenciaram que o homem do Renascimento tinha uma ideia ambígua dos modelos clássicos. Reinterpretando o conceito de “equilíbrio apolíneo”, sob o qual foram concebidos, afirmou que o “*pathos* excessivo” era parte das fórmulas que a Antiguidade legou às épocas seguintes¹⁷¹.

Warburg continuou seus estudos em Estrasburgo, concluídos em 1891, e em 1893 publicou sua tese sobre Botticelli¹⁷². Vagando pelas salas especializadas da biblioteca universitária, perseguiu indícios que iam da “arte à religião, da religião à literatura, da literatura à filosofia”¹⁷³. Sob a orientação de H. Janitschek, Warburg se aproximou das obras de R. Vischer e Carlyle. Wind denota que os estudos de Vischer, no âmbito da psicologia e estética, com o conceito de empatia, *Einführung*¹⁷⁴, foram de grande importância para

¹⁷⁰ SALAZAR, Mauricio Oviedo. *Per Monstra ad Sphaeram*: la función del arte de la estampa en la concepción de Aby Warburg respecto del proceso de liberación astrológica, en la época del Renacimiento y la Reforma. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, v. 56, n. 146, p. 42-45, 2017.

¹⁷¹ FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento. *Revista Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 1, p. 81-82, 2017.

¹⁷² Tema da dissertação: “‘Nascimento de Vênus’ e ‘Primavera’ de Sandro Botticelli: um estudo sobre as ideias da antiguidade no início do Renascimento italiano”.

¹⁷³ SAXL, Fritz. A história da Biblioteca Warburg – 1866-1944. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1, p. 171.

¹⁷⁴ Robert Vischer cunhou o termo *Einführung* (empatia), em seu tratado *Über das optische Formgefühl* (1873), e, em uma ideia ligada à mimesis como imitação (não passiva) de sentimentos, explicou que a percepção é uma atividade mimética e a impressão de movimento, gerada a partir da percepção, ocorre no momento de visualização de uma figura, cujos movimentos percebidos são como imitações e mediações entre sujeito e objeto (NOWAK e EKARDT apud SALAZAR, Mauricio Oviedo. *Per Monstra ad Sphaeram*: la función del arte de la estampa en la concepción de Aby Warburg respecto del proceso de liberación astrológica, en la época del Renacimiento y la Reforma. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, v. 56, n. 146, p. 35-36, 2017).

Warburg na observação do “truque” para animar figuras pelos acessórios e planejamento, investigando os caminhos pelos quais a empatia se torna uma força na formação do estilo¹⁷⁵.

Percebendo que os artistas do Renascimento retomavam fórmulas antigas para lidar com representação de paixões intensas, sobretudo em figuras femininas como a *Ninfa*, com vestimentas e acessórios sugerindo movimento, Warburg começa a delinear o conceito de *Pathosformeln*. Foi em uma conferência em 1905, em Hamburgo, que Warburg usou o termo pela primeira vez, comparando o desenho de A. Dürer, “Morte de Orfeu” (Figura 1), a uma gravura do círculo de Mantegna (Figura 2). Warburg usou o termo designando uma “fórmula de *pathos* arqueologicamente autêntica”, em “modelos de gestualidade patética intensificada”, que até então a visão da arte antiga de “serena grandeza” ignorava. Nessa interpretação “estilístico-iconográfica”, Warburg recorre ao *pathos* dionisíaco para integrar a Antiguidade apolínea de Winckelmann, corrigindo-a¹⁷⁶.

¹⁷⁵ WIND, Edgar. O conceito de “*Kulturwissenschaft*” em Warburg e o seu significado para a estética. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1, p. 206.

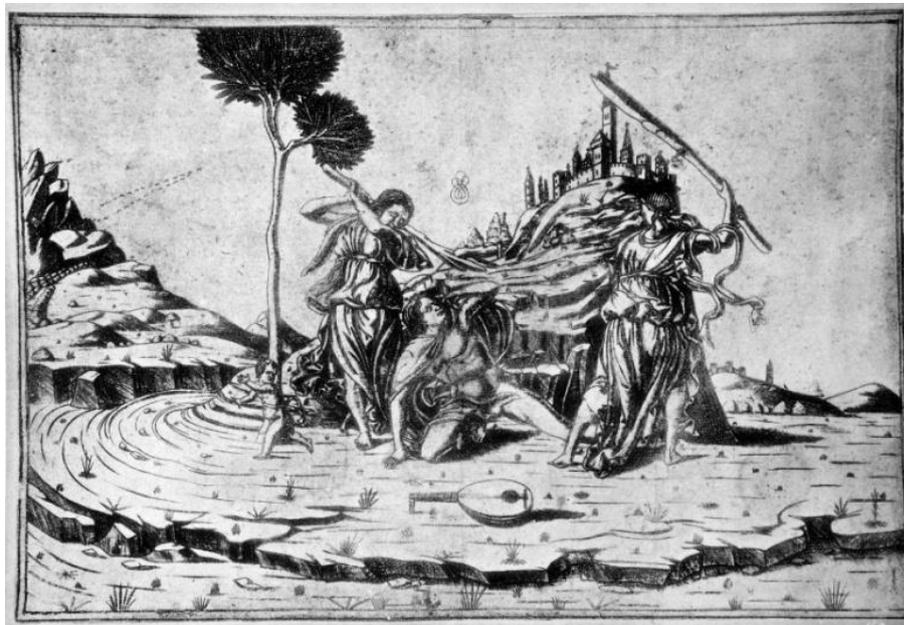
¹⁷⁶ GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 7-8.

