

TRADUÇÃO

A SINGULARIDADE DO DRAPEADO OU A EXPRESSIVIDADE DO ORNAMENTO EM ABY WARBURG

THE SINGULARITY OF THE DRAPERY
OR THE EXPRESSIVENESS OF ORNAMENT
IN ABY WARBURG

Marie Schiele¹

Tradução e Apresentação:

Maria Ivette Job²

Resumo: Tradução para o português do artigo de Marie Schiele, publicado originalmente na revista francesa *Cahiers Philosophiques* em 2020, em um número dedicado especialmente ao ornamento. O texto de Schiele adquire relevância ao explorar as investigações sobre a expressividade do ornamento presentes nos escritos de Aby Warburg, especificamente a partir do drapeado, o que acaba por oferecer elementos de estudo para diversas linhas de pesquisa, em áreas que transitam da história da arte à psicologia, da estética à moda.

Palavras-chave: Aby Warburg, Marie Schiele, drapeado

Abstract: Translation into Portuguese of the article by Marie Schiele, originally published in the French magazine *Cahiers Philosophiques* in 2020, in an issue dedicated especially to ornament. Schiele's text acquires relevancy

-
- 1 Doutora em Filosofia (Sorbonne Université) e membro associada do Centre Victor Basch (Recherches en Philosophie de l'Art et Esthétique, U.R.3552, Sorbonne Université). Laureada com uma bolsa de pesquisa do Centro Alemão de História da Arte (D.F.K. Paris, 2022-2024), está trabalhando este ano no estudo do paradigma tátil em Diderot e sua escrita da materialidade nos Salões, sob a orientação de Peter Geimer e Georges Didi-Huberman.
 - 2 Psicanalista. Membro do Espaço Potencial Winnicott, Sedes Sapientiae. Mestre em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail.: pfloatboat@gmail.com ORCID: 0000-0002-7889-9592

ce by exploring the investigations on the expressiveness of ornament present in the writings of Aby Warburg, specifically from the draping perspective, which ends up offering elements of study for several lines of research, in areas ranging from art history to psychology, from aesthetics to fashion.

Keywords: Aby Warburg, Marie Schiele, draping

Apresentação

Publicado originalmente na revista francesa *Cahiers Philosophiques* em 2020, em um número dedicado especialmente ao ornamento, este artigo de Marie Schiele ganha agora tradução para o Português, dada a sua importância ao explorar as investigações sobre a expressividade do ornamento presentes nos escritos de Aby Warburg, especificamente a partir do drapeado, o que acaba por oferecer elementos de estudo para diversas linhas de pesquisa, em áreas que transitam da história da arte à psicologia, da estética à moda. É da mesma autora também uma tese sobre o imaginário do drapeado nas artes e nos discursos sobre a arte. As pesquisas de Marie Schiele concentram-se tanto na sensorialidade e gestualidade que a vestimenta convoca - sobretudo o sentido do tato - como nos registros conceituais por ela acionados: adorno, ornamento e outras metáforas relacionadas à vestimenta. De maneira mais ampla, Schiele está interessada na experiência estética do ornamental e do decorativo, bem como nos paradigmas usados para teorizar tal experiência.

A singularidade do drapeado ou a expressividade do ornamento em Aby Warburg

Longe de estar ausente na obra de Warburg, a noção de ornamento brilha por sua diversidade e natureza composta. Este artigo tem como objetivo restituir e estudar a pluralidade das concepções warburguianas do ornamento a partir de um motivo particular, o drapeado.

O interesse de Aby Warburg pelo ornamento manifesta-se muito cedo em suas pesquisas, desde suas primeiras reflexões sobre a gênese da arte em 1888 (Warburg, 2015), prolegômenos para sua tese conhecida sobre

Botticelli publicada em 1893 (Warburg, 1990, p. 45-100). Detalhe suficientemente singular para ser notado de imediato: Warburg aborda o ornamento menos no plano formal e mais no da percepção. O ornamento é agradável de se ver, fascinante às vezes. E essa experiência se revela decisiva para compreender como os estilos artísticos se formam e evoluem. A identificação do potencial expressivo do ornamento e sua fecundidade teórica levam o historiador a explicá-lo racionalmente, ultrapassando o estágio da descrição sumária das sensações, para correlacioná-las com uma terminologia nova e profusa, mesmo que isso dissolva a unidade conveniente da noção. Acessório em movimento, estilo decorativo, *páthos* decorativo, adorno, fórmula de *páthos*, todas essas expressões estimulantes, que redesenharam a interpretação da obra de arte, agregam-se em uma mesma constelação da qual o ornamento seria o centro. Resistente a qualquer tentativa de síntese, o historiador de arte alemão busca, por meio de suas reformas lexicais sucessivas, compreender os desafios do ornamento em vez de fornecer uma definição cabal. O ornamento permeia as análises de Warburg, atravessa integralmente seus escritos, sem ser objeto de um estudo dedicado.

Em vez de considerá-lo como o corolário de uma obra fragmentada, a ampla noção de ornamento pode ser interpretada de forma positiva, como um indicador valioso de sua natureza, necessariamente multidimensional. Longe de se reduzir a uma categoria descritiva ou estética, longe de se limitar a facilitar a legibilidade da obra ou a intensificar sua apreciação, o ornamento em Warburg admite conotações antropológicas profundas. Revela, assim, uma forma do ser humano simbolizar sua relação com o mundo e expressar, por meio da estilização, as reações afetivas que o atravessam.

No entanto, tal categoria não pode ser abordada de maneira exclusivamente teórica ou geral, ou seja, sem considerar sua materialização ou sua formação plástica. Daí a necessidade, do ponto de vista metodológico, de uma mediação local e concreta que permita entender as diferentes manifestações do ornamento. O drapeado é uma dessas manifestações singulares que detêm Warburg, fascinado especialmente pelo tratamento excepcional que Botticelli conseguiu dar a ele.

