



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

SERZENANDO ALVES VIEIRA NETO

O RENASCIMENTO ITALIANO ENTRE PALAVRA E IMAGEM: UMA ANÁLISE DOS
ESTUDOS DE ABY M. WARBURG SOBRE A ANTIGUIDADE E CULTURA
BURGUESA FLORENTINA NO SÉCULO XV

CAMPINAS

2016

SERZENANDO ALVES VIEIRA NETO

**O RENASCIMENTO ITALIANO ENTRE PALAVRA E IMAGEM: UMA ANÁLISE DOS ESTUDOS DE
ABY M. WARBURG SOBRE A ANTIGUIDADE E CULTURA BURGUESA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em História, na Área História da Arte.

Supervisor/Orientador: Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos Avolese

Co-supervisor/Coorientador: Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO SERZENANDO ALVES VIEIRA NETO, E ORIENTADO PELA PROFA. DRA. CLAUDIA VALLADÃO DE MATTOS AVOLESE.



CAMPINAS

2016

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

V673r Vieira Neto, Serzenando Alves, 1990-
O renascimento italiano entre palavra e imagem : uma análise dos estudos de Aby M. Warburg sobre a antiguidade e cultura burguesa florentina no século XV / Serzenando Alves Vieira Neto. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Claudia Valladão de Mattos Avolese.
Coorientador: Luiz Cesar Marques Filho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Warburg, Aby, 1866–1929. 2. Arte - Historiografia. 3. Alemanha - Vida intelectual - História. I. Avolese, Claudia Valladão de Mattos. II. Marques Filho, Luiz Cesar, 1952-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The italian renaissance between word and image : a reading of Aby M. Warburg's studies on antiquity and fifteenth-century florentine bourgeoisie

Palavras-chave em inglês:

Art - Historiography

Germany - Intellectual life - History

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora:

Claudia Valladão de Mattos Avolese [Orientador]

Cássio da Silva Fernandes

Leopoldo Garcia Pinto Waizbort

Data de defesa: 01-12-2016

Programa de Pós-Graduação: História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação/Tese de Mestrado/Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 01.12.2016, considerou o candidato Serzenando Alves Vieira Neto aprovado.

Prof(a) Dr(a) Claudia Valladão de Mattos Avolese

Prof Dr Cássio da Silva Fernandes

Prof Dr Leopoldo Garcia Pinto Waizbort

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais por me apoiarem nos momentos de lutas e dificuldades.

Agradeço à Professora Claudia Mattos por acreditar em meu trabalho e ter se disposto a orientá-lo.

Agradeço ao Professor Luiz Marques pela receptividade e dicas ao longo de minha pesquisa.

Agradeço ao Professor Cássio Fernandes por ter me apresentado ao tema desta pesquisa e por ter, desde então, dado contribuições preciosas.

Agradeço à FAPESP pelo financiamento deste trabalho (Convênio FAPESP/CAPES, processo nº 2014/07921-7, fundação de amparo à pesquisa do Estado de São Paulo).

S. A. Vieira Neto,
Dezembro de 2016.

Resumo

Aby Warburg é um dos historiadores da arte mais relevantes de sua geração. Atualmente sua obra é vista como um importante referencial teórico-metodológico. O ponto central de suas pesquisas foi a sobrevivência da Antiguidade pagã no Renascimento. Esta dissertação abordou a obra desse historiador com o enfoque em seus primeiros escritos, nos quais o Renascimento em Florença aparece como tema principal. A interconexão de Warburg com sua época histórica guiou nossa leitura de seu método, uma história da arte com base na íntima relação entre palavra e imagem.

Palavras Chave: Warburg, Aby, 1866–1929; Arte - Historiografia; Alemanha - Vida Intelectual - História.

Abstract

Aby Warburg is one of the most important art historians of his generation. Currently his work is seen as an important theoretical and methodological framework. The center of his research was the survival of pagan antiquity in the Renaissance. This dissertation approached Warburg's work with the focus on his early writings, in which the Renaissance in Florence appears as the main theme. The interconnection of Warburg and his historical time guided our reading of his method, an art history based on the close relationship between word and image.

Keywords: Warburg, Aby, 1866–1929; Art - Historiography; Germany – Intellectual Life - History.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 – ABY WARBURG COMO PROBLEMA HISTÓRICO-CIENTÍFICO	10
2 – A LITERATURA SOBRE WARBURG	14
3 – OS ESCRITOS DE ABY WARBURG	21
4 – ESTRUTURA	23
4.1 – Objetivo e método	23
4.2 – Cultura e sociedade florentina do século XV: a renovação da Antiguidade pagã	25
4.3 – A imagem do Renascimento entre palavra e imagem	27
4.4 – Os capítulos	28
4.5 – Considerações gerais	30
PARTE 1 – O ERUDITO EM SEU CONTEXTO	31
CAPÍTULO 1 – O JOVEM WARBURG	31
1.1 – OS WARBURG	32
1.2 – JUDEU POR NASCIMENTO	34
1.3 – NEO-HUMANISMO E EVOLUCIONISMO	41
1.4 – POR QUE HISTÓRIA DA ARTE?	48
CAPÍTULO 2 – O CONTEXTO ACADÊMICO	51
2.1 – CIÊNCIA, CULTURA E SOCIEDADE	51
2.2 – O LUGAR SOCIAL DO HISTORIADOR	54
2.3 – A HISTÓRIA DA ARTE COMO DISCIPLINA ACADÊMICA	56
2.3.1 – Gênese	57
2.3.2 – Institucionalização	59
2.3.3 – Correntes teóricas	61
2.3.4 – Na época de Warburg...	64
CAPÍTULO 3 – OS ANOS UNIVERSITÁRIOS	66
3.1 – A PRIMEIRA TEMPORADA EM BONN	66
3.2 – MUNIQUE E FLORENÇA	72
3.3 – BONN E ESTRASBURGO	75
CAPÍTULO 4 – WARBURG NA AMÉRICA	78
4.1 – 1892–1895	78
4.2 – A VIAGEM À AMÉRICA	80
4.2.1 – Descrição	81
4.2.2 – A conferência de Kreuzlingen	82
4.2.3 – O significado da viagem à América para a compreensão do homem renascentista	83
4.2.4 – A influência da antropologia	85
PARTE 2 – OS ESCRITOS DE WARBURG	87
CAPÍTULO 5 – PRIMEIRA INCURSÃO NO RENASCIMENTO FLORENTINO	87

5.1 – A TESE SOBRE O MEIO POÉTICO E SOCIAL DO PINTOR SANDRO	87
5.2 – O RENASCIMENTO DA ANTIGUIDADE, OS ACESSÓRIOS EM MOVIMENTO	96
5.3 – RECEPÇÃO CRÍTICA	101
CAPÍTULO 6 – A ARTE DO RETRATO	106
6.1 – DOMENICO GHIRLANDAIO EM SANTA TRINDADE	106
6.2 – A ARTE FLAMENGA, O RETRATO, O COMITENTE	112
6.3 – UM HISTORIADOR PREOCUPADO COM OS DETALHES	117
CAPÍTULO 7 – O HOMEM RENASCENTISTA	122
7.1 – AUTORRETRATO	122
7.2 – O ESTUDO SOBRE FRANCESCO SASSETTI	125
7.3 – ANTROPOLOGIA FILOSÓFICA E SIMBOLISMO	130
CAPÍTULO 8 – ERUDITO HAMBURGUÊS	138
8.1 – ABORDAGEM BIOGRÁFICA	138
8.2 – PRIVATGELEHRTER	141
CONCLUSÃO	145
<hr/>	
1 – ABY WARBURG: JUDEU, HAMBURGUÊS, FLORENTINO E ERUDITO AUTÔNOMO	145
2 – A HISTÓRIA DA ARTE ENTRE PALAVRA E IMAGEM	146
3 – DA HISTÓRIA DA ARTE PARA A HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
<hr/>	
1 – FONTES PRIMÁRIAS	149
2 – LITERATURA SECUNDÁRIA	151
ANEXOS	164
<hr/>	
1 – JACOB BURCKHARDT SOBRE A TESE DE A. WARBURG	164
2 – O NASCIMENTO DE VÊNUS E PRIMAVERA, RESENHA DE HERMAN GRIMM	166
3 – RECOMENDAÇÃO PARA NOMEAÇÃO, E. MARCKS	172

Introdução

1 – Aby Warburg como problema histórico-científico

Aby Warburg é hoje um historiador muito lido e respeitado pelo público acadêmico. Seu nome encontra-se entre os historiadores mais citados e lembrados de sua geração. De fato, Warburg tornou-se uma espécie de figura mítica para a literatura mais recente¹.

Nascido em 1866, Aby M. Warburg fez parte de uma geração de pensadores de língua alemã formada intelectualmente antes da Primeira Guerra. A época de Warburg foi responsável por outorgar à posteridade outros notórios historiadores da arte. Podemos destacar nomes como Adolph Goldschmidt (1863), Heinrich Wölfflin (1864), ou Gustav Pauli e Julius Schlosser (ambos 1866). Enquanto Warburg é visto como um historiador metodologicamente relevante, aos seus contemporâneos é reservado o interesse quase exclusivamente restrito ao âmbito histórico-erudito.

O fato elencado no parágrafo anterior diz muito a respeito da atualidade da obra e pensamento de Warburg. De forma geral, o interesse científico por seu legado fundamenta-se basicamente em três pontos: 1) o estabelecimento e emigração de seu instituto de pesquisa; 2) os avanços metodológicos e históricos de seus “seguidores”, ou a consolidação da iconologia; 3) a reformulação metodológica da história da arte, na qual Warburg passou a ser visto como modelo alternativo.

Em primeiro lugar há de se considerar as singularidades da carreira de Warburg. O seu trabalho pode ser classificado como “silencioso”. Suas pesquisas permaneceram voltadas a temas eruditos, distantes, portanto, das polêmicas políticas características do “entre guerras”². Durante sua trajetória profissional Warburg permaneceu fiel à sua cidade natal. Concentrou suas atividades científicas e filantrópicas em Hamburgo. Disso decorreu uma

¹ Segundo Udo Kultermann Warburg influenciou não apenas a pesquisa iconológica de homens como Panofsky, Gombrich e Wittkower, mas também o desenvolvimento da arte no século XX. Suas contribuições ainda teriam muito a dizer para a arte do presente e para as pesquisas nas humanidades (Kultermann, 1981, p.382–383). Recentemente a tendência tem sido interpretar o pensamento de Warburg como algo tão avançado e moderno que seus contemporâneos não eram capazes de entendê-lo de forma plena: “In retrospect, the most original strategy for historicizing the hermeneutically recalcitrant image was the symbology of Aby Warburg (...). But he was not well known or creatively understood in his own time” (Wood, 2003, p.25).

² Peter Gay em sua obra sobre a República de Weimar afirma: “But the influence of the Warburg Institute, if profound, was narrow”. Gay ressalta o isolamento sereno do instituto de Warburg, exemplificado na postura de seus membros. Além do fato de os próprios ativistas radicais de direita da época não terem encontrado qualquer material “suspeito” nas publicações do instituto (Gay, 2001, p.34).

vantagem, a saber, as condições favoráveis de um ambiente cosmopolita para a implantação de sua biblioteca particular.

A década de 1920 representou o período áureo do projeto de Warburg de estabelecer um centro de estudos voltado à pergunta da influência da Antiguidade no Renascimento. Juntamente com Saxl e graças ao generoso apoio financeiro de sua família, ele pôde reunir ao redor de si uma produtiva comunidade intelectual. Nessa época, seu nome já era conhecido no meio acadêmico alemão: como especialista no Renascimento e como fundador de um instituto de pesquisa histórica³.

A transferência da biblioteca de Warburg para Londres – em virtude da ascensão nazista – foi um acontecimento marcante e definidor. Esse fato ilustra o fenômeno de migração de intelectuais judeus no período 1933–1945. O estabelecimento em Londres deu visibilidade internacional aos problemas histórico-científicos investigados por Warburg⁴. Além disso, essa transferência representou uma relevante propulsão ao estabelecimento de cátedras e seminários de história da arte nos países de língua inglesa⁵.

Em vista disso, o reconhecimento de Warburg enquanto um importante erudito e bibliófilo foi algo natural. Entretanto, as novidades metodológicas trazidas em seus escritos (sobretudo, no ensaio sobre os afrescos de Schifanoia)⁶ somadas à nova concepção de pesquisa histórica estampada em sua biblioteca⁷, conferiram uma afeição adicional à sua

³ A comparação do acervo da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* com acervos correlatos permite-nos captar sua dimensão para a época. O acervo do *Kunsthistorisches Institut* da Universidade de Leipzig, por exemplo, em 1909 possuía por volta de 1300 livros (Topfstedt; Zöllner, 2009, p.223). Em 1911 a biblioteca de Warburg contava com aproximadamente 15 mil livros (Saxl, 1992, p.300). Maior também que a biblioteca do *Kunsthistorisches Institut in Florenz*, com seus 12 mil volumes no ano de 1913 (Geschichte des Instituts. Disponível em: <<http://www.khi.fi.it/3557/Geschichte>>. Acesso em: 19 setembro 2015). Aby Warburg conseguiu estabelecer um acervo com a metade do tamanho do *Institut für Kultur- und Universalgeschichte*, algo considerável se levado em consideração as relações de Karl Lamprecht e a abundância de recursos de que gozava a Universidade de Leipzig (Chickering, 1993, p.359).

⁴ É notável o fato de Warburg dedicar boa parte de seu tempo à aquisição e arranjo de seus livros. Ele acabou por desenvolver um sistema de organização com o intuito de não apenas dispor os livros para consulta, mas apresentá-los como que interconectados em uma complexa rede de pesquisa interdisciplinar da história da evolução humana.

⁵ Dieter Wuttke sustenta a relação entre a transferência da biblioteca de Warburg para a Grã-Bretanha e o consequente estabelecimento de cátedras de história da arte nas universidades locais (Wuttke, 1984). Podemos destacar ainda que Edgar Wind foi o primeiro catedrático de história da arte em Oxford. Raimund Klibansky se tornou professor em Oxford e Montreal e Erwin Panofsky em Princeton. Todos herdeiros direto de Aby Warburg.

⁶ Segundo William Heckscher, um passo decisivo foi dado com o ensaio de Warburg. Especificamente, a partir dele abriram-se os olhos para a arte sem qualidade estética. Iniciava-se uma história da arte entre palavra e imagem (Heckscher, 1985, p.272–273). Esse mesmo autor vê em Warburg a figura do pai da iconologia: “It is my intention to place into the center of my discussion the personality of Aby Warburg, acknowledged father of Iconology. (...) It was in 1912 that, thanks to Warburg’s carefully controlled efforts, the first phase of nascent iconology had come to its happy conclusion” (Heckscher, 1985, p.253).

⁷ O assim chamado sistema de organização *der guten Nachbarschaft*. Tratava-se de um sistema concebido por Warburg com vistas ao fomento da pesquisa interdisciplinar. Sobre suas vantagens e desvantagens: McEwan, 2004, p.14–15.

figura. Os “seguidores” de Warburg levaram adiante um método de pesquisa em história da arte que passou, a partir de então, a constituir-se como parte inseparável de seu legado.

Panofsky pode ser citado como exemplo. Estabelecido nos Estados Unidos, esse historiador popularizou uma abordagem baseada em intuições já presentes nas pesquisas de Aby Warburg e na *Filosofia das formas simbólicas* de Cassirer. Sua definição de iconologia, cunhada em 1939 para o público norte-americano⁸, acabou por tornar-se um dos principais paradigmas metodológicos da história da arte. Panofsky conseguiu unir em um corpo teórico-metodológico coerente, e mais acessível ao grande público acadêmico, o legado da ciência da cultura [Kulturwissenschaft] de Aby Warburg⁹.

Em *A história da arte como uma disciplina humanística* definiram-se problemas fundamentais para história da arte, uma história da arte intimamente ligada ao humanismo¹⁰. Panofsky dialogava com a filosofia de Cassirer, em especial, no que se refere à teoria do símbolo – a ideia da separação entre conceito e meios de expressão¹¹. Para Panofsky a atividade simbólica é o objeto por excelência das ciências humanas. Portanto, como o homem registra os signos e as estruturas de seu desenvolvimento no tempo, o humanista é fundamentalmente um historiador¹². Sinteticamente, o historiador da arte é “um humanista

⁸ Trata-se da introdução aos *Estudos de Iconologia*, em que Panofsky desenvolve sua concepção dos três níveis de significado de uma obra de arte: 1) o conteúdo temático natural ou primário; 2) o conteúdo secundário ou convencional; 3) o significado intrínseco ou conteúdo (Panofsky, 1995, p.19-28).

⁹ Obviamente trata-se de uma visão geral sobre o legado de Panofsky. A análise pormenorizada dessa, e de outras questões, foge ao objetivo desta dissertação, que é apresentar um panorama do pensamento de Warburg e o aprofundamento em especificidades de suas pesquisas sobre o Renascimento em Florença. De toda forma, temos aqui uma interpretação recorrente na literatura: “Erwin Panofsky made a version of Warburg’s method elegantly accessible to generations of young scholars, by no means all of them in art history” (Grafton, 2006, p.14).

¹⁰ Panofsky, 2001a, p.19–22.

¹¹ Panofsky, 2001a, p.24.

¹² Panofsky, 2001a, p.24. Indiretamente essa concepção estava ligada à postulação da primazia da história para a compreensão da cultura humana. Essa postura remonta ao Historicismo, entendido tal conceito de acordo com a definição de Herbert Schnädelbach. Segundo esse autor, a expressão Historicismo não só identifica como denuncia uma posição. Nesse sentido, seria difícil imaginar alguém que se descreva como historicista. A aparição da expressão data começos do século XX e tinha como intento a necessidade de distanciamento crítico em relação ao século XIX. Durante os anos posteriores à Grande Guerra articulou-se a tese de que o Historicismo estava em crise e de que seria preciso superá-lo. Para Schnädelbach, Historicismo não é um conceito unívoco. Identificam-se ao menos três acepções distintas: 1) a conotação positivista: “Una actitud que se atiene exclusivamente a lo positivamente dado y que desconfía de todo lo que, por vía de interpretación, va más allá de él”; 2) a conotação relativista: “Invocando la variabilidad y relatividad históricas de todos los conceptos y normas, se niega a reconocer una sistemática universal y atemporalmente válida en la interpretación científica o filosófica del mundo”; 3) a conotação não polêmica: o Historicismo como visão de mundo, a historização fundamental de todo o pensamento sobre o homem, sua cultura e seus valores (Schnädelbach, 1980, p.21–25). Pensa-se aqui, sobretudo, na terceira acepção do conceito. Entendido dessa forma o Historicismo foi uma força intelectual fundamental na história das ideias do século XIX, e também para princípios do século XX. Esta dissertação mostra como uma perspectiva eminentemente histórica da cultura humana foi adotada por Warburg em toda a sua obra. Um dos poucos comentários a respeito da influência da tradição histórica sobre Warburg, em: Jesinghausen-Lauster, 1985, p.31–38.

cujo “material primário” consiste nos registros que nos chegam sob a forma de obras de arte”¹³.

Panofsky definiu um modelo. Nesse contexto, Warburg foi visto como seu percussor direto. Dois textos da década de 1960 propuseram-se a analisar a, assim chamada, tradição warburguiana. Em ambos transparece o papel fundacional do método presente no ensaio sobre Schifanoia: *The genesis of iconology* de William Heckscher; *De Aby Warburg a Ernst Hans Gombrich* de Carlo Ginzburg¹⁴.

Na direção oposta, a década de 1960 presenciou o aumento da desconfiança em relação ao método de Panofsky. O texto de 1958 de Ackerman representou um passo inicial para mudanças de paradigmas. Esse autor foi responsável por colocar uma série de críticas que alteraram definitivamente os rumos da historiografia da arte¹⁵. Ackerman visualizava nos historiadores de sua época problemas resultantes direta ou indiretamente dos fundamentos teórico-metodológicos apresentados por Panofsky em 1939: 1) excessiva especialização; 2) transformação do fato histórico em fim em si mesmo; 3) falta de ideias próprias ou uma teorização no campo da história da arte; 4) falta de diálogo com o público amador; 5) descomprometimento com a cultura/sociedade contemporânea¹⁶.

Retrospectivamente não é difícil percebermos que as diretrizes metodológicas sugeridas por Panofsky inevitavelmente trariam problemas de difícil solução. Segundo Levine, o principal erro de Panofsky foi transcender o reino das formas simbólicas em sua concepção original – isto é, como concebida por ele mesmo e por Cassirer na década de 20 – e caminhar em direção à promoção de uma visão teleológica. Isso fez com que ele retomasse a ideia clássica de evolução e progresso. Contexto no qual se postulava a superioridade e a primazia do Renascimento italiano¹⁷.

A crítica de 1958, no entanto, apenas prefaciou uma reformulação metodológica mais profunda. O debate colocado na década de 1980 por Hans Belting não identificava apenas problemas típicos do método iconológico¹⁸. Belting percebia uma crise ampla. A história da arte não foi capaz de desenvolver uma abordagem que correspondesse satisfatoriamente aos desafios da contemporaneidade, das novas tecnologias e da própria evolução da atividade artística. Com isso, a história da arte encontrava o seu fim – pelo menos

¹³ Panofsky, 2001a, p.30.

¹⁴ Heckscher, 1985. Ginzburg, 2007.

¹⁵ Lavin, 1996.

¹⁶ Ackerman, 1958, p.359–362.

¹⁷ Levine, 2013, p.267-269.

¹⁸ Belting, 2012, p.250–254.

na forma como foi tradicionalmente concebida –, uma vez que a tradição já não era capaz de oferecer parâmetros analíticos¹⁹.

Qual foi o impacto desse novo contexto metodológico sobre a recepção da obra de Warburg? A sua associação com o método iconológico poderia sugerir que seu nome seria colocado de lado, relegado ao interesse histórico-erudito. No entanto, o legado de Warburg foi reavaliado. Perceberam-se as distinções entre o seu pensamento e o de seus “seguidores”. Nesse sentido, à medida que se desvanecia o entusiasmo pela “iconologia americanizada” de Panofsky, aumentava-se a necessidade de se propor um “modelo” alternativo. Assim, surgia a figura de Aby Warburg – um historiador um tanto quanto heterodoxo, interpretado por alguns estudiosos como distante da iconologia panofskyana²⁰.

Em 1980 Martin Warnke criticava a recepção de Warburg como iconologista. Para Warnke a iconologia só era vista por Warburg como um meio artístico-científico [kunstwissenschaftliche Mittel] de seu próprio projeto iluminista [Aufklärungsziel]; um instrumento, não um método – como interpretados por seus seguidores²¹.

Constituía-se, assim, a terceira acepção do legado de Warburg. Um intelectual relevante para as questões metodológicas mais recentes da história da arte.

2 – A literatura sobre Warburg

O exame da literatura sobre Warburg tem aqui uma dupla função: o aprofundamento da questão levantada na seção anterior; a apresentação de uma breve revisão bibliográfica sobre o tema desta dissertação.

Em periódicos alemães da década de 1920 encontramos as primeiras referências bibliográficas de nosso tema. Um exemplo é o texto de Geffcken, no qual se aborda as realizações científicas da biblioteca de Warburg – com destaque ao trabalho *Melancholia I* de Saxl e Panofsky e às pesquisas de Cassirer²². Destacava-se desde então a perspectiva de

¹⁹ “O fim da história da arte não significa que a arte e a ciência da arte tenham alcançado o seu fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delinea-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que nos foi confiada” (Belting, 2012, p.33).

²⁰ Como mostra Levine, o fato de Warburg ter morrido antes da ascensão nazista o salvaguardou de passar por um processo de “tradução” – como no caso de seus contemporâneos Ernst Cassirer e Panofsky. Dessa forma, o referencial teórico e metodológico de Warburg formulado nos anos 20 pôde ser preservado. Isso possibilitou que seu nome surgisse como uma alternativa à interpretação da história da arte dominante no período imediatamente posterior à Segunda Guerra (Levine, 2013, p.267–269).

²¹ Hofmann; Syamken; Warnke, 1980, p.60.

²² Geffcken, 1926, p.327.

Warburg de integrar história da religião com história da arte²³. O artigo de Stuhlfauth também é digno de nota. Para esse autor a novidade trazida por Warburg à pergunta sobre a influência da Antiguidade residia no fato de procurar respondê-la com base na visão conjunta dos diferentes domínios da cultura humana: religião, arte, direito e filosofia. Warburg é visto como seguidor de Jacob Burckhardt, Nietzsche e Hermann Usener. Ademais, Stuhlfauth elogia o método de pesquisa proposto na organização da biblioteca. A forma como os livros eram dispostos levava o historiador da arte em direção à história da cultura²⁴.

A morte de Warburg (1929) foi seguida por uma série de homenagens e textos. Um relato biográfico muito recorrente na literatura posterior foi apresentado por Max Warburg como homenagem fúnebre²⁵. Erwin Panofsky e Ernst Cassirer, os dois principais nomes no círculo intelectual de Warburg, também deixaram registradas suas impressões sobre o falecido amigo²⁶. Além disso, destaca-se o artigo de Waetzoldt²⁷, historiador da historiografia da arte alemã e ex-pupilo de Warburg.

O estudo mais importante sobre Warburg surgido na primeira metade do século XX foi, sem dúvida, o artigo de Edgar Wind publicado em 1931. Wind apresentou uma leitura filosófica da obra de Warburg – o primeiro texto a situar o pensamento de Warburg sob uma perspectiva teórico-metodológica. *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik* enxergava antecedentes para as preocupações de Warburg em Rickert, Windelband e Dilthey²⁸. Seu método, contudo, baseou-se em Jacob Burckhardt. Em face disso, a obra de Warburg contrapôs-se às tendências formalistas – dominantes na época – representadas por Riegl e Wölfflin. Nas pesquisas de Warburg a imagem era vista em sua historicidade, dentro de seu contexto cultural²⁹. Wind ainda apontou para a importância do ensaio de Vischer – *Das Symbol*³⁰.

Certos acontecimentos, como a transferência da biblioteca para Londres e a Segunda Guerra, trouxeram dificuldades para o desenvolvimento de pesquisas sobre Warburg³¹. O projeto de uma biografia – concebido por Getrud Bing³² – acabou postergado a

²³ Geffcken, 1926, p.325.

²⁴ Stuhlfauth, 1926, p.53–54.

²⁵ [Max] Warburg, 1979.

²⁶ Cassirer, 1979. Panofsky, 1979.

²⁷ Waetzoldt, 1930.

²⁸ Wind, 1997, p.73, n.1.

²⁹ “Uma das convicções basilares de Warburg era que qualquer tentativa de desprender a imagem de sua relação com a religião e a poesia, com o culto e a arte dramática, é como suprimir seu elemento vital” (Wind, 1997, p.79).

³⁰ Wind, 1997, p.80.

³¹ Sobre a década de 1930 há de se ressaltar a edição dos escritos de Warburg (questão abordada na seção seguinte).

ponto de jamais se concretizar. A literatura sobre Warburg seguiu sem maiores novidades. O interesse por sua obra permaneceu circunscrito a um seleto grupo de especialistas no Renascimento.

Em 1947 Carl Georg Heise publicou a primeira biografia de Warburg. Um livro pequeno e com tiragem relativamente baixa³³, todavia, ainda hoje interessante e enriquecedor.

Em 1966 Gombrich proferiu uma conferência sobre Warburg, por ocasião do centenário de seu nascimento, em que expôs as ideias centrais de sua pesquisa em cima dos manuscritos³⁴. Quatro anos mais tarde, Gombrich publicou a biografia intelectual de Warburg³⁵.

O livro de Gombrich, concebido inicialmente como um trabalho de edição dos manuscritos, transformou-se em uma biografia à luz da história das ideias. Trata-se de um marco na bibliografia.

Em linhas gerais, Gombrich tratou de questões estritamente conceituais: o problema dos acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk]; a sobrevivência da Antiguidade [Nachleben der Antike]; o fascínio com as representações da Ninfa. Ao disso, estabeleceu conexões entre Warburg e vários intelectuais contemporâneos. Um dos maiores méritos do livro de Gombrich – para alguns, seu ponto mais fraco – foi ter se concentrado nas anotações, esquemas, trechos de carta e esboços teóricos. Gombrich esforçou-se para situá-las em relação aos aspectos biográfico-psicológicos de Warburg e às suas principais indagações histórico-científicas.

Com base no livro de Gombrich podemos assinalar três pontos cruciais para a bibliografia posterior: 1) muitas das percepções de Gombrich derivaram da leitura dos manuscritos, cartas e anotações. Tal leitura não deixou os mais habituados aos escritos publicados satisfeitos³⁶. Em todo caso, pelo menos aparentemente, há uma discrepância entre a visão teórica presente nos manuscritos e a que, de fato, transparece nos escritos publicados; 2) a leitura de Gombrich, ao enfatizar os aspectos históricos e o contexto intelectual no qual

³² Gombrich, 1992, p.16-18.

³³ Mesmo a segunda edição teve uma tiragem pequena: 500 cópias (Heise, 1959).

³⁴ Gombrich, 1991, p.116–137. Gombrich proferiu duas conferências por ocasião do centenário, uma na Universidade de Hamburgo, outra no *Warburg Institute*. Além disso, chegou a publicar um artigo no *Zürcher Zeitung*. Mais a respeito do trabalho de Gombrich: Mazzucco, 2011.

³⁵ Gombrich, 1992.

³⁶ As perspectivas de Gombrich sobre o estudo da arte e das imagens colocava-o em desacordo com os estudiosos que gravitavam ao redor do *Warburg Institute* (Mazzucco, 2011, p.6). Wind denunciava a interpretação de um Warburg confuso, incapaz de soluções definitivas e coerentes. A suspeita de Wind se dirige, em particular, à utilização excessiva dos fragmentos: “É de sua leitura dos papéis inéditos que o prof. Gombrich abstraiu essa figura torturada. (...) Considerando o que Warburg pensava das pessoas que tinham “uma vida interior ruidosa”, o fato de ser ele aí retratado dessa maneira cansativa, sem nenhuma pausa na vulgaridade, indica certa obtusidade na visão do autor” (Wind, 1997b, p.182–183).

Warburg estava inserido, produziu a imagem de um historiador como homem de seu século. Futuramente tal leitura causaria certo desconforto. Sobretudo, com o surgimento da literatura propensa a enxergar em Warburg um intelectual sintonizado com a contemporaneidade; 3) Gombrich é também uma referência para o debate sobre a visão cultural de Warburg. Há duas linhas de interpretação: 1) Warburg estava mais interessado em denunciar os “demônios” de sua época e consequentemente preservar as conquistas da civilização ocidental (ponto de vista de *sir* Ernst); 2) Warburg denunciava o fracasso do modelo iluminista baseado na crença da potencialidade da razão humana, ou seja, ele foi um crítico da tradição.

Cabe ressaltar que a biografia intelectual foi alvo de muitas críticas. Questionou-se inclusive se o livro de Gombrich merecia o subtítulo de “biografia intelectual”³⁷. De qualquer forma, embora sucedida por uma recepção crítica³⁸, ela abriu as portas para um crescimento, sem precedentes, nos estudos sobre Warburg³⁹.

Os cinquenta anos da morte de Warburg foi uma data comemorativa com algumas publicações relevantes. Dentre essas, destacam-se duas coletâneas. A primeira, com testemunhos e impressões de antigos amigos e colaboradores (não-inéditos)⁴⁰. A segunda, com textos inéditos de três intelectuais atuantes em Hamburgo – Werner Hofmann, Georg Syamken e Martin Warnke⁴¹.