Figura 1 – Desenho de Albrecht Dürer (título: Morte de Orfeu, 1494. Hamburgo, Kunsthalle).



Fonte: The Warburg Institute (2018).

Figura 2 – Gravura atribuída a Maestro Ferrarese, círculo de Mantegna (título: A morte de Orfeu (1470-1480)).



Fonte: The Warburg Institute (2018).

Para Gombrich, o embrião da ideia de *Pathosformel* veio de uma passagem de Burckhardt em *A cultura do Renascimento na Itália*, de 1860¹⁷⁷, em que dizia: “onde quer que se manifeste certo *pathos*, deveria ser uma forma antiga”; e para Saxl, baseado em anotações de Warburg, além de Burckhardt, Warburg recorreu a Nietzsche para essa reivindicação que aclara outra face do Renascimento, “recuperada por gestos do paganismo orgiástico que a Idade Média havia censurado”¹⁷⁸. Warburg declarou que “desde Nietzsche a essência da Antiguidade aparece sob o símbolo da herma dupla com Apolo e Dionísio”, mas entendeu que essa “teoria dos contrários” para observar as formas de arte pagã requeria um esforço sério e profundo

¹⁷⁷ BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹⁷⁸ GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 7-9.

na concepção da sofrosina e do êxtase “na unicidade orgânica de sua função polar”¹⁷⁹.

Polaridade da memória restaurada

Warburg disse que o ato básico da civilização é a criação consciente da distância entre si e mundo e que essa distância se torna uma função social, como espaço intermediário “substrato da figuração artística”, no qual o homem artístico “aciona mnemicamente uma herança indelével”, em um sentido de sublimação de um estado de tensão entre dois polos. Nesse sentido, assumiu que sua intenção era acessar a figuração artística em sua função polar, entre a “fantasia imersiva e razão emersiva”, pois acreditou “constituir objeto próprio de uma ciência da cultura” o tema de uma “história psicológica ilustrada do espaço intermediário entre o ímpeto e a ação”¹⁸⁰.

Às vezes, em minha condição de historiador da psique, é como se um reflexo autobiográfico me levasse a querer identificar no mundo figurativo a esquizofrenia do Ocidente; por um lado, a ninfa estática (maníaca) e, por outro, a divindade fluvial de luto (deprimido) como dois polos entre os quais a pessoa sensível busca na criação de seu estilo. O antigo jogo do contraste: vida ativa e vida contemplativa¹⁸¹.

Warburg esperou quase duas décadas para propor o termo *Pathosformel* publicamente e, mesmo assim, quando escreve a introdução ao Atlas, em 1929, substitui-o pela ideia de “enramas”, “de uma experiência apaixonada [que] sobrevive como patrimônio hereditário gravado na

¹⁷⁹ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 367-371.

¹⁸⁰ Aby Warburg, 2015, p. 363-365.

¹⁸¹ Anotação de 3 de abril de 1929, Diário romano, parte do Tagebuch der Kulturwissenschaftliche Bibliothek (1926-1929) apud GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992, p. 303.

memória”¹⁸². Pesquisando teóricos como Ewald Hering e seu continuador, Richard Semon, cujas pesquisas propuseram que os traços de memória são herdados, Warburg emprestou os termos “*engram*” e “*mneme*”, para compreender o armazenamento de imagens no aparelho psíquico, centrando-se nas variações semânticas das fórmulas visuais em diferentes contextos ao invés de estabelecer um significado petrificado para os motivos pictóricos¹⁸³.