Através de um estudo detalhado dos diferentes aspectos do drapeado, será demonstrado como a categoria do ornamento, necessariamente composta em Warburg, é elaborada às avessas de uma acepção puramente decorativa, mas plenamente expressiva. O ornamento é, portanto, a manifes-

tação plástica de reações psicológicas internas, cuja tipologia Warburg esboçará em seus escritos: o marcador evidente da ligação íntima entre estilo de vida e estilo artístico.

O drapeado como ornamento ou a singularidade do detalhe

O drapeado como elemento secundário ou as margens da representação

O drapeado é um elemento que interessa a Warburg desde suas primeiras publicações, a saber, desde a famosa dissertação sobre Botticelli publicada em 1893 (Warburg, 1990, p. 45-100). Nesse estudo breve e inovador, Warburg deixa de lado a análise tradicional da representação, entendida como a visualização de uma história religiosa ou profana, para isolar elementos secundários que, à primeira vista, parecem insignificantes, como cabelos e drapeados³. O objetivo dessa inflexão é revelar um fluxo subterrâneo na história da arte, consistindo em um interesse compartilhado pelos pintores florentinos, e em particular por Botticelli, pelas margens da representação. O tratamento detalhado e cuidadoso do drapeado e dos cabelos sinaliza um zelo incomum. Pensemos no grande drapeado flutuante e sinuoso aguardando Vênus na saída das águas na pintura de Botticelli, cujas curvas imitam os cachos da deusa. Esse achado empírico e óbvio é sustentado por uma análise filológica rigorosa de textos teóricos e poéticos. Ovídio, Poliziano e Alberti são convocados para estabelecer a genealogia desse interesse vívido, interesse cuja causa não pode ser explicada superficialmente, a não ser invocando de maneira ingênua um amor gratuito pela arte. Em outras palavras, trata-se de revelar a profundidade de uma obra, expondo a complexidade da rede de influências que a nutre. Seguindo a tradição de Jacob Burckhardt (Mangold & Roeck, 2018)⁴, Warburg reivindica uma abordagem multidisciplinar da obra de arte, que nunca é uma criação isolada e puramente formal, mas o resultado de uma civilização em suas múltiplas dimensões: pintura responde à poesia e ambas se prolongam na vida, tal como ela transcorre nas cenas de rua, nas festas populares. E entre os autores que despertam o interesse de Warburg, Alberti ocupa um lugar

3 Neste ensaio, Warburg distingue bem o drapeado [*Gewandung*] do termo genérico *Kleid*, que significa vestido ou veste. O emprego de um termo específico sugere uma atenção especial dada a esse motivo e a vontade de traduzir lexicalmente um efeito estético particular.

4 Sobre a relação intelectual entre Warburg e Burckhardt, ver Ghelardi (2016, p. 26-33).

especial. O *De Pictura* é um dos primeiros textos na tradição teórica renascentista que não limita o drapeado a um sentido técnico, como uma mera representação de tecido ou vestuário, indigna de discussão, mas tenta conferir a ele um estatuto na tipologia das artes, especialmente como ornamento, mobilizando uma cultura humanista particularmente impregnada pela leitura dos poetas gregos. A ideia da fluidez das dobras, de seu crescimento quase natural, como sugere a comparação com a árvore e seus galhos, indica a intenção de Alberti de adicionar uma dimensão estética à função dinâmica do drapeado. A sugestão de movimento é insuficiente; é a forma desse movimento, uma forma graciosa, que deve ser buscada:

E que se observe a mesma coisa nas dobras dos drapeados: assim como os galhos de uma árvore se espalham do tronco em todas as direções, da mesma forma as dobras nascem de uma dobra, como seus próprios galhos. E que aqui também se encontre a totalidade dos movimentos, de modo que não haja extensão alguma de drapeado onde não se possam descobrir quase todos os seus movimentos. Mas que todos esses movimentos, como frequentemente faço notar, sejam moderados e fáceis, e que suscitem a graça em vez da admiração pelo esforço (Alberti, 2004, p. 159).

Warburg, por sua vez, não adota rigidamente as análises de Alberti e prefere a categoria mais neutra, no plano moral, de acessório [*Beiwerk*] ou elemento secundário da representação, que de certa forma representa a interpretação mais geral, mas também a mais dúbia, do ornamento. De fato, o termo “ornamento” carrega várias conotações, incluindo aspectos éticos ou morais - a graça da linha serpentina desenha o ideal de uma conduta, e a harmonia ou completude entre ornamento e suporte personifica a excelência⁵ - conotações presentes em Alberti, por exemplo, mas que Warburg não introduz de fato em seu estudo sobre Botticelli.

A noção de elemento secundário remete mais diretamente à estrutura da obra, à posição dos elementos que a compõem, e implicitamente ao seu valor. Integrada a uma inovação metodológica, essa categoria assume, sob a pena de Warburg, um tom crítico, na medida em que convida a considerar de uma nova maneira a economia da obra. Partindo da

5 Sobre a conotação ética do ornamento, ver a entrada “ornamento” no glossário da tradução francesa de *De Pictura* d'Alberti (Alberti, 2004).

concepção binária da mesma, entre o centro que reúne todos os elementos significantes e expressivos, e a periferia que merece apenas uma atenção passageira e superficial, Warburg demonstra, a partir de Botticelli, os limites desse modelo geral. Essa crítica não se traduz em uma reversão radical de perspectiva: os elementos secundários permanecem secundários do ponto de vista narrativo em Botticelli. O drapeado, mesmo que sua execução seja extremamente cuidadosa e detalhada, não traz um conteúdo narrativo próprio. A figura de Vênus nua em sua concha é suficiente para reconhecer o episódio de seu nascimento maravilhoso. No entanto, no plano estilístico, os elementos ditos secundários adquirem uma nova dimensão e criam um contraste notável. A partir desse momento, não se trata mais de analisar os elementos da representação com base em sua implicação na sugestão de uma história, ou seja, considerá-los em termos de valor significativo intrínseco a uma ficção, mas de considerá-los de acordo com seus efeitos estéticos: visualmente, no contexto da descoberta de uma obra, e depois estilisticamente, no contexto de uma função artística. O tratamento dos elementos secundários se torna um indicador de uma mudança no centro de gravidade da obra: as margens se assemelham a zonas de subversão, onde transformações de estilo são progressivamente elaboradas.