Alguns anos mais tarde a antiga sede da biblioteca de Warburg na Heilwigstrasse foi readquirida como propriedade da Universidade de Hamburgo. Nesse contexto foi realizado um simpósio dedicado a Warburg⁴². As atas do congresso reúnem contribuições de intelectuais de reconhecimento internacional como Peter Burke, Kurt Foster, Martin Warnke, Heinrich Dilly, Salvatore Settis. Essa coletânea é ainda hoje uma das principais referências

³⁷ “Considerando que Warburg nunca admitiu que pudesse entender um personagem histórico sem relacioná-lo meticulosamente com sua ambiência intelectual, parece extraordinário que ele próprio tenha se transformado no tema de uma monografia que não fez caso desse princípio fundamental ao lidar com seus anos de maturidade. Pode-se na verdade perguntar se uma biografia que omite parte tão importante da vida de um homem de estudos como suas amizades intelectuais pode intitular-se “biografia intelectual”” (Wind, 1997b, p.187).

³⁸ Além do texto de Wind, destacam-se: Gilbert, 1972. Weitz, 1972.

³⁹ Há de se ressaltar que, embora o livro de Gombrich possa ser visto como marco, o crescente interesse pela obra de Warburg é um processo mais precisamente iniciado nos anos 60, como pontua Stockhausen: “Die erneute Beschäftigung mit Warburg seit den sechziger Jahren hat zu einer Art Legendenbildung geführt, die wohl dem Bedürfnis entsprang, für die identitätslose Kunstgeschichte eine Vaterfigur zu finden” (Stockhausen, 1992, p.11). Burucúa identifica o clímax do despertar do interesse por Warburg com a publicação da segunda edição da biografia intelectual: “Este libro de *sir* Ernst, en su segunda versión, señaló el momento pleno de lo que podríamos muy bien denominar la resurrección historiográfica de la obra, las ideas y los métodos de Aby Warburg” (Burucúa, 2003, p.11).

⁴⁰ Füssel, 1979.

⁴¹ Hofmann; Syamken; Warnke, 1980.

⁴² Bredekamp; Diers; Schoell-Glass, 1991.

bibliográficas sobre Warburg, tanto pelo seu conteúdo quanto por simbolizar um novo momento na recepção de seu legado⁴³.

»*Ekstatische Nymphe... trauernder Flußgott*« foi outra coletânea notável⁴⁴. Enquanto o debate entre Gombrich e Wind baseava-se na questão do enfoque sobre os escritos publicados de Warburg ou sobre os seus manuscritos, aqui o consenso passava a ser a importância de seu trabalho tardio, mais especificamente de textos como *Images from the region of the Pueblo Indians of North America* e *Atlas Mnemosyne*. Evidencia-se uma mudança de paradigma: de um erudito do Renascimento para um teórico da cultura. Reflexo do deslocamento da história da arte para a *Bildwissenschaft*.

As palavras dos editores na introdução revelam um pouco dessa nova atmosfera:

O artigo de Ernst H. Gombrich representa uma exceção. O único não conferenciado durante a »Semana-Aby-Warburg«, mas, escrito para um público italiano. Com sua oposição à tendência de transformar Warburg em »um profeta do século XX«, e com sua contextualização de Warburg no pensamento evolucionista do século XIX, Gombrich é crítico e complementar aos outros artigos⁴⁵.

De maneira geral, a literatura sobre Warburg, especialmente depois dos anos 90, expandiu-se de forma tal, a tornar impossível uma reconstrução minimamente razoável de seu desenvolvimento em poucas páginas. Detenhamo-nos, portanto, em tecer algumas observações sobre dois “grupos”, por assim dizer: 1) a bibliografia voltada aos fundamentos teórico-metodológicos de Warburg em vista da pesquisa atual em história da arte; 2) a bibliografia preocupada com aspectos histórico-contextuais, biográficos e intelectuais.

A primeira tendência encontra sua expressão máxima na obra de Didi-Huberman.

Logo no começo de seu livro lemos:

Precisemos os desafios atuais da pergunta, diante de uma herança winckelmanniana tão unanimemente reivindicada. Primeiro, quanto à “análise dos tempos”: não haveria um tempo das imagens que não fosse “vida e morte” nem “grandeza e decadência”, tampouco esse “Renascimento” ideal cujos valores de uso os historiadores não param de transformar para seus próprios fins? Não haveria um tempo para a memória das imagens – um obscuro jogo entre o recalcado e seu eterno retorno – que não fosse o proposto por essa história da arte, por essa narrativa? E, quanto à arte em si: não haveria um “corpo” de imagens que escapasse às

⁴³ Segundo Stockhausen o simpósio de 1990 foi responsável por um verdadeiro boom no interesse por Warburg na Alemanha (Stockhausen, 1992, p.14).

⁴⁴ Galitz; Reimers, 1995.

⁴⁵ “Eine Ausnahme stellt der Beitrag von Ernst H. Gombrich dar. Als einziger wurde er nicht während der »Aby-Warburg-Wochen« gehalten, sondern für ein italienisches Publikum geschrieben. Mit seinem Widerspruch gegen eine Tendenz, Warburg »zum Propheten des 20. Jahrhunderts« zu machen, und seiner Verortung Warburgs im Evolutionismuskonzept des 19. Jahrhunderts ist er Kritik und Erweiterung der übrigen Beiträge” (Galitz; Reimers, 1995, p.12).

classificações instauradas no século XVIII? Não haveria um tipo de semelhança que não fosse o imposto pela “imitação do ideal”, com a rejeição do pathos que ela pressupõe em Winckelmann? Não haveria um tempo para os sintomas na história das imagens da arte? Terá essa história realmente “nascido” algum dia?⁴⁶

Em *L'Image survivante* há o esforço de estabelecer uma nova abordagem da história da arte por meio de intuições presentes na obra de Warburg. Valendo-se de conceitos como *pathos*, latência e sobrevivência, tentou-se conceber uma história diacrônica: “Warburg abriu o campo da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos objetos a estudar, mas também para abrir seu tempo”⁴⁷. Didi-Huberman procurou desvencilhar-se dos fundamentos historiográficos iluministas ou neokantianos, em outras palavras, pensar além dos próprios princípios lógicos, uma vez que: “A imagem – por ser pautada pelos poderes do inconsciente – zomba das contradições lógicas”⁴⁸. Assim, as intuições de Aby Warburg passam a oferecer os fundamentos para uma moderna abordagem da história da arte.

Outras obras publicadas nas últimas duas décadas seguiram a mesma tendência. Três pontos passaram a ser centrais: 1) o período de Warburg em Kreuzlingen e seus desdobramentos; 2) o interesse pelo *Atlas Mnemosyne*, um projeto audacioso e heterodoxo; 3) a interlocução de Warburg com a arte moderna e ao uso das novas tecnologias.

O livro de Michaud pode ser mencionado como teoricamente vinculado às perspectivas de Didi-Huberman⁴⁹. Ressalta-se ainda uma coletânea em que transparece a importância de Warburg para as pesquisas contemporâneas em história da arte. Artigos a discorrer sobre o *Atlas Mnemosyne*, o conceito de memória social, a era digital, o filme e a fotografia⁵⁰.

A tendência oposta, embora não necessariamente excludente, consistiu em levar adiante os estudos mais marcadamente biográficos e históricos sobre Aby Warburg. A biografia intelectual escrita por Gombrich é o principal exemplo. Mesmo os artigos posteriores de Gombrich reforçaram os argumentos presentes no livro de 1970, como é o caso de *Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts*⁵¹. Bernd Roeck pode ser citado como outro autor nessa linha. Nele, encontramos a reafirmação da tese de que Aby Warburg

⁴⁶ Didi-Huberman, 2013, p.24.

⁴⁷ Didi-Huberman, 2013, p.44.

⁴⁸ Didi-Huberman, 2013, p.302.

⁴⁹ Michaud, 2007.

⁵⁰ Flach; Münz-Koenen; Streisand, 2005.

⁵¹ Gombrich, 1995.

foi um “filho” do século XIX. Adicionalmente encontramos a suspeita em relação à tentativa de vincular anacronicamente Warburg com certos pensadores:

Pode-se dizer que todos os caminhos essenciais de sua monumental ciência da cultura, seus questionamentos centrais já estavam formulados – pelo menos em princípio – na época de preparação da tese sobre Botticelli. Posteriormente pouca coisa de relevante foi acrescentada. O que ele [Warburg] aprendeu durante seu estudo universitário, tornou-se fundamento para tudo que viria adiante. Os referenciais de seu sistema não foram Freud, ou C. G. Jung, nem mesmo Max Weber ou Émile Durkheim, mas sim Darwin e alguns psicólogos do século XIX. Inspirações cruciais – não apenas no âmbito científico, como para além – foram Goethe, Carlyle, intelectuais pertencentes à tradição do classicismo winckelmanniano como Kekulé e Justi; sobretudo, Jacob Burckhardt, que se tornou visível e conscientemente seu modelo mais venerado e mais bem compreendido⁵².

Roeck percebe em Warburg a tentativa de distanciar-se das correntes irracionaisistas do século XIX, inclusive de Nietzsche⁵³ (interpretação oposta a Didi-Huberman)⁵⁴. Esse autor recoloca nosso tema sob o ponto de vista da história das ideias. Uma abordagem contextualizada: aspectos políticos e cosmopolitas do pensamento de Warburg, aspectos socioculturais da Era Guilhermina.

Dentre os trabalhos histórico-contextuais e/ou biográficos destacam-se: 1) a biografia dos Warburg escrita por Ron Chernow, na qual encontramos uma atenção especial destinada a Aby, o primogênito dos *The famous Five*⁵⁵; 2) *Die Suche nach Arkadien* de Bernd Roeck, obra que trata do contexto histórico da Florença da época de Warburg⁵⁶; 3) o livro de Mark Russel, no qual se enfatiza o papel de Warburg como uma figura pública em Hamburgo e os aspectos sócio-políticos da vida de um intelectual⁵⁷.

A antiga preocupação científica com a comunidade intelectual em torno da biblioteca Warburg é um tema que vem ganhando ênfase e aprofundamento, especialmente, a partir da década de 1980. O livro de Martin Jesinghausen-Lauster *Die Suche nach der*

⁵² “Man kann sagen, daß alle wesentlichen Züge seiner monumentalen kulturwissenschaftlichen Theorie, seinen zentralen Fragestellungen zur Zeit der Arbeit an der Dissertation über Botticelli zumindest im Ansatz bereits ausgebildet waren. Später kommt nur wenig Wichtiges noch dazu. Was er im Studium gelernt hatte, wurde Grundlage alles weiteren. Nicht Freud oder C. G. Jung, nicht Max Weber oder Émile Durkheim sind die Gewährleute seines Systems, sondern Darwin und einige Psychologen des 19. Jahrhunderts. Leitsterne aber – in wissenschaftlicher Hinsicht und darüber hinaus – sind Goethe, Carlyle, sind in der Tradition des winckelmannschen Klassizismus stehende Personen wie Kekulé und Justi; vor allem aber wird Jacob Burckhardt zum zusehends besser verstandenen und bewußter verehrten Vorbild” (Roeck, 1997, p.102).

⁵³ “Zu einer anderen Hinterlassenschaft des 19. Jahrhunderts versucht Warburg auf Distanz zu gehen: Dazu zählt alles Irrational-Uberspannte im allgemeinen, im besonderen die Philosophie Nietzsches. (...) Romantik, ja selbst Schönheit hält er für bisweilen gefährliche Gifte, Wissenschaft hilft dagegen, wird ihm zum Mittel der Selbsterziehung und der Therapie” (Roeck, 1997, p.103).

⁵⁴ Didi-Huberman, 2013, p.127.

⁵⁵ Chernow, 1994.

⁵⁶ Roeck, 2001.

⁵⁷ Russel, 2007.

symbolischen Form é provavelmente o mais importante para o tema⁵⁸. Da produção recente sobre a questão, destaca-se *Dreamland of humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*⁵⁹.

3 – Os escritos de Aby Warburg

Tanto o desenvolvimento do interesse científico por Aby Warburg quanto a evolução da literatura especializada estiveram intimamente ligados à edição de seus escritos e a “descoberta” de manuscritos e outras fontes primárias. Esta seção serve a um duplo objetivo: complementar a revisão bibliográfica previamente apresentada; explicitar as fontes primárias utilizadas nesta dissertação.

Os estudiosos de Warburg têm reiterado o caráter fragmentário de sua obra. Isso foi reflexo de uma trajetória profissional bem particular. Alguns pontos podem ser destacados: 1) Warburg nunca escreveu uma tese de livre docência [Habilitationsschrift]; 2) frequentemente ele abandonava projetos de pesquisa pela metade; 3) nas suas duas últimas décadas, outras questões acabaram por tomar muito de seu tempo – sua saúde frágil, a administração de sua biblioteca, projetos políticos.

A edição clássica dos escritos de Warburg foi organizada por Gertrud Bing e Fritz Saxl e publicada em 1932. *Die Erneuerung der heidnischen Antike* reuniu os textos publicados em vida (com os adendos e alterações feitas por Warburg), escritos inéditos e algumas conferências importantes. Os editores organizaram os ensaios em seis grupos: 1) Antiguidade na cultura burguesa⁶⁰ florentina; 2) intercâmbios entre as culturas flamenga e florentina; 3) Antiguidade e vida moderna na alta sociedade renascentista; 4) Antiguidade italiana na Alemanha; 5) os deuses olímpicos como demônios astrais; 6) escritos ocasionais sobre assuntos políticos-culturais⁶¹. Essa organização capta os principais problemas

⁵⁸ Jesinghausen-Lauster, 1985.

⁵⁹ Levine, 2013.

⁶⁰ O adjetivo *bürgerlich* pode ser traduzido como civil ou burguês. Seu sentido pleno, no entanto, é intraduzível. Pensa-se recorrentemente em “pessoa bem estabelecida”. Adicionalmente, Warburg procurava com o emprego do adjetivo a referência à concepção original de “burgo” – a respeitabilidade sólida visualizada na arte do *Quattrocento* (Gombrich, 1992, p.28).

⁶¹ Tal organização interna foi alterada na edição italiana de 1966, a qual pôde contar com o trabalho de Bing (então recentemente falecida). Procurava-se com a organização cronológica favorecer o estudo de Aby Warburg através de sua evolução histórico-biográfica como pesquisador. A reedição mais importante de *Die Erneuerung der heidnischen Antike* – a qual faz parte da série de estudos da Warburg-Haus – retomou a divisão por temas. Essa reedição serviu de base para as traduções mais recentes para o inglês (Getty Research Institute, 1999), espanhol (Alianza Editorial, 2005) e português (Contraponto, 2013). Diferentemente do que o nome pode sugerir, a coletânea francesa intitulada *Ensaio florentinos* (Editions Klincksieck, 1990) não corresponde

intelectuais abordados por Warburg em sua reconstrução histórica da recepção da Antiguidade durante a época do Renascimento. Além disso, essa coletânea foi durante muitas décadas praticamente a única referência primária disponível, ou a de mais fácil acesso.

Dois projetos da década de 30 são dignos de nota. Primeiro, o trabalho de edição e publicação da conferência de Kreuzlingen (em 1939 o texto foi publicado no jornal do *Warburg Institute*)⁶². Segundo, o *Atlas Mnemosyne* trabalhado por Gombrich em comemoração ao septuagésimo aniversário de Max Warburg⁶³.

Novos materiais primários só voltaram a aparecer a partir dos anos 70, justamente como frutos da renovação e aprofundamento do interesse por Warburg. Nesse sentido, merece menção a biografia intelectual escrita por Gombrich – com a reprodução de esquemas, anotações marginais e cartas⁶⁴. Adicionalmente, os comentários de Michael Diers aos cadernos de anotações de Warburg 1905–1918 – com a reprodução de alguns fragmentos e cartas⁶⁵.

Um projeto editorial amplo dos escritos e fragmentos de Warburg foi concebido inicialmente por Fritz Saxl e Gertrud Bing. Não obstante, foi interrompido e retomado apenas com o reestabelecimento da *Warburg Haus* na antiga sede da Heilwigstrasse. Intitulado *Gesammelte Schriften Studienausgabe*, deu luz a algumas publicações: 1) a reedição de *Die Erneuerung der heidnischen Antike* (1998); 2) o *Atlas Mnemosyne*⁶⁶ (2000), em sua versão mais divulgada e citada⁶⁷; 3) o *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek* (2001); 4) *Bilderreihen und Ausstellungen* (2012); 5) *Fragmente zur Ausdruckskunde* (2015)⁶⁸. Em conjunto, essas novas fontes primárias aprofundaram nosso conhecimento da obra de Warburg. Ademais, elas podem ser interpretadas como resposta direta ao crescente interesse pelo seu legado. Naturalmente, cria-se um contexto privilegiado para a reavaliação de questões já consagradas pela bibliografia e para a formulação de novas perguntas⁶⁹.

Em 2010 foi publicada uma coletânea pela *Suhrkamp Verlag*. Reuniu textos conhecidos e clássicos – como a tese sobre Botticelli e o ensaio sobre Francesco Sassetti –, e

exatamente ao recorte estabelecido em *Die Erneuerung der heidnischen Antike* sob o título de *Antiguidade na cultura burguesa florentina*. Trata-se de uma versão sintética de *Die Erneuerung der heidnischen Antike*.

⁶² Mais sobre os detalhes editoriais da conferência de Kreuzlingen no capítulo “Warburg na América”.

⁶³ Mais em: Warnke, 2010, p.V-VI.

⁶⁴ Gombrich, 1992.

⁶⁵ Diers, 1991.

⁶⁶ Na lista de fontes primárias das referências bibliográficas, item G.

⁶⁷ Além da já mencionada versão de 1937 trabalhada por Gombrich, o *Atlas Mnemosyne* contou com uma versão publicada em Viena no ano de 1994 (Warnke, 2010, p.VI, n.7).

⁶⁸ Na lista de fontes primárias das referências bibliográficas, item B.

⁶⁹ Está para ser publicado em 2016 pela Akademie Verlag: 1) *Kleine Schriften und Vorträge*; 2) *Briefe, autobiographische Schriften und Tagebücher*.

textos de menor divulgação⁷⁰ ou inéditos – como o parecer de Warburg sobre a atividade docente de Cassirer em Hamburgo, *Symbolismus als Umfangsbestimmung*, o autobiográfico *Vom Arsenal zum Laboratorium*⁷¹.

As cartas de Warburg têm sido gradualmente editadas e comentadas nas pesquisas⁷². Contudo, tal documentação ainda não foi publicada sistematicamente. Assim, é possível destacar algumas publicações isoladas. A correspondência entre Fritz Saxl e Warburg por McEwan⁷³. Pareceres médicos e notas pessoais do período de internação por Davide Stimilli⁷⁴.

O interesse pelos intelectuais próximos a Warburg trouxe resultados interessantes para o nosso tema. É o caso da edição da correspondência de Panofsky, na qual encontramos sua interlocução com Aby Warburg⁷⁵. O mesmo pode ser dito sobre a correspondência de Cassirer⁷⁶.

4 – Estrutura

4.1 – Objetivo e método

A idealização original desta pesquisa esteve relacionada com o interesse pela historiografia da virada do século e, em especial, com a necessidade/importância de se debruçar sobre a obra de um historiador tão basilar para a história da arte e para a formulação do conceito de ciência da cultura [Kulturwissenschaft]. Embora Warburg fosse um historiador pouco conhecido no Brasil, a produção nacional começava a dar mostras da importância desse personagem⁷⁷.

Nos últimos três anos houve um avanço significativo no que respeita à bibliografia brasileira sobre nosso tema. Tradicionalmente, Warburg ocupou um lugar marginal. Os textos mais acessíveis, até então, eram aqueles produzidos por “herdeiros de seu

⁷⁰ *Symbolismus als Umfangsbestimmung* foi publicado pela primeira vez na coletânea de textos organizada por Berndt e Drügh (Berndt; Drügh, 2009). *Ernst Cassirer: Warum Hamburg den Philosophen Cassirer nicht verlieren darf* contava com a edição original do *Hamburger Fremdenblatt* de 1928.

⁷¹ Respectivamente: Warburg, 1893b. Warburg, 1907a. Warburg, 1928. Warburg, 1896–1901. Warburg, 1927b.

⁷² Em 1991 Michael Diers questionava a pouca utilização das cartas nas pesquisas sobre Warburg (Diers, 1991, p.VIII). Se hoje já existe um tratamento editorial mais apropriado dessa documentação, ela continua periférica em boa parte dos estudos críticos.

⁷³ McEwan, 1998. McEwan, 2004.

⁷⁴ Stimilli, 2007.

⁷⁵ Wuttke, 2001.

⁷⁶ Cassirer, 2009.

⁷⁷ Destacam-se os seguintes artigos como pioneiros na produção brasileira sobre Aby Warburg: Fernandes, 2004. Fernandes, 2006. Mattos, 2007. Teixeira, 2010.

método”⁷⁸. Em 2013 a tradução da coletânea de 1932 *Die Erneuerung der heidnischen Antike*⁷⁹ disponibilizou ao público acadêmico brasileiro os textos clássicos e mais conhecidos de Warburg. Em 2015 *Histórias de fantasma para gente grande*⁸⁰ continuou no mesmo sentido, a acrescentar alguns dos textos “descobertos” mais recentemente. Sobre a literatura especializada, a tradução de *L’Image survivante*⁸¹ possibilitou o acesso a uma das obras mais significativas sobre o tema dos últimos vinte anos⁸².

O avanço no interesse por Warburg foi relevante para esta pesquisa na medida em que criou um contexto propício para se pensar e se escrever sobre sua obra. Nesse sentido, esta pesquisa se insere nesse movimento em direção à fortuna crítica de Aby Warburg.

Precisar o caminho a ser seguido por esta dissertação foi uma tarefa que passou pelas discussões mais comumente levantadas pela literatura especializada e pelos dois eixos interpretativos abordados anteriormente.

Sobre esse último ponto, há de ser explicitada a exclusão de uma abordagem teórico-metodológica em vista da historiografia atual. Já foi dito que a pesquisa de Didi-Huberman é talvez a principal referência para a transposição das ideias de Warburg para os desafios teóricos atuais. Esse campo de discussões foi conscientemente excluído das pretensões desta dissertação.

O objetivo central desta pesquisa foi apresentar uma leitura histórica e contextual da obra e pensamento de Warburg. Seu lugar como historiador, seu desenvolvimento intelectual e sua relação com o mundo acadêmico da época. De um lado, faz-se necessário a abordagem dos próprios textos, de outro, faz-se necessário a inserção na atmosfera histórica da época. Parte-se, portanto, do princípio de que as ideias não estão isoladas em si mesmas, pelo contrário, influenciam e são influenciadas por um contexto histórico-cultural muito mais amplo⁸³.

⁷⁸ Refiro-me aqui à tradução de um artigo de Ginzburg de 1966, publicado no Brasil pela primeira vez em 1989 (Ginzburg, 2007) e aos dois artigos de Edgar Wind publicados em 1997 (Wind, 1997, p.73–90; 181–192)

⁷⁹ Na lista de fontes primárias das referências bibliográficas, item A.

⁸⁰ Na lista de fontes primárias das referências bibliográficas, item F.

⁸¹ Didi-Huberman, 2013.

⁸² Uma informação adicional: a *Conferência de Kreuzlingen* de 1923 foi traduzida para o português em 2005 por Jason Campello (revista *Concinnitas*).

⁸³ Em seu livro sobre a biblioteca de Warburg Levine escreve: “As the story of the Hamburg School and the Warburg Library testifies, intellectual history is not merely about abstract ideas, but also about the question of who gets to belong to those spaces of intellectual life (for example, Germans, Jews, and women) and how those exclusions and inclusions, in turn, have a very real impact on the scholars’ ideas” (Levine, 2013, p.25).

4.2 – Cultura e sociedade florentina do século XV: a renovação da Antiguidade pagã

A obra de Aby Warburg é permeada por questões bem distintas. Dois pontos elucidam esse fato.

Primeiro. Warburg começou sua carreira como historiador da arte do Renascimento florentino. Posteriormente acrescentou aos seus interesses outros momentos e contextos da arte e cultura italiana. Como bom cidadão europeu e hamburguês de coração, investigou as especificidades do Renascimento no norte da Europa e os intercâmbios culturais estabelecidos com o sul. Atraiu-se também pela astrologia e por Lutero.

Segundo. Um fato imputou amplitude temática à obra de Warburg: o bom trânsito tanto na história da arte quanto em disciplinas correlatas. Reiteradamente a literatura especializada tem reconhecido a multidisciplinaridade de sua obra. É a preocupação com as várias expressões do espírito humano que Fritz Saxl tinha em mente quando definiu o método de Warburg: “Warburg, em seu ardente desejo de decifrar o mistério dos quadros, passava de uma a outra biblioteca em busca de pistas, explorando campos que iam da arte à religião, da religião à literatura e da literatura à filosofia”⁸⁴.

Seria impossível, para os fins desta dissertação, uma análise ampliada da obra de Warburg. Portanto, pensa-se em um recorte suficientemente delimitado sem, no entanto, recair em um enfoque excessivamente microscópico e enfadonho.

A bibliografia oferece algumas indicações para um possível recorte. O historiador da arte Nikolaus Pevsner em sua resenha da coletânea *Die Erneuerung der heidnischen Antike* expõe a trajetória intelectual de Aby Warburg em conexão com o desenvolvimento de sua obra. Como ele sugere, Warburg partiu da história da cultura – ou história do espírito – e propôs um problema de grande envergadura: a renovação da Antiguidade pagã no Renascimento ocidental sobre as bases de sua sobrevivência na Idade Média e sobre as bases dos novos aspectos filológicos e filosóficos do Humanismo. Em vista desse problema, sua pesquisa passou por três etapas: primeiro, o *Quattrocento* florentino; segundo, o norte em seus intercâmbios com o sul; terceiro, as circunstâncias gerais no processo de mudança das formas antigas através da Idade Média, do Renascimento, da Reforma e do Barroco⁸⁵.

⁸⁴ “Warburg, en su ardiente deseo de descifrar al misterio de los cuadros, pasaba de una a otra biblioteca en busca de pistas y explorando campos que iban desde el arte a la religión, desde la religión a la literatura y de la literatura a la filosofía” (Saxl, 1992, p.300).

⁸⁵ Pevsner, 1933, p.466.

Karen Michels interpretou a produção de Warburg como evolução de temáticas ligas à arte e à cultura renascentista em direção ao problema da relação entre magia e ciência, a qual acabou por tornar-se o tema de sua vida⁸⁶.

Ao lermos os artigos e conferências de Warburg podemos constatar a-sistematicidade, porém uma diretriz central. Mais importante para o propósito de delimitação parece ser sua evolução interna. Os dois autores citados acima, referem-se a um ponto consensual. Warburg passou pelo Renascimento em Florença, pelos intercâmbios culturais (sentido Norte-Sul, posteriormente Europa-Mundo árabe), por fim, chegou à síntese do uso simbólico da imagem através da história da humanidade.

Esta pesquisa recortou como objeto de análise a primeira etapa dessa trajetória intelectual. Circunscreveu-se um corpo de escritos que compreende três momentos, por assim dizer, fundamentais em seu desenvolvimento como historiador: 1) a síntese de sua formação acadêmica expressa na tese de 1893; 2) os principais resultados de suas pesquisas nos arquivos de Florença, os estudos sobre a arte do retrato publicados em 1902; 3) a maturidade de sua interpretação sobre o Renascimento – expressa em seu estudo sobre Francesco Sassetti de 1907. Tem-se ciência da relativa artificialidade da referida delimitação. Não obstante, seria imprudente – para os propósitos da dissertação – não se contentar com um corpo delimitado de estudos.

Há algumas vantagens estratégicas nesse recorte. Essa parte de sua obra traduz de forma precisa o interesse científico oriundo dos anos de estudante. Tais ensaios demonstram mais enfaticamente sua ligação espiritual com Florença.

Da leitura dos escritos e conferências de Warburg intui-se que a data de 1907 representa um divisor de águas. Fritz Saxl é da mesma opinião. Por volta de 1920 ele releu artigos e conferências e ficou fascinado com a evolução do pensamento de Warburg. Na ocasião, Saxl escreveu que o trabalho sobre Sassetti pode ser visto como ponto de transição [Wendepunkt] na medida em que representou uma guinada em direção a estudos não meramente históricos, mas a verdadeiros documentos para a humanidade⁸⁷.

Além do mais, a partir de 1907, embora não abandonasse por completo⁸⁸, Warburg deixou relativamente de lado o problema do Renascimento na Florença do século

⁸⁶ Michels, 2008, p.32.

⁸⁷ Citado em: McEwan, 2004, p.24.

⁸⁸ Em 1914, por exemplo, Warburg proferiu uma conferência sobre o tema: Warburg, 1914.

XV. Os deuses antigos e a astrologia passaram a ocupar o centro de sua atenção. Estabelecia-se um contato frutífero com Franz Boll⁸⁹. Warburg descreveu tal contexto da seguinte forma:

Desde que eu li a *Sphaera* de meu inesquecível amigo Boll, pude abranger em nossas reflexões a evolução plástica dos elementos cosmológicos, por meio da qual nós – isto é, meu fiel amigo e ajudante Dr. Saxl e eu – pudemos alcançar uma ciência da orientação imagética, a qual nos legitimou a falarmos de uma nova história da arte científico-cultural. Essa nova história da arte não deveria conhecer nem fronteiras temporais, nem fronteiras especiais. Temporalmente nós íamos de algo em torno de 2000 a.C. até 1650 d.C.; geográfico-espacialmente restringíamo-nos à irradiação do mar mediterrâneo, no qual nós transitávamos livremente por diferentes áreas – de Korasan até a Inglaterra, do Egito até a Noruega⁹⁰.

Para concluir, há de ser dito que o conjunto de textos selecionado traduz com mais clareza o contato existente entre Aby Warburg e a historiografia da arte de seu tempo. Com o objetivo de compreender sua inserção em um momento de debate e fundamentação da história da arte enquanto disciplina acadêmica, essa delimitação possibilitou uma percepção privilegiada. Foi assim que essa pesquisa pôde defender a tese da proximidade de Warburg com a tradição germânica de estudos histórico-artísticos sobre a Itália, reflexo direto, entre outros, do impacto da literatura alemã em sua juventude. Uma trajetória intelectual, portanto, em sintonia direta com seu tempo.

4.3 – A imagem do Renascimento entre palavra e imagem

Na conferência sobre os afrescos de Schifanoia, ao direcionar-se para a tradição dos mitógrafos medievais, Aby Warburg observou:

Aqui podemos identificar nas fontes tanto a influência da teoria sistemática dos deuses olímpicos, transmitida por aqueles mitógrafos eruditos medievais da Europa Ocidental, como também a influência da doutrina dos deuses astrais, preservada em imagem e palavra na prática astrológica⁹¹.

⁸⁹ Sobre a crescente correspondência entre Warburg e Boll, sobretudo, a partir de 1909: Dier, 1991, p.34.

⁹⁰ “Seit ich 1907 die *Sphaera* meines unvergessenen Freundes Boll gelesen hatte, konnte ich die Entwicklung des kosmologischen bildhaften Elementes mit in unsere Betrachtungen einbeziehen, wodurch wir, d.h. mein getreuer Freund und Helfer Dr. Saxl und ich, eine Wissenschaft der bildlichen Orientierung schaffen konnten, die uns berechtigte, von einer neuen kulturwissenschaftlichen Kunstgeschichte zu sprechen, die weder zeitliche noch räumliche Grenzen kennen darf, wenn wir auch nur zeitlich von etwa 2000 v. Chr. bis 1650 n. Chr. gehen, und räumlich geographisch betrachtet, uns auf die Ausstrahlung des Mittelmeers beschränken, wobei wir freilich von Korasan bis England und von Aegypten bis Norwegen das Terraian abzusuchen haben” (Warburg, 1927b, p.691).