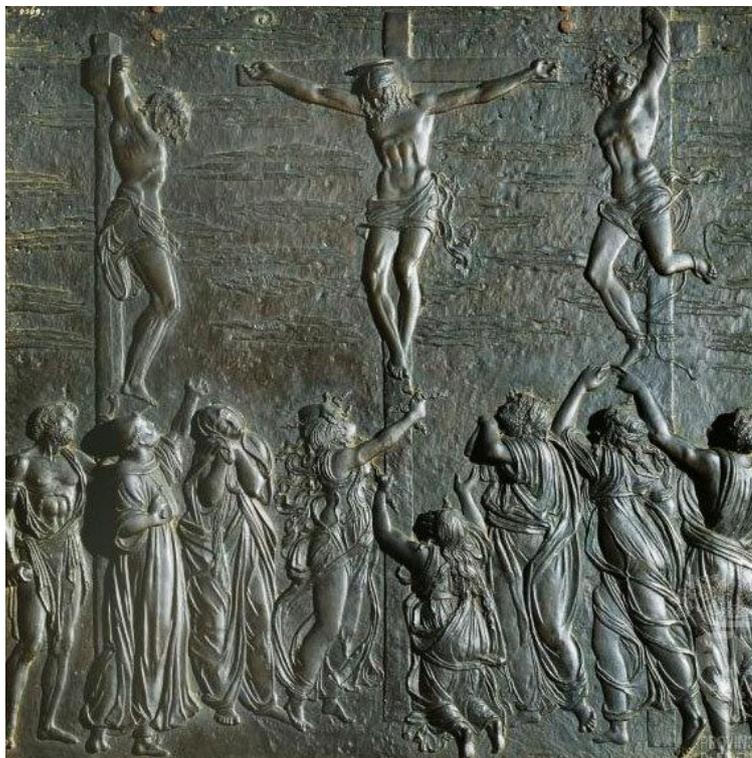
Ainda que tenha usado pouco a noção de *Pathosformeln* publicamente, Warburg recorreu a ela constantemente em suas anotações e, em uma delas, comentou sua inspiração pelo linguista Hermann Osthoff, acerca do “caráter primitivo dos superlativos”, para a comparação de representações de determinados gestos como “palavras primordiais” da “gesticulação apaixonada”. Tais palavras primordiais, como gestos de emoção, foram extraídas da Antiguidade e retomadas pela arte da Renascença com significado invertido, e essa “inversão enérgica”, expressão usada por Warburg, exemplifica-se em uma representação de Maria Madalena como uma *mênade*, na “*Crucificação*” de Bertoldo di Giovanni (Figura 3), que aparece no Atlas *Mnemosyne*, nas pranchas número 25 e 42¹⁸⁴.

¹⁸² GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 10-11.

¹⁸³ SIMÕES, Thomaz Carneiro de Almeida. *Entre o homem aventureiro e o homem histórico: Aby Warburg, 1896-1923*. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 116.

¹⁸⁴ Warburg apud Carlo Ginzburg, 2014, p. 8-9.

Figura 3 – Escultura em bronze de Bertoldo di Giovanni (título: Crucificação (1475)).



Fonte: The Warburg Institute (2018).

Anos depois da morte de Warburg, E. Wind retomou essa obra em um ensaio intitulado “A mênade sob a cruz”, citando uma passagem de J. Reynolds em que ele fala sobre um desenho de Baccio Bandinelli, dizendo que a inspiração do artista para representar Maria sob a cruz vinha de uma “bacante destinada a expressar uma espécie de entusiasmo frenético de alegria”, “a fim de expressar uma angústia frenética de dor”, exclamando: “é curioso observar, e certamente é verdade, que nos extremos de paixões opostas são expressos com pouquíssima variação pela mesma ação”. É muito provável que Warburg tenha lido essa passagem de Reynolds por meio da obra de C. Darwin *A expressão das emoções no homem e nos animais*, na

edição de 1872, onde, no capítulo dedicado à “Contiguidade entre estados emocionais extremos”, Darwin cita justamente essa referência¹⁸⁵.

Warburg confirmou a importância de C. Darwin e também de T. Piderit para suas pesquisas e disse que essa “ciência das expressões”, como “recordações de estímulos nos movimentos expressivos faciais”, dilatou seu campo de observação geográfico e temporal, e que a teoria darwiniana, compreendida como uma “contrarreação a uma carga [...] de influência estranha”, levaria-o a rediscutir a oposição entre arte italiana e flamenca e o choque entre o novo estilo *all'antica* e aquele velho *alla francese*¹⁸⁶.

Warburg percebeu a gestualidade na arte clássica remontando a um período no qual a representação ritualística dos mitos era uma realidade que repercutia como reação biológica nos gestos e feições dos seres humanos e estes “superlativos de uma linguagem da gestualidade”, confirmavam sua ideia de conformação de estilos em função de variados fins e reforçavam seu modo de compreender as tradições culturais¹⁸⁷.

Warburg disse que “a nova linguagem patética dos gestos do mundo das figuras pagãs não foi introduzido só no ateliê, sob o olho artístico ou o gosto antiquário”, mas em virtude de uma função da memória. A linguagem dos gestos na forma de imagem, reforçada com legendas pela linguagem da palavra, coagia as obras arquitetônicas e esculturas, com o “ímpeto indestrutível de sua formação expressiva”¹⁸⁸.

Wind explica que Warburg era convencido de que a análise de imagens tinha a mesma função da memória ao realizar a “síntese imagética” sob a

¹⁸⁵ GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 9-10.

¹⁸⁶ WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018a. v. 1, p. 28.

¹⁸⁷ FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento. *Revista Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 1, p. 71-101, 2017.

