

WARBURG EM REVERSO

Thomaz de Almeida Simões

Arquiteto (UnB, 2003), Mestrando PUC-Rio - Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura

Ajustando Contraste

O presente trabalho é um estudo introdutório sobre o historiador da arte Aby Warburg, seu objetivo foi o de contribuir para uma melhor compreensão da importância crescente que os debates sobre a obra e métodos desse historiador vêm assumindo. Nosso interesse por Warburg foi despertado de forma inusitada quando, após conhecermos seu *Mnemosyne Atlas*,¹ nos vimos diante de uma proposta que intuitivamente julgamos suficientemente ampla e positiva para o trabalho com a *imagem*. Nesse contexto, de esclarecimento e descoberta, que se desenvolveu o texto que se segue; nascido de um contato direto com textos de Warburg, nosso intuito era com isso potencializar nossa pesquisa; surgiram no entanto alguns obstáculos consideráveis aos quais nos propusemos enfrentar sem recorrer a uma orientação ou posicionamento mais cuidadosos em relação ao “*Warburg revival*”. Nosso foco foi uma análise comparativa entre Warburg e dois nomes que, em diferentes sentidos, invariavelmente estão à ele associados, Erwin Panofsky e Jacob Burckhardt.

Palavras-chave: Aby Warburg; Renascimento; Neo-humanismo

Key Words: Aby Warburg; Early Renaissance; Neo-humanism

Warburg em Reverso

Para uma comparação bem sucedida entre Panofsky e Warburg propomos uma breve análise de textos dos dois autores; vemos nisso uma forma de explicar a razão de terem eles permanecido por longo tempo quase indissociáveis evitando clichês usuais.² Assim, partiremos de “Albrecht Dürer e a Antiguidade Clássica”³ de Panofsky e “*Dürer and the Italian Antiquity*”⁴ de Warburg (ambas análises da relação da obra de Dürer com o Quatrocentos italiano) para buscar revelar um contraste coerente entre essas duas abordagens,

¹ Refiro-me às reproduções de *Aby Warburg et l'image en mouvement* (1998)

² Forster, em Warburg, *The renewal of pagan antiquity*(1999) p.2

³ Panofsky, *Significado nas artes visuais*(1991)

⁴ Em Wbg, op.cit.

sutil (eis que possuem tantos pontos em comum), mas com algo de fundamental, e portanto útil a nossos propósitos.

Quanto à Burckhardt faremos um movimento análogo, porém mais amplo, que é o de revisar os pontos de contato entre vida e obra dos dois historiadores de um certo ponto de vista. Logicamente aí estamos nos arriscando mais, mas cremos possuir algo de substancial que de fato valha ser explorado. Em ambos os casos, portanto, trata-se de apontarmos certa proximidade para em seguida observarmos leves distâncias, incompatibilidades e certos vazios mais significativos. Dizia Aristóteles que *as coisas diferem naquilo em que se parecem*—nesse sentido que optamos por essa abordagem como a mais adequada à um tema tão interessante quanto labiríntico.

Dürer e o Princípio

Começaremos por Panofsky e sua análise de Dürer, a qual, ressaltemos, ele próprio coloca como sendo importante por tratar-se “de uma questão de princípio”. Partindo da possibilidade levantada por certo historiador⁵ de Dürer ter apreendido a arte antiga de forma direta, propõe ele a questão: “devemos nos perguntar não se as obras de Dürer surgiram sob o impacto de originais clássicos, e sim, se poderiam ter surgido sob um tal impacto se, à luz da conjuntura histórica, é possível presumir uma influência direta da Antiguidade sobre um artista alemão do século XV.”⁶

Baseado nesse problema empreende uma análise (fortemente fundamentada em Warburg, conforme indicam as notas) que busca demonstrar como o jovem Dürer para chegar a apreciar a *beleza clássica* teve necessariamente que acessá-la por “cenas apaixonadas de morte e raptos”⁷ baseadas em modelos italianos. Para Panofsky o ponto central é que Dürer teria chegado ao antigo por um “duplo desvio”: baseado em pinturas e gravuras italianas que “visualizavam cenas” descritas por poetas italianos no “vernáculo linguístico e emocional da época”,⁸ as quais por sua vez, tratavam-se de interpretações de textos dos antigos. O elemento comum entre o nórdico e o italiano, diz, era que nenhum deles era “clássico em sentido estrito”⁹, isto é, no sentido da “tipificação”, “o poder de cunhar tipos” da arte clássica; o Quatrocentos italiano teria absorvido os postulados clássicos até onde lhe era possível,