⁹¹ Warburg, 1912, p.455.

A preocupação com o problema da Antiguidade passava, para Warburg, pela cuidadosa atenção às fontes textuais e figurativas que garantiram sua sobrevivência. Palavra e imagem constituíam os fundamentos do trabalho científico da comunidade ao redor da biblioteca de Warburg: “Aqui a história das formas de expressão da consciência humana era compreendida conjuntamente por meio de imagens e palavras”⁹².

Essa foi uma ideia basilar de seu pensamento, a começar por sua tese de doutoramento. O Renascimento entre palavra e imagem refere-se diretamente à tradição que, por assim dizer, possui como princípio básico a não dissociabilidade entre arte e cultura. O esforço de situar a arte em sintonia direta com a vida, a tentativa de compreender o lugar social da arte dentro de um contexto geral da cultura. As imagens e os textos enquanto documentos de equiparado valor para a compreensão histórica⁹³.

4.4 – *Os capítulos*

Esta dissertação foi dividida em duas partes. Na primeira, Aby Warburg foi abordado sob o enfoque biográfico – sua juventude, ambiente familiar, primeiras leituras, mestres, formação acadêmica – e contextual – as correntes intelectuais mais importantes da época, a história da arte como disciplina acadêmica, o lugar social dos pesquisadores.

O capítulo 1 introduziu os três polos da personalidade de Warburg como ponto fundamental para leitura de sua obra. Sua autodescrição como judeu de sangue, hamburguês de coração e florentino de espírito revela três dimensões imprescindíveis para entendermos o desenvolvimento de seu pensamento e de sua trajetória como pesquisador. O capítulo ainda aborda a trajetória de Warburg em direção à história da arte e a influência do neo-humanismo e evolucionismo em sua formação.

Qual a influência da atmosfera sócio-política da Alemanha Guilhermina para os intelectuais da época? Qual a mentalidade comum ao professorado? O capítulo 2 partiu de tais indagações, a acrescentar as especificidades do lugar social ocupado pelos historiadores. O desenvolvimento teórico e institucional da história da arte foi outro ponto trabalhado neste capítulo. Tratou-se de apresentar sinteticamente os paradigmas basilares na época de Warburg.

⁹² “Hier war die Geschichte der Ausdrucksformen menschlichen Bewußtseins mittels Bildern und Worten in einem Rahmen erfaßt” (Settis, 1997, p.51).

⁹³ Assim descreve McEwan: “Er [Warburg] verstand sich als „Bildhistoriker“, nicht als „Kunsthistoriker“, deshalb waren für ihn Bild und Text gleich wichtig. Text- und Bildmaterialien, die er gesammelt hatte, sollten zusammenbleiben” (McEwan, 2004, p.12).

O capítulo 3 concentrou-se nos anos de estudante com ênfase nas impressões de Warburg sobre o mundo acadêmico, seus contatos intelectuais e mestres pelos lugares que estudou: Bonn, Munique, Florença e Estrasburgo. Além disso, objetivou-se fundamentar a origem de suas principais indagações intelectuais – questões relevantes para sua tese de doutoramento e demais escritos sobre o Renascimento florentino.

O capítulo 4 explorou um dos episódios mais discutidos pela bibliografia recente: a viagem aos Estados Unidos (1895–1896). Qual o impacto dessa experiência, sobretudo, de sua estadia entre os *Pueblo*, para sua evolução como historiador da arte? Essa foi a indagação diretriz. Paralelamente, foram apresentados alguns fatos biográficos relevantes do período imediatamente posterior à conclusão de sua tese de doutoramento.

A segunda parte desta dissertação foi destinada à abordagem dos textos de Warburg propriamente ditos. A discussão concentrou-se sobre quatro ensaios: 1) *O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*; 2) *A arte do retrato e a burguesia florentina*; 3) *A arte flamenga e o início do Renascimento florentino*; 4) *A última vontade de Francesco Sassetti*. Enfatizaram-se problemas típicos do pensamento de Warburg e seus correspondentes contemporâneos.

O capítulo 5 analisou a tese de doutoramento sobre os quadros mitológicos de Botticelli. Warburg, basicamente, fez um exercício comparativo com as referências iconográficas do século XV e fontes literárias. A preocupação com aspectos literários e o problema dos acessórios em movimento [Bewegtes Beiwerk] são, talvez, os dois traços mais distintivos da tese. Por fim, *O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* apresenta-se como um de seus trabalhos mais “lembrados” pela bibliografia do Renascimento italiano.

O capítulo 6 concentrou-se sobre dois estudos de Warburg publicados em 1902, ambos sobre a arte do retrato. Aqui encontramos o resultado direto de uma nova ambiência, especificamente sua longa estadia em Florença (1897–1904). *A arte do retrato e a burguesia florentina* é o texto que demonstra com mais evidência o interesse de Warburg pelo círculo de Lorenzo, o Magnífico; enquanto *A arte flamenga e o início do Renascimento florentino* evidencia o seu interesse pelas trocas culturais entre o sul e o norte da Europa.

O capítulo 7 foi dedicado ao ensaio *A última vontade de Francesco Sassetti*. O historiador suíço Jacob Burckhardt inaugurou duas questões fundamentais para a literatura sobre o Renascimento: a descoberta do indivíduo; o problema da transição entre Idade Média e Modernidade. *A última vontade de Francesco Sassetti* foi um estudo de caso que apresentou a visão de Warburg sobre ambos os pontos colocados por Burckhardt. Este capítulo levantou

ainda duas indagações: Quais os fundamentos teóricos para a psicologia do homem renascentista apresentada no estudo sobre Sasseti? Como Warburg concebeu conceitualmente o símbolo? Apontou-se para a influência de pensadores como F. T. Vischer e Tito Vignoli. Além disso, para um intercâmbio de ideias que se mostraria de grande valor em um futuro próximo: a relação com Ernst Cassirer. Encontra-se aqui o embrião da ciência da cultura [Kulturwissenschaft] de Warburg, justamente o ponto limítrofe do recorte proposto por esta pesquisa.

O capítulo 8 tratou algumas questões biográficas relevantes do período 1897–1907. Também se discutiu a imagem de Warburg enquanto um erudito autônomo [Privatgelehrter].

4.5 – Considerações gerais

Os trechos em língua estrangeira aparecem no corpo do texto em tradução própria. Os respectivos originais encontram-se integralmente nas notas de pé.

Os anexos no final desta dissertação são constituídos por referências enriquecedoras para nosso tema, contudo, relativamente extensas para figurarem no texto principal. São fontes que ilustram a visão dos contemporâneos de Warburg sobre sua obra.

Parte 1 – O erudito em seu contexto

Capítulo 1 – O jovem Warburg

Para compreendermos a obra de Warburg sobre o Renascimento devemos considerar em primeiro lugar sua biografia. A clássica descrição autobiográfica oferece-nos um ponto de partida. Ela revela de maneira clara as três dimensões de sua existência: “Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d’anima Fiorentino”⁹⁴.

Sobre a autodescrição pode-se notar o seguinte: 1) hebreu por sangue remete à sua ancestralidade – reconhecida, porém rejeitada. Warburg enxergava-se “racialmente” como judeu. Cultural e religiosamente, todavia, rejeitou suas origens; 2) hamburguês de coração remete à sua postura cívica enquanto cidadão de uma cidade hanseática. De fato, Aby Warburg abdicou de seu destino enquanto homem de negócios. Contudo, socialmente foi estampado pelo seu pertencimento a uma família de banqueiros e à elite ilustrada [Bildungsbürgertum] do Império; 3) de alma florentino remete ao refúgio espiritual encontrado em Florença. A capital do Renascimento inspirou sua imaginação. Levou-o à formulação de perguntas científicas. Adicionalmente, forneceu arquivos e documentos imprescindíveis para seu crescimento como historiador.

Naturalmente essa era forma pela qual Warburg desejava ser visto. Nem sempre seria possível a coexistência dessas três dimensões, conflitos seriam inevitáveis⁹⁵. Poderíamos levantar dúvidas ou especular sobre a real correspondência de tal descrição. Contudo, é inegável que, de fato, tais elementos definiram a vida e, por conseguinte, a obra de Warburg⁹⁶ – como se evidencia ao longo desta dissertação. Em vista da indissolúvel união entre sujeito histórico e pensamento teórico/historiográfico, seguem algumas considerações sobre os primeiros vinte anos da vida de Warburg⁹⁷.

⁹⁴ Citado segundo: Rösch, 2010, p.11.

⁹⁵ Pensa-se, sobretudo, no desafio de conciliação do “judeu” e do “alemão”. A dimensão italiana também foi motivo de conflitos internos. A mudança de lado da Itália durante a Primeira Guerra representou um duro golpe para Warburg.

⁹⁶ Como explicitarei na introdução, parto do princípio de que os intelectuais não se encontram isolados do mundo real, mas refletem, em suas obras, tendências culturais, políticas e sociais. Procurei um ponto de equilíbrio entre o pensamento teórico de Warburg em si e sua dimensão histórico-cultural.

⁹⁷ Michael Diers fala da não-dissociabilidade entre biografia e obra em Warburg (Diers, 1979, p.6).

1.1 – Os Warburg

Aby Warburg nasceu em uma família de ricos banqueiros judeus. Isso foi relevante para sua trajetória intelectual em um duplo sentido: 1) proporcionou uma condição financeira invejável; 2) outorgou-lhe rígida educação judaica, conseqüentemente uma forte ética do dever.

A seguir, pontuam-se alguns dados significativos sobre a história de sua família. Não se objetiva um exame profundo, mas tão somente a explicitação de sua ambiência familiar, respectivamente, dos personagens centrais nos seus primeiros anos.

O primeiro ancestral certificado dos Warburg remete ao ano 1559. Na ocasião Simon von Cassel mudou-se de Hesse para a cidade Westfaliana de Warburg. Simon era protegido do príncipe de Paderborn e dedicava-se ao ofício de câmbio de moedas e bens. Um caso típico dos, assim chamados, “judeus de corte”. Em ambientes socialmente hostis, essa camada social empenhava-se na busca de posições seguras, principalmente, mediante árduo empenho pessoal. Os “judeus de corte” foram tradicionalmente conhecidos por suas aptidões nas atividades financeiros e comerciais. Ao desempenharem funções moralmente abomináveis para os cristãos – a exemplo da usura – serviam, na prática, como uma espécie de bode expiatório⁹⁸.

Em 1668 os Warburg mudaram-se para Altona. Pela primeira vez passaram a ser conhecidos como “von Warburg”⁹⁹ – com o passar do tempo o possessivo “von” desapareceu. Em região portuária de grande fluxo comercial os Warburg não tardaram a aproveitar do contexto. Suas habilidades com o mercado financeiro levaram-lhes a estabelecerem-se como credores. Em 1773 eles se mudaram para o município vizinho, Hamburgo. Em 1798 fundaram o banco M. M. Warburg & Co.

Ao aproximarmos temporalmente do personagem principal desta pesquisa encontramos uma figura de “bastidores” digna de nota: Sara Warburg. Ela foi avó de Aby e uma das herdeiras do banco (posteriormente única proprietária). É dito que Sara exerceu função imprescindível – juntamente com seu marido, Aby Warburg¹⁰⁰ – na expansão e

⁹⁸ Chernow, 1994, p.3–4. Rürup, 1975, p.75-76.

⁹⁹ Antes da emancipação não era permitido aos judeus a utilização de nome de família. Desse modo, empregavam amiúde o nome de suas cidades natais (Chernow, 1994, p.5. Bering, 1992, p.43). A pesquisa de Dietz Bering tratou do problema da mácula carregada por determinados nomes na Alemanha durante o segundo Reich e a República de Weimar. Nesse contexto, conforme ilustrou o autor por meio de diversos exemplos, o nome representava por si só um forte obstáculo social para os judeus (Bering, 1992).

¹⁰⁰ Não confundir. Abraham Warburg foi avô paterno do historiador da arte Abraham Moritz Warburg.

diretrizes dos negócios da firma¹⁰¹. Não por acaso, Ron Chernow identifica em Sara a figura da matriarca. Ademais, credita a ela o mérito pelo arranjo de casamentos estratégicos – como forma de incrementar a influência do banco familiar no mundo financeiro – e pelo cuidado com a tradição religiosa¹⁰².

Siegmund e Moritz, filhos de Aby e Sara, dividiriam a família em duas árvores genealógicas distintas: os Alsterufer e os Mittelweg¹⁰³. Os irmãos representaram a última geração genuinamente ortodoxa dos Warburg¹⁰⁴.

Moritz Warburg (1838–1910) casou-se com Charlotte Oppenheim (1842–1921) com quem teve sete filhos. O primogênito Abraham Moritz Warburg (1866–1929) e seus seis irmãos: Max (1867–1946), Paul (1868–1932), Felix (1871–1937), Olga (1873–1904), Fritz (1879–1964) e Louise (1879–1973).

Aby Warburg esteve cercado de irmãos de prestígio e notoriedade. Com a morte de Moritz, Max passou a dirigir a firma familiar. Elevou-a ao hall das maiores instituições financeiras da Alemanha, uma importante credora do governo alemão. Paul tornou-se um economista prestigiado, com passagem notável no *Federal Reserve* norte-americano. Felix tornou-se filantropo. Bem relacionado em *Wall Street*, foi um dos banqueiros mais próspero de Nova Iorque.

Graças ao apoio familiar – primeiro de seu pai, posteriormente de seus irmãos – Warburg pôde desenvolver seus custosos projetos científicos. Como irmão primogênito e naturalmente carismático, pôde cativar seus irmãos e convencê-los da importância de um projeto cultural como sua biblioteca.

Podemos estabelecer um vínculo entre o sucesso adquirido pelos irmãos e a rigidez com a qual foram educados. Charlotte era exigente e impunha constantemente a cobrança de bom desempenho escolar¹⁰⁵. Aos filhos não revelava que Moritz era um banqueiro bem-sucedido. Descrevia-o como um mero “mercante”, a fim de evitar a indolência que acompanha a riqueza¹⁰⁶. Karen Michels vê em Charlotte a figura responsável por propiciar um ambiente cultural no seio da família. Foi ela quem criou as condições educacionais e intelectuais necessárias em uma família predominantemente mercantil¹⁰⁷.

¹⁰¹ Chernow, 1994, p.8.

¹⁰² Chernow, 1994, p.8. Uma curiosidade: é dito que o poema de Heine *Ein Jüngling liebt' ein Mädchen...* era sobre Sara (Meyer, 1988, p.446).

¹⁰³ Referência ao endereço dos irmãos em Hamburgo.

¹⁰⁴ Chernow, 1994, p.13; 16.

¹⁰⁵ Um fato adicional: Aby e seus irmãos receberam lições de hebreu, latim, francês e inglês (Meyer, 1988, p.445).

¹⁰⁶ Michels, 2008, p.22.

¹⁰⁷ Chernow, 1994, p.26–27.

A figura paterna de Moritz teve também sua importância. Em Ron Chernow aparece como representante da ortodoxia judaica. Moritz mantinha na casa uma empregada *kosher*, promovia a celebração sistemática do *Sabbath*, frequentava assiduamente a sinagoga e insistia na educação religiosa dos filhos. Ressalta-se, adicionalmente, o obsoletismo de sua religiosidade – na visão dos filhos, digna de risos¹⁰⁸. Bernd Roeck enxerga de maneira semelhante o papel de Moritz: o guardião da ortodoxia, o motivador da estima pelo sentimento religioso, isso em um contexto no qual a identidade judaica encontrava-se ameaçada¹⁰⁹.

1.2 – Judeu por nascimento

Podemos contrapor a rígida disciplina, com a qual Aby Warburg foi educado, ao seu posterior desprendimento da tradição. Em um diálogo com seu amigo, o historiador Percy Ernst Schramm, Aby Warburg nos relata como isso traduzia o seu lugar social: “Existe entre a nobreza prussiana e nós, as antigas famílias judias, uma afinidade velada: nós vivemos não como queremos, mas como devemos”¹¹⁰.

O forte senso de obrigação social e familiar fazia parte do *ethos* da época, sobretudo, no topo da pirâmide social. Desde jovem Warburg revoltou-se contra a rigidez de costumes e comportamentos que lhe era imputada. De forma geral, nunca se adaptou plenamente ao mundo das obrigações sociais, embora nunca tenha sido simpático ao estilo de vida boêmio ou às perspectivas políticas do radical. A análise do pensamento de Aby Warburg encontra aqui uma questão crucial: a autodefinição de seu lugar social e o problema da identidade judaica.

As pesquisas biográficas concordam com a definição da infância de Warburg como conturbada, marcada por eventos traumáticos. Em 1873 – aos seis anos de idade – quase morreu em virtude de uma febre tifoide. Em um fragmento autobiográfico ele registrou as marcas deixadas pelo episódio. Como consequência dos delírios febris, conservou imagens de modo preciso na memória. Essas imagens estavam conectadas com certos cheiros e aromas. Resultado: o desenvolvimento de hipersensibilidade no olfato. Recordava-se também de

¹⁰⁸ Chernow, 1994, p.27.

¹⁰⁹ Roeck, 2001, p.46.

¹¹⁰ “Es gibt zwischen dem preußischen Adel und uns, den alten Judenfamilien, eine unterirdische Verwandtschaft, wir leben nicht, wie wir wollen, sondern wie wir sollen” (Citado segundo: Schramm, 1967, p.39). Ver também: Roeck, 1997, p.87.

visões espectrais: um carro com cavalos a correr sobre o parapeito¹¹¹. Segundo Gombrich, essas visões baseavam-se em memórias das ilustrações da obra *Pequenos padecimentos da vida conjugal*, de autoria de Balzac. Ilustrações portadoras de um inquietante satanismo¹¹².

Os supracitados delírios desenvolveram em Aby Warburg o medo e a angústia sempre que diante de situações caóticas. Encontra-se aqui a origem de sua orientação teórica de colocar o caos sob a ordem intelectual. Em suas próprias palavras: “Um intento que pode ser classificado como a trágica tentativa infantil do homem pensante”¹¹³.

A experiência da morte reaparece em dois outros episódios de sua biografia: 1) a comoção pessoal provocada pela morte de um colega de escola, Ernst Mayer; 2) a grave doença de Charlotte (por pouco não faleceu).

O último episódio foi descrito por Max da seguinte maneira: “Veio toda a família (...). O médico do imperador a tratou... nós tínhamos que permanecer em silêncio. Esperamos por horas. Posteriormente vieram quatro médicos... em vez de quatro semanas, nós ficamos de dois para três meses e isso custou uma fortuna”¹¹⁴.

Ao relato de Max, permeado da mentalidade mercantil, podemos contrapor o relato de Aby. Evidencia-se uma experiência psicológica profunda:

No ano de 1875, em Ischl, minha mãe caiu gravemente doente. No ápice da crise, tivemos que deixá-la em uma carruagem, conduzida por um postilhão ruivo, sob cuidados da nossa fiel Franziska Jahn, que com efeito a trouxe de volta para casa sã e salva, pelo fim do outono daquele ano – não obstante ter sido tratada por três autoridades vienenses (Widerhofer, Fürstenberg e outro) e cuidada por enfermeiras católicas cujo perfume guardo ainda hoje no nariz.

Farejei como um animal a grave enfermidade de minha mãe. Pois a mim ela parecia estranha e particularmente lúgubre, quando, na debilidade que antecedeu sua doença, foi levada de liteira ao monte Calvário em Ischl, que queríamos visitar; nessa ocasião, tive pela primeira vez diante dos meus olhos, nas imagens completamente deturpadas dos camponeses, o ímpeto trágico e despojado das cenas da paixão da vida de Cristo, e me senti entorpecido¹¹⁵.

A experiência da morte impregnava-se em sua memória. Conforme ele mesmo afirmou, a morte passava a se figurar para ele como um poder demoníaco que se expressa no terreno ilógico das cores, cheiros e sons¹¹⁶.

¹¹¹ Warburg, 1922a, p.175.

¹¹² Gombrich, 1992, p.31.

¹¹³ “un intento que puede ser calificado como la trágica tentativa infantil del hombre pensante” (Warburg, 1922a, p.176).

¹¹⁴ “Die ganze Familie kam (...). Der Arzt des Kaisers behandelte... Wir mußten leise sein, warteten Stunden. Dann kamen vier Aerzte... Wir bleiben statt vier Wochen zwei bis drei Monate, und es kostete ein Vermögen” (Citado segundo: Roeck, 1997, p.16–17).

¹¹⁵ Warburg, 1923c, p.264.

¹¹⁶ Warburg, 1922a, p.176–177.

Qual foi o impacto dessas experiências? Como elas influenciaram sua biografia, respectivamente, também sua obra? De modo geral, essas experiências levaram Warburg à desilusão em relação ao sentimento religioso judaico. Anos mais tarde ele recordou que enquanto aguardava ansioso pela recuperação da mãe, seu avô o orientou a rezar. A melhora parecia distante e suas preces ineficazes¹¹⁷. A crescente tensão e ansiedade, curiosamente, puderam ser aliviadas por duas coisas: a leitura de histórias de índios e o prazer de comer salsichas (a realização de um desejo proibido)¹¹⁸. Tais experiências marcaram definitivamente a mente do jovem. Muito provavelmente encontram-se aqui as raízes de seu interesse pela América e pelos povos indígenas, bem como do processo de distanciamento do judaísmo.

Contextualmente a rejeição da herança judaica não estava restrita ao âmbito psicológico/privado. O fato de pertencer a uma família judia imputava uma mácula impossível de se apagar. Warburg distanciou-se cultural e religiosamente do judaísmo. Mesmo assim nunca se viu livre do estigma social. Consideremos as duas faces dessa questão: primeiro, a relação factual de Warburg com o judaísmo; segundo, a dimensão social do problema.

Aos treze anos o jovem Warburg viveu um episódio legendário, semelhante à história velho-testamentário entre Esaú e Jacó. A primogenitura não seria trocada, entretanto, por um prato de lentilhas, mas por livros. Max descreveu desta forma:

Aos treze anos ele me ofereceu sua primogenitura. Aby, como mais velho, estava destinado a entrar na Firma. Na época eu tinha doze anos. Ainda sem muito discernimento, declarei-me de acordo com a compra. Ele a ofereceu não por um prato de lentilhas. Sua exigência foi a promessa de sempre comprar os livros de que precisasse. Após uma breve reflexão declarei-me de acordo. Disse a mim mesmo que Schiller, Goethe, Lessing, talvez também Klopstock, quando estivesse na firma, poderia sempre pagar e dei a ele, como hoje pode ser chamado, um grande cheque em branco. O amor pela leitura, pelos livros, pelo descobrimento de conexões foi sua primeira grande paixão¹¹⁹.

Esse episódio concedeu, por assim dizer, o respaldo necessário para Aby Warburg levar adiante seu colecionismo. Paralelamente, a venda da primogenitura revela-nos mais um

¹¹⁷ Em uma carta a Mary Hertz (1891) percebe-se o secularismo de Warburg. Na ocasião, ele afirmou: "...ich glaube, Gott kümmert sich überhaupt nicht viel um die Detailausführung des Lebensplanes" (Citado segundo: Roeck, 2001, p.48).

¹¹⁸ Warburg, 1923c, p.265.

¹¹⁹ "Als er dreizehn Jahre alt war, offerierte er mir sein Erstgeborenenrecht. Er, als ältester war bestimmt, in der Firma einzutreten. Ich war damals zwölf Jahre, noch nicht sehr überlegungsreif, und erklärte mich einverstanden, ihm das Erstgeborenenrecht abzukaufen. Er offerierte es mir aber nicht für ein Linsengericht, sondern verlangte von mir die Zusage, daß ich ihm immer alle Bücher kaufen würde, die er brauchte. Hiermit erklärte ich mich nach sehr kurzer Überlegung einverstanden. Ich sagte mir, daß schließlich Schiller und Goethe, Lessing, vielleicht auch noch Klopstock von mir, wenn ich im Geschäft wäre, doch immer bezahlt werden könnten und gab ihm ahnungslos diesen, wie ich heute zugeben muß, sehr großen Blankokredit. Die Liebe zum Lesen, zum Buch, zum Auffinden von Zusammenhängen war seine frühe große Leidenschaft" ([Max] Warburg, 1979, p.26).

passo em direção à desvinculação da tradição religiosa. Estava clara a aversão de Warburg às obrigações sociais e sua relutância em assumir seu destino enquanto primogênito – seja no sentido religioso ou no profissional. Essas escolhas de Warburg deram origem, desde cedo, a uma relação familiar conflituosa¹²⁰.

Alguns fatos demonstram o reiterado distanciamento de Aby Warburg em relação ao judaísmo: 1) em 1897, ao casar-se com Mary Hertz (jovem de tradicional família protestante), quebrou a restrição do casamento exclusivo entre judeus¹²¹; 2) seus filhos – Marietta, Max e Frede – foram educados, com seu aval, na religião da mãe; 3) em 1908 recebeu um questionário da comunidade judaica de Hamburgo ao qual respondeu: “Eu não estou em nenhum sentido sujeito à comunidade judaica, nem como membro tampouco como objeto, aliás, eu explicitamente resigno meu lugar nessa e devo ser considerado um dissidente”¹²²; 4) na ocasião da morte do seu pai, recusou-se a participar do ritual judaico-funerário do *Kaddisch*: “Isso não tem estilo, especialmente quando se respeita o pai; meu respeito para com ele é interior; de forma que não encubro, por meio de uma exteriorização da atitude religiosa, uma oposição absoluta da visão de mundo: portanto, eu sou um dissidente”¹²³; 5) Warburg chegou a manifestar identificação com o cristianismo¹²⁴. Ao seu ex-pupilo Carl Heise, confessou: “No fundo de minha alma eu sou um cristão”¹²⁵.

Como judeu Warburg encontrava-se em situação paradoxal: rejeitava sua ascendência judaica, ao mesmo tempo era encarado socialmente como um *outsider*. Podemos definir a referida questão biográfica como exemplo do dilema típico do judeu alemão da Era Guilhermina. Nomeadamente: a necessidade de conciliação do “ser alemão” com o “ser judeu”.

Esse contexto remete-nos aos finais do século XVIII e princípios do século XIX¹²⁶. A Europa do período passou por intensas mudanças políticas e de mentalidades. No campo político a revolução francesa inaugurou novos paradigmas. As invasões napoleônicas

¹²⁰ Aby Warburg tinha uma relação complicada com Mortiz. Era a mãe quem mediava e amenizava os constantes conflitos (Roeck, 1997, p.17–19).

¹²¹ Por parte da família a decepção foi uma consequência natural. Na cerimônia do matrimônio eles não estiveram presentes (Chernow, 1994, p.62; 67–68).

¹²² “...I am in no way subject to the Jewish Community, neither as a member nor as object, rather I quite explicitly resigned from it and am to be regarded by it as a dissident” (Citado segundo: Chernow, 1994, p.122). Também: Meyer, 1988, p.451.

¹²³ “Das hat keinen Stil, besonders wenn man den Vater respektiert; mein Respekt vor ihm liegt darin; daß ich nicht durch eine Äußerung Kulthandlung einen absoluten Gegensatz der Weltanschauung verustusche: denn ich bin Dissident” (Citado segundo: Roeck, 2001, p.51). Warburg escreveu uma carta a Max, na qual justificava suas motivações. Tratava-se claramente da recusa a um ato público desonesto (Meyer, 1988, p.451–452).

¹²⁴ Deve ser frisado que embora fosse comum o batismo de judeus – sobretudo como forma de integração social – Warburg nunca chegou a batizar-se.

¹²⁵ “Im Grunde meiner Seele bin ich ein Christ!” (Citado segundo: Heise, 1959, p.51).

¹²⁶ Sobre o contexto histórico da questão judaica baseio-me em: Rürup, 1975, p.11–36.

mudaram administrativamente diversos territórios alemães. Mais relevante: alteraram o status jurídico dos judeus. No campo das mentalidades o iluminismo fomentou uma nova concepção do homem: o otimismo em relação ao potencial da natureza humana; a autonomia da razão; a crença no nexo entre conhecimento e agir moral¹²⁷; o postulado da razão universal. Na esfera político-jurídica abriu-se respaldo para o tratamento mais tolerante dos judeus.

Na esfera intelectual, a tradição alemã representou um caso singular. A “tradução” das ideias iluministas para o contexto germânico deu origem ao, assim chamado, neo-humanismo¹²⁸ da Era Goethe.

Paradigmático da virada do século e, notadamente relevante para nossa questão, são textos como *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* de 1781 (Christian Wilhelm von Dohm) e *Über den Entwurf zu einer neuen Konstitution für die Juden* (Wilhelm von Humboldt)¹²⁹. Ambos simbolizam a expressão liberal de uma época. Ademais, os dois textos são exemplares no tocante à nascente mentalidade da época sobre a aparentemente insolúvel questão judaica [Judenfrage].

Os intelectuais alemães desenvolveram um ideal educacional que ficou conhecido como *Bildung*. De maneira geral, partia-se dos supracitados postulados iluministas somados ao apreço pela Antiguidade clássica. Acreditava-se que com base na Antiguidade poder-se-ia fundamentar um ideal estético capaz de estabelecer a ligação entre o intelectual e o moral¹³⁰. O objetivo: a emancipação das potencialidades morais e racionais do homem. Essas ideias definiram a formação intelectual e moral dos homens da época, especialmente dos mais instruídos¹³¹.

¹²⁷ Intelectualismo ético.

¹²⁸ Utilizo o termo com base em Friedrich Paulsen. Trata-se basicamente de uma nova maneira dos pensadores alemães relacionarem-se com a Antiguidade grega. Não mais no sentido de dependência ou imitação, mas sim de uma relação livre e fundamentada sobre: profundo conhecimento dos gregos; identificação pessoal/intelectual; primazia do belo. Isso sem ignorar elementos intrínsecos ao povo alemão. Como representantes do neo-humanismo Paulsen ressalta: Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe, Schiller e Humboldt (Paulsen, 1885, p.421).

¹²⁹ Aqui Humboldt comenta a elaboração do edito Prussiano de 1812. Deve ser destacado ainda, que Humboldt foi um dos mais notórios defensores do ideal da educação moral e estética clássica em sua época. Conhecido como um liberal cosmopolita e um entusiasta da inserção definitiva dos judeus na sociedade alemã. Sua opinião pode ser sintetizada nesta passagem: “Meiner Ueberzeugung nach wird daher keine Gesetzgebung über die Juden ihren Endzweck erreichen, als nur diejenige, welche das Wort Jude in keiner andern Beziehung mehr auszusprechen nöthigt, als in der religiösen, und ich würde daher allein dafür stimmen, Juden und Christen vollkommen gleich zu stellen” (Humboldt, 1903, p.102).

¹³⁰ Mosse, 1985, p.6.

¹³¹ Para Roger Chickering o conceito de *Bildung* tem as suas raízes na tradição luterana, particularmente no pietismo. A referida corrente religiosa consolidou ideias como vocação, obediência e cultivo disciplinado dos talentos concedidos por Deus. O neo-humanismo da Era Goethe estabeleceria no século XIX a secularização da ideia de *Bildung* e a celebração da cultura como uma conquista natural do homem. Tal ideal refletia-se na dimensão ideológica, estética, pedagógica e também ética. O cultivo da individualidade e a aquisição de cultura

Quanto à questão judaica, Mosse enxerga a importância das ideias trazidas com o ideal de *Bildung*. O judeu da época envolvia-se cada vez mais na religião secular do nacionalismo e na fé secular baseada na capacidade emancipatória da educação. Somente mediante o desenvolvimento dessas duas tendências espirituais poder-se-ia avançar e garantir a condição de igualdade jurídica, bem como o reconhecimento/aceitação social da emancipação¹³².