O elemento secundário ou a introdução de uma dinâmica

As transformações de estilo segundo Warburg estão ligadas à introdução do movimento, ou melhor, à sua sugestão. Devido a certas propriedades materiais - flexibilidade, não aderência a um suporte, elemento terminal - os elementos secundários, como já assinalava Alberti (2004), são auxiliares adequados para o movimento. Eles permitem sua representação, ou ao menos sua configuração (curvatura, espiral, dobras, reentrâncias, deformações) sugere o efeito de uma causa sutil, invisível ou exterior à cena pintada, “brisa imaginária”, nas palavras de Warburg, ou fluxos aéreos. Portanto, o drapeado como elemento secundário não é acessório no sentido de ser inútil. Pelo contrário, é um elemento necessário, o indicador de uma atmosfera⁶, ou mesmo um elemento subversivo a perturbar o olhar.

6 Sobre a questão da atmosfera e de suas implicações na Renascença, ver Didi-Huberman (2003).

Essa perturbação é dupla, tanto no plano artístico, ao atribuir nova atenção à execução desses elementos periféricos, especialmente ao aprimoramento deles, quanto no plano estético, ou seja, na recepção da obra, visto que a configuração do drapeado parece ser logicamente impossível de ser interpretada apenas pelos elementos visíveis da representação. Isso ocorre, por exemplo, com o cinto imaginário, como o encontrado na representação de uma das Graças de *A Primavera*, de Botticelli:

O pintor considerou essa veste flutuante e transparente como uma característica inevitável, como fica evidente pelo traje da Graça que está à extrema esquerda: os motivos dos drapeados em sua coxa não têm outra causa senão um laço, no entanto, não se vê vestígios de cinto, de forma que, por fidelidade ao modelo, não há causa visível para essa disposição do vestuário (Warburg, 1990, Frag. 71).

Portanto, em Warburg, o drapeado diz menos respeito a uma convenção artística para esconder a nudez, do que a uma exceção significativa que privilegia a liberdade criativa⁷, já que as margens da pintura são compreendidas como áreas inclassificáveis, porosas a influências, e especialmente à reintrodução de um vocabulário de formas antigas. A revelação de uma conexão entre a *maniera all'antica* e a expressão do movimento intriga Warburg. Por que os artistas retornam a essas configurações antigas do drapeado para realçar o dinamismo das figuras? O drapeado flutuante à antiga, como resurgiu durante o Renascimento florentino, não é uma citação literal nem um indicativo histórico. Ele enfatiza a complexidade do movimento. Em outras palavras, ele participa de duas ordens distintas: uma interna, a do psiquismo; uma externa, a do físico. O drapeado sugere simultaneamente essas duas ordens: a turbulência das dobras sugere analogamente a tensão psíquica e as pontas flutuantes destacam a direção do corpo, ou seja, uma dinâmica. Dessa forma, o drapeado assume duas funções:

7 Ao longo de sua obra, Warburg discutirá esse ponto. Deve-se considerar o tratamento excepcional do drapeado como característico de um determinado grupo de artistas, ou, pelo contrário, o drapeado foi objeto de interesse artístico constante? A concepção do drapeado como uma exceção significativa se opõe à aceção tradicional do drapeado como um elemento convencional que mascara a nudez. O segundo sentido do drapeado não é negado por Warburg; ele mantém ambos, como veremos na última parte deste artigo. Ver também: Warburg (1990, p. 66).

- uma função de expressão no sentido mais forte do termo, que seria revelar visivelmente o que escapa ao olhar: um movimento intencional ou voluntário,
- e uma função de ênfase, desta vez na dimensão física do corpo e da gestualidade que as dobras delineiam e reforçam, traduzindo-as de certa forma graficamente.

Essa precisão sobre a função do drapeado é indicada por Warburg pelo surgimento de uma categoria mais elaborada, a dos acessórios em movimento [*Bewegtes Beiwerk*]; movimento no sentido genérico do termo, uma vez que Warburg parece não fazer distinção entre o que pertence à animação psicológica daquilo que pertence ao dinamismo motor (o movimento para a frente do personagem), destacando ainda mais o papel de interface do drapeado.

Ao contrário de uma abordagem que procuraria explicar a totalidade da obra, Warburg concentra seu interesse em motivos extremamente circunscritos, para não dizer isolados, a partir dos quais ele considera a obra não tanto de maneira autônoma, mas sim em relação a um contexto histórico geral e evolutivo. No entanto, esse interesse pelo drapeado não é um interesse pelo drapeado em si, mas sim pelo fato de que ele lança nova luz sobre um problema mais profundo na representação artística, a saber, o problema da animação, que parece desafiar constantemente os limites da representação. O drapeado como elemento secundário e acessório em movimento não se limita a um interesse temático, mas é reconhecido por uma função adicional, de natureza metodológica.

A experiência estética perturbada ou a atenção local

Resumindo. O drapeado é considerado na dissertação sobre Botticelli, antes de tudo, como um motivo isolado, requerendo uma conversão do olhar, uma atenção para partes geralmente esquecidas. No entanto, nesta primeira publicação, não é empreendido nenhum trabalho de teorização. Pelo contrário, trata-se mais de uma arqueologia das fontes, engajada firmemente no trabalho histórico de recontextualização. A invenção conceitual em si é modesta, pois se trata mais de uma readaptação de categorias provenientes da teoria de arte renascentista, sendo os acessórios em movimento

um decalque da categoria dos *rerum inanimatarum* de Alberti. Em outras palavras, o ensaio inteiro se interessa pelo quadro literário da obra, por um paratexto potencial, e não avalia verdadeiramente as transformações que a representação traz para o discurso sobre arte. Na verdade, nada permite relacionar de fato o drapeado com a categoria de ornamento, nenhum esforço de definição é empreendido. A categoria de acessórios em movimento, essencialmente descritiva, não possui uma função conceitual clara e definida; ela não admite um conteúdo conceitual próprio, mas estabelece uma postura metodológica sólida: a de um interesse pelo imperceptível.