¹⁸⁸ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 371-373.

força do “impulso expressivo” e que tomou a ideia de “memória como função geral da matéria organizada”, pensando sobre a função mnemônica e a expressão mímica em um diálogo com Hering e Darwin. Warburg compreendeu que as relações das funções musculares eram como fenômenos metafóricos e que tais relações eram sujeitas à polaridade, no sentido em que a função das imagens dentro de uma “totalidade da cultura” era determinada uma “teoria da polaridade” que ele mesmo assume¹⁸⁹:

[...] vejo sobretudo que o conceito de polaridade, que creio ser criação minha, aparece também no centro do pensamento de Goethe. O problema do Renascimento se apresenta agora também como o da metamorfose da energia humana e da autoconsciência do indivíduo causada pela polarização devida à reimplantação das recordações de pico de energia no passado clássico, mais brevemente, pela polarização dinâmica através da memória restaurada¹⁹⁰.

Acerca da relação de Warburg com a tradição morfológica de Goethe, admite-se que a ideia de um “inconsciente coletivo” como “herança filogenética” era comum entre os pesquisadores na viragem do século XIX para o XX, na investigação de como um fenômeno histórico também pode ser transcendental. D. Scarso comenta sobre a possibilidade de relacionar a *Pathosformel* de Warburg ao Arquétipo de Jung¹⁹¹, fundamentando-se justamente na questão de ambos pertencerem à tradição morfológica de Goethe, mas, para o autor, só é possível fazer essa aproximação sublinhando a historicidade dos arquétipos e enfatizando a historicidade das

¹⁸⁹ WIND, Edgar. O conceito de “*Kulturwissenschaft*” em Warburg e o seu significado para a estética. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1, p. 197.

¹⁹⁰ Aby Warburg, anotação em seu diário, 25.05.1907, apud GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Aby Warburg. Una biografia intelectual*. Madrid: Alianza, 1992, p. 227.

¹⁹¹ Cf. SACCO, Daniela. Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a confronto. In: DONFRANCESCO, Francesco. (a cura di) *Un remoto presente*. Firenze: Moretti & Vitali, 2002.p.3-17.

Pathosformeln. Todavia, ainda não se tem notícias de uma referência ou citação de Warburg a Jung¹⁹².

Scarso diz que, para entender o que pode ser uma *Urbild*, ou imagem primordial, em Goethe, devemos considerar que nessa acepção convivem dois sentidos de forma: *morphé* e *eidós*, como forma e ideia. Isso seria mais evidente no termo *Urphlanze*, a planta primordial, que, como forma-planta originária e originante, seria a base de todas as plantas possíveis e também a fonte do reconhecimento como planta para as diferentes plantas individuais. Para o autor, o conceito de *Pathosformeln* mantém essa problemática goethiana, diferente de Jung, que diferenciou os arquétipos em si irrepresentáveis das imagens arquetípicas deles derivadas, reintroduzindo uma distinção entre forma e imagem e separando o que era unido em Goethe¹⁹³. A essa crítica corrobora G. Bing¹⁹⁴, dizendo que, para Warburg, “Medeia não é o exemplo de um arquétipo, como C. G. Jung diz; a sua imagem (*Bild*) é idêntica à figura (*Gestalt*) que o mito lhe atribuiu”¹⁹⁵.

Nesse caminho, Scarso também denota que Jung e Warburg fizeram diferentes usos das ciências biológicas, pois Jung postulou arquétipos coletivos universais herdados biologicamente que, talvez na tentativa de legitimar uma base científica à sua psicologia analítica, podiam ser representados em um dicionário de símbolos, com um número definido de protótipos universais. Jung elencou a hereditariedade biológica dos arquétipos como pilar de sua conceituação, enquanto Warburg introduziu essa herança para explicar a

¹⁹² SCARSO, Davide. Fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl Jung. 2006. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

¹⁹³ Davide Scarso, *idem*.

¹⁹⁴ Gertrud Bing (1892-1964) estuda com Cassirer em 1920, quando este se torna membro da K.B.W.; foi grande colaboradora de Saxl e Warburg. Entre os anos 1954 e 1959, foi diretora dos Estudos do Instituto Warburg e dos Estudos Oxford-Warburg, ensinando história da tradição clássica na Universidade de Londres.

¹⁹⁵ BING apud Davide Scarso, *idem*.

persistência particular de algumas formas simbólicas, mas sem renunciar à sua postura de historiador¹⁹⁶.

Vida póstuma das formulações de *Pathos* no tempo-espaço

J. E. Burucúa entende as “fórmulas expressivas ou patéticas” como uma “síntese inicial que emerge da mistura de formas e significados”, mas, acima de tudo, concorda que é um evento histórico que se localiza no tempo-espaço. Além de Burucúa, S. Noriega Olmos e D. McGonagill demonstram, respectivamente, que o conceito de *Pathosformel* considerava a produção artística de uma área geográfica e momento histórico específico e que a intenção de Warburg era reconstruir em maior *detalhe* possível o contexto intelectual e as condições culturais específicas em que certo conceito ou artifício foi formado¹⁹⁷.