Para os judeus a emancipação chegou finalmente com o *Kaiser*¹³³. O Império trouxe, sem dúvida, otimismo e entusiasmo para as novas gerações de judeus (em particular, para os nascidos no último terço do século XIX). A tragédia do processo deu-se por conta da reação antagônica ao desenvolvimento liberal a partir do final da década de 1870. Começava a ganhar força o pensamento místico, neorromântico e também antisemita. As mudanças na atmosfera social e política eram latentes. Reinhard Rürup descreve da seguinte forma:

O rompimento de Bismarck com os liberais e a derrota desses nas eleições de 1878/79 significou, por conseguinte, mais do que simplesmente uma mudança temporária da articulação política. Significou o fim de uma época – uma época que não se caracterizou pelo domínio do liberalismo político, mas, no entanto, uma época marcada por uma ascendente sociedade civil-liberal em pleno desenvolvimento. 1878/79 não se tratou de mera derrota eleitoral do Partido Liberal: todo o sistema de normas e valores do liberalismo encontrava-se próximo de ruir. Agora, de repente, aparentava ser uma pergunta em aberto, se a história da humanidade realmente era a história da evolução liberal ou se o liberalismo civil não seria simplesmente a ideologia de determinada época, que deveria ser superada por uma era pós-liberal. O período da emancipação civil havia se encerrado, e sem que tivesse sido alcançado, de fato, os objetivos e pretensões liberais¹³⁴.

Seguem dois testemunhos contemporâneos a fim de ilustrar a questão. Walter Rathenau (1911):

era um postulado moral que demandava a dedicação da pessoa como um todo, com o fim de alcançar a sabedoria e os valores espirituais (Chickering, 1993, p.12–13).

¹³² Mosse, 1985, p.42.

¹³³ O congresso de Viena deixou a emancipação como questão interna dos Estados. Na primeira metade do século XIX existiram editos que outorgavam direitos jurídicos aos judeus, embora ainda não os reconhecessem como cidadãos de pleno direito. Desse contexto: Baden 1809; Prússia 1812; Baviera 1813; Saxônia 1838; Hannover 1842. A emancipação propriamente dita foi um fenômeno da segunda metade do século. A Baviera promulgou em 1861, Württemberg em 1861/1864, Baden em 1862, *Norddeutscher Bund* em 1869, o Império em 1871.

¹³⁴ “Bismarcks Bruch mit den Liberalen und deren Wahlniederlagen 1878/79 bedeuteten daher mehr als eine nur vorübergehende Änderung der politischen Konstellation. Sie markierten das Ende einer Epoche – einer Epoche, die zwar nicht durch die Herrschaft des politischen Liberalismus charakterisiert war, aber dennoch eine Epoche der aufsteigenden, sich entfaltenden bürgerlich-liberalen Gesellschaft gewesen war. Es handelte sich 1878/79 nicht um bloße Wahlniederlagen der liberalen Parteien: das gesamte Wert- und Normensystem des Liberalismus war ins Wanken geraten. Es schien nun plötzlich eine offene Frage zu sein, ob die Weltgeschichte wirklich die Geschichte des liberalen Fortschritts sei oder ob nicht vielmehr der bürgerliche Liberalismus nur die Ideologie einer ganz bestimmten Epoche gewesen sei, die nun von einem postliberalen Zeitalter abgelöst werde. Das Zeitalter der bürgerlichen Emanzipation war abgeschlossen, und zwar ohne daß die liberalen Ziele und Forderungen voll erfüllt gewesen wären" (Rürup, 1975, p.93).

Nos anos da juventude de todo judeu alemão existe um momento angustiante, do qual ele se recorda durante toda sua vida: quando ele pela primeira vez toma plena consciência que se encontra marginalizado no mundo como um cidadão de segunda classe e, que nenhuma proficiência ou mérito pode tirá-lo dessa posição¹³⁵.

Em suas memórias autobiográficas Freud fala sobre o ingresso na universidade. Uma experiência marcante para muitos judeus:

A universidade, para a qual eu fui em 1873, primeiramente trouxe-me algumas palpáveis decepções. Antes de tudo, deparei-me com a exigência de que, como judeu, deveria sentir-me inferior e como não pertencente ao povo alemão. (...) Nunca entendi, porque deveria envergonhar-me de minha ascendência ou de minha raça – como começava a se dizer. Da participação efetiva na sociedade – a mim negada – abri mão sem maiores pesares¹³⁶.

Aby Warburg viveu seus dois primeiros decênios em uma cidade hanseática, tradicionalmente cosmopolita e tolerante. Foi em Estrasburgo, então como estudante de história da arte, onde experimentou com mais veemência o antissemitismo. A dolorosa experiência do estudante universitário relatada Freud.

Resumidamente a geração de Warburg precisou conviver com um paradoxo: de um lado o otimismo com o Império que solucionou juridicamente a questão judaica, de outro a existência de exclusões na vida cotidiana¹³⁷. Esse foi o motivo de muitos judeus recorrerem à educação e à dedicação profissional como forma de afirmação definitiva de seus lugares enquanto cidadãos de pleno direito. Obviamente esse processo nem sempre se dava de maneira consciente. O otimismo e mesmo as conquistas no âmbito pessoal “cegaram” muitos judeus diante dos “inimigos da emancipação” e de um futuro nebuloso. Essas observações, no entanto, apontam para outro problema.

¹³⁵ “In den Jugendjahren eines jeden deutschen Juden gibt es einen schmerzlichen Augenblick, an den er sich zeitlebens erinnert: wenn er sich zum ersten Mal voll bewußt wird, daß er als Bürger zweiter Klasse in die Welt getreten ist, und daß keine Tüchtigkeit und kein Verdienst ihn aus dieser Lage befreien kann” (Citado segundo: Schoell-Glass, 2015, p.18–19).

¹³⁶ “Die Universität, die ich 1873 bezog, brachte mir zunächst einige fühlbare Enttäuschungen. Vor allem traf mich die Zumutung, daß ich mich als minderwertig und nicht volkszugehörig fühlen sollte, weil ich Jude war. (...) Ich habe nie begriffen, warum ich mich meiner Abkunft, oder wie man zu sagen begann: Rasse, schämen sollte. Auf die mir verweigerte Volksgemeinschaft verzichtete ich ohne viel Bedauern” (Freud, 1927, p.2).

¹³⁷ Na Alemanha a recessão econômica e as novas orientações políticas do último quarto do século XIX ocorreram paralelamente à ascensão de um antissemitismo heterogêneo e radical. Paradigmático no âmbito das ideias foi o texto de Heinrich von Treitschke de 1879. Em contraposição à história de sofrimento dos judeus, o autor colocava-os como o infortúnio da Alemanha (Treitschke, 1879, p.575). O artigo trouxe o debate sobre a questão judaica [Judenfrage] para a academia, o assim chamado *Berliner Antisemitismusstreit*. Theodor Mommsen pode ser visto com o representante da postura liberal e cosmopolita nesse debate. Mommsen reforçou o postulado da igualdade e a convicção de que os judeus eram, de fato, alemães (Mommsen, 1880, p.7). Para uma visão geral da questão: Bruch; Hofmeister, 2002, p.189–197. Sieg, 1996, p.637.

O objetivo aqui foi apresentar elementos contextuais da dimensão *Ebreo di sangue* de sua personalidade. Assim, podemos concluir que ele herdou um lugar social marginal e precisou empenhar-se para transpor barreiras sociais e afirmar-se como “bom europeu”. Em um contexto que colocava à prova a identidade judaica, Aby Warburg não teve dúvidas em abraçar uma visão de mundo secular e colocar-se primeiramente como cidadão alemão.

1.3 – Neo-humanismo e evolucionismo

Durante sua adolescência Aby Warburg estudou no *Gymnasium* de Hamburgo, Johanneum. Esse período é geralmente pouco trabalhado pela bibliografia especializada¹³⁸. Em 1970 Gombrich já observava um dos motivos: a existência de poucas fontes primárias¹³⁹. Algumas referências biográficas e relatos de segunda mão nos permitem, todavia, extrair indicações relevantes para nosso tema, bem como estabelecer alguns nexos contextuais. Antes de qualquer coisa, duas correntes filosóficas marcaram o pensamento do adolescente: 1) o neo-humanismo; 2) o evolucionismo.

Dois fatos estiveram interligados na biografia de Warburg: a experiência pessoal de distanciamento do judaísmo; a estima pela cultura alemã. Nesse contexto, a tradição neo-humanista apresentou-se como refúgio cultural. Em um escrito autobiográfico lemos:

O momento inicial de meu desenvolvimento científico deu-se com meus quinze anos. Por meio de contendas com uma rígida ortodoxia dogmática (cuja religiosidade, a propósito – seja em seus representantes, seja em seus fundamentos – eu nunca deixei de respeitar) já se apresentavam a mim – durante meus anos juvenis – visões de mundo diametralmente opostas: preceitos compreendidos entre a rígida tradição bíblica – representada pelas aulas domésticas de hebraico desde a primeira infância – e a moderna cultura alemã-europeia, a qual procurava desbravar o caminho da dogmática católico-medieval em direção à liberdade da individualidade, por um lado, através do protestantismo luterano e da consideração das ideias da Revolução francesa e, por outro lado, através da ciência moderna. Por esse motivo meus ideais eram Lessing e Schiller, os quais não nos entediavam durante as notáveis aulas no Ginásio *Johanneum* do professor Merschberger – professor inteligente e por mim muito estimado. Assim juntamente com meus outros insuficientes conhecimentos escrevi em meu *Abitur* um artigo sobre o »Significado de Don Carlos na evolução poética de Schiller«¹⁴⁰.

¹³⁸ Uma exceção é o trabalho: Kurig; Petersen, 1991.

¹³⁹ Gombrich, 1992, p.31.

¹⁴⁰ “Der Anfangspunkt meiner wissenschaftlichen Entwicklung ist mit dem 15. Jahre nicht zu früh angesetzt. Durch die Kämpfe mit einer dogmatisch strengen Orthodoxie (deren Religiosität ich übrigens nie, weder in ihren Vertretern, noch in ihren Grundsätzen aufgehört habe zu respektieren,) war ich schon in meiner frühesten Jugend mit den Gegensätzen zusammengeprallt, die zwischen der starren biblischen Tradition – durch hebräischen Unterricht im Hause seit den ersten Kinderjahren vertreten – und der modernen europäisch-deutschen Kultur, die sich einerseits durch den Lutherschen Protestantismus und die Verarbeitung der Ideen der französischen

A descrição autobiográfica nos revela seu vínculo com a tradição do neo-humanismo. Três autores, nesse sentido, influenciaram mais diretamente o seu pensamento: Winckelmann, Lessing e Goethe. Cabe perguntar: qual a natureza desse influxo de ideias?

Winckelmann interessa-nos em dois sentidos: como historiador da arte e como referência cultural.

No âmbito da história da arte Winckelmann é considerado por muitos o pai da disciplina. Segundo a leitura de Waetzoldt, três pontos de seu legado foram cruciais para a historiografia: 1) a fundação da ciência da arte [Kunstwissenschaft] na Alemanha; 2) a escrita da primeira história da arte alemã no sentido “filosófico”; 3) a união do conhecimento histórico-artístico com fundamentos teóricos¹⁴¹.

Seu livro *História da arte antiga*, publicado em 1764, inaugurou uma nova abordagem da arte¹⁴². Aqui, em contraposição aos seus percussores, Winckelmann procurou estabelecer conexões. A história da arte passou a abarcar origem, desenvolvimento, transformações e declínio, dos diferentes povos, períodos e artistas. Tentava-se compreender a arte no todo, como uma força de atuação específica dentro de um processo vivo de desenvolvimento histórico¹⁴³.

No âmbito cultural Winckelmann foi um dos responsáveis por dar propulsão a uma tendência dominante no século XIX: a busca de refúgio espiritual na Antiguidade¹⁴⁴. Gerd Bornheim vê em Winckelmann a gênese de um novo momento cultural na Alemanha:

Revolution und andererseits durch die moderne Naturwissenschaft den Weg vom mittelalterlichen katholischen Dogma zur Freiheit der Persönlichkeit zu bahnen versuchte, in mir entstanden. Darum waren Lessing und Schiller, die uns auf dem Realgymnasium des Johanneums durch den verständigen und von mir sehr verehrten Lehrer Merschberger bemerkenswerter Weise durch den Unterricht nicht vereckelt wurden, meine Ideale. So habe ich auch meine mangelhaften sonstigen Kenntnisse im Abiturium durch einen Aufsatz über die »Bedeutung von Don Carlos in Schiller dichterischer Entwicklung« ausgeglichen” (Warburg, 1927b, p.683–684).

¹⁴¹ Waetzoldt, 1986, v.1, p.51. Udo Kultermann em *Geschichte der Kunstgeschichte* fala sobre uma “revolução Winckelmanniana” (Kultermann, 1981, p.89).

¹⁴² Sobre a inovação intelectual trazida com a obra: “Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) ist das erste Monument der neuen, singularisierten Kunstgeschichtsschreibung, die durch die Historisierung der Antiker ermöglicht und durch das Aufgeben der vergleichenden Betrachtung in »Parallelen« freigesetzt worden war” (Jauss, 1973, p.177).

¹⁴³ Kultermann, 1981, p.102–104.

¹⁴⁴ O interesse de Winckelmann pela Grécia traduziu-se em Warburg no fascínio pelo Renascimento. É preciso dizer que no século XIX existia a ideia do vínculo entre Grécia, Roma e Alemanha. Esses povos representaram momentos áureos na história da civilização. Gervinus (1805–1871) exemplifica esse ponto de vista: “Se classificássemos as massas principais da história europeia desse modo, então, simultaneamente, teríamos identificado que, na verdade, existem apenas três povos que formam o núcleo de toda a história. A época pura da Grécia é ao mesmo tempo a alma do velho mundo; a história da Itália receberia uma configuração completamente diferente se em seu desenvolvimento (romano) antigo e no novo fosse considerada como o eixo em torno do qual giram o novo e o velho mundo, como palco sobre o qual se concentra continuamente tudo daquele período de transição sobre o qual as ideias se firmaram durante um tempo mais longo e onde as mais novas se propagaram primeiro. Na história mais recente aparecem, então, em primeiro plano, os povos germânicos puros, completamente relacionados com a propagação da Reforma. Apenas gregos, italianos e alemães nunca tiveram uma formação puramente humana, tendo sido eles os verdadeiros cultivadores da arte e da ciência; somente eles que produziram historiadores verdadeiramente grandes” (Gervinus, 2010, p.73).

“A partir de Winckelmann, a Alemanha começa a desprender-se do exclusivismo de Lutero, buscando uma nova dimensão para sua alma na antiga Grécia”¹⁴⁵. O legado de Winckelmann passou a fazer parte da formação dos homens na Alemanha. A esse respeito o poeta Goethe afirmou: “Ele (Winckelmann) é semelhante a Colombo, quando ainda não havia de fato descoberto o Novo Mundo, mas já o tinha nitidamente em sua mente. Não aprendemos nada ao lermos Winckelmann, mas tornamo-nos algo”¹⁴⁶.

Na obra de Winckelmann *Reflexões sobre a arte antiga* encontramos a síntese do paradigma estético-cultural da época:

Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão na figura dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada¹⁴⁷.

Em vista do elencado, quais os pontos de contato entre Winckelmann e Warburg? Toda a historiografia da arte do século XIX foi indiretamente devedora de Winckelmann, afinal, ele lançou as sementes da pesquisa moderna. Entretanto, em sentido estrito a obra de Warburg encontra-se muito distante das perspectivas do historiador setecentista. Já no nível cultural a influência de Winckelmann sobre Warburg foi inequívoca. Sobretudo, o ideal da serenidade da arte antiga foi um problema que ocupou amiúde sua mente.

O influxo de ideias apontado no parágrafo precedente foi reforçado por Lessing. A leitura desse autor causou um grande impacto no jovem Warburg. Como estudante ginásial, ele leu pela primeira vez o *Laocoonte*¹⁴⁸. Mais tarde, confessou que basicamente duas obras o direcionaram à Antiguidade clássica: *Dramaturgia de Hamburgo*¹⁴⁹; *Laocoonte*¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Winckelmann, 1975, p.10

¹⁴⁶ “Er (Winckelmann) ist dem Kolumbus ähnlich, als er die Neue Welt zwar noch nicht entdeckt hatte, aber sie doch schon Ahnungsvoll im Sinne trug. Man lernt nicht wenn man ihn liest, aber man wird etwas” (Citado segundo: Waetzoldt, 1986, v.1, p.73).

¹⁴⁷ Winckelmann, 1975, p.53.

¹⁴⁸ Na biografia intelectual escrita por Gombrich, lemos: “Pero no fue probablemente la cultura literaria de la antigüedad clásica lo que fascinó su imaginación, sino un problema psicológico de ética y expresión tradicionalmente vinculado en la cultura alemana a una famosa escultura antigua. Warburg acostumbraba a decir que había sido la lectura del *Laocoonte* de Lessing, realizada junto con su profesor Oscar Ohlendorff, lo que había determinado la dirección de sus pensamientos” (Gombrich, 1992, p.35). Gertrud Bing também menciona o papel do *Laocoonte* na formação de Warburg (Bing, 1965, p.310).

¹⁴⁹ A *Dramaturgia de Hamburgo* corresponde à atividade de Lessing como escritor de peças, em que transparecem vários pontos da *Bildungstradition*. Destaca-se a defesa de um teatro genuinamente alemão inspirado na Antiguidade em detrimento da influência francesa (Lessing, 1964, p.45). Lessing revalorizou os princípios aristotélicos, os quais encontravam seu afloramento em momentos áureos da arte dramática: a dramaturgia grega e a dramaturgia inglesa (Lessing, 1964, p.91–92). A leitura da dramaturgia de Hamburgo só poderia, portanto, servir para reforçar as ideias dessa tradição tipicamente alemã na formação espiritual do jovem Warburg.

Lessing representou, como Winckelmann, uma importante referência cultural. Um defensor das ideias de tolerância, do poder emancipador da razão, da importância da dimensão estética do homem. É creditado a ele a formulação do conceito de artes plásticas¹⁵¹ e a propulsão da literatura genuinamente alemã. Gombrich compara metaforicamente Lessing com Moisés: do ponto de vista da história da literatura ele foi o responsável por retirar seu povo da opressão francesa¹⁵².

Os estudos de Warburg sobre a arte do Renascimento dialogaram direta e indiretamente com algumas teses de Lessing. *Laocoonte: um ensaio sobre os limites da pintura e da poesia* abordou problemas teóricos valendo-se da análise do grupo escultórico antigo. Lessing partia de certos postulados de estética, já defendidos por Winckelmann¹⁵³. No geral, no entanto, concebeu uma leitura crítica, ou melhor, uma relativização no tocante ao alcance desses postulados. Nesse sentido, para Lessing a não-representação do sofrimento na arte clássica deve-se ao ideal de beleza e harmonia¹⁵⁴. A pintura na arte clássica buscava a representação harmônica da natureza em função da beleza das formas. Já a poesia, em razão de características intrínsecas, podia ignorar essa orientação. O motivo: na poesia a representação do não-belo e do sofrimento não geram repulsão; na pintura acontece o inverso. Em suma, as características da poesia permitem que ela incorpore a representação do sofrimento sem contrariar o ideal de beleza e harmonia¹⁵⁵.

Da distinção entre poesia e artes plásticas decorreu a consideração de Lessing sobre o movimento. Enquanto a pintura lida exclusivamente com corpos, a poesia lida com ações¹⁵⁶. Destarte, como os corpos estão inseridos no espaço e no instante, a pintura é essencialmente estática. Logo, a representação do movimento na pintura encontra-se inviabilizada¹⁵⁷.

¹⁵⁰ “In Hamburg auf dem Grindelhof geboren... eröffnete mir die deutsche protestantische Gelehrtenschule den Weg einerseits zur Naturwissenschaft und andererseits zum klassischen Alterthum durch Lessings Laokoon und Hamburgische Dramaturgie” (Carta citada em: Roeck, 1997, p.107).

¹⁵¹ Kultermann, 1981, p.82.

¹⁵² Gombrich, 1991, p.30.

¹⁵³ Diferenças significativas separam o pensamento de Winckelmann do pensamento de Lessing. Embora o mais significativo para o presente texto seja abarcar a evolução da história das ideias numa visão de conjunto, alguns pormenores não poderiam deixar de serem citados. Em primeiro lugar, como Rosenthal observa, existe uma importante distinção entre o conceito winckelmanniano de forma e a nova definição do belo encontrada por Lessing em 1758. Em segundo lugar, ainda de acordo com Rosenthal, Lessing foi o responsável por antecipar diversos pontos do projeto de Kant apresentado na *Crítica do Juízo* (Rosenthal, 1915).

¹⁵⁴ Lessing, 1984, p.24.

¹⁵⁵ Lessing, 1984, p.126.

¹⁵⁶ Lessing, 1984, p.78.

¹⁵⁷ Em sua tese, Warburg dialogou, sobretudo, com esse princípio. Entre outras coisas, suas conclusões mostraram exatamente sua falibilidade.

As conclusões de Lessing sobre o movimento e o ideal idílico da Antiguidade encontrado em Winckelmann passaram alguns dos ensaios de Warburg. Textos como a tese sobre Botticelli, o ensaio sobre Dürer ou a conferência sobre a emergência do estilo ideal à antiga¹⁵⁸ apresentaram uma leitura crítica das referidas teorias. Foi nesse sentido que Warburg pensou em certos conceitos e problemas intelectuais específicos para a interpretação do Renascimento. Os acessórios em movimento [Bewegtes Beiwerke] demonstravam o contraponto às teorias de Lessing. A transmissão de elementos inquietamente trágicos [Pathosformeln] revelava a ingenuidade da visão meramente apolíneo do antigo. De modo geral, Warburg encontrava-se distante do século XVIII. Sua época histórica já não se identificava com o ideal idílico, idealista e otimista das gerações anteriores.

Por último, o elo de Warburg com a tradição neo-humanista foi reforçado pela figura de Goethe. Um intelectual imprescindível tanto no nível pessoal quanto no contextual. Isso porque o poeta Goethe pode ser identificado entre os homens de mente universal, cujo legado estende-se às diversas áreas do conhecimento. Fez parte de uma geração de poetas e literatos preocupados também com a história da arte. Muito provavelmente Warburg conheceu sua obra na adolescência.

Goethe também escreveu sobre grupo escultórico *Laocoonte* em 1798¹⁵⁹. Para Goethe a escultura leva a representação ao seu ápice e desobriga o homem do não-essencial¹⁶⁰. *Laocoonte* é o exemplo por excelência da síntese entre sofrimento, medo, terror e compaixão¹⁶¹. Adicionalmente, Goethe foi responsável por deslocar o grupo escultórico de seu nexos com a literatura. Seu objetivo: trazê-lo para o domínio da reflexão estética¹⁶².

O método de análise voltado à estética com certeza não conquistou a simpatia de Warburg. A tentativa de desvincular arte e literatura soa distante da tese sobre as pinturas mitológicas de Botticelli. Mesmo a história da arte de Goethe baseada na doutrina do gênio¹⁶³ foi vista com ressalvas por Warburg¹⁶⁴. As referências em sua obra sobre Goethe, no entanto, atestam para a inegável influência cultural do poeta¹⁶⁵.

¹⁵⁸ Respectivamente: Warburg, 1893b. Warburg, 1905. Warburg, 1914.

¹⁵⁹ Deve ser dito que o referido grupo escultórico transformou-se em debate recorrente para toda uma geração: Winckelmann, Lessing, Heinse, Heyne, Goethe (Kultermann, 1981, p.76–86).

¹⁶⁰ Goethe, 1798, p.119.

¹⁶¹ Goethe, 1798, p.126.

¹⁶² Goethe, 1789, p.127.

¹⁶³ Resumidamente sobre a doutrina do gênio: Schiff, 1988, p.XI-XII.

¹⁶⁴ No ensaio sobre os afrescos de Schifanoia Warburg fala sobre os limites das doutrinas do gênio ao afirmar que a história da arte “tateante, tenta encontrar entre os esquematismos da história política e as doutrinas do Gênio a sua própria teoria da evolução” (Warburg, 1912, p.475).

¹⁶⁵ Percy Ernst Schramm, por exemplo, situa o pensamento de Warburg em relação direta com a *Bildungstradition* do século XIX e o descreve como conhecedor preciso de Goethe e apreciador esporádico de

Ao lado do neo-humanista, o jovem Warburg encontrou ideias úteis no evolucionismo – científico e filosófico:

Como se sabe, a teologia medieval diferencia o estado do homem segundo três épocas culturais: antes do Antigo Testamento, debaixo do Antigo Testamento e debaixo do Novo Testamento, e relaciona essas épocas com os temas do domínio da natureza, da lei e da graça – *sub natura, sub lege, sub gratia*. Quando eu era criança precisei percorrer consecutivamente todos esses estágios. Agrega-se, como quarta época da visão de mundo, o tempo da crença na lei inerente à natureza, da concepção científico-natural do mundo.

Entre os 13 e 18 anos frequentei a escola de ensino secundário, na época de maior efervescência do darwinismo. Ao mesmo tempo, entraram em grosseiro contraste com isso, a concepção e prática religiosa de minha família paterna, severamente judias ortodoxas...¹⁶⁶.

Mais adiante, na mesma recordação, Aby Warburg menciona a ideia de um Deus hostil, não mais tolerável na era da humanidade livre da Reforma Protestante e da ciência moderna. Podemos concluir que o evolucionismo serviu para distanciar de uma vez por todas seu pensamento de qualquer visão de mundo religioso-judaica. De certa forma, acentuou o secularismo já presente na tradição neo-humanista e no ideal do aprimoramento intelectual do homem [Bildung]. Futuramente também serviu como fundamento teórico.

Durante sua trajetória de pesquisador, Aby Warburg simpatizou-se com autores inclinados à metodologia das ciências naturais e ao pensamento evolucionista: Karl Lamprecht, Tito Vignoli, Charles Darwin, Robert Vischer, F. T. Vischer. Para os fins de nossa discussão podemos notar que, em contraposição às referências teóricas encontradas em muitos de seus escritos publicados em vida, seus manuscritos apresentam com mais ênfase a influência do evolucionismo. O problema do simbolismo é um bom exemplo de uma reflexão, na qual transparecem vários paralelos com o referido universo intelectual¹⁶⁷.

Carlyle (Schramm, 1967, p.37). Settis defende o nexu entre o pensamento de Warburg e a estética de Goethe: “Warburgs streben nach einer morphologischen und funktionalen Klassifikation der Bilder, sowie der Begriff der Pathosformeln, muß letztlich verknüpft werden mit der Wurzel von Goethes Formenlehre, insbesondere mit der Analogie zwischen Kunst und Natur” (Settis, 1997, p.48). Além disso, Warburg demonstrou estima por Goethe em alguns trechos de sua obra. Em Goethe fundamentou sua máxima norteadora da história da cultura: “Lo que llamáis el espíritu de los tiempos es en el fondo el espíritu de los señores, en el que los tiempos se miran como en un espejo” (Warburg, 1926, p.173). Já na epígrafe de seu estudo sobre Lutero, encontramos esta citação do *Fausto II*: “Es ist ein altes Buch zu blättern, Vom Harz bis Hellas immer Vettern” (Warburg, 1920, p.516).

¹⁶⁶ “Como es sabido, la teología medieval diferencia el estado del hombre según tres épocas culturales: antes del Antigo Testamento, bajo el Antigo Testamento e bajo el Nuevo Testamento, y coloca estas épocas bajo los temas de señorío de la naturaleza, de la ley e de la gracia, *sub natura, sub lege, sub gratia*. De niño debí recorrer todos estos estadios consecutivos, si se agrega como cuarta la época de la visión del mundo, el tiempo de creencia en la ley inherente a la naturaleza, de la concepción científico-natural del mundo.

Pasé los años entre los 13 y los 18 en una escuela de segunda enseñanza científica, durante la época del mayor florecimiento del darwinismo. Al mismo tiempo, entraron en grosero contraste con esto la concepción y la práctica religiosas de mi familia paterna, severamente judías ortodoxas...” (Warburg, 1922b, p.180).

¹⁶⁷ Warburg, 1896–1901.

E quanto aos filósofos? Autores como Hegel, Fichte e Schelling fizeram parte do ideal nacional e cultural alemão durante todo século XIX. Kant e Schopenhauer, particularmente, foram “redescobertos” na segunda metade do século. Em todo caso, deixemos ecoar as palavras de Warburg:

A filosofia de Hegel – apresentada a mim por um amigo quando eu tinha apenas uns dezesseis anos – levou-me [por outra parte] a crer na imanência da lei, [de modo que] terminei o ensino secundário convertido em um evolucionista convicto.

(...)

Eu mesmo me converti em hegeliano, quando (...) discuti sobre Hegel com Paul Ruben, que era um grande conhecedor do filósofo¹⁶⁸.

A referência da “conversão ao hegelianismo” poderia soar estranha para os já familiarizados com o pensamento Warburg. Contudo, ela é compreensível. No trecho citado, o objetivo de Warburg era a explicação do sistema de organização de sua biblioteca. Nesse sentido, não é de se admirar que Warburg tivesse em mente justamente a lição de Hegel da preocupação com a totalidade do momento histórico, isto é, a íntima relação entre arte, religião, filosofia e as demais esferas do “espírito”¹⁶⁹. Reiteradas vezes, Warburg mostrou-se preocupado em compreender de forma ampla o passado. De toda forma, há de se ressaltar: Warburg rejeitou qualquer implicação metafísica.

Curiosamente Kant foi o único filósofo estudado sistematicamente por Warburg¹⁷⁰. Entretanto, contextualmente isso pode ser interpretado como um fato quase necessário¹⁷¹.

Por último, o nome de Nietzsche deve ser lembrado. Sabemos que Warburg interessou-se pelo filósofo. Seu seminário sobre Jacob Burckhardt lidou tangencialmente com a obra de Nietzsche¹⁷². Trata-se, não obstante, de um tema controverso. A bibliografia divide-se em dois eixos interpretativo¹⁷³.

¹⁶⁸ “La filosofía de Hegel, a la que me acercó un amigo cuando yo tenía apenas unos dieciséis años, me llevó [por otra parte] a creer en la inmanencia de la ley, [de modo] que abandoné la escuela de segunda enseñanza convertido en un confiado evolucionista.

(...)

Yo mismo me convertí en hegeliano, cuando (...) discutí sobre Hegel con Paul Ruben, que era un gran conocedor del filósofo” (Warburg, 1922b, p.181).

¹⁶⁹ Gombrich enxerga na preocupação de Burckhardt com a totalidade histórica, uma herança hegeliana (Gombrich, 1994, p.35–53).

¹⁷⁰ Papapetros chamou a atenção para esse fato (Papapetros, 2003, p.172).

¹⁷¹ Adicionalmente há de se mencionar que o contexto é de revalorização de Kant. Na época da Unificação Kant já havia superado Hegel como “filósofo nacional”. Entre 1870 e 1890 os cursos universitários sobre Kant superaram os cursos sobre Hegel na proporção de 15:1 (Skidelsky, 2008, p.34).

¹⁷² Warburg, 1927a.

¹⁷³ Wilhelm Waetzoldt diz que Nietzsche foi o guia espiritual de Aby Warburg. Isso quer dizer, Warburg direcionou-se à dimensão dionisíaca da cultura em detrimento dos aspectos apolíneos (Waetzoldt, 1930, p.197–

De uma forma ou de outra o pensamento de homens como Hegel, Kant e Nietzsche influenciaram indiretamente Warburg. Existem razões contextuais para essa assertiva, igualmente, alguns indícios particulares. Uma ressalva: trata-se de uma questão facilmente passível de anacronismos e supervalorização¹⁷⁴.