⁵ Hauttmann, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*(1921)

⁶ Panofsky, op.cit, p.309

⁷ Panofsky, op.cit, p.310

⁸ Panofsky, op.cit, p.314

⁹ Panofsky, op.cit, p.351

cultivando a “harmonia qualitativa e quantitativa, decoro e movimento apropriado e a expressão mimética inequívoca.”¹⁰ Por outro lado, partilhava com a arte nórdica uma “premissa básica”: “Primeiro é o olho que vê; segundo, o objeto visto; terceiro a distância entre um e outro”, diz Dürer, parafraseando Pierro della Francesca (...) e foi precisamente o método da perspectiva que selou a união”.¹¹

O objetivo do autor é sempre o de demonstrar que havia certo “denominador comum” entre Norte e Sul pelo qual Dürer teria que ter estado antes de aproximar-se do “verdadeiro antigo”. Na Alemanha da época isso não seria possível, eis que lá vigorava uma atitude “diametralmente oposta à da antiguidade”, quer dizer, um caráter ainda próximo do medieval. Nesse caso, era *necessário* um ponto de convergência, o “*pathos* heróico”, para possibilitar uma aproximação do “outro aspecto”:

Devido a um dualismo inerente o Quatrocentos italiano qualificava-se como ‘mediador’ entre a experiência estética do Norte e o *antique* (...) as versões renascentistas das estátuas clássicas não são tanto cópias como reinterpretações que, por um lado, retêm o caráter ‘ideal’ dos protótipos, mas, por outro, modificam-no num espírito de realismo comparativo (...)”¹² Foi o próprio Quatrocentos que ensinou Dürer como ultrapassá-lo.¹³

À parte a detalhada pesquisa iconográfica que corrobora o argumento principal, cremos ter sintetizado os principais pontos de uma típica análise panofskyana, sempre em busca de estabelecer minuciosamente condições históricas para certo artista ou obra. Veremos em Warburg uma visão não de todo análoga.

Arte e Nuremberg

No texto *Dürer and the Italian Antiquity* é inútil procurar discordâncias diretas com o de Panofsky, com efeito, aparentemente só reforçam-se mutuamente. Começemos com essa passagem chave:

Antiquity came to Dürer by way of Italian art, not merely as a Dionysian stimulant but as a source of Apollonian clarity (...) His Faustian tendency to

¹⁰ Panofsky, op.cit, p.359

¹¹ Panofsky, op.cit, pp.359-361

¹² Panofsky, op. cit., pp.362

¹³ Panofsky, op.cit, p.323

brood on questions of measure and proportion never left him, (...) but he soon lost interest in the antique as a source of agitated mobility.¹⁴

As divergências devem ser buscadas na construção do texto. Aqui longas passagens de Poliziano e Ovídeo, são transcritas e comparadas para chegar-se a uma conclusão próxima da de Panofsky: aponta a inegável correspondência entre textos, gravuras e os trabalhos iniciais de Dürer—o “duplo desvio” de Panofsky. Porém parece-nos que interessa mais a Warburg o primeiro “desvio”, entre italianos e antigos, tão distantes no tempo. Segundo Warburg, o Quatrocentos “buscava o antigo sempre que desejava representar movimentos emotivos”. Além disso, temos de elemento novo em relação ao texto anterior, a chamada “*Faustian tendency*” e, no mesmo tom, mais adiante: “*As Nuremberger, as he was, he instinctively countered the pagan vigor of Southern art with a native coolness that touches his gesticulating antique with an overtone.*”¹⁵ Nada de muito substancial a princípio, mas vejamos o parágrafo introdutório e atentemos aos objetivos do autor: inicia com uma crítica direta à doutrina neoclássica da *tranquil grandeur*:

The narrow Neoclassical doctrine of the ‘tranquil grandeur’ of antiquity has long tended to frustrate any adequate scrutiny of this material; it remains to be pointed out that by the latter half of the fifteenth century Italian artists had seized on the rediscovered antique treasury of forms just as much for its emotive force of gesture as for any tranquil classic ideal.¹⁶

O sentido que tem em vista é mais amplo; aparentemente é só devido à “grandeza do problema” que o acessa indiretamente: sua análise iconológica de “Morte de Orfeu” propõe mais um labirinto que uma trilha de influências:

Dürer’s response varied at different times. For the psychology of style is not the kind of issue that can be forcibly brought to a head by imposing the categories of military and political history (...) some such rough conclusion obscures a question (...) barely formulated: **the interchange of artistic culture between past and present, North and South. (...) the circulation and exchange of expressive forms in art.**¹⁷

¹⁴ Wbg, op.cit, p.556

¹⁵ Wbg, op.cit, p.556

¹⁶ Wbg, op.cit, p.553

¹⁷ Wbg, op.cit, p.558

Mais do que refutar uma doutrina trata-se também de uma questão de *atitude de pesquisa* em relação à Antiguidade. O eixo do texto, portanto, tem em vista uma peculiar aproximação da própria questão das influências, a dinâmica interna dessas trocas (não vista como um encadeamento possível entre “receptores”). Daí nos depararmos com uma inequívoca ênfase dada à circulação de elementos trans-culturais, à “troca de cultura artística entre passado e futuro, norte e sul”. Sua conclusão, em tom bem diverso da de Panofsky, remete antes a um *retorno*, uma “desconstrução”, que a um “avanço” no domínio da história da arte ou da estética. Seu objetivo ao refutar o “falso absoluto”, da *tranquil grandeur*, certamente não é de pronto substituí-lo por algo mais plausível que seria uma “dupla influência da Antiguidade”. Warburg aposta não na duplicidade mas na dubiedade, não fosse assim não relativizaria seu próprio ponto de vista sobre Dürer, ao não desenhar limites para artista, “suas respostas variavam”, diz na passagem—rumo a uma conclusão aberta. Em suas próprias palavras, sua iconologia parte de algo que busca uma “visão mais ampla”, uma compreensão “mais geral” sobre a “circulação das formas expressivas”.

Verdade que Panofsky faz referência a algo parecido quando fala de “ocorrência e descoberta do elemento humano”, mas certamente esse não é seu ponto principal. A impressão que temos é que está muito mais distante do problema que um Warburg de “*barely formulated questions*”, a falar do “*Nuremberger [with] Faustian tendencies*”. A influência do Quatrocentos sobre Dürer, em Panofsky, é um problema de contornos definidos, assim como o método para sua abordagem: partindo de um núcleo dado, problematiza-o (no caso, confronta-o com outro núcleo possível) para poder opinar a favor ou contra sua integridade. Temos ainda, como último reforço para nossa análise, em *História da arte como disciplina humanística*¹⁸ um Panofsky bastante claro quanto à sua visão de história da arte: enquanto ciência humanística seu destino não é apoiar-se em certezas absolutas, pois baseia-se em documentos históricos (no sentido amplo do termo), e estes têm em sua autenticidade um eterno problema. Mais vale, portanto, deixar um “círculo vicioso” para o qual apontam esses documentos tomados individualmente (bloqueando *a priori* a elaboração de uma ciência humana “exata”) e analisá-los em conjunto no que denomina de “situação orgânica”. Seria possível questionar se o que para Panofsky é visto como coerência estrutural, por outro lado não pode ser visto como algo que fragmenta continuamente o organismo. É dessa perspectiva que sentimo-nos

¹⁸ Panofsky, *Significado nas artes visuais*(1991)

mais próximos de Warburg; dizia Fritz Saxl: “em cada um de seus escritos ele fazia a introdução de uma ciência que nunca veria se concretizar”.¹⁹

Bonn, Estrasburgo... Desvio: Basileia

A formação de Warburg deu-se no contexto alemão da *Kulturwissenschaft*²⁰ e aponta principalmente para as influências diretas de Karl Lamprecht e Hermann Usener (seus professores em Bonn, onde estudou de 1886 até 1888), e, paralelamente, para as inspiradoras personalidades de Burckhardt e Nietzsche.²¹ Escapam aos objetivos desse trabalho um olhar mais atento sobre Lamprecht e Usener (Gombrich²²) serem indispensáveis numa análise cuidadosa sobre Warburg. Por ora—se buscamos não traços gerais mas singularidades— seguiremos o caminho das “influências paralelas”.