Embora Warburg associe o drapeado a uma forma de expressão plástica, sua função está, na verdade, mais próxima do detalhe. A singularidade do motivo reforça ainda mais essa associação. Aqui novamente, Warburg não admite essa relação como um princípio teórico adquirido, mas a considera uma característica do estilo de Botticelli:

Para todo objeto com contornos precisos, em repouso, Sandro Botticelli tem o olhar atento do “pintor-ourives” florentino; no caso dos elementos secundários, isso se manifesta por meio dessa precisão cheia de ternura com a qual ele observa e reproduz cada detalhe. A nitidez do detalhe é o elemento fundamental de sua concepção de arte (Warburg, 1990, p. 89).

O drapeado funciona de maneira similar a um detalhe singular, na medida em que vem infletir o conjunto da interpretação da obra⁸, em que contraria a face calma e tranquila das figuras de Botticelli, ao conectá-las com uma expressão mais intensa da interioridade, mas de forma desprendida: através de acessórios que conferem a essa intensidade uma presença. Como um detalhe singular, o drapeado é também o ponto de partida para uma nova análise da obra, menos como uma representação homogênea do que polarizada.

O ornamento como adorno

Em sua primeira dissertação, Warburg coloca em prática as premissas de um método definido por uma atenção local. O interesse nas margens da representação permite infletir profundamente a interpretação geral de

8 Sobre a função metodológica do detalhe em Warburg, ver Hagelstein (2013).

uma obra em termos estilísticos, ao mesmo tempo em que revela um certo papel da arte, ou melhor, a maneira como a arte, ao longo de sua história, testa seus limites e os expande, sobretudo a questão da expressão do movimento. No entanto, o tratamento do ornamento, embora apareça de forma tangencial nos primeiros escritos, não se limita a uma função de início à pesquisa, como prolegômenos ou intuição inicial. Encontramos simultaneamente em escritos de trabalho anteriores (Warburg, 2015) (mas não publicados) e em ensaios posteriores, um novo interesse pelo ornamento, mas novamente com um tratamento indireto. Para Warburg, não se trata de definir o ornamento como uma categoria ou conceito operacional de sua teoria da arte. Sua preferência recai sobre uma noção alternativa, identificada em Gottfried Semper (2013)⁹, ou seja, a noção de adorno [Schmuck]. Mais uma vez, a escolha dessa noção é interessante para compreender o que Warburg deseja enfatizar. Por adorno, como alguns fragmentos desse imenso trabalho preparatório sobre a expressão sugerem (Warburg, 2015), Warburg se refere predominantemente à vestimenta, isto é, à conexão de um ornamento com um portador [Träger], um ser consciente. Para Warburg, assim como para Semper, o adorno não tem nada de accidental, no sentido de que poderia ser abstraído e ceder lugar a um estado original de despojamento: o estado ideal de nudez. O adorno é um dos primeiros estágios simbólicos a partir dos quais o ser humano se percebe e intervém no mundo, ou seja, toma consciência de uma força material e experimenta os efeitos de sua ação sobre o mundo (Warburg, 2015). Novamente aqui, não é o adorno no aspecto descritivo que interessa a Warburg - embora a comparação entre diferentes trajes, principalmente entre o traje borguinhão e o traje italiano, forneça ricas informações sobre como esses estilos se influenciam mutuamente. De maneira mais profunda e teórica, interessa-lhe a função do adorno no plano psicológico. Através de *Fragments sur l'expression*, desenvolve-se uma verdadeira psicologia do ornamento, no sentido de uma psicologia do adorno. O adorno, ou seja, a vestimenta e todos os elementos que a acompanham, têm valor de insígnia. E isso ocorre em duplo sentido:

- No sentido em que o adorno distingue o indivíduo dentro de um grupo. (Distinção social)

9 Sobre a relação entre Warburg e Semper, ver Papapetros (2013).

- No sentido em que o adorno diferencia um indivíduo de outro.
(Princípio de individualização)

Dessa forma, coexistem dois pontos de vista sobre o adorno: externo e social; interno e psicológico, que vamos detalhar sucessivamente.

O adorno como individualização social ou o ornamento como insígnia

A questão da distinção social através do ornamento está intrinsecamente ligada à própria origem do termo. Aquele que é adornado ou decorado é aquele cujos méritos são reconhecidos no plano social. Warburg resume isso no fragmento 88: “O adorno é a primeira tentativa de individuação, mas o que é caracterizado por ele é a riqueza, e não a vontade da pessoa: o que a destaca” (Warburg, 2015, p. 90).

Em outras palavras, trata-se de um critério externo de reconhecimento social, através do qual o indivíduo é reconhecido como tal dentro de uma relação ou contexto de poder. Essa tentativa de reconhecimento se reflete na história da arte através da influência flamenga no Renascimento italiano do Quattrocento e está associada a um realismo ornamental e sua representação precisa e detalhada:

A cidade dos ourives e tecelões [Florença] apreciava sobretudo o reflexo fiel e detalhado do personagem individualizado em traje da época, com traços calmos reproduzidos com cuidado. As tapeçarias da Borgonha e os retratos flamengos que ocupavam um lugar surpreendentemente importante na Florença dos Médici favorecem esse realismo do traje e da fisionomia (Warburg, 1990, p. 230).