Assim, pode-se concluir que o neo-humanismo, juntamente com o evolucionismo científico e filosófico, estampou no jovem Warburg a preocupação com o problema do homem e da cultura em uma perspectiva histórica. Estava aberto o caminho em direção à arte e à Antiguidade.

1.4 – Por que história da arte?

O jovem Warburg estava firme em sua recusa à carreira de banqueiro. Sua família tentou dissuadi-lo. Esperava-se que optasse ao menos por tornar-se rabino ou médico¹⁷⁵. A paixão pela leitura e o “encontro” com a Antiguidade acabou por falar mais alto. Optou por cursar história da arte. Em 20 de maio de 1885 Aby Warburg fez o *Abitur*. Como exigência complementar, teve de estudar grego e história antiga.

Cabe aqui a seguinte pergunta: O interesse do jovem Warburg pela história da arte teve alguma relação com o contato empírico com obras? A resposta a essa pergunta antecipa algumas indicações de sua futura metodologia.

Vejam algumas indicações contextuais. Aby Warburg viveu até seus vinte anos em Hamburgo. Historicamente a Unificação trouxe um “boom” econômico. Hamburgo, na condição de cidade portuária, foi beneficiária direta desse desenvolvimento. Algumas cifras mostram-nos como ao longo do século XIX a cidade hanseática passou por significativas transformações: em 1820 o fluxo de carga em seus portos era de 76 mil toneladas, em 1880

198). Gombrich é cauteloso quanto à relação de Nietzsche com Warburg e a descreve como ambivalente (Gombrich, 1992, p.25). Didi-Huberman reforça as proximidades entre Warburg e Nietzsche e denuncia a interpretação de autores como Cassirer, Hans Baron e Gombrich, os quais minimizavam Nietzsche justamente por estarem atrelados à condição humanista da história da arte (Didi-Huberman, 2013, p.127). O debate entre os dois últimos autores dá-se em função de concepções teórico-metodológicas divergentes. O significado específico de Nietzsche para o pensamento de Aby Warburg está diretamente ligado à questão: estaria ele mais propenso a inclinar-se aos aspectos racionais ou aos aspectos irracionais da cultura humana? Warburg tentava preservar valores culturais humanistas ou procurava em sua obra mostrar justamente a ineficiência prática de certos preceitos idealistas?

¹⁷⁴ Um exemplo de questão anacrônica: as discussões sobre a relação Warburg-Freud/Warburg-Jung. Novamente Gombrich e Didi-Huberman representam posições opostas (Didi-Huberman, 2013, p.161; 209; 244–246; 250. Gombrich, 1992, p.25). Aparentemente, no entanto, trata-se mais de uma questão colocada *a posteriori* do que um problema efetivamente presente na obra de Warburg, ou mesmo no círculo intelectual em torno de sua biblioteca.

¹⁷⁵ Chernow, 1994, p.60–61. Rösch, 2010, p.2010, p.15.

oito milhões de toneladas; em 1875 a cidade possuía aproximadamente 265 mil habitantes, em 1910 930 mil, em 1929 (ano da morte de Warburg) 1,2 milhões¹⁷⁶.

No âmbito artístico e cultural percebia-se o contraste. Hamburgo (segunda maior cidade do Império) ficava muito aquém de cidades como Berlim, Munique e Dresden¹⁷⁷. Ciente dessa deficiência o governo hanseático tentou promover o cenário local. Aby Warburg, no entanto, não foi “produto” do novo ambiente. Foi muito mais uma testemunha e ator nesse processo¹⁷⁸. A esse respeito algumas datas significativas: a primeira galeria de arte 1868; a primeira orquestra municipal 1908 (mesmo ano da fundação do *Kolonialinstitut*); a Universidade 1919¹⁷⁹. Pode-se concluir que o contexto eminentemente mercantil de Hamburgo indubitavelmente limitou o contato do jovem Warburg com a arte.

É dito que Warburg teve um contato empírico com a arte por intermédio de sua família. Seu avô Nathan Oppenheim foi um poliglota e antiquário. Foi assim que Warburg, em suas visitas esporádicas a casa do avô em Frankfurt¹⁸⁰, conheceu obras de Max Liebermann, Jozef Israels e Valentin Ruths¹⁸¹. Não obstante, provavelmente esse foi um contato muito tímido a ponto de influenciá-lo.

Por que então Warburg decidiu-se pela história da arte? A tradição neo-humanista parece oferecer a resposta. Em sentido amplo, Nipperdey nos fala sobre o tênue e delicado debate na Alemanha do século XIX em cima da questão da relação entre religião e ensino. Nesse contexto, as cidades-estados, como Hamburgo, passaram por um desenvolvimento particular. Essas cidades tornaram-se pioneiras no estabelecimento de um sistema educacional independente da Igreja¹⁸². Em sentido estrito, Fritz Saxl nos fala sobre a falta de galerias de pinturas em Hamburgo e cita a já mencionada leitura do *Laocoonte* como ponto de partida para o interesse de Warburg pela história da arte. Ainda segundo Saxl existia uma tradição ginásial em Hamburgo de se estudar a crítica de arte do século XVIII¹⁸³.

A fim de responder à pergunta desta seção pode ser dito que o caminho de Aby Warburg em direção à história da arte foi aberto pelo contato juvenil com a literatura e a conotação dada à cultura na tradição literária com a qual entrava em contato. Seu método de

¹⁷⁶ Dados baseados em: Nipperdey, 1990, v.1, p.37. Roeck, 1997, p.13. Rösch, 2010, p.22.

¹⁷⁷ Hofmann; Syamken; Warnke, 1980, p.14.

¹⁷⁸ Entre outras coisas podemos sublinhar a atuação de Warburg em projetos como a Universidade de Hamburgo, as pinturas do salão principal da *Rathaus* e o monumento a Bismarck. Ver: Russel, 2007.

¹⁷⁹ Nipperdey, 1990, v.1, p.568. Russel, 2007, p.7–8.

¹⁸⁰ No sentido cultural, Frankfurt am Main tinha, na época, mais a oferecer que Hamburgo (Meyer, 1988, p.446).

¹⁸¹ Roeck, 1997, p.21. Roeck, 2001, p.218.

¹⁸² Nipperdey, 1990, v.1, p.537

¹⁸³ Saxl, 1957a, p.336.

estudo da obra de arte em conexão direta com referências literária encontra aqui o seu embrião.

Efetivamente Warburg foi, em diversos sentidos, marcado por sua cidade natal. O desenvolvimento de seus primeiros interesses intelectuais, sua formação cultural – tudo isso esteve diretamente relacionado ao fato de ter sido um judeu nascido em uma cidade livre.

Capítulo 2 – O contexto acadêmico

2.1 – Ciência, cultura e sociedade

Quando o jovem Warburg escolheu concentrar seus estudos na área das humanidades, tornou-se o pioneiro de sua família nos caminhos da ciência. Sua atitude refletia uma postura tipicamente contemporânea: de um lado, o judeu que procura na ciência a afirmação de sua importância para a sociedade¹⁸⁴; de outro lado, o burguês outrora inculto que passa a investir na formação pessoal [Bildung] como forma de distinção social.

O estudo das humanidades era, de fato, comum e estimada dentro da sociedade da época¹⁸⁵. A situação de Warburg, contudo, impunha desafios consideráveis à ascensão à camada dos, assim chamados, “mandarins alemães”¹⁸⁶. A consideração das especificidades da sociedade alemã da época lança luz sobre nosso tema.

A Alemanha unificou-se apenas no século XIX. A reunião dos antigos reinos independentes sob a direção política de Bismarck fez com que, a partir de 1870, fossem intensificados alguns processos internos (à semelhança do ocorrido no mundo inglês): êxodo rural; industrialização; crescimento demográfico; mudanças na estrutura social¹⁸⁷.

Os novos ânimos práticos e utilitaristas oriundos da sociedade industrial impunham desafios às premissas da formação espiritual do homem desenhadas pela época de Wilhelm von Humboldt. A centralidade da política de Bismarck não correspondeu aos anseios iniciais em relação à promoção da cultura alemã. O período em torno da virada do século presenciou confrontações e readaptações de mentalidades e valores. O mundo havia mudado

¹⁸⁴ A questão judaica foi tratada no capítulo anterior. Contudo, aqui cabe mencionar que a atitude dos judeus de predisposição à ciência deu origem ao fenômeno da “sobrerrepresentação” no ensino superior e nos quadros de pesquisa da época. Naturalmente tal fenômeno foi apropriado pelo imaginário antisemita (Volkov, 2001, p.216–217).

¹⁸⁵ Os dados sobre a frequência universitária de acordo com as faculdades mostram a liderança absoluta da Faculdade de Filosofia no período 1861–1914. A frequência de estudantes na referida faculdade chegou ao auge entre 1910 e 1914: 46,9% (Jaraus, 1980, p.126). Em gráfico, as estatísticas sobre as Universidades alemãs mostram claramente que entre 1830 e 1914 somente a Faculdade de Filosofia crescia percentualmente na preferência dos estudantes alemães enquanto as outras faculdades permaneciam estagnadas ou em claro declínio (Jaraus, 1980, p.127). Há de se ressaltar, todavia, o fato de que para as camadas mais afortunadas era relativamente rara a opção pela carreira científica após o término dos estudos (Busch, 1959, p.43–44).

¹⁸⁶ Refiro-me aqui ao conceito de Fritz Ringer (Ringer, 2001).

¹⁸⁷ Internamente a Unificação foi precedida e possibilitada pelo desenvolvimento cultural, econômico e político ao longo do século XIX, bem como pelos resultados das guerras da década de 1860. A nova situação da Alemanha, ademais, colocou-a como grande potência. Esse fato foi significativo para toda a geopolítica europeia. A antiga concepção do equilíbrio de forças encontrava-se ameaçada. A Unificação rompia o vácuo de poder no centro da Europa. Uma visão geral dessas questões em: Canis, 2004. Clark, 2007. Duroselle, 1970.

de forma a colocar em xeque antigos preceitos. A elite acadêmica, nesse contexto, representava uma guardiã dos valores tradicionais.

Ciência, educação e cultura eram temas inter-relacionados e a concepção geral dessas instâncias da vida social nos diz muito a respeito do período Guilhermino¹⁸⁸. De modo geral, pensava-se na ciência com base em quatro princípios: 1) finalidade em si mesma, ou seja, a preponderância sobre as exigências técnicas e utilitaristas; 2) unidade, isto é, abrangiam-se as contribuições oriundas das mais diversas partes do mundo; 3) não-restrição à dimensão do saber, especificamente a importância da ciência como forma de desenvolvimento da individualidade; 4) a relação direta com a cultura. Educação e formação pessoal como propósito de vida.

Os intelectuais alemães da época de Warburg postulavam o nexo entre ciência, educação e cultura. Estimava-se a dimensão espiritual do homem em direção ao estabelecimento de um *ethos*, pode-se dizer, “idealístico”. Os intelectuais alemães acabaram por identificar os seguintes problemas na modernidade: a mercantilização e comercialização da vida; o materialismo prático e teórico; o utilitarismo; o empirismo e “positivismo”; a quantificação e o lado técnico-prático da racionalidade.

A outra faceta da mentalidade da elite acadêmica da época referia-se à dimensão política. Resumidamente: a desconfiança da política como disputa de interesses; crítica à luta entre trabalho e capital e à politização do homem e da cultura. A dimensão espiritual deveria sobrepor-se aos interesses e partidos¹⁸⁹. Em face disso, decorria a difícil relação com a democracia e com o pluralismo partidário. Na verdade os intelectuais – em especial o professorado – colocavam-se claramente como funcionários do Estado monárquico e em favor da manutenção do *status quo*. Embora essas concepções viessem a ser colocadas em prova na virada do século, a confiança na existência e efetividade da *Kultur* continuava elevada. O período anterior a 1914 prefaciou, mas não viveu o pessimismo spengliano do “entre guerras”.

Em von Bülow encontramos um exemplo do apreço pela dimensão espiritual misturado ao sentimento nacional característico da geração de Warburg:

Ora, o que exigem, pois, os senhores. Nós alemães somos o povo mais erudito e, ao lado disso, o povo mais valente em guerra do mundo. Nós alcançamos excelência em todas as ciências e artes. Os grandes filósofos, os grandes poetas e músicos são alemães. Recentemente nós ocupamos nas ciências naturais o primeiro lugar em

¹⁸⁸ O atual parágrafo e os próximos dois baseiam-se em: Nipperdey, 1990, v.1, p.590–591.

¹⁸⁹ Sobre os partidos, Friedrich Paulsen afirmou em 1901: “O sistema de partidos obstrui as forças que de outro modo se uniriam em atividades proveitosas para todas elas. [...] Tem a tendência a causar estragos na vida pública, a destruir o direito e a justiça e a arruinar o caráter dos indivíduos” (Citado segundo: Ringer, 2000, p.134).

quase todos os campos técnicos e trouxemos com isso uma conjuntura econômica magnífica¹⁹⁰.

É interessante observar como a trajetória de Warburg apresenta um exemplo do intelectual guiado pela busca do conhecimento em seu valor intrínseco. Conforme avançamos temporalmente na biografia de Warburg, percebemos sua progressiva imersão em uma missão pública como erudito. Entre outras coisas, sua biblioteca pode ser vista como a síntese da exaltação da ciência.

Devemos salientar algumas especificidades sobre o caso de Warburg. Ele conciliou o monarquismo com uma postura liberal-cosmopolita. Por um lado, nos anos obscuros da década 1920 Warburg representou, juntamente com Cassirer, uma voz ponderada e conciliatória. O processo de criação de símbolos – tão conhecida por ambos – saía da teoria em direção à prática: Warburg homenageou Stresemann com a produção de uma estampa postal comemorativa; Cassirer homenageou a constituição de Weimar com seu discurso¹⁹¹. Por outro lado, Warburg esteve de mãos dadas com o monarquismo de seus colegas de profissão. Russel contrasta o aspecto moderno do pensamento político de Warburg com o seu suporte e respeito ao *Kaiser* e aos interesses nacionais, seu firme patriotismo durante a Grande Guerra e seu desgosto com a mobilização política das massas. Além disso, em contraposição ao entusiasmo de Warburg com a arte contemporânea há de se mencionar sua posição crítica ao materialismo, ao gosto artístico burguês, sua vida regrada por valores tradicionais e seu orgulho por pertencer à elite econômica alemã. A proibição imposta às pretensões artísticas de seu filho, Max Adolph, é um exemplo característico¹⁹².

O aprofundamento da psicose de Warburg revela-nos elementos da dimensão político-cultural de seu pensamento. Segundo o relato do Dr. Embden (médico familiar) Aby Warburg acreditava que uma empregada inglesa – amiga da família e residente em Hamburgo durante os primeiros meses da guerra – havia sido a espiã principal de Lloyd-George. Consequentemente, Warburg enxergava-se diretamente atrelado ao fracasso alemão e esperava a qualquer momento ser castigado¹⁹³. No auge da crise ele pegou um revólver com o

¹⁹⁰ Trata-se de um discurso no Parlamento proferido em 1914 por B. F. von Bülow. “Ja, was verlangen Sie denn eigentlich. Wir Deutschen sind das gelehrteste und dabei das kriegstüchtigste Volk der Welt. Wir haben in allen Wissenschaften und Künsten Hervorragendes geleistet, die größten Philosophen, die größten Dichter und Musiker sind Deutsche. Neuerdings stehen wir in den Naturwissenschaften auf fast allen Gebieten der Technik an erster Stelle und haben es noch dazu einem ungeheuren wirtschaftlichen Aufschwung gebracht” (Citado segundo: Brocke, 1980, p.47).

¹⁹¹ Levine, 2013, p.231.

¹⁹² Russel, 2007, p.6.

¹⁹³ Stimilli, 2007, p.59–60.

objetivo de matar toda sua família. Sua motivação: impedir que eles vivessem sob o bolchevismo¹⁹⁴.

Podemos, portanto, identificar em Warburg elementos do monarquismo e do conservadorismo típicos dos intelectuais e professores da época. Uma mentalidade desenvolvida desde sua juventude¹⁹⁵, ecoante em seu pensamento e trajetória intelectual. A crise psicótica do pós-guerra é emblemática, representou o desmoronamento de um regime. Naturalmente ele foi obrigado a passar por uma dolorosa reavaliação de sua missão enquanto intelectual. Em seus últimos anos esteve mais próximo da figura do *Vernunftrepublikaner*¹⁹⁶. Em suma, Warburg foi um homem do século XIX no que tange aos seus valores. Sua reavaliação (cultural e política) significou a tentativa de conciliar a República com valores culturais da civilização ocidental.

2.2 – O lugar social do historiador

Destacado o contexto geral da intelectualidade contemporânea, vejamos algumas particularidades sobre o lugar social dos historiadores.

Sobre a disciplina história destacam-se dois pontos: 1) na qualidade de disciplina acadêmica ela foi uma criação tipicamente alemã e oitocentista; 2) ao longo do século XIX assumiu a preponderância sobre as demais disciplinas humanistas.

Sobre a segunda assertiva cabe a pergunta: qual a origem desse processo e por que especificamente os historiadores passaram a possuir posição de proeminência?

A primeira razão refere-se ao contexto cultural e político. Em um conjunto de territórios politicamente independentes, foi um processo natural o fato de a narrativa histórica assumir papel crucial na constituição de identidade cultural. As circunstâncias conferiram aos historiadores alemães, conseqüentemente, uma influência decisiva sobre a compreensão da vida, do tempo e do Estado. Eram vistos como responsáveis diretos pela formação de

¹⁹⁴ Stimilli, 2007, p.93–94.

¹⁹⁵ O monarquismo e o patriotismo faziam parte da educação ginásial da época. Assim descreve o historiador Thomas Nipperdey o ensino secundário da Era Guilhermina: “Natürlich, die Schule wurde national, monarchisch und patriotisch; das nahm zu, die Idee der wissenschaftlichen Objektivität schwächte sich ab. (...) Der neue Nationalismus von Kaiser und Reich hatte in den Gymnasien eine Hauptbastion” (Nipperdey, 1990, v.1, p.559).

¹⁹⁶ Literalmente “republicanos pela razão”. Foram homens que até 1918 sustentaram ideologicamente o Império, mas a partir de então se renderam ao republicanismo como única saída para a Alemanha. Segundo a definição de Peter Gay eles foram: “Well-educated, intelligent, reluctant to exchange the values of the Empire for the dubious dispensations of democracy, (...). The *Vernunftrepublikaner* were reasonable men who had been willing to learn the first lesson of modernity but not the second: they acknowledged that nostalgia for the Empire was ridiculous, but they could not see that the Republic might deserve wholehearted support – or, rather, that it might become deserving if enough deserving persons supported it” (Gay, 2001, p.23; 25).

identidade, esclarecimento, atribuição de sentido e projeção de futuro. Ademais, os historiadores levavam adiante a ideia de cultura e educação harmonizadora. O ideal de promoção do bem comum atrelado à aversão à política como local de conflito de interesses tornava-os “úteis” ao Estado. Nessa visão de mundo, ao Estado cabia promover o bem da nação, ao mesmo tempo ser a manifestação máxima da liberdade individual¹⁹⁷.

A segunda razão refere-se ao desenvolvimento da história das ideias. Segundo Schnädelbach o declínio do sistema hegeliano representou um momento marcante. A identificação de Hegel como filósofo oficial da Prússia dos anos anteriores ao período da Restauração levou, não só ao seu descrédito na dimensão política, como também ao descrédito de sua validade científica. Schnädelbach observa no período pós-Hegel o processo de alienação da “filosofia”, a qual passava a ser identificada, sobretudo, com o idealismo absoluto¹⁹⁸. A jovem ciência da história surgiu após Hegel na condição de liderança da oposição científica ao idealismo. Com o tempo, assumiu a força cultural e política tradicionalmente desempenhada pela filosofia¹⁹⁹.

Um exemplo concreto pode ser visto na atuação de Leopold von Ranke, o qual entre 1848 e 1851 serviu como conselheiro pessoal de Friedrich Wilhelm IV e em 1854 foi convidado para conferir lições privadas ao rei da Baviera Maximilian II²⁰⁰. Ou mesmo no discurso da época. Como é o caso do §93 do manual de teoria da história de Droysen (1858):

A significação prática dos estudos históricos reside no fato de que eles – e somente eles – fornecem para o Estado, para o povo, para o Exército, etc. a imagem deles mesmos.

O estudo histórico é o fundamento para a instrução e formação política. O homem de Estado é o historiador prático²⁰¹.

A primazia alcançada pelos estudos históricos alavancou significativamente o desenvolvimento de pesquisas na área. O resultado desse processo reflete-se na afirmação feita pelo historiador Huizinga em princípios do século XX: “[A] Alemanha é, sem disputa, a que produz no século XIX o maior número de historiadores relevantes”²⁰².

¹⁹⁷ Parágrafo baseado em: Nipperdey, 1990, v.1, p.592.

¹⁹⁸ Schnädelbach, 1984, p.8–9. Pode-se frisar que os intelectuais do século XIX eram conscientes desse processo. Paulsen destaca a descrição do século XVIII como *saeculum philosophicum*, em contraposição ao XIX, *saeculum historicum* (Paulsen, 1885, p.526–527).

¹⁹⁹ Schnädelbach, 1984, p.34.

²⁰⁰ Schnädelbach, 1984, p.237.

²⁰¹ Droysen, 2009, p.84.

²⁰² “...Alemania, es, sin disputa, el que produce en el siglo XIX mayor número de historiadores relevantes” (Huizinga, 1992, p.37).

Quanto aos historiadores da arte deve ser dito que eles ocupavam uma posição social parcialmente distinta dos historiadores políticos. Não estavam envolvidos nas principais polêmicas da época. Contudo, foram produtos e atores no mesmo contexto. Segundo Heinrich Dilly a escrita da história da arte fazia-se até mesmo mais simpática à burguesia afortunada do que a escrita da história propriamente dita. Os historiadores da arte relembavam não apenas valores espirituais passados, mas administravam coleções e davam pareceres ao Estado. Eles fizeram igualmente parte do processo de aperfeiçoamento do novo Império, da legitimação da nova ordem social e do instrumental de propaganda política²⁰³.

A dimensão política entre os historiadores da arte pode ser visualizada, por exemplo, no recorte temático. É o caso da geração das grandes biografias (1860–1890), motivadas pelo interesse patriótico e histórico-etnográfico. Desse contexto destacaram-se historiadores como Alfred Woltmann, Anton Springer, Carl Justi, Herman Grimm, Moritz Thausing e Ernst August Hagen²⁰⁴. Embora a dimensão política permeasse de diferentes formas o pensamento desses homens, há de se frisar que jamais abandonaram o espírito científico. Pelo contrário, podem ser vistos como importantes referências da pesquisa histórico-científica.

2.3 – A história da arte como disciplina acadêmica

Após sublinharmos alguns aspectos socioculturais da época do jovem Warburg, voltemos agora nossa atenção para aspectos mais especificamente metodológicos. Procuremos aqui determinadas especificidades do desenvolvimento de sua área acadêmica como forma de prepararmos o pano de fundo para a compreensão histórica de seus escritos sobre o Renascimento.

Como ponto de partida podemos pensar em sua conferência sobre os afrescos do Palácio Schifanoia, proferida em 1912. Warburg esperava encontrar em Schifanoia a presença da dupla tradição medieval dos deuses antigos²⁰⁵. Não obstante, os enigmáticos afrescos levaram-no à ampliação do horizonte geográfico e, por conseguinte, ao tratamento de uma temática heterodoxa – a astrologia. Isso o colocava diretamente defronte à situação metodológica da história da arte de sua época. Seu comentário foi o seguinte:

²⁰³ Dilly, 1979, p.250–251.

²⁰⁴ Dilly, 1979, p.254.

²⁰⁵ Warburg, 1912, p.455.

Com essa tentativa individual um tanto ousada, eu só quis defender uma ampliação metodológica das fronteiras da nossa ciência da arte em termos temáticos e espaciais.

Até hoje, categorias de desenvolvimento insuficientes têm impedido a história da arte de disponibilizar seu material para uma “psicologia histórica da expressão humana” ainda inexistente. Com uma postura exageradamente materialista ou mística, nossa jovem disciplina obstrui uma visão geral da história mundial. Tateante, tenta encontrar entre os esquematismos da história política e as doutrinas do Gênio a sua própria teoria da evolução. Com minha tentativa de interpretação dos afrescos do Palazzo Schifanoia espero ter demonstrado que só podemos iluminar os grandes processos evolutivos se nos esforçarmos para esclarecer detalhadamente um ponto obscuro concreto, e isso, por sua vez, só é possível a partir de uma análise iconológica que não se deixa intimidar pelo controle policial das nossas fronteiras²⁰⁶ e insiste em contemplar a Antiguidade, a Idade Média e a Modernidade como épocas inter-relacionadas, investigado as obras de arte autônomas e aplicadas como documentos expressivos igualmente relevantes²⁰⁷.

O trecho citado apresenta a enunciação das principais teses e críticas de Aby Warburg à historiografia da arte de seu tempo. Vista como disciplina acadêmica, a história da arte refletia muito dos ânimos e direções da política universitária do período Guilhermino. Embarcou no processo de expansão das universidades alemãs, de forma a colocar os historiadores da arte de língua alemã no domínio absoluto dos debates teórico-metodológicos, pelo menos até os primeiros decênios do século XX.

Do trecho acima citado é mais importante destacar o considerável “engessamento” no seio da academia e um contexto em que as inovações não mais encaminhavam ao conhecimento aprofundado do desenvolvimento histórico.

2.3.1 – *Gênese*

A literatura artística nos países de língua alemã remonta sua origem ao século XV, especificamente a nomes como Johannes Butzbach, Christoph Scheurl, Albrecht Dürer, Matthias von Kirckelbach e Joachim von Sandrart. Uma ciência da arte [Kunstwissenschaft], propriamente dita, apareceu somente no século XVIII com Johann Friedrich Christ, docente na Universidade de Leipzig (1735–1756). Christ foi um homem viajado; um classicista que deu propulsão aos estudos de história da arte em conexão com a Antiguidade²⁰⁸.

²⁰⁶ William Heckscher estabelece o vínculo dessa ideia de Warburg com Cícero: “*Liberæ sunt enim nostræ cogitationes*”. Pensa-se tanto na liberdade de pensamento quanto no uso livre da imaginação. Outro correspondente, segundo o mesmo autor, é o provérbio alemão: “*Gedanken sind zollfrei*” (Heckscher, 1985, p.260).

²⁰⁷ Warburg, 1912, p.475–476.

²⁰⁸ Waetzoldt, 1986, v.1, p.45.

Winckelmann aproveitou os caminhos abertos por Christ e deu continuidade à concepção da exemplaridade e singularidade da Antiguidade. Embora sua obra *Geschichte der Kunst des Altertums* tenha sido – mais tarde – duramente criticada em virtude de vários erros históricos, ela acabou por torna-se o referencial da historiografia do século XVIII. A influência de Winckelmann estendeu-se a pensadores alemães como Herder, Goethe, Schiller, Lessing, Schlegel e, posteriormente, aos românticos²⁰⁹. Winckelmann permaneceu muito tempo como referencial isolado de uma história da arte alicerçada sobre fundamentos culturais e filosóficos. Segundo Waetzoldt, foi somente com Karl Schnaase (1798–1875) que a pesquisa sobre o desenvolvimento histórico da arte foi retomada²¹⁰.

O século XVIII trouxe alguns avanços, porém a institucionalização da história da arte ocorreu apenas no século XIX. As gerações posteriores a Winckelmann foram compostas basicamente por “pensadores universais”, ou seja, não-especialistas. A arte era pensada paralelamente à arqueologia, ao colecionismo e à estética. Nesse sentido pode ser citado: o movimento literário *Sturm und Drang*; Goethe; Heinrich Meyer; Georg Foster.

Uma figura paradigmática, entre Winckelmann e o estabelecimento das primeiras cátedras, foi o filósofo Hegel (1770–1831). Segundo Gombrich Hegel deve ser considerado o pai da história da arte²¹¹.

Winckelmann, em seu intento pioneiro de sistematizar a história universal da arte em um edifício histórico e doutrinário, encontrou o seu ideal na Grécia. Já no sistema filosófico de Hegel os gregos foram responsáveis por dar ao clássico a beleza sensual. Essa civilização, no entanto, corresponde a apenas uma das etapas da evolução histórica²¹². No pensamento estético de Hegel sobressaíram-se três ideias winckelmannianas: 1) transcendentalismo estético; 2) colecionismo histórico; 3) determinismo histórico²¹³.

Para a história das ideias Hegel pode ser visto como um divisor de águas. Por um lado, os ecos de seu pensamento ao longo do século XX dão a ideia de um legado insuperável. Por outro lado, para vários pensadores do século XIX tornava-se cada vez mais claro o

²⁰⁹ Kultermann, 1981, p.106.

²¹⁰ Waetzoldt, 1986, v.1, p.77.

²¹¹ Gombrich, 1991, p.53.

²¹² Gombrich, 1991, p.53–54.

²¹³ Com *transcendentalismo estético* Gombrich se refere a uma concepção impregnada com ideias do neoplatonismo que, por sua vez, justificam o culto da beleza. *Coletivismo histórico* Gombrich entende como o papel atribuído ao coletivo, à nação. Por fim, *determinismo histórico* se refere à ideia da progressão que passa pelo estilo mais nobre, decaindo-se em seguida. A origem da arte Grega já continha as sementes de sua própria ruína (Gombrich, 1991, p.54).

obsoletismo de seu sistema²¹⁴. A geração de Springer e Burckhardt é exemplar: representa intelectuais descontentes com a especulação e entusiasmados com o método científico e erudito das pesquisas históricas. A desconfiança em relação ao valor da filosofia sistemática e especulativa para a ciência histórica tornou-se, posteriormente, um ponto definidor do método de Warburg.

2.3.2 – Institucionalização

A institucionalização da história da arte pode ser definida como tipicamente oitocentista. Foi resultado do processo de expansão universitária e da progressiva especialização das disciplinas acadêmicas. Essa seção restringe-se à enumeração e breve discussão de alguns historiadores significativos nesse processo.

August W. Schlegel (1767–1845) recebeu o convite para lecionar na Universidade de Bonn em 1818²¹⁵. De sua atividade docente extraem-se dois fatos.

Primeiro: o avanço do interesse pela história da arte na primeira metade do século XIX. O curso de Schlegel *Theorie und allgemeine Geschichte der bildenden Künste* foi assistido em 1819 por 16 ouvintes. Em 1822 por 16 ouvintes. Já em 1840 o curso de Schlegel teve 78 ouvintes. Em 1842 seu curso *Geschichte der bildenden Künste in neueren Europa* registrou 152 ouvintes²¹⁶. Mesmo se considerarmos o aumento de matrículas nas universidades alemãs, esses dados revelam-nos inequivocamente o aumento do interesse pela disciplina.

Segundo: a necessidade de definição teórico-conceitual da história da arte. Os interesses intelectuais de Schlegel levavam à concepção da história da arte como parte integrante da, assim chamada, *Bildungsgeschichte der Menschheit*. Nessa interpretação não existia distinção nítida entre história da arte, arqueologia, germanística, geografia, história, romanística e estudos orientais²¹⁷. O abandono de tal perspectiva foi fundamental na medida em que criou as condições para a afirmação da história da arte na qualidade de disciplina autônoma. Gradativamente, a forte conotação filosófica das primeiras décadas do século XIX foi superada e possibilitou a afirmação da história da arte enquanto cátedra universitária.