Segundo M. O. Salazar, Warburg conceituou a ideia de *Pathosformeln*, como “formas expressivas historicamente coordenadas” que são transformadas segundo o interesse de cada região/época e o termo *Nachleben* no sentido de sobrevivências de elementos, símbolos e gestos transmitidos, e como tradução dos poderes miméticos em representações figurativas. No Atlas Mnemosyne, elucidou o movimento destes “gestos mnemônicos”, como exemplos de “*Pathosformeln*” que possibilitaram a “*Nachleben*” da Antiguidade¹⁹⁸.

Para Warburg, o Atlas pretendia ilustrar o processo de “tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da

¹⁹⁶ Davide Scarso, *idem*.

¹⁹⁷ SALAZAR, Mauricio Oviedo. *Per Monstra ad Sphaeram: la función del arte de la stampa en la concepción de Aby Warburg respecto del proceso de liberación astrológica, en la época del Renacimiento y la Reforma. Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, v. 56, n. 146, p. 23-27, 2017.

¹⁹⁸ Mauricio Oviedo Salazar, *idem*, p. 156-160.

vida em movimento”, como um “inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação no Renascimento e na conformação de estilos”¹⁹⁹. Explicou que sua “busca do legado do antigo para o surgimento da Modernidade ia além da via Antiguidade-Idade Média-Renascimento” e que tomou o tema como uma forma de “autocontrole investigativo”, para que não se perdesse no infinito. Ciente de que “na tradição, o classicismo era um processo recorrente e reativo”, afirma que seus estudos perpassaram diferentes períodos históricos, sem limites temporais ou espaciais, ainda que “cronologicamente concentrássemos nossa atenção no período de 2000 a.C. a 1650 d.C.”, limitando-se ao “âmbito mediterrâneo” em um território que vai “do Khorasan (Irã) à Inglaterra, do Egito à Noruega”²⁰⁰.

Conformação de estilos: batalha de tradições

Observando as rotas *Wanderstraße* da Antiguidade no Renascimento, as relações entre Itália e norte da Europa e o sentido da sobrevivência do paganismo para civilização europeia, Warburg percebeu a recorrência das “fórmulas antigas” *all'antica* para representar o movimento intensificado como base do processo de luta de liberação dos deuses olímpicos do “encanto da prática mágica helenística”. Em uma dupla tradição medieval com a doutrina dos deuses olímpicos transmitidos pelos mitógrafos e a dos deuses astrais pela prática astrológica, duas máscaras “recobriam a clareza de contornos humanos do mundo dos deuses antigos”: a demonologia helenística e o “realismo ingênuo” *alla francese*, oriundo das cortes

¹⁹⁹ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 365-373.

²⁰⁰ WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018a. v. 1, p. 24-32.

borgonhesas do norte da Europa²⁰¹. É justamente nessa “batalha entre forças prático orientais, nórdico-cortesãs e ítalo humanistas” que se deu a conformação de estilos na Europa do Renascimento e da Reforma²⁰².

Warburg demonstrou esse processo de conformação de estilo nos estudos do Palácio *Schifanoia*, dizendo que Ferrara descendia de uma “acepção artística medieval” e que em 1470 podiam ver-se apenas os “sintomas iniciais de uma restauração artística dos deuses do olimpo”²⁰³. O chamado Salão dos Meses (Figura 4), encomendado por antecipação à consagração de Bolso D'Este como Duque, foi decorado como um calendário ilustrado por um ciclo de afrescos, que, dispostos em 12 partes e divididos em 3 faixas horizontais, eram parcialmente visíveis e descodificados até então.

Figura 4 – Salão dos Meses, Palácio Schifanoia.



Fonte: Web Gallery of Art (2019).

Concentrando-se nos meses de março, abril e julho, Warburg declarou que o programa iconográfico é mais visível nos artistas anônimos do que nos

²⁰¹ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 289-373.

²⁰² SALAZAR, Mauricio Oviedo. *Per Monstra ad Sphaeram: la función del arte de la estampa en la concepción de Aby Warburg respecto del proceso de liberación astrológica, en la época del Renacimiento y la Reforma*. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, v. 56, n. 146, p. 156-160, 2017.

²⁰³ WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 471-474.

afrescos pintados por Francesco del Cossa, que na parte superior dos afrescos de março (Figura 5) e abril, “supera o elemento extra-artístico” literário com “senso de realidade” cuja “força figurativa permite esquecer o contexto ilustrativo”, diferente do pintor anônimo²⁰⁴ do mês de julho (Figura 6), um dos últimos “descendentes da acepção artística medieval já à beira da extinção”, que, com sua “personalidade artística menos forte falha em seu intento de vivificar o austero programa iconográfico”²⁰⁵.

Figura 5 – Afresco do mês de março (Salão dos Meses, Palácio Schifanoia; autoria: Francesco del Cossa (1476-1484)).



Fonte: Web Gallery of Art (2019).

²⁰⁴ Posteriormente identificados como “Mestre de olhos arregalados” (BERTOZZI, Marco; PEDERSOLI, Alessandra; SASSU, Giovanni. *Mese per mese. Lettura dei registri del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara*. 2013. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1332>. Acesso em: 14 jul. 2019).