Em outras palavras, o reconhecimento pela restituição precisa e ricamente ornamentada busca compreender a importância de um personagem em relação à sua riqueza (abundância de detalhes), mas também à sua integridade, a seu estatuto. Lembremos que o adorno implica no conjunto completo, na preparação concluída, tanto no plano material quanto moral. Portanto, a distinção está menos ligada a um processo de afirmação de singularidade absoluta do que à manifestação de uma identidade social, ou seja, ao reconhecimento de pertencer a um grupo social, como sugere o fragmento 124: “Afirmação de si mesmo e fortalecimento através do uso de uma in-

sígnia social; agregar-se como membro da maioria contra singularidades” (Warburg, 2015). A menção da insígnia não equivale a uma comparação infundada, mas à ampliação da definição de adorno para incluir todos os sinais distintivos¹⁰. Ao contrário das hierarquias tradicionais, Warburg mobiliza indiferentemente todos os suportes onde ornamentos notáveis são encontrados: bandeiras, brasões, *impresa*, *ex-libris* são a materialização de um encontro entre o domínio artístico e o domínio social e sua porosidade atestada.

Um ensaio de 1907 exemplifica esse ponto. Nesse texto, entendido por Warburg como sintoma de uma crise nos valores da época, o autor analisa extensamente as últimas vontades de Francesco Sassetti, um florentino nobre e erudito. O historiador alemão é assim capturado pela recorrência de um motivo antigo: o da Fortuna, figura de “aparência ingenuamente ornamental” (Warburg, 1990, p. 181). Seguindo um método histórico-analítico dos escritos testamentários e epistolares, Warburg observa a originalidade dos ornamentos escolhidos para compor o brasão, elementos pagãos em vez de religiosos. Certamente, a reintrodução da Antiguidade nessa simbologia aplicada que é a arte do brasão serve à vontade de distinção social, transgredindo as convenções heráldicas em uso, através de um sincronismo inédito, a união entre mitologia e hagiografia cristã. A Fortuna personificada se une a São Francisco de Assis, o protetor de Francesco Sassetti. Mas essa dinâmica de distinção não se limita a uma afirmação de poder. A adição de uma nova figura às armas oficiais da família não corresponde apenas à representação simbólica de uma prosperidade nova, de boa fortuna, no cerne das prósperas atividades comerciais. Essa adição, para Warburg, sinaliza de forma mais profunda e psicológica a emergência de uma consciência de individualidade, um novo egocentrismo cuja singularidade exige novos modos de expressão, como “a aliança entre a sensibilidade popular pagã, a imaginação artística antiquizante e o humanismo teológico” (Warburg, 1990, p. 182), o que se traduz individualmente em um compromisso “entre a confiança ‘medieval’ em Deus e a confiança em si próprio do homem renascentista” (Warburg, 1990, p. 183). A escolha de uma ou outra figura não é meramente decorativa para Warburg, nem se interpreta à luz de um gosto eclético ou erudito. O adorno vestuário ou de natureza heráldica com fins sociais lança uma luz paralela sobre a psico-

10 Sobre essa ampliação, ver a entrada [*Parure*] no glossário proposto por L. Bonneau no apêndice de *Fragments sur l'expression* (Warburg, 1990, p. 305).

logia da época. Assim como não há ingenuidade ornamental, não há também transparência no brasão ou no *ex-libris* que não seja meramente ilustração de um complexo psíquico, mas que resulte sobretudo de uma lei de associação de símbolos empreendida pelo indivíduo.

O adorno como singularidade psicológica

Embora artificial, no sentido de resultar da aplicação de uma técnica humana, de perícia, o adorno é entendido por Warburg como uma “extensão inorgânica do indivíduo” (Warburg, 2015, p. 90) ou ainda como “órgãos indolores”, isto é, o que influencia o movimento, a tradução visível de um movimento interior, o que confere uma forma gráfica à interioridade. Através dessa analogia com o vivo, Warburg busca traçar um paralelo entre os movimentos vitais e a possibilidade de sua representação de forma imagética¹¹: “Uma peça de roupa é um indicador dinâmico ou não, conforme ela complique ou não a adaptação da pessoa que a veste ao fim pretendido” (Warburg, 1990, p. 182). Em outras palavras, mais do que pensar no drapeado segundo a modalidade etnográfica da roupa ou simplesmente como técnica de representação de um volume em um plano, Warburg busca circunscrever o efeito da vestimenta no corpo. Ele afasta, portanto, qualquer dimensão moral, no sentido em que a roupa seria uma restrição ou o resultado de uma convenção a ser respeitada: uma moral de decência. Ao contrário, ele se coloca imediatamente no plano de uma interação dinâmica, ou seja, de uma consideração material do adorno, no sentido em que ele é apreensível e manipulável, no sentido em que a vestimenta como adorno influencia por sua vez uma gestualidade, ao restringi-la. O adorno se relaciona, assim, com movimentos musculares de expressão ou de mímica de acordo com o léxico de Warburg¹². Portanto, o ornamento não é compreendido como um acréscimo supérfluo ou menor cuja presença deve ser minimizada. O adorno como ornamento não é pensado em uma dialética do ocultar-mostrar, em um jogo de dissimulação e revelação, onde a roupa, de acordo com um certo ideal anatômico, deve esconder sua presença para

11 Ver em particular uma carta endereçada a C. Müller-Rastatt: “O que realmente me interessa é o paralelismo psicológico entre o movimento da vida dos indivíduos e o estilo do movimento na arte.” Carta de 10 de outubro de 1907, citada por M. Ghelardi (2016, p. 87).

12 Sobre a questão da mímica, ver a entrada [*Mimique*] no glossário proposto por L. Bonneau, no apêndice de *Fragments sur l'expression* (Warburg, 1990, p. 302).

revelar o nu. Pelo contrário, no contexto da análise de Warburg, ele é considerado em sua plena positividade, como primeiro estágio simbólico, ou seja, como uma maneira de se situar no mundo. Usar um adorno é um meio de apropriação e autoconsciência para Warburg, é um meio de compreender sua própria diferença em relação ao mundo exterior, através da sensação de que o adorno materializa o perímetro de sua própria pessoa: “O primeiro estágio do símbolo. Como propriedade. Ferramenta, adorno. A subordinação corporal a algo de menor perímetro” (Warburg, 2015, p. 192). Essa relação com o adorno no plano da percepção - percepção de si mesmo - e da experiência vivida é prolongada no plano da representação. O adorno devolve à interioridade uma presença concreta, convertendo os impulsos da vontade em linhas gráficas, traduzindo a experiência vivida do espaço pela apreensão visual de uma superfície com contornos definidos, a do drapeado que excede o corpo. Mas essa expressão consagra uma distância progressiva da origem psíquica do movimento, à medida que se desvia em direção a uma amplificação do movimento. Ignorando o referente orgânico ou vital, o adorno já não é o indicador de uma animação ou de um movimento direcional, mas sim um simples jogo com as formas.