²¹⁴ Burckhardt escreveu em 1870: “As ações do ‘filósofo’ sobem rapidamente, enquanto Hegel, após as publicações deste ano de jubileu, poderá, muito possivelmente, aposentar-se em definitivo” (Burckhardt, 2003, p.276).

²¹⁵ Mesmo ano de sua fundação.

²¹⁶ Einem, 1968, p.410.

²¹⁷ Einem, 1968, p.411.

Uma das principais figuras do processo de institucionalização da história da arte na Alemanha foi Anton Springer (1825–1891)²¹⁸. Ele nasceu em Praga, promoveu-se em Tübingen (1848), em seguida tornou-se *Privatdozent* em sua cidade natal. Em 1852 foi a Bonn a fim de trabalhar com história da arte. Após oito anos tornou-se finalmente catedrático: criava-se a primeira cadeira de história da arte em Bonn. Segundo Heinrich Dilly a criação de uma cátedra específica para a história da arte deu-se por estes motivos: 1) o teor da atividade docente de Springer: cursos e excursões²¹⁹; 2) a notoriedade das publicações de Springer em história da arte; 3) a especificidade artístico-geográfica da região do Reno²²⁰.

Springer adquiriu prestígio no meio acadêmico, em particular, graças aos seus estudos iconográficos e às suas obras *Abhandlung über Michelangelo* (1878) e *Raffaël und Michelangelo* (1878) – segundo Topfstedt e Zöllner, livros ainda hoje relevantes²²¹. Sua atuação foi decisiva na viabilização da criação do Instituto de História da Arte em Bonn (1872), o primeiro do tipo a ser fundado na Alemanha. Em 1872 Springer recebeu um novo convite: juntar-se à recém-inaugurada universidade de Estrasburgo como docente e pró-reitor²²². Em 1873 a situação se repetiu. Daí em diante permaneceu até sua morte (1891) como ocupante da cadeira *Geschichte der mittleren und neuen Kunst* do Instituto de História da Arte da Universidade de Leipzig²²³.

Justi sucedeu Springer na cadeira de Bonn, onde permaneceu até sua aposentadoria (1902). Carl Justi foi um historiador ortodoxo e pessoalmente fechado²²⁴. Sua trajetória profissional tornou-o uma das figuras mais respeitadas dentro da academia alemã. Sua metodologia histórica pautada na pesquisa empírica e no cuidado com as fontes legou cientificidade e robustez a uma disciplina nascente, que necessitava afirmar seu valor. Posteriormente essas características de Justi exerceram um papel central na formação do jovem Warburg.

²¹⁸ É curioso o fato de a bibliografia sobre Warburg reservar tão pouco espaço a uma figura tão relevante no meio acadêmico alemão do século XIX como Springer. Ademais, Springer foi um importante referencial metodológico de Warburg.

²¹⁹ No semestre de inverno de 1852/53 – primeiro semestre de Springer em Bonn – foram ministrados dois cursos: *Raphaels Zeitalter* para 7 ouvintes; *Allgemeine Kunstgeschichte* para 4 ouvintes. Pouco tempo depois, no semestre de verão de 1856, seu curso *Geschichte der neueren Kunst* reuniu 50 ouvintes. *Allgemeine Kunstgeschichte* 12 ouvintes (Dilly, 1979, p.264–265).

²²⁰ Dilly, 1979, p.239–240.

²²¹ Topfstedt; Zöllner, 2009, p.219.

²²² Einem, 1968, p.417.

²²³ Cronologicamente o Instituto de Leipzig foi o segundo do Império e um dos poucos estabelecidos ainda no século XIX (Topfstedt; Zöllner, 2009, p.218).

²²⁴ É interessante notar que nos trinta anos de atividade docente de Justi apenas três historiadores da arte habilitaram-se sob sua supervisão: Henry Thode 1887; Paul Clemen 1893; Eduard Firmenich-Richartz 1896 (Einem, 1968, p.424).

Os historiadores da arte do século XIX captaram com precisão o desafio de justificar a existência da disciplina como campo autônomo de pesquisa. Vários textos da época trataram de oferecer a distinção necessária em relação às disciplinas correlatas (história, arqueologia, estética). Adicionalmente definiram critérios teóricos e metodológicos²²⁵. Assim, a história da arte passava a adquirir prestígio e reconhecimento, podendo apresentar-se como ciência séria²²⁶.

A outra face do processo de institucionalização diz respeito à dimensão política da vida acadêmica. O estabelecimento de institutos e cátedras, a aquisição de verbas, a nomeação de professores: processos não explicáveis apenas pelo mérito profissional²²⁷. Herman Grimm, Wilhelm Bode e Schmarsow, são exemplos de intelectuais que conseguiram reunir conhecimento e capacidade técnica em suas respectivas especialidades, com o bom trânsito entre a elite acadêmica, contatos com o Ministério e influência institucional.

Tendo em vista a política acadêmica centralizada em Berlim²²⁸ e as especificidades de Warburg – isto é, um historiador judeu e de interesses científicos poucos comuns –, torna-se compreensível sua aversão aos meios institucionais da época. O resultado, entretanto, foi positivo. A originalidade do pensamento de Warburg só foi possível graças a condições de trabalho rara e ao distanciamento crítico em relação às estruturas institucionais engessadas.

2.3.3 – Correntes teóricas

O ponto fundamental para a compreensão de qualquer disciplina acadêmica é o seu movimento interno: suas escolas e correntes teóricas. Com o fim de preencher essa lacuna, seguem algumas considerações sobre a historiografia da arte da época de Warburg. Pensou-se em uma apresentação sintética que agrupasse os principais historiadores em

²²⁵ Para citar os mais relevantes: de Hermann Grimm *Ist die Moderne Kunstgeschichte eine auf solider Grundlage ruhende Wissenschaft? – Gründe warum nicht. – Notwendigkeit eine Änderung* (1865) e *Das Universitätsstudium der neueren Kunstgeschichte* (1891); de August Schmarsow *Die Kunstgeschichte an unsern Hochschule* (1891); de Moritz Thausing *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft* (1884); de Robert Vischer *Kunstgeschichte und Humanismus* (1880).

²²⁶ Joseph Gantner em seu livro de 1932 fala de uma dúvida – antiga e nunca superada – em relação à história da arte enquanto ciência (Gantner, 1932, p.30–31).

²²⁷ A estatística sobre a nomeação de professores – sem ou contrárias às recomendações da faculdade – para o período 1817–1900 mostram: média mais alta 32,8% [Faculdade de Teologia Evangélica]; média mais baixa 19,9% [Faculdade de Direito] (Brocke, 1980, p.90). Essas estatísticas apontam para um processo, em regra, autônomo, todavia, com intervenção considerável do Ministério.

²²⁸ Refiro-me à dependência das universidades em relação ao governo central. Cabe ressaltar ainda que o Ministério procurou organizar os centros de pesquisas alemães sob o viés da concentração de especialidades. Nesse contexto, Berlim seria o centro para estudos antigos, história e artes (Brocke, 1980, p.52–53. Grimm, 1891, p.391).

conjunto com suas perspectivas metodológicas. Como referência, basicamente três autores: Gert Schiff; Michael Podro; Regine Prange.

Gert Schiff oferece uma sistematização didática. O autor apresenta um esquema simples, em que estão agrupados os principais nomes da historiografia alemã²²⁹. São três grandes grupos de historiadores: 1) Os historiadores que compartilham o conceito de nascimento e queda inspirado em Vasari – Winckelmann, o velho Goethe, Wackenroder, F. Schlegel, Rumohr, Burckhardt, Wölfflin –; 2) os herdeiros diretos da tradição hegeliana – aqui há uma subdivisão: os historiadores que postulam o progresso contínuo e pré-determinado na arte (Wickhoff e Riegl) e os historiadores que postulam a unidade estrutural do período histórico²³⁰ (Burckhardt, Wölfflin, Wickhoff, Riegl, Max Dvořák, Warburg e Panofsky) –; 3) os historiadores simpáticos à ideia do gênio autônomo – o jovem Goethe, Heinse, Kolloff, Hetzer e Schlosser²³¹.

O livro de Michael Podro *The critical historians of art* concentra-se nos, assim chamados, historiadores críticos da arte²³². A indagação central colocada por essa tradição pode ser sintetizada desta forma: a arte é produto de uma época ou é irredutível às condições contextuais²³³? Esse foi o problema historiográfico norteador de todo século XIX e, de modo geral, os historiadores oscilavam entre dois pontos de vista: 1) reduz-se o peso do contexto em vista da irredutibilidade da arte e da perda de sua autonomia, move-se em direção ao formalismo; 2) diminui-se o senso de irredutibilidade em favor de fatores externos à arte, corre-se o risco de restringir a arte à condição de mero sintoma²³⁴.

A questão posta pelos historiadores críticos remonta à filosofia de Kant. Na verdade, o desfecho dos grandes projetos estéticos (Kant, Schiller, Herbart e Hegel) pode ser pensado como o momento de gênese dessa tradição. Por outro lado, a partir de 1927, especificamente com a publicação de *Die Perspektive als symbolische Form* a questão principal dessa geração tornou-se antiquada²³⁵. As novas descobertas da psicologia da percepção e da psicanálise pôs fim ao problema²³⁶.

²²⁹ A interpretação de Schiff remete ao livro *In the search of cultural history* de E. H. Gombrich.

²³⁰ Ou seja, a interconexão entre arte, religião, filosofia, lei, governo.

²³¹ Schiff, 1988, p.XI-XII.

²³² Entende-se por historiador crítico uma tradição na literatura das artes-visuais fundamentada sobre os alicerces da estética filosófica alemã de finais do século XVIII e princípios do século XIX. Uma tradição que se desenvolvia com considerável coerência interna, isto é, seus autores dialogavam entre si e partiam dos problemas deixados em aberto pelos percussores na tentativa de conferir-lhes uma solução própria (Podro, 1982, p.XV).

²³³ Podro, 1982, p.XVIII-XX.

²³⁴ Podro, 1982, p.XX.

²³⁵ Podro, 1982, p.XXI.

²³⁶ Podro, 1982, p.XXII.

A interpretação de Podro permite-nos visualizar a historiografia do século XIX em sua evolução geracional. Concebem-se quatro momentos: 1) Schnaase e Semper simbolizaram as duas recepções possíveis do legado de Hegel; 2) Jacob Burckhardt e Anton Springer representaram o rompimento com a tradição imediatamente precedente e a rejeição da especulação filosófica na história da arte; 3) Riegl, Wölfflin e Warburg pertenceram à mesma geração. Contudo, dividiram-se quanto à percepção da arte. Riegl e Wölfflin recuperaram a influência da estética. Riegl retomou a teoria dos motivos de Semper, enquanto Wölfflin retomou a teoria da ordenação de Herbart. Aby Warburg foi o continuador da tradição de Springer e Burckhardt; 4) Panofsky representou o momento de superação. Ele retomou o projeto de Hegel de traçar nas artes visuais algo análogo à racionalidade discursiva. Evitou, não obstante, a generalização empírica de Wölfflin e a teoria psicológica de Riegl. Panofsky, portanto, corrigiu os seguintes problemas de Hegel: “Primeiro, a relação entre o ideal de um ponto de vista sistemático e o detalhamento da abordagem histórica; segundo, a relação entre as concepções de uma teoria geral e a infraestrutura das obras particulares, e terceiro a relação entre imagens e conceitos”²³⁷.

Na leitura de Regine Prange o desenvolvimento da historiografia no século XIX não apresenta – como se costuma crer – a tendência exclusivamente historicizante. Para a autora a historiografia do século XIX é incompreensível se desvinculada do legado estético deixado pelo século XVIII²³⁸. Gustav Waagen é um exemplo de autor em que “a ideia da arte autônoma é plenamente mantida na pesquisa histórico-crítica”²³⁹.

O pano de fundo filosófico do século XIX remete primeiramente a Baumgarten, o fundador da estética. Seu postulado central: a primazia da doutrina do conhecimento e saber científico sobre a experiência sensitiva, ou seja, a emancipação em direção à potencialidade intelectual. Em segundo lugar, há de se frisar a estética de Immanuel Kant. Na *Crítica do*

²³⁷ “First, the relation between the ideal of a systematic viewpoint and the detail of historical inquiry; second, the relation between the concepts of general theory and the infrastructure of particular Works, and third the relation between images and concepts” (Podro, 1982, p.XXVI).

²³⁸ Fontes do século XIX eram claras a esse respeito. Em *Kunstgeschichte e Humanismus* (1880) Robert Vischer defendeu a superação das barreiras entre história da arte e estética (Ikonou; Mallgrave, 1994, p.21). Em 1914 Georg Dehio escreveu: “Dagegen ist eine engere Verbindung zwischen den kunstgeschichtlichen und geschichtlichen Studien, wie ich sie forderte, nicht eingetreten. Man könnte eher sagen: sie haben sich weiter voneinander entfernt. Daß in den letzten Jahrzehnten ästhetische und psychologische Gesichtspunkte stärker als früher in die Gedankengänge der Kunsthistoriker hineingezogen wurden. (...) die Kunstgeschichte, wie besonders geartet auch ihre Methoden sind und sein müssen, doch im letzten Grunde immer Geschichte ist” (Dehio, 1914, p.245).

²³⁹ “...die Idee der autonomen Kunst in der historischen kritischen Forschung durchaus aufrechterhalten wird” (Prange, 2004, p.128).

gusto [Geschmacksurteil], estabeleceram-se dois princípios: a doutrina do gênio; a autonomia das belas-artes²⁴⁰.

Foram dois estetas da geração seguinte, os responsáveis por tecer as duas grandes escolas diretrizes do pensamento historiográfico do século XIX: Schelling e Hegel. Schelling – com sua estética romântica – levou adiante a estética moralista de Kant em um sentido quase religioso. Paradigmático foi sua ideia de que “o gênio artístico trabalha ›como a natureza‹, ele recria prioritariamente a unidade original entre sujeito e objeto e suas obras tornam o absoluto da contemplação acessível”²⁴¹. Por conseguinte, Schelling influenciou a historiografia voltada à dimensão do belo e ao sentido atemporal da arte. Hegel privilegiou a história em seu sistema filosófico. Esse fato foi determinante para o surgimento da tradição que compreendia a arte essencialmente como fenômeno histórico²⁴². Por conseguinte, Hegel influenciou a historiografia voltada ao fato histórico e à dimensão contextual da arte.

2.3.4 – Na época de Warburg...

Quando Warburg estava apto a iniciar seus estudos universitários havia cátedra de história da arte nas seguintes universidades: Bonn, Estrasburgo, Königsberg²⁴³, Berlim e Leipzig. Fora da Alemanha, mas ainda em língua alemã: Viena e Basileia²⁴⁴. Nas politécnicas: Zurique, Stuttgart e Karlsruhe²⁴⁵.

A Alemanha Guilhermina apresentou, no geral, um contexto favorável ao desenvolvimento da história da arte como disciplina acadêmica. Basta compararmos os dados do parágrafo anterior com os oferecidos por Waetzoldt para a história da arte nas universidades alemãs em 1912: 15 catedráticos, 2 honorários, 11 extraordinários e 23 *Privatdozenten*. No ensino superior como um todo havia aproximadamente 132 professores de

²⁴⁰ Prange, 2004, p.93.

²⁴¹ “...das künstlerische Genie arbeitet ›wie die Natur‹, es stellt in seinen Produkten eine ursprünglich vorhandene Einheit von Subjekt und Objekt wieder her und macht in seinen Werken das Absolute der Anschauung zugänglich” (Prange, 2004, p.94).

²⁴² Prange, 2004, p.94.

²⁴³ É da Universidade de Königsberg a primeira cadeira de história da arte: em 1825 na condição de cadeira extraordinária, em 1830 promovida a cadeira ordinária (Kultermann, 1981, p.428). Um fato curioso. Johann Domenicus Fiorillo (1748–1821) foi um catedrático pioneiro no tratamento da história da arte. Dono da cadeira de filosofia em Göttingen desde 1813. Como Fiorillo não fez sucessores, a tradição de história da arte acabou por enfraquecer-se e a cadeira de Göttingen acabou por não ser criada (Betthausen *et al.*, 2007, p. 95. Dilly, 1979, p.174).

²⁴⁴ Dehio, 1914, p.241. Dilly, 1979, p.170; 241–248. Kultermann, 1981, p.428.

²⁴⁵ Dilly, 1979, p.55.

história da arte²⁴⁶. Ainda relevante: o estabelecimento do *Kunsthistorisches Institut in Florenz*; o Congresso Internacional de História da Arte²⁴⁷.

Retrospectivamente pode ser dito que o processo de legitimação da história da arte enquanto disciplina acadêmica obteve sucesso. Waetzoldt afirmou em 1912 que os historiadores alemães tinham todos os motivos para “se alegrar sem arrogância pelo alcançado e confiar sem pusilanimidade na evolução futura de nossa ciência”²⁴⁸. O contexto positivo fez com que historiadores como Ernst Heidrich e Josef Strzygowski profetizariam um futuro no qual a história da arte seria a disciplina diretriz das ciências do espírito [Geisteswissenschaften]²⁴⁹.

²⁴⁶ Dilly, 1979, p.33–34.

²⁴⁷ Importante espaço de debate. Concebido inicialmente por Moritz Thausing, Rudolf Eitelberger von Edelberg, Friedrich Lippmann e Carl von Lützow (Dilly, 1979, p.161).

²⁴⁸ “(...) des Erreichten ohne Übermut zu freuen und der zukünftigen Entwicklung unserer Wissenschaft ohne Kleinmut zu vertrauen” (Citado Segundo: Dilly, 1979, p.33).

²⁴⁹ Gantner, 1932, p.6–7.

Capítulo 3 – Os anos universitários

3.1 – A primeira temporada em Bonn

Aos vinte anos o jovem Warburg iniciou seus estudos em história da arte na Universidade de Bonn. Os anos universitários é um período rico em fontes primárias. Segundo Gombrich trata-se de um material surpreendente para quem conhece apenas os escritos de Warburg²⁵⁰. Em virtude do grande número de referências relativas ao período, este capítulo fica restrito aos aspectos mais relevantes para a evolução de Warburg enquanto historiador do Renascimento.

Em novembro de 1886 Warburg escreveu sobre suas impressões iniciais da vida acadêmica:

Não possuo, absolutamente, nenhuma empolgação em adentrar-me no mundo das obrigações sociais. Estou esgotado pela quantidade enorme de novas impressões – no momento assisto também aos cursos de Thode, sobre o qual falo adiante – de forma que meu desejo era ter todo meu tempo livre para mim. Thode é jovem, inteligente e erudito, social e peculiarmente de uma boa família... alegrou-se muito por encontrar «companheiros» – foi assim que ele se expressou – em mim e em um jovem mecklenburguês de nome Burmeister. Eu espero encontrar em Thode uma introdução segura para meu estudo particular. O que ele nos ofereceu em seu colóquio «A pintura italiana até 1800» foi primoroso. Eu inscrevi-me em seu curso e, conseqüentemente, abandonei o curso filosófico de Meyer. Tenho suficiente de filosofia no curso de Usener. Assistirei às aulas do professor Justi – o principal nome da história da arte – no próximo semestre, depois de dedicar-me mais precisamente aos estudos, de fato, filológicos. Com isso tenho 21 horas de aula na semana, quantidade indubitavelmente suficiente²⁵¹.

Passada duas semanas, Warburg mudou de ideia: “Recentemente matriculei-me também no curso do prestigiado professor Justi sobre «pintura holandesa» e ontem o ouvi pela primeira vez. Apreciei Justi muitíssimo...”²⁵².

²⁵⁰ Gombrich, 1992, p.37.

²⁵¹ “Mich aber sonst irgendwie in gesellschaftliche Pflichten einzulassen, habe ich absolut keine Lust. Ich bin durch die Unmasse neuer Eindrücke so angestrengt – ich höre nämlich jetzt auch bei Thode, über den ich Dir weiter unten berichten werde – dass ich meine freie Zeit ganz für mich haben will. Thode, ein junger, sehr kluger und gelehrter Mann, gesellschaftlich und pecuniär sehr gut von Haus aus... freute sich sehr, in mir und einem jungen Mecklenburger namens Burmeister, «Collegen» wie er sich ausdrückte, zu finden und hoffe ich in der That an ihm eine sichere Einführung in mein spezielles Studium zu finden. Was er bis jetzt in seinem Colleg «die italienische Malerei bis 1800» uns bot, ist vorzüglich. Ich habe sein Colleg belegt und dafür das philosophische von Meyer fallen lassen. Philosophie bekomme ich in dem Colleg von Usener genug. Professor Justi, den Haupt- Mann für Kunstgeschichte, werde ich im nächsten Semester höre, nachdem ich mich genauer mit eigentlich philologischen Studien beschäftigt habe. Somit habe ich die Woche 21 Studen Colleg, was ganz gewiss genug ist” (Citado segundo: Gombrich, 1992, p.38).

²⁵² “Ich habe letzthin auch eine Vorlesung der berühmten Professor Justi über «niederländische Malerei» belegt und habe ihn gestern zum ersten Mal gehört, er gefällt mir sehr gut...” (Citado segundo: Gombrich, 1992, p.38).

Comecemos por considerar os mestres citados por Warburg.

Henry Thode (1857–1920) foi filho de um afortunado aristocrata. Em 1876 iniciou seus estudos em direito. Não obstante, acabou por transferir-se para história da arte. Em 1880 doutorou-se em Viena sob a orientação de Thausing²⁵³. Entre 1886 a 1889 atuou como *Privatdozent* em Bonn. Nos anos de Warburg em Bonn, Thode havia recentemente publicado *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*.

Peter Feit vê em Thode foi uma personalidade marcante. Além disso, destaca sua tendência metafísica e irracional e seu antissemitismo impregnado de nacionalismo²⁵⁴. Thode foi importante para a história da arte, uma vez que sem ele “a crescente aceitação social – da qual gozava, na Alemanha, a escrita da história da arte desde os finais do século XIX – seria impensável”²⁵⁵.

Apesar do antissemitismo, Warburg encontrou em Thode um professor receptivo, com o qual desenvolveu laços de amizade²⁵⁶. Mesmo durante sua estadia em Florença, encontrava-se ocasionalmente com ele²⁵⁷.

No âmbito da influência intelectual, Gombrich atribui a Thode o papel de “catalizador”. A questão central, à qual foi consagrada a biblioteca de Warburg, nomeadamente, a vitalidade continuada da Antiguidade clássica, foi provavelmente sugerida pela interpretação do Renascimento desse professor²⁵⁸. Já Didi-Huberman ressalta as divergências intelectuais entre mestre e aluno. Para Didi-Huberman, o jovem Warburg encontrou nas aulas de Thode diversas recriminações à concepção – baseada em Burckhardt e Nietzsche – do Renascimento “essencialmente percebido como o momento de *invenção de uma moral anticristã*”. Nesse sentido, Warburg não hesitou em posicionar-se ao lado de Burckhardt e Nietzsche: *A arte do retrato e a burguesia florentina* apresentou argumentos suficientes para desfazer todo o esquema sugerido por Thode²⁵⁹.

Carl Justi (1832–1912) foi um nome decisivo na formação de Warburg como historiador. Na época de Warburg em Bonn, Justi já era famoso em virtude de sua biografia

²⁵³ Betthausen *et al.*, 2007, p.437.

²⁵⁴ Betthausen *et al.*, 2007, p.438.

²⁵⁵ “Die wachsende gesellschaftliche Akzeptanz, der sich die Kunstgeschichtsschreibung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland erfreute, wäre ohne Thode nicht denkbar gewesen” (Betthausen *et al.*, 2007, p.436–437).

²⁵⁶ Roeck, 1997, p.46.

²⁵⁷ Roeck, 2001, p.22.

²⁵⁸ Thode defendia a tese de Sabatier, segundo a qual havia sido a mensagem de Francisco de Assis a responsável por desviar a mente dos homens da criação puramente espiritual para a admiração da criação divina. Essa nova atitude explica a arte de Giotto e o novo realismo na arte. Naturalmente, a influência da Antiguidade não tinha lugar nessa interpretação (Gombrich, 1992, p.39).

²⁵⁹ Didi-Huberman, 2013, p.60.

sobre Winckelmann (1866–1872). Em 1886, o historiador ocupava-se com Diego Velázquez. De acordo com Gombrich, Warburg seguramente conheceu as ideias presentes nesse trabalho²⁶⁰.

Com Justi, Warburg teve uma introdução segura à história da arte. Aprendeu disciplina e método²⁶¹. Além disso, foi no curso sobre Michelangelo – ministrado no inverno de 1887 – que Warburg familiarizou-se com a arte italiana²⁶². A admiração do jovem há de ser contrastada com a reserva, ortodoxia e desconfiança do professor²⁶³.

Karl Lamprecht (1856–1915) foi também uma referência para o jovem, embora não conste na citação do começo deste capítulo. Lamprecht foi um historiador polêmico, ambicioso e metodologicamente heterodoxo. Durante os anos de Warburg em Bonn, sua carreira encontrava-se e em plena ascensão²⁶⁴.

Warburg assistiu às aulas de Lamprecht sobre a arte na história da Renânia. O curso concentrava-se, principalmente, nos aspectos “prosaicos” e “convencionais” da arte gótica. Posteriormente, Warburg frequentou o curso sobre história cultural na Idade Média. Nesse, Lamprecht propunha o tratamento da história da cultura com base na psicologia experimental²⁶⁵.

Sobre o pensamento de Lamprecht é preciso destacar primeiramente seus três princípios básicos: a visão histórica do progresso; a noção romântica de povo [Volksggeist]; a ideia do desenvolvimento psicológico e biológico²⁶⁶. O objetivo metodológico de Lamprecht pode ser sintetizado desta forma: oferecer uma concepção historiográfica moderna baseada na psicologia social. Lamprecht procurava um método capaz de conferir cientificidade à história. A perspectiva historiográfica do século XIX baseada no indivíduo parecia antiquada²⁶⁷.

Lamprecht acreditava que, no futuro, os estudos históricos seriam dominados pelo seu método psicossocial. Para ele o historiador deveria deixar de lado o indivíduo para concentra-se sobre aspectos contextuais. Uma postura metodológica inspirada nas nascentes

²⁶⁰ Gombrich, 1992, p.39.

²⁶¹ O jovem Heise encontrou-se com Warburg pela primeira vez em 1906. Na ocasião, o historiador recomendou ao jovem estudante o livro de Justi sobre Michelangelo como porta de entrada para o estudo da história da arte (Heise, 1959, p.16).

²⁶² Gombrich, 1992, p.40.

²⁶³ Apesar da frieza de Justi, Warburg foi, certa vez, convidado pelo professor para um chá (Roock 1997, p.46).

²⁶⁴ Em Bonn, Lamprecht foi professor de outros dois eminentes historiadores da arte: Wilhelm Vöge (1868–1952) e Paul Clemen (1866–1947) (Brush, 2001, p.70).

²⁶⁵ Gombrich, 1992, p.46.

²⁶⁶ Weintraub, 1966, p.162.

²⁶⁷ Lamprecht, 1905, p.3–4.

disciplinas da antropologia e da sociologia²⁶⁸. A base e o objetivo da historiografia verdadeiramente científica haveria de ser a história universal [Weltgeschichte]²⁶⁹.

A obra *História alemã* representou a aplicação prática desses princípios. Lamprecht dividiu a história do povo alemão em cinco etapas – referentes aos estágios de sua vida psicológica [Seelenleben]²⁷⁰ –: 1) a era do simbolismo (até as grandes migrações); 2) a era do *Typismus* (encerrada no começo do século XII); 3) a era do *Konventionalismus* (até cerca de 1500); 4) a era do individualismo²⁷¹ (até aproximadamente 1750); 5) a era do subjetivismo (correspondente à própria época de Lamprecht)²⁷². As etapas da vida do povo alemão representavam diferentes momentos do desenvolvimento do pensamento e da liberdade²⁷³.

As etapas da vida psicológica [Seelenleben] eram, na verdade, um princípio universal. Estabelecia-se uma teoria da evolução psicológica dos povos:

É completamente justificável sustentar que a história das nações da Antiguidade – particularmente a dos gregos – tomou um curso tal como nós poderíamos esperar encontrar. A mesma coisa aparenta ser verdade com as nações do leste europeu, como também com os japoneses. O fato das evoluções de povos, tão separados um do outro temporal e espacialmente, prova que o processo de desenvolvimento – como visto entre os alemães – manifesta a presença de uma lei universal²⁷⁴.

Não seria anacrônico pensar que Warburg possa ter sido influenciado pelas ideias acima? Em parte²⁷⁵. Porém, é preciso frisar que o cerne das ideias supramencionadas já se faziam presentes nos cursos e publicações da década de 80. Gombrich percebe no escrito de Lamprecht *Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts* (1882) a antecipação de perspectivas relevantes para Warburg²⁷⁶. Basicamente: “Uma lei geral da evolução na

²⁶⁸ Lamprecht, 1905, p.25.

²⁶⁹ Lamprecht, 1905, p.219.

²⁷⁰ Weintraub, 1966, p.167.

²⁷¹ As duas últimas etapas do esquema de Lamprecht correspondem ao momento de percepção do homem como indivíduo, ou seja, não mais como mero membro de alguma coletividade.

²⁷² Lamprecht ainda identificou uma etapa posterior. Não obstante, nunca ficou claro se essa etapa seria uma “era” específica ou se corresponderia a um momento dentro do próprio “subjetivismo” (Weintraub, 1966, p.171).

²⁷³ A proximidade com o pensamento de Hegel é evidente. A esse respeito, Gombrich diz: “Dicho en dos palabras, la «nueva» historia de Lamprecht pretendía traducir el sistema hegeliano de la historia a términos psicológicos” (Gombrich, 1992, p.42).

²⁷⁴ “One is quite justified in maintaining that the history of the nations of antiquity, particularly of the Greeks, took just such a course as we might expect to find, the same thing seems to be true with the nations of the Western Europe, as also with the Japanese. The fact that these evolutions of peoples, so far separated from each other in time and space, prove that the processes of growth as seen among the Germans manifest the presence of a universal law” (Lamprecht, 1905, p.158).

²⁷⁵ Por exemplo: a ideia de Lamprecht de história universal [Weltgeschichte] apareceu, de forma clara, apenas na edição de 1901 da *História alemã* (Chickering, 1993, p.340).

²⁷⁶ Gombrich, 1999, p.273.

criatividade artística de uma nação, a qual exemplifica o que ele chama de lei do progresso, conduzindo do facilmente inteligível para o mais complexo”²⁷⁷.

Karl Lamprecht inevitavelmente tornou-se um nome desprezado por muitos de seus colegas de profissão. Como explicar, portanto, o fato de Warburg ter encontrado em uma figura tão polêmica e heterodoxa uma influência decisiva (isto é, segundo a interpretação de Gombrich) para seu pensamento? Como Warburg recepcionou as teorias de Lamprecht?

Para respondermos à primeira pergunta, precisamos considerar que Lamprecht era muito estimado pelos seus alunos e entre professores secundaristas. Na biografia escrita por Chickering, ele é retratado como uma pessoa carismática e de bom trânsito entre lideranças civis e comerciantes (fato que rendeu muita verba para suas pesquisas). Lamprecht era receptivo com seus alunos. Frequentemente lecionava em sua residência²⁷⁸. Alguns de seus ex-alunos testemunharam. Halvdant Koht: “Ele é o melhor professor entre todos os professores alemães que eu conheço”²⁷⁹. Adolf Rein enfatizava seu “raro dom de fazer as coisas mortas emergirem à vida”²⁸⁰.