²⁰⁵ WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 455-456.

Figura 6 – Afresco do mês de julho (Salão dos Meses, Palácio Schifanoia; autoria: Mestre de olhos arregalados, Ateliê Cosme de Tura).



Fonte: Web Gallery of Art (2019).

Mesmo reconhecendo que “o reino da humanidade é conquistado para a esfera [faixa] superior”, pois ali começava o ressurgimento dos deuses que não se anunciavam mais como planetas, criando uma ruptura com a tradição astrológica planetária medieval sob a regência dos deuses olímpicos, Warburg afirmou que os afrescos tinham função de “escólios pictóricos astrológicamente úteis” e que falava mais alto a astrologia dos decanatos²⁰⁶. Propondo uma “análise iconológica do mundo dos deuses antigos em épocas inter-relacionadas”, demonstrou que a “renovação da Antiguidade pagã no Renascimento” herdou concepções astrológicas da mitologia grega, intermediada por uma demonologia indiana e árabe,

²⁰⁶ WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 470-471.

comprovando essa influência conservada tanto na literatura como nas artes plásticas, mediada por um famoso astrólogo árabe do século IX, chamado Abū Ma‘shar²⁰⁷.

Do culto ao cálculo: *Per Monstra ad Sphaeram*

Warburg disse que, em contato com a obra de Franz Boll²⁰⁸, adquiriu a “tarefa de considerar a obra de arte não apenas como espelho da vida histórica, mas também como instrumento de orientação no cosmos celeste”²⁰⁹. Quando passou a utilizar o mote “*Per Monstra ad Sphaeram*” em parte do *ex libris* da coleção de livros adquiridos da biblioteca de Boll, tal mote indicaria uma regra para compreender a “tensão polar entre causa figurativa e lei matemática” como função humana e psicológica necessária para guiar “em matéria de orientação espiritual”, e, ao mesmo tempo, uma regra para segui-la no curso do desenvolvimento histórico. Em 1925, Warburg declarou: “pois, devemos antes de tudo à *Sphaera Barbarica* de Teucro, tal como Boll a restituiu, o novo instrumento para a psicologia tanto do princípio figurativo-monstruoso quanto do numérico-matemático”²¹⁰.

Sobre esse ponto, é importante denotar que Warburg concordava com Ernst Cassirer e sua *Filosofia das formas simbólicas*²¹¹ a respeito da matemática como elemento de desestabilização do pensamento medieval, em função do papel de ruptura com as imagens demonológicas tardo-medievais,

²⁰⁷ Aby Warburg, *idem*, p. 454-476.

²⁰⁸ *Sphaera: neue griechische Texte und Untersuchungen zuer Geschichte des Sternbilder* (1903).

²⁰⁹ WARBURG, Aby. De arsenal a laboratório. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018b. v. 1, p. 32.

²¹⁰ WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018a. v. 1, p. 137-138.

²¹¹ CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*. O pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004. v. 2.

apresentando-se como elemento de organização do cosmos e como força racional da luta contra as fobias figurativas “demonológicas”, mesmo que esses dois mundos convivessem por muito tempo. Em uma carta a seu irmão Max, referindo-se a uma visita de Cassirer em que falaram dos seus estudos sobre o Palácio Schifanoia, Warburg disse que esses estudos que postulavam uma “psicologia histórica da expressão humana”, após esse encontro se converteram em uma “teoria geral do movimento humano como fundamento de uma ciência geral da cultura”²¹².

Segundo Wind, a ideia de imagem para Warburg era imbricada em uma “teoria dos símbolos e psicologia da expressão” e seu conceito de estética, como “teoria da consciente educação do gosto e da percepção abstrata da beleza”, também abarcava “as formas elementares representadas pela expressão mímica e expressão com o manejo de instrumentos”, que eram usados para complementar as funções do corpo, sendo portadores de valores expressivos para além de sua destinação de uso²¹³.

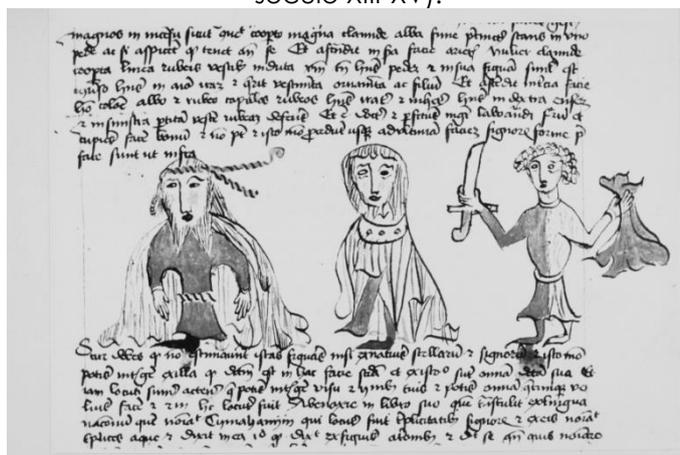
Nos estudos sobre o tema de Perseu a partir dos afrescos do Palácio Schifanoia, por exemplo, Warburg perseguiu as representações e reelaborações de seus atributos, observando detalhes expressos “em palavra e imagem” justamente pelos gestos, instrumentos e vestes, também tratando de descrições de manuscritos como *Picatrix* (Figura 7) e inúmeros outros documentos. Convencionou-se que seus estudos sobre os afrescos delinearam sua pesquisa interdisciplinar e estão diretamente relacionados à definição da