Assim sendo, optamos por uma visão de um Warburg cuja principal influência seria Jacob Burckhardt, para quem “*the works of art should be regarded as a part of psychology*”²³. O primeiro trabalho de Warburg (*Nascimento de Vênus e Primavera de Sandro Botticelli: uma contribuição para a psicologia da estética*²⁴) faz referência à dimensão psicológica da arte, essa abordagem, ainda que desenvolvida e amadurecida num contexto positivista alemão, permaneceu essencialmente ligada à de um Burckhardt que colocou a questão em termos bem característicos: “We no longer seek in the work of art an idea that would be its lexical key but instead realize that the work is extremely complex in its nature and in its origin.”²⁵

Temos aí portanto certa descrença sobre a possibilidade de que construções teóricas ou sistemas históricos possam revelar o real significado de obras de arte. A partir daqui veremos como em Warburg e Burckhardt entrelaçam-se de forma nítida **circunstância histórica** (num sentido quase auto-biográfico) e **posição teórica**. Por um lado suas posições são essencialmente diferentes, por outro estão encadeadas com razoável nitidez. Vejamos rapidamente a Basileia de Burckhardt na segunda metade do século

¹⁹ Severi (2005) p.85

²⁰ Huberman em Michaud, op. cit, p.9

²¹ Forster, Wbg, op.cit, pp.7-8;24

²² Gombrich (cit.), op. cit, p.9

²³ Forster, op. cit., intro, p.6

²⁴ Nota introdutória Wbg, op.cit. p.13

²⁵ Forster, Wbg, op.cit., p.11

XIX, cidade que “pode ser melhor entendida, se for vista como um anacronismo viável”, tal como analisada por Carl Schorske.²⁶

Quando após o “trauma da revolução francesa” a cidade sentiu necessidade de reforçar sua posição, isso significou “a reanimação deliberada de sua tradição cultural humanista como centro do *ethos* cívico”²⁷. Em 1813 foi realizada uma reforma universitária para linhas mais modernas, e entre os modelos possíveis prevaleceu o da universidade alemã, tal como proposta por Humboldt, que buscava cultivar o cidadão de *Bildung*, ou seja, “uma pessoa nova, de sensibilidade moral e estética, criatividade e compreensão aguçada”²⁸. E enquanto a Alemanha, numa repentina mudança dos rumos educacionais, abandonava o modelo neo-humanista humboldtiano (pelo do cientificismo positivista, um sistema de ensino que deveria formar especialistas, “profissionais de ciência para o Estado”) a Basileia o adotava de “corpo e alma”:

Burckhardt [por exemplo] desistiu de publicar depois que seu ‘Renascimento’ apareceu em 1860 para se dedicar inteiramente ao ensino de seus conterrâneos em todos os níveis. Acreditava que o ‘dever da pessoa culta’ era ‘ampliar o quadro da *continuidade* do desenvolvimento do mundo em si mesmo’ e, como participante-observador do fluxo da história, *preservá-lo*.²⁹

Formou-se portanto dentro de um “compromisso cívico” e de fato é difícil não enxergarmos em sua obra essa combinação de imaginação sensível (do homem de *Bildung*) e relação afetiva com o passado. Com *A Cultura do Renascimento* criou um tipo de história,

onde não é a literatura narrativa e sim a dramaturgia que parece oferecer a ele a linguagem formal para seus *tableaux vivants* históricos. E nesse ponto suas preocupações como cidadão da Basileia—comunidade, Estado e criatividade—são postas em foco no seu teatro histórico. Terror e beleza, descoberta intelectual e degradação moral andavam de mãos dadas no nascimento da cultura ‘moderna’ (...) Burckhardt oferecia aos seus contemporâneos, no espelho da Renascença, uma imagem do começo de sua própria civilização.³⁰

²⁶ Schorske, *Pensando com a história*(2000)

²⁷ Schorske, op.cit, p.76

²⁸ Schorske, op.cit, p.76

²⁹ Schorske, op.cit, pp.84-85

³⁰ Schorske, op.cit., p.86.

Esse sentido de continuidade vêmo-lo portanto entrelaçado a uma necessidade de compreensão mais profunda da época para ser-se capaz de preservar sua integridade: a disposição artístico-contemplativa como uma forma eficaz de lidar com as transformações vertiginosas, de harmonizar paradoxos. Dessa perspectiva é que direcionaria seus estudos para “o que acontece dentro do observador” da obra de arte³¹, para “como as forças do intelecto, da alma e da imaginação se relacionam para a apreensão da obra de arte”³².