Para respondermos à segunda pergunta podemos recorrer à literatura especializada. O nexó parece evidente se considerarmos a descrição de Gombrich. Segundo esse autor, Lamprecht em seu apreço pelo universal, viu a unidade da cultura. Nesse sentido, seu pensamento integrava: economia, religião, arte, política²⁸¹. Brush afirma que Lamprecht impulsionou Warburg ao estudo dos arquivos em suas particularidades. Ademais, reforçou a compreensão da arte como manifestação da cultura²⁸². Didi-Huberman menciona os exercícios de psicologia experimental realizado por Lamprecht com criancinhas. Warburg realizou um experimento semelhante durante sua expedição à região dos índios *Pueblo*²⁸³.

Na prática, Lamprecht e Justi podem ser vistos como dois polos antagônicos da formação de Warburg. Os dois intelectuais representaram campos distintos da pesquisa histórica²⁸⁴. Nesse sentido, pode-se afirmar que Warburg guardou consigo o impulso – inspirado em Lamprecht – para a formulação de uma nova metodologia, no âmbito da história

²⁷⁷ “A general law of evolution in the artistic creativity of a nation, which exemplifies what he calls the law of progress, leading from the easily intelligible to what is harder to grasp” (Gombrich, 1999, p.274).

²⁷⁸ Roeck, 1997, p.46.

²⁷⁹ “He is the best teacher among all the German professors I know” (Chickering, 1993, p.367).

²⁸⁰ “Unusual gift of making dead things come alive” (Chickering, 1993, p.367).

²⁸¹ Segundo Gombrich, Lamprecht tentou traduzir o *Geist* de Hegel em termos psicológicos. Um esforço claro de recuperação ou racionalização da intuição hegeliana (Gombrich, 1994, p.57). Michels concorda com a influência de Lamprecht em Warburg no que tange à percepção da unidade espiritual da cultura (Michels, 2008, p.30).

²⁸² Brush, 2001, p.76–77.

²⁸³ Didi-Huberman, 2013, p.190–191.

²⁸⁴ Justi provavelmente dirigia-se a Lamprecht quando, no prefácio da biografia de Velázquez, falou de uma “wissenschaftlich drapierten tendenziösen Luftgebilden” e defendeu o fim da propaganda doutrinária nos estudos históricos (Roeck, 1997, p.50).

da arte e também no da ciência da cultura [Kulturwissenschaft]. Por outro lado, Warburg jamais esqueceu a lição de Justi de comportar-se cautelosamente diante das generalizações e atentar-se sempre para o aspecto accidental da história. Em síntese: embora Warburg não perdesse de vista a compreensão geral da evolução da cultura humana, sua postura cautelosa, à medida que o mergulhava nas tramas e particularidades da história, distanciava-o da síntese teórico-metodológica pretendida.

O filólogo Hermann Usener (1834–1905) foi outro professor relevante de Warburg. Em *Götternamen* ele investigou o processo de formação de conceitos religiosos por intermédio da análise filológica do nome dos deuses. Segundo Cassirer, Usener abriu o olhar dos pesquisadores à inter-relação e não-dissociabilidade entre linguagem e mito. Ao concentrar-se sobre o ponto de vista filosófico, as pesquisas de Usener trouxeram um avanço considerável à filologia e à história da religião. Isso porque a pergunta principal não mais recaía sobre o mero conteúdo particular do mito, mas sim na compreensão de mito e linguagem enquanto formas espirituais normativas em si mesmas [in sich gesetzmäßige geistige Formen]. O mito representava em si o passo inicial para a compreensão de mundo, provavelmente o primeiro e mais abrangente produto da fantasia estética²⁸⁵.

Da leitura de Gombrich sobre a influência de Usener sobre Warburg, podemos extrair quatro pontos principais: 1) Usener chamava a atenção para o fenômeno da tenacidade da tradição primitiva²⁸⁶; 2) nas classes do professor Usener Warburg entrou em contato pela primeira vez com a tendência oitocentista que tentava aplicar as descobertas da ciência moderna ao terreno das humanidades; 3) Usener rechaçava a abordagem tradicional do sistema da mitologia clássica, em vez disso entendia a mitologia como o estudo das ideias [Vorstellungen] de um povo a respeito do sobrenatural (ou seja, a formação dos mitos é vista como um problema psicológico); 4) a psicologia e a antropologia pareciam oferecer ferramentas interessantes para a abordagem do clássico²⁸⁷.

Há de se destacar ainda o artigo escrito por Hermann Usener, *Heilige Haundlung*. Aqui, o filólogo estabeleceu paralelos entre os povos indígenas e a civilização clássica²⁸⁸. Segundo Michaud, esse texto conferiu o aporte teórico necessário para Warburg visualizar paralelos entre os índios *Pueblo* e o homem renascentista²⁸⁹.

²⁸⁵ Cassirer, 2002, p.28–29

²⁸⁶ Alguns exemplos interessantes citados por Usener podem ser vistos em: Usener, 1913, p.444–445.

²⁸⁷ Gombrich, 1992, p.40.

²⁸⁸ Ao finalizar a descrição do ritual da chuva dos índios Zuñi, Hermann Usener faz esta comparação: “Man müßte sich selbst die Augen verdecken, wenn man die nahe Verwandtschaft dieser Dämonen mit den phallischen Schmerbäuchen der attischen Komödie nicht sehen wollte (Usener, 1913, p.425).

²⁸⁹ Michaud, 2008, §22.

Warburg teve também aulas com Moritz Ritter (1840–1923). Sua influência, todavia, foi pequena. Segundo Roeck, aparentemente Warburg ignorou o problema da hermenêutica histórica e não chegou a interessar-se por Dilthey²⁹⁰ ou Droysen²⁹¹. No campo da arqueologia histórica, o jovem Warburg teve aulas com Kekulé von Stradonitz (1839–1911).

3.2 – Munique e Florença

O jovem Warburg passou a páscoa de 1888 em Hamburgo. Decidiu não retornar a Bonn. Primeiramente pensou em continuar seus estudos em Leipzig ou Viena. No fim, optou por passar o semestre de verão na Universidade de Munique²⁹².

Warburg viajou para o sul da Alemanha com seus amigos Ulmann e Burmeister. Em Munique, ele frequentou esporadicamente as aulas de A. Riehl. Um professor que, nas palavras de Gombrich, não tinha muito para oferecer²⁹³.

Munique também não chamou a atenção de Warburg²⁹⁴. Na verdade, ficou impressionado apenas com a exposição de arte contemporânea, na qual pôde ver obras de Uhde e Liebermann²⁹⁵. Desse período no sul, destaca-se uma carta em que transparece suas opiniões sobre a ciência da arte [Kunstwissenschaft].

Porque agora infelizmente a arte só é enxergada pelos, assim chamados instruídos, como um prado belo e florido, sobre o qual se passeia prazerosamente ao entardecer ao cheiro de agradáveis fragrâncias. Ainda agora todos opinam no campo da arte de acordo com o sentimento interior (naturalmente com a reserva de tratar-se de leigos): «A arte deveria», «Oh, que realismo!», «O senhor consegue perceber a beleza?» Especialmente a última pergunta, soa para mim como a mais engraçada: aparenta sempre, como uma criança que só pudesse discernir entre o que se pode comer e o que não pode ser comida e somente se sentisse afetuosa pelo primeiro... Nós da geração de jovens pesquisadores da arte desejamos levar a ciência da arte tão longe, de forma que quem discursar sobre arte publicamente sem ter se aprofundado

²⁹⁰ Felix Gilbert é da opinião contrária. Segundo esse autor vários pontos conectam o pensamento de Dilthey e Warburg. Na verdade, seria quase impossível que o filósofo fosse ignorado por Warburg (Gilbert, 1972, p.387–388).

²⁹¹ Roeck, 1997, p.51.

²⁹² Gombrich, 1992, p.48. Roeck, 1997, p.56–57.

²⁹³ Gombrich, 1992, p.48–49.

²⁹⁴ Sobre a cidade Warburg escreveu: “Es fehlt hier überall diese bescheidene Liebenswürdigkeit, die so oft den Hamburgern etwas Aristokratisches gibt. Grobe Lebensfreudigkeit und bierselig Vertraulichkeit sind die Grundpfeiler der Münchner Gemütlichkeit: Es riecht hier übrigens nicht allein im übertragenen Sinne überall nach Bier: Was hier jedes Haus an Gerüchen leistet, ist unglaublich! Eins immer individueller und reichhaltiger als das andere. Bei mir im Haus geht es noch an...” (Citado segundo: Roeck, 1997, p.57–58)

²⁹⁵ Gombrich, 1992, p.49. Roeck, 1997, p.57.

pessoalmente na matéria, seja tão digno de risos como as pessoas que discursam sobre medicina sem serem doutores...²⁹⁶

Com o fim do semestre, Warburg fez sua primeira viagem à Itália. Em 22 de outubro, juntamente com Burmeister, Ullmann, Ziemermann e Max Friedländer, embarcou no trem noturno com destino a Verona²⁹⁷.

Tem-se dito tanto sobre a Itália que eu mesmo em horas entusiásticas já criei para mim – com base em imagens e livros – uma impressão tão atrativa, de forma a pensar que ficaria surpreso: (...) finalmente faço as malas novamente, algo singular, imponente e pessoal, que me permite esquecer-me de mim mesmo: outra vegetação, outras cores em fascinante nitidez, outras pessoas aparentemente mais despreocupadas – breve: ›Eviva Italia!‹²⁹⁸!

Essas foram as palavras escritas por Warburg no dia 23 de outubro de 1888. Tal experiência mudou definitivamente a vida de um historiador que se descreveria mais tarde como *d'anima Fiorentino*.

A primeira estadia em Florença teve dupla relevância: 1) acadêmica – Warburg participou do experimento realizado pelo historiador de arte de Breslau, August Schmarsow (1853–1936); 2) biográfica e cultural – Warburg descobriu a vida, a arte e a cultura da capital do Renascimento do século XV, ao lado disso conheceu sua futura esposa.

Na época, Schmarsow lançou uma campanha em prol da criação do *Kunsthistorisches Institut in Florenz* sob a tutela do *Deutsches Archäologisches Institut Rom*. A fim de provar a viabilidade do projeto, Schmarsow reuniu oito estudantes para um seminário sobre Masaccio e a escultura italiana. Entre os estudantes: Aby Warburg, Burmeister, Ullmann e Friedländer²⁹⁹.

²⁹⁶ “Da nun aber leider die Kunst von den sogenannten Gebildeten nur wie ein schöne, blumige Wiese angesehen wird, worauf man sich des Abends lustig herumtummelt und schweigend den herrlichen Duft athmet, meint jetzt noch jeder auf dem Gebiete der Kunst (natürlich mit dem Vorbehalt «er sei zwar Laie») raisonnieren zu dürfen nach Herzenslust: «die Kunst soll», «Oh, dieser Realismus!», «Können Sie das schön finden?» Besonders letztere Frage hat für mich einen sehr lieblichen Klang: Es kommt mir das immer so vor, als ob ein Kind in der Welt nur zwischen Essbarem und Nichtessbarem unterscheidet und nur nach dem ersteren liebevolle Sehnsucht empfindet... Wir junge Generation von Kunstforschern wollen die Kunstwissenschaft so weit zu bringen versuchen, dass der, der über Kunst öffentlich redet, ohne sich eigens in sie vertieft zu haben, als ebenso lächerlich gelten soll wie Leute, die sich über Medizin zu reden getrauen, ohne Doctoren zu sein...” (Citado segundo: Gombrich, 1992, p.49).

²⁹⁷ Roeck, 1997, p.58.

²⁹⁸ “Man hatte so viel von Italien gesprochen und ich selbst mir auch schon aus Bildern und Büchern in enthusiastischen Stunden ein so verlockendes Bild gemacht, daß ich sicher dachte, ich würde enttäuscht werden: (...) endlich packet mich wieder-einmal etwas eigenartiges überwältigend-persönliches, daß ich mich selbst vergessen ließ: andere Vegetation, andere Farben in wunderbarer Schärfe, andere, sorgloser erscheinende Menschen – Kurz: ›Eviva Italia!‹” (Citado segundo: Roeck, 1997, p.58–59).

²⁹⁹ Gombrich, 1992, p.50.

Schmarsow fazia parte de uma nova tendência na historiografia da arte, a qual retomou a ênfase nas questões filosóficas e estéticas³⁰⁰. Almejava reabilitar o nexo entre conhecimento histórico e estético. Nos anos 80 as pesquisas de Schmarsow ainda estavam voltadas à tradição das grandes biografias³⁰¹. Mais tarde, todavia, encaminhou-as em direção a questões teóricas e abstratas, de forma a aproximar-se da filosofia e psicologia.

A influência de Schmarsow sobre Warburg foi simbólica: pela primeira vez Warburg tinha aulas com um especialista no Renascimento do século XV³⁰². Deve ser dito que Warburg encontrou em Schmarsow: 1) um professor integrado à onda do psicologismo (assim como Usener e Lamprecht); 2) um intelectual preocupado com a importância dos problemas teóricos de gesto e expressão³⁰³; 3) um evolucionista, cujas ideias se assemelham a algumas especulações pessoais do próprio Warburg³⁰⁴.

A estadia na Itália representou o contato empírico de Warburg com seus objetos de estudo. Ele encontrou pela primeira vez as bibliotecas e os arquivos, nos quais haveria de passar futuramente boa parte de seu tempo. A vivência real com a arte em Florença afastou-o da interpretação majoritariamente teórica encontrada nos clássicos alemães (Winckelmann e Lessing). Em linhas gerais pode ser dito que à medida que Warburg aprofundava-se no conhecimento da arte e cultura florentina, crescia sua desconfiança em relação às teorias que outrora foram sua fonte de inspiração³⁰⁵.

³⁰⁰ Algumas observações sobre Schmarsow: 1) seu único professor de história da arte foi Carl Justi; 2) inicialmente Schmarsow pretendia estudar em Basileia, isso porque se interessava pela abordagem de Burckhardt. Por motivos de saúde, seus planos não foram adiante; 3) na época do referido seminário sobre Masaccio, Schmarsow enfrentava dificuldades em sua carreira. Sobretudo, em virtude do atrito com sua faculdade, Breslau. Somente em Leipzig – com a ajuda de Lamprecht – ele encontrou uma posição segura ao assumir a cadeira de história da arte; 4)) foi na década de 1890 que suas propostas metodológicas ganharam vida e publicidade (Betthausen *et al.*, 2007, p.378. Ikonomou; Mallgrave, 1994, p.57–58; 82).

³⁰¹ Betthausen *et al.*, 2007, p.378.

³⁰² Roeck, 1997, p.61.

³⁰³ Para Schmarsow “die Kunst ist eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt ward, so gut wie Wissenschaft, Sittengesetz und Religion es auch sind” (Schmarsow, 1903, p.13). Ademais a mímica é a origem de toda arte representativa (Schmarsow, 1903, p.23).

³⁰⁴ Gombrich, 1992, p.50.

³⁰⁵ O trecho a seguir apresenta algumas conclusões provisórias de Warburg. Naturalmente trata-se de observações permeadas do entusiasmo de primeira viagem: “Winckelmann (...) got it all wrong! The serene grandeur of which he spoke was anything but serene; it was animated by a Dionysian spirit, a pathos that Nietzsche alone had been able to grasp, to understand. Winckelmann’s vision is completely erroneous and misleading: look at the fluttering veils and togas in Greco-Roman sculptures and bas-reliefs. Do they not perhaps suggest the violent, agitated movements of the body? And are such movements not outward expressions of emotion, of inner passion? In the Renaissance, *chère maman*, the human figure finally bursts tree of the rigid cocoon in which it had remained during the Middle Ages and once again represents life as it is lived, no longer a moral pronouncement or image of sacred texts as it had been in prior centuries. In the Renaissance, it moves and is moved, it rejoices and suffers; it runs, fights, dances, loves. In the Renaissance, the Classical pathos returns, giving the human body a new gestural emphasis” (Citado segundo: Slovin, 2006, p.28).

Por fim, foi também em Florença que Warburg conheceu sua futura esposa³⁰⁶. Na época ele frequentava o Uffizi diariamente. Em certa ocasião, ouviu vozes a conversar animadamente em alemão na galeria adjacente. Ao entrar no recinto, encontrou um casal de velhos com uma jovem loira. O velho explicava às duas mulheres o quadro *Judith* de Botticelli. Warburg roubou a cena e mostrou seus conhecimentos ao discorrer com propriedade sobre o quadro. Passado esse momento, eles apresentaram-se. O casal era da família Hertz, protestantes tradicionais de Hamburgo. Estavam ali por causa da filha, uma jovem pintora³⁰⁷.

3.3 – Bonn e Estrasburgo

Tenho tido tal satisfação em meu trabalho, que eu me surpreendo algumas vezes com a rapidez com que algumas incertezas iniciais tornam-se claras. Sinto-me em um caminho frutífero, de forma que eu não hesito em pedir a vocês um aumento de minha mesada: eu preciso, sobretudo, ter em mãos materiais de consulta (Livros, Fotos): estou tão seguro que se eu não pudesse contar com mais, mas somente com o pequeno capital à disposição, eu o devoraria por completo. Eu ainda gostaria de ter quatro ou seis anos de aprendizado com todos os recursos. Depois disso, espero conseguir por conta própria os recursos que preciso.

Para o próximo semestre ainda oscilo entre Bonn e Breslau. Eu acredito que será a primeira, especialmente por ter recebido do Dr. Thode (e do Prof. Kekule) uma calorosa carta, na qual expressa seu desejo de me ver novamente³⁰⁸.

Curiosamente Warburg foi impactado pela experiência em Florença de modo tal, a considerar a continuidade de seus estudos sob a tutela de Schmarsow em Breslau. Contudo, a desconfiança de Warburg em relação à história da arte voltada às teorias aliada à sua admiração por Justi e a amizade com Thode, pesaram a favor de Bonn.

Absolvido pela experiência em Florença e pelos problemas teóricos que remetiam a Lessing e Winckelmann, Warburg aproveitou de seu tempo em Bonn para desenvolver ideias para seu doutoramento. A visão da Antiguidade como elemento definidor da arte do *Quattrocento* passou a ocupar o centro de suas atenções.

³⁰⁶ Sobre o tópico do papel da mulher na obra dos historiadores da arte em geral e sobre o caso específico de Warburg, ver: Michels, 2002.

³⁰⁷ Slovin, 2006, p.30–31.

³⁰⁸ “Mich hat jetzt eine solche Arbeitslust gepackt, dass ich mich selbst manchmal über die Schnelligkeit, mit der sich manches anfangs Unklare in mir, wenigstens zur Fasslichkeit entwickelt, erstaunt. So sehr fühle ich mich auf fruchtbarem Wege, dass ich unbedenklich euch um eine Erhöhung meines Creditives bitte: ich muss eben alle Hilfsmittel (Brücher, Phot.) an der Hand haben: so sicher werde ich jetzt meiner Sache, dass ich, hätte ich nicht Zinsen zu erhoffen, sondern nur ein kleineres Capital zur Verfügung, ich mich unbedingt selbst auffressen würde. 4/6 Jahre Lernzeit mit allen äusseren Hilfsmitteln möchte ich noch haben, dann aber hoffe ich, selbst so eintreten zu können, dass ich verdiene was ich brauche.

Für das nächste Semester schwanke ich noch stark zwischen Bonn und Breslau. Ich glaube, es wird das erstere, besonders, da ich von Dr. Thode (resp. Prof. Kekule) ein sehr liebenswürdigen Mahnbrief bekommen habe, mich mal wieder sehen zu lassen” (Citado segundo: Gombrich, 1992, p.55–56).

Warburg participou de um seminário de Justi. Apresentou o seguinte trabalho: *Entwurf zu einer Kritik des Laokoons an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz*. Ele debatia os relevos de Ghiberti – um dos temas favoritos de Schmarsow – contrastando o tratamento da realidade com os postulados de Lessing³⁰⁹.

Na época Warburg estava muito atrelado à órbita do pensamento de Lamprecht. Inevitavelmente isso criou atrito com Justi. Warburg quase desistiu de suas ideias. Sobre Justi, escreveu: “Justi é justamente de natureza muito tenaz para conseguir simpatizar-se com os outros rapidamente”³¹⁰.

Dois semanas mais tarde Warburg conversou com Thode e explicou detalhadamente suas propostas. Thode foi mais receptivo e deu crédito às suas ideias. Segundo o professor elas poderiam resultar em uma boa tese³¹¹.

Warburg e Justi reencontraram-se posteriormente. Sobre a ocasião, Warburg escreveu:

Justi me ouviu por algum tempo (Justi não é alguém que pensa muito rápido), mas ficou desconfiado com algumas particularidades secundárias, apesar de considerar o trabalho no todo muito rico em conteúdo. Eu bem percebi que suas objeções não tinham nada de essencial ou abalador: Depois de expor, em uma confortável conversa, precisamente o que eu quero, suas réplicas abrandaram-se. Para finalizar, depois de ter cedido pouco a pouco, ele disse: «Sim, eu devo ainda dizer, este será um belo trabalho.» Tal parecer do Prof. Justi, que se por um lado é uma pessoa pouco acessível e com pouca fluidez, por outro lado é, talvez, o mais sensível e mais erudito entre todos os conhecedores alemães de arte, representa para mim mais do que uma «summa cum laude»³¹².

Mesmo tendo obtido certo avanço em suas conversas com Justi, estava evidente que ele não haveria de desenvolver suas pesquisas em Bonn. Provavelmente aconselhado por Lamprecht, decidiu transferir-se para Estrasburgo³¹³. Na nova universidade, dois professores

³⁰⁹ Gombrich, 1992, p.59.

³¹⁰ “Justi ist eben eine zu zähflüssige Natur, um sich schnell in andere hineinzufinden” (Citado segundo: Gombrich, 1992, p.61)

³¹¹ Gombrich, 1992, p.61.

³¹² “Justi hatte mir für einige Zeit zugehört, war aber (wie er denn nicht sehr schnelldenkend ist) trotzdem er das ganze «sehr sinnreich» fand, bei unwesentlichen Einzelheiten Kopfscheu geworden. Ich merkte wohl, dass seine Einwendungen nichts Wesentliches oder Erschütterndes hatten: Nachdem ich nun ihm in gemüthlicher Zwiesprache einerseits genau präzisieren konnte, was ich will, andererseits seine Entgegnungen entkräften konnte, sagte er zum Schluss, nachdem er nach für nach zugegeben hatte: «Ja, ich muss doch sagen, es wird was sehr Hübsches werden.» Ein solches Urteil von Prof. Justi, diesem auf der einen Seite zähen und unzugänglichen, schwerflüssigen Menschen, auf der andere Seite aber vielleicht dem feinfühligsten und kenntnisreichsten deutschen Kunst gelehrten überhaupt, wiegt mir mehr als ein «summa cum laude»” (Citado segundo: Gombrich, 1992, p.62).

³¹³ Gombrich, 1992, p.61.

foram relevantes: Adolf Michaelis e Hubert Janitschek (orientador). Michaelis era professor de arqueologia clássica, Janitschek o editor alemão dos escritos de Alberti³¹⁴.

Em Estrasburgo Warburg tinha à disposição uma condição de trabalho rara. A biblioteca do instituto contava com um bom acervo, além de um sistema liberal de empréstimo³¹⁵. Quanto ao orientador, inicialmente houve certa resistência. Diante da explicação detalhada, Janitschek cedeu gradualmente. Por fim, considerou esplêndidas as propostas de Warburg³¹⁶.

Hubert Janitschek era um historiador jovem, dedicado à arte e cultura italiana. Foi influenciado pelos métodos de Burckhardt e Anton Springer. Em Janitschek, Warburg encontrou um dos melhores nomes da época para orientá-lo. Sem dúvida, o conhecimento de Janitschek sobre a literatura artística foi decisivo no tratamento dado por Warburg ao seu tema.

A relação entre ambos não durou muito tempo. O orientador de Warburg morreu prematuramente (1893). Na ocasião ele declarou: “Eu perco mais do que um professor, perco um amigo”³¹⁷.

Um detalhe adicional sobre o período em Estrasburgo. Warburg frequentou o curso de filosofia kantiana de Theobald Ziegler, para o qual escreveu um trabalho sobre o prólogo de Kant à *Crítica da razão pura*³¹⁸.

³¹⁴ Leone Battista Alberti's *kleinere kunsttheoretische Schriften*. W. Braumüller: 1877.

³¹⁵ Gombrich, 1992, p.63. Warburg, 1927b, p.686.

³¹⁶ Gombrich, 1992, p.63–64. Um fato digno de nota. Ao chegar a Estrasburgo, Warburg acreditava que acabaria sua tese em 1890. Porém, só conseguiu finalizá-la em 1891.

³¹⁷ “Ich verliere in ihm mehr einen Freund als einen Lehrer” (Citado segundo: Roeck, 1997, p.88).

³¹⁸ Gombrich, 1992, p.64. Papapetros, 2003, p.172.

Capítulo 4 – Warburg na América

Antes de encerrarmos a primeira parte desta dissertação faz-se pertinente a consideração do período 1892–1896. Em 1896 Warburg retornava à Alemanha depois de uma estadia de nove meses nos Estados Unidos. O interesse da literatura especializada pelo episódio da viagem à América juntamente com seus desdobramentos, torna-o impossível de ser ignorado em qualquer estudo sobre Aby Warburg.

4.1 – 1892–1895

Em 1892 Warburg publicou um pequeno texto: *Matteo de' Strozzi: o filho de um mercador italiano, quatrocentos anos atrás*. Trata-se basicamente de uma resenha das cartas de Alessandra de' Strozzi (1877)³¹⁹. Segundo Warburg essas fontes primárias forneciam “uma imagem plástica da vida doméstica de uma família de mercadores florentinos no século XV”³²⁰. O pequeno texto demonstra a importância do tema da Florença do século XV para o jovem pesquisador, ao lado disso, seu interesse por documentação primária.

De modo geral, no entanto, o período posterior à conclusão do doutoramento foi pouco produtivo. Foram duas as razões: 1) em março de 1892 – após ficar ciente da aprovação de sua tese – Warburg mudou-se para Berlim. Seu intuito era dedicar-se à medicina, especificamente, assistir cursos sobre psicologia. Na interpretação de Gombrich, o abandono do estudo da arte em favor do estudo do homem foi um passo lógico. As anotações do jovem estudante mostravam esquemas e especulações sobre os mecanismos psicológicos básicos. Refletiam o seu fascínio pelo problema da existência da religião, arte e ciência dentro do contexto da evolução humana³²¹; 2) entre os meses de novembro de 1892 e 1893 Warburg serviu à artilharia montada em Karlsruhe³²². Esse foi um período de privações, particularmente para um jovem acostumado ao estilo de vida da burguesia afortunada³²³.

³¹⁹ Mais tarde, o amigo de Warburg – o historiador Alfred Doren – foi o responsável pela edição alemã dessas cartas (Levine, 2013, p.62): Alessandra Macinghi negli Strozzi. Briefe. In: M. Herzfeld (Org.). *Das Zeitalter der Renaissance: ausgewählte Quellen zur Geschichte der italienischen Kultur I*. Jena: 1927.

³²⁰ Warburg, 1893a, p.219.

³²¹ Gombrich, 1992, p.75.

³²² No exército Warburg era descrito como franzino, bigodudo, de cabelos negros e de estatura baixa (160 cm). É dito que enfrentou várias dificuldades, como para montar em seu cavalo (Roock, 1997, p.82–83).

³²³ Meyer descreve Warburg como *bon vivant*. Desde jovem, ele vivia um estilo de vida caro, digno um *grand seigneur*, a despeito da modéstia com a qual foi educado por Charlotte. Em Bonn, por exemplo, gozava de uma mesada generosa. Mesmo assim, insuficiente. Warburg dava por garantido que sua mãe sempre suplementaria seus gastos quando necessário e manteria seu estoque de roupas caras, vinhos e charutos (Meyer, 1988, p.448).

O término do serviço militar recolocou o desafio do prosseguimento em sua carreira de historiador³²⁴. O jovem doutor precisava provar seu valor em um mundo acadêmico concorrido. Na época, era difícil afirmar-se enquanto intelectual. Muito esforço pessoal e abnegação era o caminho destinado aos jovens doutores³²⁵. Nesse contexto, Warburg escolheu um destino para continuar suas pesquisas: Florença.

A Florença de finais do século XIX era repleta de visitantes – especialmente alemães –, uma cidade onde era possível distrair-se com facilidade. Warburg precisava encontrar uma ocupação acadêmica e afastar-se definitivamente de certas ansiedades e tormentos. Nesse contexto, ele encontrou na *Biblioteca Nazionale* uma série de desenhos de Buontalenti dedicados às representações teatrais. Surgiu daí a ideia de estudar os festejos organizados por ocasião das bodas do Grão-duque Fernando de Médici com Christina de Lorena em 1589³²⁶.

Os figurinos teatrais para os Intermezzi de 1589 foi publicado nos atos da academia do Instituto Musical de Florença no ano de 1895 e está entre os textos mais volumosos de Warburg. O estudo aprofundava o problema da concepção da Antiguidade do homem italiano em um período de transição. Segundo Warburg, seu objetivo era “transformar as narrativas contemporâneas, (...) em imagens de uma memória vívida”³²⁷, relacionando-as ao contexto da cultura festiva (um esforço inédito para a época)³²⁸.

Aqui Warburg dialogava com Jacob Burckhardt. Precisamente com a ideia de que os festivais representavam a verdadeira transição da arte para a vida³²⁹. Consolidava-se, assim, a visão de que tais festivais não poderiam ser estudados de forma isolada³³⁰. Há de ser sublinhado o esforço de Warburg em abrir o campo das imagens para o trabalho histórico, ou seja, as imagens vistas como documentos da política, economia, cultura³³¹. De acordo com Katritzky, Warburg foi pioneiro no estudo da história do teatro com base na íntima relação entre texto e imagem³³² (um nexos incontestável com a tradição de Jacob Burckhardt).

³²⁴ Segundo Gombrich, findada a experiência no exército, Warburg encontrava-se em uma situação perturbadora. Estava com 27 anos e sem nenhum projeto profissional claro (Gombrich, 1992, p.90).

³²⁵ Os jovens doutores enfrentavam diversas dificuldades – salariais e de posição. Em razão do baixo número de cátedras, muitos deles viam-se obrigados a contentarem-se com posições no ensino secundário. (Mosse, 1964, p.150). A questão do sistema universitário da época é retomada no final desta dissertação.

³²⁶ Gombrich, 1992, p.90.

³²⁷ Warburg, 1895, p.340.

³²⁸ Warburg, 1895, p.340.

³²⁹ Katritzky, 2001, p.210.

³³⁰ Katritzky, 2001, p.218.

³³¹ Katritzky, 2001, p.223–225.

³³² Katritzky, 2001, p.226–228.

Gombrich descreveu a importância da pesquisa sobre os figurinos teatrais da seguinte forma:

Neste caso, e não em menor grau que em seu trabalho anterior sobre Botticelli, o fascínio de Warburg pelos detalhes vivos de uma situação histórica entrou em conflito com suas preocupações teóricas. Em certo sentido, o problema levantado em ambos os trabalhos foi o mesmo problema ao qual dedicaria sua Biblioteca: o do autêntico significado da Antiguidade em nossa civilização³³³.

A segunda estadia na capital do Renascimento do século XV foi determinante na trajetória intelectual de Warburg. Todavia, em 1895 ele abandonou suas pesquisas a fim de passar uma temporada nos Estados Unidos. Uma mudança drástica de ares. Uma experiência enriquecedora, pessoal e cientificamente.