²¹² SALAZAR, Mauricio Oviedo. *Per Monstra ad Sphaeram: la función del arte de la stampa en la concepción de Aby Warburg respecto del proceso de liberación astrológica, en la época del Renacimiento y la Reforma. Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, v. 56, n. 146, p. 47, 2017.

²¹³ WIND, Edgar. O conceito de “*Kulturwissenschaft*” em Warburg e o seu significado para a estética. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1, p. 198.

iconologia como disciplina histórico-artística²¹⁴. Atentou aos detalhes que foram sendo incluídos ou excluídos, pois os princípios de seleção destes revelavam graus de parentesco relacionados a uma “história da psicologia da orientação espiritual”²¹⁵.

Figura 7 – Detalhe do manuscrito “Picatrix”: decanos de Áries (autoría anônima – século XIII-XV).



Fonte: The Warburg Institute (2018).

Recorrendo à comparação de imagens e múltiplos documentos para observar a oposição entre “carga orgiástica clássica” e moral cristã, entre racionalismo científico e superstições, Warburg desvelou o Renascimento como “subproduto ocasional de uma revolução espontânea” iniciada “quando o gênio artístico acordou para a consciência de sua própria genialidade”²¹⁶. Oscilando entre investigação científica e reflexão autopsíquica, indagou acerca de um figurativismo antropomórfico, mítico,

²¹⁴ MAHÍQUES, Rafael García. Aby Warburg y la imagen astrológica. Los inicios de la Iconología. *Millars: Espai i Historia*, n. 19, p. 67-90, 1996.

²¹⁵ WARBURG, Aby. A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018c. v. 1, p. 100-142.

²¹⁶ SCARSO, Davide. Fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl Jung. 2006. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

religioso e “primitivo” versus o cálculo matemático moderno que estabeleceria a separação sujeito-objeto, emancipando-o (ou não) do fatalismo cósmico na Modernidade.

Paradigma histórico-morfológico

Para Ginzburg, o pensamento de Warburg, no decorrer do tempo, oscilou entre duas direções opostas, imerso em uma “tensão não resolvida entre o histórico e o morfológico”, que poderia ser resumida na contraposição entre o deciframento dos afrescos do Palácio Schifanoia, e a justaposição de imagens por contiguidade e dissonância no Atlas Mnemosyne²¹⁷. Scarso defende que no Atlas, a contiguidade física das imagens, representava uma contiguidade temática, geográfica ou histórica, permitindo destacar semelhanças e diferenças dinâmicas, nunca unívocas e lineares, “inacabado por ser inacabável”²¹⁸.

Warburg percebeu na cultura a possibilidade de múltiplos rearranjos inscritos em uma *longue durée*, e esse alargamento temporal, aberto a uma teoria das mudanças, rupturas e permanências, permite-nos perceber os modos expressivos aptos a representar a vida em movimento, superando a questão da linearidade e abarcando todo um mecanismo que forjou determinado sistema expressivo. Calcado em uma “ciência da expressão psicoantropológica”, buscou o intervalo entre impulso e racionalidade, como um “sismógrafo das expressões mnemônicas”. Assim, imagem e morfologia, “em uma cartografia das paixões – *engramaticamente* – passariam por

²¹⁷ GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 11.

²¹⁸ SCARSO, Davide. *Fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl Jung*. 2006. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

sucessivas transformações não sob um tempo mítico histórico do progresso, mas sob um devir histórico”²¹⁹.

L. Romandini diz que foi em uma ideia de hiperlógica que organiza as séries históricas, que as vias da *Nachleben* guiaram Warburg para uma “arqueo-demonologia”, expressa pelo Atlas Mnemosyne ²²⁰. Falando da questão da temporalidade entre o tempo histórico e cosmológico, o autor reafirma o valor de paradigma da análise de Warburg por abarcar uma ideia de “metafísica da imagem” ao superar a concepção da temporalidade cronológica em detrimento de uma visão de tempos superpostos ou coextensivos, em uma espécie de “topologia das dobras temporais”²²¹. A capacidade de “driblar o substrato histórico” para alcançar um “umbral ontológico” seria justamente o ponto de captação da história de uma fórmula patética. *Mutatis mutandis*, a noção de *Pathosformeln* abarca a forma gestual-emotiva originada no corpo, mas que se expande na objetividade dos materiais do mundo²²².