Pathos Anacrônico

Para Burckhardt o estudo da história levava a descobertas de sucessivas camadas culturais que com o tempo se acomodavam, implicando um “*mental continuum*” através do qual, chegava-se a um sentido de familiaridade e defesa. Warburg, alteraria fundamentalmente esse sentido de continuidade; e não poderia ser de outra forma, sua circunstância era outra: membro de uma família judia de banqueiros de Hamburgo, numa Alemanha efervescente de guerras, capitalismo e anti-semitismo. Via-se como um produto da “crise”; dizia-se um “esquizóide incurável”³³: “Warburg always sought and found this in-between levels in those historical epochs that he himself regarded as ages of transition and conflict.”³⁴

Em vez de trabalhar apenas nas esferas da grande arte, voltou-se para estudos culturais, no que também fora antecipado por Burckhardt que já tratara categorias inferiores de arte como matérias indispensáveis para o estudo da cultura, porém, “*where his mentor, had opened the way to an inclusive definition of ‘cultural history’, Warburg set out to turn this into a science.*”³⁵ Em busca de uma ciência, o que de certa forma remete-nos a sua formação positivista, mas esta nunca deixando de carregar uma forte tensão interna. Seu método, assim como o de Burckhardt, abarcava os mais variados fragmentos culturais, mas o que era *continuidade* ganharia definitivamente um novo sentido, o de “sobrevivência”, isto é, a permanência de certos aspectos através da história, transmitidos ou despertados de um período para outro.

³¹ Burckhardt (cit.), Wbg, op.cit, p.9

³² Burckhardt (cit.), op.cit, p.12

³³ Warburg interna-se com Binswanger

³⁴ Edgar Wind, cit, op.cit., p. 39

³⁵ Forster, op.cit, p.39

Renascimento Pagão

À essa altura somos capazes de enxergar certa coerência nas escolhas de temas e métodos feitas por Warburg; a começar por “Nascimento de Vênus e Primavera”, onde buscou depreender, um sentido trans-histórico dos *gestos e movimentos emotivos* representados em obras literárias e gravuras tão distantes no tempo ou no espaço. Aqui emerge o “Warburg antropólogo”: esse “animismo” revelaria nada menos que traços residuais indelévels do paganismo, e, já numa linguagem mais psicológica, veria no ato estético da ‘empatia’ [*Einfühlung*]³⁶ um possível canal de comunicação entre culturas através de suas naturezas mais básicas.³⁷

Estruturou assim seu conceito de sobrevivência [*Nachleben*], observando como as diferentes culturas comunicavam-se não só por “empréstimos compatíveis”, mas antes pelos caminhos subterrâneos de uma estrutura ou base humana-comum. Posteriormente Warburg faria sua viagem ao Arizona para estudar a cultura Hopi onde, coerentemente, buscava uma observação direta de culturas pagãs para verificar a ocorrência de “motivos sobreviventes” enquanto ainda claramente ligados à sua “necessidade biológica”³⁸.

Mapa da Memória?

O último trabalho a que Warburg se dedicou foi o chamado *Mnemosyne Atlas*; por tudo que vimos anteriormente podemos olhar esses painéis como uma tentativa coerente de síntese de um trabalho que sempre buscou uma delicada aproximação da poderosa tríade ciência-arte-vida e que conjugava de forma rigorosa saber especializado com a autonomia da obra, uma “iconologia de intervalos”, cujo sentido “não se encontra em mensagens decifráveis ou discursos, mas numa disposição visual irredutível”.³⁹

³⁶ Conceito é de Robert Vischer (1873)

³⁷ Wbg, op.cit, p.89

³⁸ Ver Severi (2005)

³⁹ Michaud, *Zwischenreich*, p.12



Mnemosyne

Referências bibliográficas

- BURCKHARDT, J.** *A cultura do renascimento na Itália*, São Paulo: Cia Letras, 1991.
- MICHAUD, P.-A.** *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris: Macula, 1998.
- PANOFSKY, E.** *Significado nas artes visuais*, São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SCHORSKE, C.** *Pensando com a história*, São Paulo: Cia Letras, 2000.
- SEVERI, C.** *Warburg anthropologue*, L'Homme, n°165, 2003.
- SIMMEL, G.** *Sobre la aventura*, Barcelona: Península, 2002.
- WARBURG, A.** *The renewal of pagan antiquity*, L.A: Getty Institute, 1999.