A falsificação do ornamento ou o devir-ornamental do adorno

O adorno é certamente uma extensão do indivíduo, mas uma extensão inorgânica que traz consigo o risco de um descolamento entre o adorno e a representação da interioridade do indivíduo, em outras palavras, a impossibilidade de intuir um vínculo efetivo entre a vida interior e sua materialização. O adorno é ao mesmo tempo uma solução técnica para a representação da animação interior, mas é também sua limitação, pois converte a expressão autêntica em uma representação estilizada, artificial e possivelmente autônoma. A solução enfatizada, especialmente pelo pintor-ourives Botticelli, é crítica e precária, pois já contém as sementes de sua possível dissolução, como aquela provocada pelo maneirismo, compreendido por Warburg de maneira hedonista, como uma autossatisfação de sua própria técnica e como exagero e esquecimento de uma ligação fundamental com a vontade. Ao deslocar o local de expressão do rosto para as margens, Botticelli confere aos ornamentos periféricos uma intenção superficial, de acordo com as leis da antropomorfização. Não há mais um vínculo evidente entre a vontade do

personagem e a estilização do ornamento, de modo que a representação da vontade por meio de amplificação e exagero ornamentais significa simultaneamente a perda do referente orgânico inicial. O fragmento 101 é explícito:

Adorno e princípio de individuação. O adorno é o pomo da discórdia da restituição artística, pois reproduzir o exterior de um sujeito paramentado não resulta automaticamente em uma expressão sintomática das relações fundamentais de vontade da pessoa (Warburg, 2015, p. 94).

Warburg critica, em suma, uma legibilidade imediata do ornamento, que para ele não é o fóssil ou o resíduo de uma vontade petrificada, mas um motivo que gradualmente ganha autonomia. Longe de ser homogênea, a noção de adorno é polarizada, oscilando no tratamento artístico entre o registro ornamental e o registro expressivo. A expressividade autêntica do adorno reside em manifestar a individuação do personagem.

Essa polaridade do adorno parece introduzir tacitamente um ponto de vista marcante, o de relegar o jogo formal ornamental à insignificância, ao motivo que se afasta do esquema expressivo pelo qual o sentido de uma obra sempre remete à manifestação de um significado oculto: interioridade do personagem ou interioridade do artista. O pintor não pintaria a si mesmo? A abordagem warburguiana é mais matizada do que uma condenação direta de uma estética superficial. O historiador da arte não ignora a efetividade do ornamento no plano estético. Ele reconhece a fascinação exercida pelas linhas serpentinadas, arabescos e expressões amplificadas do ornamento sobre o olhar dos espectadores. No entanto, ao contrário das abordagens anteriores ou contemporâneas (Jones, 2001), estilísticas e classificatórias, Warburg não explica a impressão vívida deixada pelo ornamento ilustrando exaustivamente seu modo operacional, que é o da variação, mas conectando o ornamental a um princípio mais amplo: o processo antropológico do símbolo. Inspirando-se nos trabalhos de Vischer, que ele cita várias vezes, Warburg caracteriza o ornamental menos a partir de uma função transitiva (a de dar conta de um significado) do que de uma função reflexiva: a de criar uma distância por meio do gesto repetido em relação a si mesmo, o primeiro marco da consciência. Fortemente ancorada no gesto artístico, essa função do ornamento diz respeito apenas indiretamente ao espectador e, portanto, deixa de lado a questão de uma recepção singular do ornamento. O olhar do espectador,

afinal, acaba por imitar ficticiamente, pelo olhar, o gesto do artista, que aflora nas linhas gráficas do ornamento.

Sem estabelecer uma hierarquia entre duas facetas do adorno, a expressiva e a ornamental, Warburg admite dois pontos de vista - o decorativo e o psicológico - que, de acordo com os textos, podem parecer opostos ou pertencer à mesma abordagem. Nos últimos aforismos de *Fragments sur l'expression*, a análise do ornamental é gradualmente legitimada ao ser reintegrada ao método antropológico adotado por Warburg. Nessa perspectiva, o ornamental, isto é, a representação de um movimento sob uma forma gráfica e sem um referente vital, torna-se significativo, não tanto intrinsecamente à representação, mas no plano da morfologia dos símbolos. A inadequação entre o conteúdo psicológico e os meios de expressão aparece não como a negação de uma expressividade autêntica, mas como uma crise, um indicador de uma transformação na relação do indivíduo com o mundo.

A ambivalência do drapeado ou a polaridade do ornamento

Paliativo universal e vazio superlativo: a ambivalência do drapeado

Se o drapeado expressa a singularidade do indivíduo, especialmente no plano social e em certa medida no plano psicológico, encontramos em *Fragments sur l'expression*, e de forma pontual nos ensaios posteriores de Warburg, uma caracterização menos positiva do drapeado, ou pelo menos oposta a essa primeira acepção. O fragmento 40 ilustra exatamente esse ponto:

Precisamente onde a arte atenuava a insuficiência da caracterização pela adição de um filactério escrito ou de uma caracterização determinada por tal legenda (ou pela Bíblia), o drapeado em movimento desempenha agora a função de meio convencional (de paliativo universal) (Warburg, 2015, p. 64).