Enquanto Gombrich deduziu que Warburg sonhava com uma “física do pensamento” e em “leis estéticas tão poderosas quanto como a lei da gravitação”, Saxl diz que “cada um de seus escritos era uma introdução a uma ciência que nunca chegaria a se concretizar”²²³. Para Romandini, a loucura ²²⁴ ou a *mania* de Warburg, mirava além de um “bio-antropo-

²¹⁹ DAMAS, Naiara. A história da cultura e a temporalidade das formas culturais: Johan Huizinga e Aby Warburg. *Revista Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 1, p. 197-216, 2017.

²²⁰ LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Atlas*. Glosas sobre Aby Warburg. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 20-38.

²²¹ LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Atlas*. Glosas sobre Aby Warburg. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 63-77.

²²² Fabián Ludueña Romandini, *idem*, p. 18.

²²³ SIMÕES, Thomaz Carneiro de Almeida. *Entre o homem aventureiro e o homem histórico: Aby Warburg, 1896-1923*. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 89.

²²⁴ Warburg foi diagnosticado com esquizofrenia (L. Binswanger) e depois um estado misto maníaco-depressivo (E. Krapelin).

morfismo” histórico dos gestos e das emoções humanos, e como se fosse pouco, também via uma gestualidade própria do “inumano” que os criadores dessas imagens desejaram expressar²²⁵. Assim, “a ciência sem nome” de Warburg, não seria nem Iconologia, nem Antropologia, pois tinha um alcance metafísico e desejava “assentar as bases de uma demonologia à altura da era tecnológica”, podendo ser pensada como a dissolução da História Universal em uma História cósmica²²⁶.

Concluimos que, mesmo com as conquistas metodológicas alcançadas pelos processos de revisão crítica e ampliação das fontes históricas, ainda perdura no trabalho historiográfico a dificuldade de garantir a dinamicidade das expressões-testemunho, variantes em relação ao seu próprio tempo e aos posteriores. Fica visível para nós que, nas contradições das culturas recortadas por nacionalismos construídos, vivem e sobrevivem modos de vida e compreensões de mundo inteligíveis a uma razão universal. Por isso, em tempos de fundamentalismos extremos, é bom matizar discursos unilaterais limitantes, como o fez Aby Warburg. Esboçando relações de contiguidade e dissonância entre Antiguidade e Modernidade, Apolo e Dionísio, Atenas e Alexandria, Warburg as demonstra em toda sua obra intelectual, em si dinâmica e fragmentária, dialogante em si e constantemente “remexida”, seja por ele mesmo ou por seus herdeiros.

REFERÊNCIAS

BARROS, José D'Assunção. A visibilidade pura: uma análise comparada das concepções de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. *Revista Visuais*, v. 3, n. 5, p. 32-58, 2017.
BERTOZZI, Marco; PEDERSOLI, Alessandra; SASSU, Giovanni. Mese per mese. Lettura dei registri del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara. 2013. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1332>. Acesso em: 14 jul. 2019.

²²⁵ Fabián Ludueña Romandini, *idem*, p. 35.

²²⁶ Fabián Ludueña Romandini, *idem*, p. 29-33.

- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas. O pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. v. 2.
- DAMAS, Naiara. A história da cultura e a temporalidade das formas culturais: Johan Huizinga e Aby Warburg. *Revista Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 1, p. 197-216, 2017.
- FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento. *Revista Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 1, p. 71-102, 2017.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- MAHÍQUES, Rafael García. Aby Warburg y la imagen astrológica. Los inicios de la Iconología. *Millars: Espai i Historia*, n. 19, p. 67-90, 1996.
- SACCO, Daniela. Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a confronto. In: DONFRANCESCO, Francesco. (a cura di) *Un remoto presente*. Firenze: Moretti & Vitali, 2002. p. 3-17.
- SALAZAR, Mauricio Oviedo. *Per Monstra ad Sphaeram: la función del arte de la estampa en la concepción de Aby Warburg respecto del proceso de liberación astrológica, en la época del Renacimiento y la Reforma*. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, v. 56, n. 146, p. 7-272, 2017.
- SAXL, Fritz. A história da Biblioteca Warburg – 1866-1944. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1, p. 170-184.
- SCARSO, Davide. Fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl Jung. 2006. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso>>. Acesso em: 16 mar. 2018.
- SIMÕES, Thomaz Carneiro de Almeida. *Entre o homem aventureiro e o homem histórico: Aby Warburg, 1896-1923*. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- THE WARBURG INSTITUTE. Iconographic Database. Disponível em: <<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk>>. Acesso em: 15 out. 2018.
- WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018a. v. 1.
- WARBURG, Aby. De arsenal a laboratório. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018b. v. 1, p. 24-34.
- WARBURG, Aby. A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018c. v. 1, p. 100-141.

WEB GALLERY OF ART. Gallery online since 1996. Disponível em: <<https://www.wga.hu/index.html>>. Acesso em: 5 mar. 2019.

WIND, Edgar. O conceito de "*Kulturwissenschaft*" em Warburg e o seu significado para a estética. In: WARBURG, Aby. *O legado do antigo*. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1, p. 185-202.