Com o filactério, a imagem era sustentada pela escrita - nome, divisa ou palavra transcrita - de forma a facilitar o reconhecimento dos personagens, seu papel e participação na história. Segundo Warburg, o drapeado assume essa função a partir do Quattrocento. Mas filactério e drapeado possuiriam realmente uma função equivalente? Apesar de uma semelhança formal, sobretudo no nível do trabalho de espirais e curvas, filactério e drapeado não

empregam um processo semelhante de determinação. O filactério pressupõe uma relação transparente e indivisível entre a escrita e a imagem, enquanto o drapeado tende a uma exteriorização do afeto através de sua amplificação até sua separação pela criação de uma forma autônoma. Warburg parece hesitar em relação à qualificação do drapeado: entre uma determinação precisa do estatuto do personagem de acordo com sua concepção de adorno como princípio de individuação, ou simples elemento de pontuação¹³, de cesura ou de transição visual na economia da tela. De fato, a noção de paliativo universal ecoa outro qualificativo também usado por Warburg, o de “vazio superlativo”. Ambos se assemelhariam mais à ideia de que o drapeado, como ornamento, corresponderia, dentro das leis da arte destacadas por Warburg, a um desejo de preenchimento, vazio de qualquer conteúdo significativo, e não à determinação individual de um caráter ou caracterização psicológica. Como explicar a coexistência desses dois valores contraditórios? Mais precisamente, como o drapeado pode ser tanto a expressão singular do caráter quanto a negação de tal determinação? Na realidade, trata-se de distinguir aqui dois planos: tanto a análise local e histórica da obra quanto a possibilidade de considerar o drapeado como exceção significativa; e depois o plano geral e antropológico dos processos de simbolização onde a progressão do estilo ornamental deve ser interpretada como a afirmação progressiva de um domínio da natureza e, paralelamente, como o reconhecimento do mundo como inofensivo: “O arabesco parte de um ponto fixo e se desdobra sem fim ou retorna sobre si mesmo - prazer do movimento inofensivo” (Warburg, 2015, p. 82).

A coexistência desses dois valores enfatiza a natureza fortemente heterogênea da noção de ornamento, uma noção polarizada, cuja diversidade semântica é bastante difusa nos ensaios completos de Warburg e só aparece de forma mais explícita em *Fragments sur l'expression*.

Do ornamento ao ornamental, do motivo ao movimento

A dupla valência do drapeado como princípio de individuação e vazio superlativo se reflete no plano conceitual, ou ao menos teórico,

¹³ Sobre o drapeado como transição rítmica, ver Warburg (1990, p. 66): “Drapeado florentino em geral. Comparações: Para o significado da roupa (compulsão de finalização, compulsão de humanização). Algo análogo: O destaque das palavras importantes. O ponto de exclamação”.

através da elaboração sucessiva de duas categorias: o ornamento e o ornamental¹⁴. Essas duas categorias não resultam de uma abordagem axiológica, embora a apresentação resumida do ornamental no fragmento 58 possa sugerir o contrário, apresentando o ornamental como o fim da arte, senão sua degeneração:

Ápice e decadência da arte do desenho.

(Espectador e arte) Obra de arte considerada como um objeto inimigo na série de coisas - apogeu. Identificação com a atividade artística (no sentido em que ela faz mosaico com as obras conhecidas) decadência (arte ornamental) (Warburg, 2015, p. 74).

Mais do que degeneração, deve-se compreender melhor a transformação de um estado da arte e a modificação de um desígnio da prática artística. A ideia de transformação da arte não se sobrepõe, no entanto, à concepção de uma transição entre duas épocas com estéticas definidas, entre dois tipos artísticos à maneira de Wölfflin, que estabelece uma separação entre Renascença e Barroco através da determinação de critérios discriminantes definitivos. Segundo Warburg, o ornamental é menos um indicador histórico que permite delimitar um período específico e definir a identidade de um movimento estético, do que um sintoma de uma crise interna à arte, já presente no Renascimento. O ornamental é, de fato, um fator de variação, mas de forma pontual e local, através da introdução de tensão e de desequilíbrio na representação. Warburg explica a transição do ornamento para o ornamental por meio de duas causas subjacentes:

- A primeira é a repetição de um motivo e seu exagero, levando a um desequilíbrio entre figura e ornamento
- A segunda envolve uma mudança de referência: menos uma referência afetiva do que técnica.

Assim, com o ornamental, já não se trata de dar forma a um afeto e estabilizá-lo em um motivo definido. Pelo contrário, o referente torna-se um gesto técnico, o próprio gesto repetitivo, fonte de prazer, como um sinal lateral de certo domínio sobre o mundo:

14 Para retomar a distinção entre ornamento e ornamental, ver Golsenne (2013, p. 31-40).

O prazer proporcionado pela linha que avança tem isso de semelhante com o ornamento, que a imagem não invoca uma comparação com a vida real, mas, pelo contrário, o espectador se identifica com a atividade do artista (puro prazer de preencher); e tem isso de diferente: que os motivos singulares não são repetidos com os mesmos contornos, mas, partindo de um ponto dado, mudam constantemente de direção (Warburg, 2015, p. 70).

O ornamental já não pertence ao domínio da expressão de caráter, da exteriorização imediata de um afeto, uma vez que a forma ornamental está separada de sua origem psicológica, ou seja, da vontade do indivíduo. Da repetição do ornamento, já não se pode retroceder à sua causa inicial, o paralelo entre a vida e a arte está quebrado. A relação com a obra de arte em si é transformada: de uma relação empática (como a possibilidade de reconhecer a vida), passamos a uma relação puramente estética, ou seja, à apreciação do estilo. Portanto, o ornamental deve ser compreendido precisamente como uma força geradora de novas formas variadas e híbridas, em vez de um conjunto unificado de caracteres formais. O exemplo das gravuras do calendário de Baldini, retirado do ensaio *Art italien et astrologie internationale* ilustra isso:

No meio do círculo de Vênus, vê-se uma pequena figura feminina rígida dançando: uma mulher com traje borguinhão, usando o reconhecível chapéu francês *hennin* com seu lenço; sua aparência externa é suficiente para provar que Baldini-Botticelli deve ter aderido a uma versão borgonhesa do modelo nórdico. A segunda edição desta gravura, alguns anos depois, revela a tendência e a essência dessa mudança estilística que ocorreu no início do Renascimento em Florença. A lagarta borgonhesa, firmemente enclausurada em seu casulo, deu origem à borboleta florentina, a ninfa com penteado alado e vestimenta flutuante da Mênade grega ou da Vitória romana (Warburg, 1990, p. 214).

O compromisso entre duas influências antagônicas revela, segundo Warburg, a criação de um novo estilo, ou seja, a necessidade de gerar novas formas. Tal concepção do ornamental não se reduz necessariamente à constatação de um declínio na arte; ao contrário, a ampliação de certos motivos e a expressão superlativa do movimento por meio do drapeado constituem novos elementos disponíveis para representar experiências sensoriais e psicológicas inéditas, uma vez que esses motivos congelados representam

os tipos a partir dos quais o indivíduo pode representar, isto é, distanciar-se das experiências patéticas mais intensas. Nesse contexto, o drapeado é menos a expressão de singularidade do que a constituição de uma forma tradicional, uma fórmula artística. Essa convergência entre o ornamental e o tradicional é a conquista teórica mais significativa de Warburg, um desenvolvimento teórico posterior conhecido pelo termo “fórmula de *páthos*” [*Pathosformel*], em que forma e conteúdo são indissociáveis, sem no entanto serem determinados. O exemplo mais famoso da fórmula de *páthos* é a ninfa florentina, cujo significado não pode ser detalhado; é essencialmente a exaltação da energia vital através da qual o indivíduo expressa uma crise. No Atlas Mnémosyne, Warburg (2012, p. 140) especifica outra vez o estatuto da ninfa, cujo drapeado agitado é o sinal de reconhecimento, um sinal da vida em movimento, traçando sua trajetória na história da arte por meio de uma série de imagens, representando suas transformações, metamorfoses, retomadas e degradações. Desde a forma arquetípica da Vitória romana, a fórmula do triunfo, até o afresco de Ghirlandaio, sob a figura de uma serva canéfora, até a sementeira de trigo de Oscar Roty nos selos franceses¹⁵, todas essas figuras são a estilização de uma mesma força, cuja intensidade repousa não apenas na introdução de uma dinâmica, mas no valor simbólico no sentido que Warburg dá a esse termo, como a absorção de reações humanas primitivas ou energia polarizada. Consequentemente, a perturbação estilística introduzida pela ninfa na representação também deve ser entendida como a reaparição ou sobrevivência [*Nachleben*], nos termos de Warburg, de experiências psíquicas arquetípicas, cujo valor - necessariamente ambivalente - depende do contexto e do espaço da representação em que reaparecem¹⁶. A serva canéfora, reminiscência da vitória alada no afresco de Ghirlandaio, intensifica o sentimento de triunfo no quarto de Elizabeth, onde o nascimento de João Batista corresponde à antecipação da vinda de Cristo, por exemplo; mas, inversamente, a moralização dessas figuras na Idade Média transforma as dobras flutuantes dos drapeados em golas rígidas, privando o drapeado de uma força expressiva.

15 Ver A. Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, prancha 77, p. 184.

16 “Para Warburg, a ninfa simultaneamente uma espécie de dinamismo energético portador de um valor estilístico eminentemente ‘subversivo’ e um símbolo capaz de absorver e domesticar [...] reações primitivas que sobrevivem como espécies de arquétipos na experiência humana” (Ghelardi, 2016, p. 100).

Conclusão

A análise dos textos de Warburg coloca em evidência a natureza composta do ornamento. Oscilando entre a função de detalhe e o signo particular das leis da arte, o ornamento, acima de tudo, desempenha o papel de revelador. As transformações estilísticas das quais ele é portador fornecem informações sobre a intenção dessa vontade artística que anima o ser humano e sobre os meios de que o indivíduo dispõe para representar uma interioridade vívida. Nesse contexto, o drapeado exemplifica de forma complexa a função do ornamento no cruzamento entre a expressão autêntica de uma experiência afetiva e a impressão vívida proporcionada por um jogo formal. Ao fazê-lo, qualquer concepção ingênua do drapeado é flexionada a favor da ênfase em sua natureza plural, abrangendo tanto as questões estilísticas inerentes à representação quanto as questões psicológicas relacionadas à projeção de seu próprio corpo e de suas possibilidades.

REFERÊNCIAS

- Alberti, L. B. (2004). *La Peinture: Texte latin, traduction française, version italienne*. Seuil.
- Didi-Huberman, G. (2003). The imaginary breeze: Remarks on the air of the Quattrocento. *Journal of Visual Culture*, 2(3), 275-289. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470412903002003001>
- Ghelardi, M. (2016). *Aby Warburg ou la «lutte pour le style»* (Jérôme Nicolas, Trad.). L'écarquillé.
- Golsenne, T. (2013). Le «pathos décoratif» italien du Quattrocento selon Aby Warburg. In R. Dekoninck, C. Heering & M. Lefftz (Eds.), *Questions d'ornements* (XV^e-XVIII^e siècles) (pp. 31-40). Brepols.
- Hagelstein, M. (2013). Aby Warburg, science du détail et éléments secondaires. In L. Belloï & M. Hagelstein. *La mécanique du détail: Approches transversales* (pp. 191-202). ENS Éditions.

Jones, O. (2001). *Grammaire de l'Ornement: Illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*. L'Aventurine.

Mangold, M., & Roeck, B. (Eds.). (2018). *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch* (Jacob Burckhardt Werke: Kritische Gesamtausgabe, band 4). C.H. Beck; Schwabe.

Papapetros, S. (2013). Warburg, lecteur de Semper: Ornement, parure et analogie cosmique (Marie Sanquer & Anika Schwarzwald, Trads.). *Images Re-vues*, 4. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2862>

Semper, G. (1856). *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmukes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*. Verlag von Meyer & Zeller.

Warburg, A. (1990). *Essais Florentins*. Klincksieck.

Warburg, A. (2015). *Fragments sur l'expression*. L'écarquillé.

Warburg, A. (2012). *L'atlas mnémosyne*. L'écarquillé.