4.2 – A viagem à América

Warburg procurava afirmar-se no mundo acadêmico da época, conseguir respeito e simpatia de seus antigos mestres e demais especialistas da época³³⁴. Entretanto, a possibilidade de conhecer a América surgiu como um alívio, um distanciamento temporário das questões estritamente profissionais. Ademais, parecia interessante a chance de conhecer diretamente o mundo do homem primitivo, isto é, as tribos indígenas norte-americanas.

A viagem aos Estados Unidos é indubitavelmente o tema mais debatido quando pensamos em Warburg. Nos últimos anos, as questões discutidas, com base nesse episódio, abundaram-se de forma a exigir uma pesquisa específica para abordá-lo com a devida propriedade. Por esse motivo, ficamos restritos à apresentação geral do tema e à enumeração de algumas peculiaridades.

³³³ “En este caso, y no en menor grado que en su anterior trabajo sobre Botticelli, la fascinación de Warburg por los detalles vivos de una situación histórica entró en conflicto con sus preocupaciones teóricas. En cierto sentido, el problema planteado en ambos trabajos fue ya el mismo problema al que dedicaría su Biblioteca: el del auténtico significado de la antigüedad en nuestra civilización” (Gombrich, 1992, p.92).

³³⁴ O estudo de Warburg recebeu apreciação positiva de intelectuais com os quais mantinha contato, como Lamprecht, Wilhelm Creizenach e Karl Schmetterer. Contudo, Aby Warburg ficou sentido pela falta de reconhecimento de sua originalidade. A atitude dos resenhistas alemães não foi a que esperava (Katritzky, 2001, p.219–220). Sobre o artigo Karl Lamprecht comentou: “Das wäre etwas für Springer gewesen!”. E o aconselhou: “Grimm würde ich die Arbeit gewiss schicken” (Citado segundo: Meyer, 1987, p.187). O professor berlinense já havia resenhado positivamente sua tese (ver anexo 2). *Os figurinos teatrais para os Intermezzi de 1589* foi bem recebido por Grimm (Meyer, 1987, p.187–188). Claramente vemos a tentativa de Warburg de aproximar-se dos grandes intelectuais alemães de sua época e estabelecer seu espaço como historiador da arte.

4.2.1 – Descrição

A ocasião para a ida de Aby Warburg à América foi o casamento de seu irmão Paul. O segundo dos Warburg a casar-se nos Estados Unidos³³⁵. O duplo casamento com filhas de banqueiros nova-iorquinos consolidava as relações da família no mundo financeiro internacional. Esse fato foi especialmente relevante para a história do instituto de Warburg durante os anos de hiperinflação³³⁶.

Aby passou nove meses nos Estados Unidos. Interessou-se pouco pelo casamento dos irmãos e pelo mundo das relações sociais. Seu real interesse assentava-se no mundo acadêmico estadunidense, em especial, nas novas pesquisas em etnografia e antropologia.

Logo tratou de visitar o *Smithsonian Institute*. Em novembro, saiu de Washington – com o status oficial de “cientista alemão” – com destino ao Novo México, a passar por Chicago e Denver. Em meados de dezembro encontrava-se em Santa Fé. No Novo México pôde conhecer San Juan, Laguna, Acoma, Cochiti e San Ildefonso. Em fevereiro e março passou algum tempo na Califórnia. Ali preparou um retorno aos *Pueblo* e visitou os novos campi da Universidade de Stanford e da Universidade da Califórnia em Berkeley. Em Stanford Warburg encontrou-se com Earl Barnes e Julius Goebel. Em março partiu para uma temporada de dois meses entre os *Pueblo*. Visitou Zuñi. Posteriormente Walpi, Orabi e Keams Canyon³³⁷.

A breve descrição do itinerário mostra um viajante interessado em questões acadêmicas. Nesse sentido, Warburg estabeleceu alguns contatos³³⁸. Além do mais, ele optou por dedicar seu tempo ao homem primitivo, em vez de desperdiçá-lo no meio urbano – no vazio da civilização que havia destruído o senso de distância e colocava o mundo na eminência do caos³³⁹.

Ao contrário do que se poderia imaginar, a viagem à América não gerou de imediato nenhum resultado expressivo. Warburg proferiu conferências, nas quais basicamente descreveu a série de fotografias tomadas durante a viagem³⁴⁰. Foram três ocasiões: 1) diante

³³⁵ Felix Warburg havia conhecido Frieda, filha única do rico banqueiro Jacob Schiff. O casamento deles ocorreu em Nova Iorque em março de 1895 (Chernow, 1994, p.49). Na ocasião apenas Olga e Paul atenderam à cerimônia matrimonial. Aconteceu, porém, que Paul conheceu Nina Loeb – filha também de um banqueiro nova-iorquino – com quem acabou por se casar em outubro de 1895 (Chernow, 1994, p.53).

³³⁶ Chernow, 1994, p.57.

³³⁷ Steinberg, 1995, p.62–65.

³³⁸ Aby Warburg conheceu James Loeb, Cyrus Adler, Jesse Walter Fewkes, F. W. Hodge, James Mooney, Frank Hamilton Cushing e Franz Boas (Forster, 1999, p.71, n.125. Ladwig; Tremel; Weigel, 2010, p.496. Steinberg, 1995, p.61).

³³⁹ Paráfraseio a descrição de Warburg da sociedade estadunidense moderna (Warburg, 1923b, p.54).

³⁴⁰ Warburg, 1897b.

da *Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie* em Hamburgo (21.01.1897); 2) diante do clube de americanistas (10.02.1897); 3) diante de um clube de fotografia em Berlim (meados de março de 1897)³⁴¹. Além disso, Warburg publicou um texto curto, no qual comentava a nova onda literária americana dos *Chapbooks*³⁴².

4.2.2 – A conferência de Kreuzlingen

A conferência de Kreuzlingen só foi proferida 27 anos após o episódio da viagem à América. Esse é o principal objeto de interesse dos estudiosos. Muitas vezes o pensamento de Warburg tem sido erroneamente interpretado. O motivo: uma leitura descontextualizada da conferência. Para além do texto, algumas peculiaridades devem ser notadas.

A primeira questão refere-se às suas diferentes versões. Trata-se de um texto nunca publicado por Warburg. Há três formatações: 1) a versão do *Journal of the Warburg Institute* de 1939, trabalhada por Fritz Saxl e traduzida para o inglês pelo germanista W. F. Mainland; 2) a versão de Ulrich Raulff publicada em 1988³⁴³ (primeira edição alemã da conferência); 3) a versão publicada em 2010, declaradamente mais próxima do manuscrito original³⁴⁴.

A segunda questão refere-se ao contexto geral da obra e da biografia de Warburg. Há de se considerar os seguintes pontos: 1) a redação da conferência foi auxiliada por Fritz Saxl. Na época Warburg estava internado sob os cuidados de Binswanger. Muito limitado pela sua doença, não conseguia trabalhar de maneira contínua e coerente; 2) a intenção de Warburg nunca foi a publicação de seu texto. Por isso mesmo, permitiu que fosse lido apenas por sua mulher, seu irmão Max, seu médico particular e Ernst Cassirer³⁴⁵; 3) chama a atenção o longo período de “silêncio” entre a viagem aos Estados Unidos e a conferência, além, é claro, da escolha da viagem como tema para uma conferência que se prestava a atestar a recuperação de sua lucidez³⁴⁶; 4) Warburg não pretendeu escrever um texto científico,

³⁴¹ Ladwig; Treml; Weigel, 2010, p.496.

³⁴² Warburg, 1897a.

³⁴³ Versão base das traduções recentes para o inglês, italiano, francês, espanhol e japonês (Ladwig; Treml; Weigel, 2010, p.500–501).

³⁴⁴ Warburg, 1923a.

³⁴⁵ Didi-Huberman, 2013, p.436, n.246.

³⁴⁶ Após a melhora de sua condição mental, Aby Warburg cogitou uma segunda ida à América. Porém, as recomendações médicas impediram a efetivação dessa viagem (Guidi, 2007, p.223).

antropológico, histórico ou etnográfico. Contentou-se simplesmente com a descrição típica do viajante, um passo simbólico em um processo de cura sem fim³⁴⁷.

Considerado esses pontos, pode-se relativizar a interpretação do pensamento de Warburg por intermédio da conferência de Kreuzlingen³⁴⁸.

Também deve ser dito que não podemos esperar conhecer a cultura dos povos do sudoeste norte-americano por meio da ótica de Warburg. O período nos Estados Unidos apresenta-se essencialmente como uma incursão reflexiva em direção às suas próprias pesquisas sobre o Renascimento. A literatura especializada acerta quando afirma que o encontro com os *Pueblo* foi o encontro de Warburg com si mesmo³⁴⁹.

4.2.3 – O significado da viagem à América para a compreensão do homem renascentista

A postura crítica em relação às conclusões sobre os *Pueblo* fazem sentido para o leitor moderno, mas, não dizem muito a respeito do pensamento de Warburg e seu contexto³⁵⁰. É preciso analisar a questão “por dentro”.

Nos povos do sudoeste americano, Warburg encontrou a possibilidade de compreensão do processo evolutivo do pensamento humano. Como os *Pueblo* encontravam-se um estágio de desenvolvimento anterior, eles possibilitavam a observação de uma etapa já superada pelo homem europeu. Fritz Saxl considera que a América auxiliou Warburg em sua compreensão filosófica do homem:

Aqui, mais uma vez, tornar-se claro, quanta instrução Warburg, o estudante da história europeia, recebeu da América. Suas experiências lá o permitiram reconhecer a existência de uma dupla verdade e entender que para os homens do Renascimento, não menos que para os índios, existiam dois reinos de fatos, os quais estavam, em certa extensão, independente um do outro: o mundo da experiência racional e o da magia³⁵¹.

³⁴⁷ Referência à ideia que perpassa o livro sobre a história clínica de Warburg: “unendliche Heilung” (Stimilli, 2007).

³⁴⁸ Para Freedberg a literatura sobre o ensaio de Kreuzlingen vem sendo dominada pela superficialidade, repetição e equívocos. Processo comum em casos similares de popularização de determinado tema: “Warburg’s piece has become talismanic. It has become the *objet à* of all the romantic impulses of scholars who think that art history is best seen as anthropology. Yet most of the work on this piece is repetitive and uncritical” (Freedberg, 2004, p.14).

³⁴⁹ Imorde; Mattos, 2014, p.155.

³⁵⁰ Dois exemplos: 1) “The evolutionistic assumption on which Warburg’s concept rest lead to his misunderstanding of other cultures” (Weigel, 1995, p.139); 2) “But perhaps the Indian wasn’t to primitive after all. The Pueblo dance reaches a level of sophistication – way beyond wildness and sacrifice – that Warburg could not grasp” (Freedberg, 2004, p.22).

³⁵¹ “Here again it becomes clear how much instruction Warburg, the student of European history, had received from America. His experiences there enable him to recognize the existence of such a double truth, and to understand that for the men of the Renaissance no less than for the Indians there existed two realms of facts

Warburg encontrava um “material” empírico para a constatação de suas teorias sobre o homem. Ademais, como Warburg escreveu em 1897, o simbolismo configurava-se como uma de suas principais preocupações:

O que me foi proporcionado conhecer precisamente, como historiador da arte, no grupo dos índios Pueblo no Novo México e Arizona, foi que o nexo entre a representação religioso-pagã e a atividade artística não é em nenhum lugar melhor identificável do que entre os índios Pueblo. Pode-se encontrar em sua cultura um rico material para o estudo sobre a indagação da gênese da arte simbólica³⁵².

Warburg foi um viajante europeu interessado na própria civilização europeia. Nesse sentido, pode-se dizer que os *Pueblo* expandiram sua psicologia do homem renascentista³⁵³. Seu objetivo era encontrar uma filosofia do homem que pudesse compreender a história da evolução das ideias³⁵⁴. Warburg nunca chegou a uma teoria acabada. Mais tarde, sua pergunta sobre o processo epistemológico de organização do mundo exterior encontrou paralelos com a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer³⁵⁵. Os últimos anos da vida de Warburg foi o momento em que retomou enfaticamente o problema do homem e definiu os paradigmas para uma ciência da cultura [Kulturwissenschaft].

O contexto de 1896, no entanto, foi bem distinto do da década de 1920. Warburg teve de retomar suas pesquisas sobre o Renascimento. A conquista de espaço no meio acadêmico da época exigia seu foco em projetos menos ambiciosos. O único caminho possível: retornar à Florença e afirmar-se enquanto especialista no primeiro Renascimento [Frührenaissance].

which were for a certain extent independent of one another: the world of rational experience and that of magic” (Saxl, 1957b, p.330).

³⁵² “Was mich, als Kunsthistoriker, nun gerade die Gruppe der Pueblo Indianer in New-Mexico und Arizona zu besuchen veranlaßte, war daß der Zusammenhang zwischen heidnischreligiösen Vorstellungen und Künstlerischer Thätigkeit nirgends besser erkennbar ist, als bei den Pueblo Indianern, nur daß man in ihrer Kultur reiches Material zum Studium der Frage nach der Entstehung symbolischer Kunst finden kann” (Warburg, 1897b, p.508).

³⁵³ Freedberg, 2004, p.8.

³⁵⁴ Levine sugere que Warburg, em sua viagem à América, abandonou a história da arte em direção à psicologia da cultura (Levine, 2013, p.113).

³⁵⁵ A leitura dos contemporâneos (Panofsky, Saxl) era a de que Warburg e Cassirer abordavam o mesmo problema, porém com orientações distintas. O primeiro por meio de uma perspectiva histórica psicossocial, o segundo por meio de uma perspectiva sistemático-filosófica (Faehndrich, 2000, p.23. Panofsky, 1979, p.30–31). O próprio Warburg em uma carta a Cassirer (29.02.1924) fala sobre o nexos entre seus trabalhos sobre o Renascimento e o artigo – então recentemente publicado – *Eidos und Eidolon* (Cassirer, 2009, p.64–65).

4.2.4 – A influência da antropologia

A relação de Warburg com a antropologia tornou-se um tema recorrente. A interpretação assentada sobre a questão pode ser sintetizada desta forma: “O que Warburg "viu e vivenciou" durante sua estadia entre os índios no sudoeste dos Estados Unidos 1895/96, conferiu uma dimensão antropológica ao seu método artístico-científico”³⁵⁶.

A bibliografia tem lançado luz sobre a natureza dessa relação. Para Kurt Forster, a procura de Warburg pelos detalhes e pelas questões marginais de práticas culturais revela que ele devia mais aos métodos da antropologia e etnografia do que aos métodos da história da arte³⁵⁷. Peter Burke chama atenção ao fato de que, em finais do século XIX, antropologia e história não estavam totalmente separadas. Isso facilitava o trânsito de Warburg entre as duas disciplinas³⁵⁸.

Essas interpretações reforçam a visão de um intelectual responsável pela abertura da história da arte à antropologia. De fato, Warburg manteve contato com etnólogos e antropólogos ao longo de sua vida³⁵⁹. Apesar disso, parece exagerado a ênfase nos modelos antropológicos em detrimento da influência da tradição alemã de história da arte. Já vimos que a conferência de Kreuzlingen reflete os anseios de um intelectual voltado à tradição clássica em busca da compreensão da evolução do pensamento, e não de um intelectual preocupado, de fato, com etnografia ou antropologia. Dois argumentos em favor da relativização dessa influência são apresentados a seguir: 1) a troca de cartas com Franz Boas; 2) a resposta de Warburg a James Mooney.

Aby Warburg e Franz Boas (1858–1942) conheceram-se durante a estadia na América (1895–1896). A troca de cartas entre ambos, entretanto, restringe-se à década de 20. Ambos discutiram (1924–1925) sobre política, ética e metodologia³⁶⁰. Warburg procurava por soluções teóricas. De modo geral, observamos a concordância dos dois intelectuais quanto às questões políticas e éticas. No âmbito da metodologia, a discordância era evidente. Boas preferiu silenciar-se diante da pergunta metodológica de Warburg. Segundo Guidi, o silêncio

³⁵⁶ “Was Warburg während seines Aufenthalts bei den Indianern in Südwesten der USA 1895/96 »sah und erlebte«, hat seiner kunstwissenschaftlichen Methode eine anthropologische Dimension gegeben” (Ladwig; Treml; Weigel, 2010, p.495).

³⁵⁷ Forster, 1996, p.17.

³⁵⁸ Burke, 1991, p.41.

³⁵⁹ Essa relação foi preservada até seus últimos anos. Pouco antes de sua morte, Warburg auxiliava a organização do 24º Congresso de Antropologia Americana. Nesse contexto, deixou as portas de sua biblioteca abertas aos intelectuais com os quais mantinha diálogo desde 1895/96 (Saxl, 1957b, p.325).

³⁶⁰ Guidi, 2007, p.221.

de Boas significava a vontade de evitar atritos. A correspondência (mantida até 1928) não retomou o problema do método³⁶¹.

Em 1907 Warburg escreveu ao etnologista James Mooney:

Eu recebi os relatórios de tua admirável instituição, porém não possuo, com muita frequência, tempo para lê-los, uma vez que meus estudos estão novamente centrados no período do Renascimento. Todavia, sinto-me pessoalmente sempre em grande débito para com os teus índios. Sem o estudo de seus aspectos primitivos (?) jamais teria sido capaz de encontrar uma base mais ampla para a psicologia do Renascimento³⁶².

Dessa fonte primária extraem-se duas observações: 1) a preocupação de Warburg com a psicologia do homem renascentista e a prioridade dada às pesquisas sobre o Renascimento; 2) o distanciamento próprio – explicitado ao escrever “teus índios”.

³⁶¹ Guidi, 2007, p.222–223.

³⁶² “I receive the Reports of your admirable institution, but I have not very often time enough to read them because my studies are once again the Renaissance period. Nevertheless I always feel myself very much indebted to your Indians. Without the study of their primitive (?) civilization I never would have been able to find a larger basis for the Psychology of the Renaissance” (Citado segundo: Meyer, 1988, p.450).

Parte 2 – Os escritos de Warburg

Capítulo 5 – Primeira incursão no Renascimento florentino

5.1 – A tese sobre o meio poético e social do pintor Sandro

A tese de Aby Warburg é um de seus principais trabalhos. Ela foi finalizada em 1891 e publicada no ano seguinte³⁶³. De maneira geral, representa com exatidão o resultado de sua formação intelectual trabalhada na primeira parte desta dissertação. Além disso, prefacia questões históricas e culturais da sociedade florentina do Renascimento investigadas por Warburg em suas pesquisas posteriores³⁶⁴.

Basicamente a tese de Warburg tratou de discutir o significado de *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* com base em referências literárias. Seu texto foi estampado com uma conotação profundamente erudita. A crítica de Justi direcionou-o aos dados empíricos e contribuiu com sua desilusão em relação à abordagem teórica – aprendida com Lessing e com seu professor Schmarsow.

Antes de qualquer coisa, pontuemos o objetivo de Warburg:

Este trabalho é uma tentativa de comparar os famosos quadros mitológicos *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de Sandro Botticelli, com as representações correspondentes nas literaturas poéticas e na teoria da arte da época, a fim de expor o que interessava aos artistas do Quattrocento na Antiguidade³⁶⁵.
A exposição de como Sandro Botticelli enfrentou e lidou com as acepções [Anschauungen] de seu tempo em relação à antiguidade como uma força que exigia resistência ou subordinação e a identificação dos aspectos que se transformaram em sua “segunda substância” têm sido o objetivo desta investigação³⁶⁶.

A escolha de seu orientador foi um passo decisivo. Hubert Janitschek era um professor jovem, receptivo e com notável conhecimento da literatura do *Quattrocento*. Ao lado disso, na jovem universidade alemã³⁶⁷, Warburg encontrou um ambiente de trabalho privilegiado. Nas palavras de Warburg:

³⁶³ No original da editora Leopold Voss aparece a data de 1893. Contudo, de acordo com Wuttke a tese foi publicada por August Osterrieth em Frankfurt no ano de 1892 (Rösch, 2010, p.150, n.16). Mesmo diante desse fato, opto pela referência habitual ao ano de 1893.

³⁶⁴ Em sua recordação sobre o seminário ministrado por Warburg (1928), René Drommert ressalta o interesse do professor por problemas históricos semelhantes aos da tese. Especificamente: o Renascimento no século XV; Florença e os Medici; a relação entre banqueiros e o fomento da cultura (Drommert, 1995, p.14).

³⁶⁵ Warburg, 1893b, p.3.

³⁶⁶ Warburg, 1893b, p.53.

³⁶⁷ Fundada em 1872.

Uma universidade com uma biblioteca grande era a condição prévia para a escolha do meu próximo lugar de estudo. Bonn parecia adequada, no entanto, como Justi não quis saber muito sobre o tema de minha dissertação – embora mais tarde ele tenha avaliado diferentemente –, eu fui para Estrasburgo. Primeiramente porque lá lecionava o pesquisador da cultura do Renascimento Janitschek, em segundo lugar porque o acervo, tanto do seminário quanto da grande biblioteca municipal, era disponibilizado aos estudantes de forma mais liberal. Sem este glorioso sentido de humanidade de Estrasburgo, eu jamais teria levado adiante [a tese de doutoramento]³⁶⁸.

Em *Vom Arsenal zum Laboratorium Warburg* fala ainda sobre suas descobertas e como o novo ambiente contribuiu com o resultado de sua investigação sobre as pinturas mitológicas de Botticelli.

Janitschek foi um intelectual atento ao papel da literatura na evolução artística e ao lugar da arte no contexto geral da cultura. Muito provavelmente Janitschek indicou referências literárias importantes para a análise dos quadros de Botticelli³⁶⁹. Além da já referida edição dos escritos de Alberti em 1877, Janitschek publicou um pequeno livro sobre a sociedade do Renascimento³⁷⁰, em que transparece de forma evidente o seu apreço pelas perspectivas metodológicas de Burckhardt.

Em *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien um die Kunst* Janitschek investigou diversos aspectos da sociedade renascentista. Uma ideia significativa para Warburg perpassa todo o livro: a precedência de fenômenos culturais em relação às mudanças de postura na tradição artística. Por exemplo: a descoberta da natureza – ou da beleza paisagística. O processo foi permeado por uma mudança de atitude da Igreja, a reabilitação da natureza de Boaventura e Tomás de Aquino, a tradução poética do ensinamento teológico-filosófico de Dante, o entusiasmo do homem moderno com a natureza simbolizado por Petrarca. Só então adveio uma nova postura diante das artes³⁷¹.

³⁶⁸ “Eine Universität mit grosser Bibliothek war dafür die Voraussetzung bei der Wahl meines nächsten Studienortes. Bonn schien geeignet, da aber mein Lehrer Justi von dem Thema meiner Dissertation nicht viel wissen wollte – später hat er sie doch anders einzuschätzen verstanden – ging ich nach Strassburg, weil dort erstens der Forscher der Kultur der Renaissance, Janitschek, lehrte und zweitens, weil die dortigen Bücherschätze, sowohl in den Seminarien wie in der grossen Staatsbibliothek in liberlaster Weise den Studenten zur Verfügung standen. Ohne diese glorreiche Strassburger Humanität wäre ich nie zu weiterer Entfaltung gekommen” (Warburg, 1927b, p.686).

³⁶⁹ A influência de Janitschek sobre Warburg é uma questão marginal – para não dizer ignorada – nos estudos críticos. Gombrich é quem nos oferece uma breve indicação: “En efecto, el nombre de Janitschek figura en las clases de Lamprecht; había escrito además un libro titulado *Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst in Italien* (...), en el que se transparentaba un claro ramalazo sociológico. También para Janitschek era la sociología una forma de psicología social, y el arte, por su parte, un perfecto indicador de la mentalidad de una época” (Gombrich, 1992, p.62–63). É perfeitamente plausível supormos que muitos nexos históricos e literários apontados por Warburg, foram sugeridos por Janitschek.

³⁷⁰ Janitschek, 1879.

³⁷¹ Janitschek, 1879, p.35–36.

A ideia da precedência da cultura em relação às artes plásticas estava presente em outros autores contemporâneos. Jacob Burckhardt observou em *A civilização do Renascimento italiano*:

Na Itália, a cultura (de que a poesia é uma manifestação essencial) precede sempre as artes plásticas e contribui para as fazer nascer e desenvolver; acontece o mesmo agora. É necessário mais dum século para que os fenómenos interiores, para que a vida da alma atinja na escultura e na pintura uma expressão comparável à que Dante soube dar-lhe. Pouco nos importa saber até que ponto isto é verdadeiro no que respeita ao desenvolvimento da arte em outros povos, nem saber se o problema merece debate. Basta que tenha uma importância decisiva na cultura italiana³⁷².

Em um ensaio metodológico Springer falava sobre a abordagem histórico-contextual e sobre a necessidade do conhecimento literário³⁷³:

(...) a história da arte há de descrever os ares, os quais os artistas e suas gerações respiraram; as imediações, nas quais transitaram; as influências, as quais encontraram; a herança, que administraram e procuram incrementar. Nomeia-se isso de delineamento histórico, especificamente, pano de fundo histórico-cultural. Nos últimos tempos a história da arte efetivamente tem sido, sem dúvidas, com grande zelo e visível predileção, enriquecida pelas considerações histórico-culturais.

(...)

O conhecimento refinado da história da literatura é indispensável para o historiador da arte. Não é suficiente para os propósitos da história da arte o simples confronto da atividade literária e da atividade artística de uma época ou mesmo um breve esboço preliminar do que um período alcançou nas instâncias da poesia e da literatura³⁷⁴.

A tese de Warburg refletiu diretamente essa percepção da historiografia da época. Por esse motivo, uma das referências bibliográficas mais citadas na tese foi um livro sobre a história da literatura italiana³⁷⁵. Pode-se afirmar que somente por intermédio do conhecimento do meio literário da época do pintor Sandro Warburg poderia chegar a uma resposta efetiva à indagação colocada em sua tese. De modo geral, o conjunto da obra de Warburg reflete a

³⁷² Burckhardt, 1983, p.240–241.

³⁷³ Sobre essa questão Waetzoldt escreveu: “Die Bedeutung der Literatur als geistiger Nährboden bildnerischer Motive war Springer in Paris, beim Studium des Clunymuseums besonders deutlich geworden. (...) Je tiefer sich Springer mit der Kunst des Mittelalters befaßte, um so mehr erkannte er, daß die Ausnutzung der Literaturgeschichte für die Kunstgeschichte aller Zeiten von wesentlicher Bedeutung sei” (Waetzoldt, 1986, v.2, p.121–122).

³⁷⁴ “(...) hat die Kunstgeschichte auch die Luft, welche die Künstler und Künstlergeschlechter athmen, die Umgebung, in welcher sie sich bewegen, die Einflüsse, von welchen sie getroffen werden, das Erbe, welches sie verwalten und vermehren, zu schildern. Man nennt das den historischen, speziell den kulturhistorischen Hintergrund zeichnen und hat in letzter Zeit unstreitig mit großem Eifer und sichtlicher Vorliebe die eigentliche Kunstgeschichte mit kulturhistorischen Betrachtungen bereichert.

(...)

Die genaueste Kenntniß der Litteraturgeschichte ist für den Kunsthistoriker unentbehrlich. Die bloße Gegenüberstellung der litterarischen und künstlerischen Thätigkeit eines Zeitalters oder wohl gar ein kurzer vorangeschickter Abriß, was eine Periode in den Kreisen der Litteratur und Poesie geleistet, reicht aber für die Zwecke der Kunstgeschichte nicht aus” (Springer, 1886, v.2, p.399; 402).

³⁷⁵ Trata-se do livro de Adolf Gaspary: *Geschichte der italienischen Literatur*.

preocupação com aspectos culturais e literários. A visão da história da arte entre palavra e imagem passou a fazer parte do seu método e, inclusive, serviu de direcionamento metodológico para seus “seguidores” de meados do século XX.

Colocado o objetivo de Warburg e o método utilizado para alcançá-lo, resta-nos perguntar: qual foi a solução encontrada? A tese defendida por Warburg pode ser sintetizada da seguinte forma. Poliziano foi o mentor erudito de Sandro Botticelli na elaboração tanto de *O Nascimento de Vênus*, quanto de *A Primavera*. O humanista traduziu ao pintor o conhecimento clássico, em particular, Ovídio e Claudiano. Os dois poetas da Antiguidade inspiraram a representação dos acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk], notado nas vestimentas e nos cabelos esvoaçantes³⁷⁶.

No primeiro capítulo Warburg comparou a *Giostra* de Poliziano com o hino homérico correlato³⁷⁷. Em seguida apresentou a descrição do quadro *O Nascimento de Vênus* de Vasari e do catálogo do Uffizi. Sua conclusão (em consonância com as pesquisas contemporâneas): a descrição do nascimento de Vênus na *Giostra* apoia-se no canto homérico à Afrodite. Evidencia-se o fato de Poliziano ter sido o mentor de Botticelli, pois ambos distanciavam-se do hino homérico nos mesmos detalhes³⁷⁸.

Warburg concentrou-se, em seguida, na questão do movimento [Bewegung]. Tornava-se evidente a referência à tradição clássica, sobretudo, na teoria da arte de Alberti³⁷⁹ e na atividade artística de Agostino di Duccio. Alberti falava sobre o prazer advindo da representação do movimento³⁸⁰. Já Agostino exemplifica o escultor que recorre aos modelos antigos quando se tratava de representar o movimento³⁸¹.

Na *Hypnerotomachia Poliphili* Warburg encontrou outro exemplo:

Toda uma série de ilustrações e suas descrições deixam perfeitamente claro que também para um erudito veneziano, quando precisava trazer à vida a arte da Antiguidade em seus aspectos mais significativos, o movimento externo das figuras era considerado um ingrediente característico³⁸².

³⁷⁶ Gombrich vincula o conceito de Warburg *bewegtes Beiwerk* com a obra de Reumont, *Lorenzo di Medici* (1883). Na referida obra pode ser lido: “Die auch schon bei Botticelli sich zeigende Vorliebe für antikes und antikisierendes Beiwerk erzeugt bei Filippino den Eindruck gekünstelter Ueberladung” (Citado segundo: Gombrich, 1992, p.66).

³⁷⁷ Warburg, 1893b, p.5.

³⁷⁸ Warburg, 1893b, p.5.

³⁷⁹ Anton Springer e Robert Vischer já haviam observado o esforço de captar o movimento dos cabelos e vestimentas no tratado da pintura de Leon B. Alberti (Warburg, 1893b, p.9).

³⁸⁰ Warburg, 1893b, p.10.

³⁸¹ Warburg, 1893b, p.12.

³⁸² Warburg, 1893b, p.17.

Baseado em Luigi Alamanni, Warburg constatou: “Podemos inferir definitivamente que a avaliação dos elementos ornamentais em movimento [Behandlung des bewegten Beiwerkes] como critério para a “influência da Antiguidade” talvez seja tendenciosa, mas também é legítima”³⁸³.

Em tom de conclusão, Warburg relacionou a obra de Botticelli com a percepção contemporânea do movimento. Uma evidência da influência da Antiguidade:

Em uma série de obras de arte de tema congênere – o quadro de Botticelli, a poesia de Poliziano, o romance arqueológico de Francesco Colonna, o desenho proveniente do círculo de Botticelli e a descrição artística de Filarete – revelou-se a tendência, baseada no conhecimento que, na época, se tinha da antiguidade, de recorrer às obras de arte da Antiguidade para encarnar a vida em seu movimento externo³⁸⁴.

Warburg ultrapassava o problema da relação entre Poliziano e Botticelli e direcionava-se à sua antiga indagação pessoal. A constatação era cabal: a concepção estática das artes plásticas de Lessing não corresponde ao espírito do primeiro Renascimento [Frührenaissance]. A Antiguidade não era vista pelos homens da época de maneira idílica, meramente apolínea. Ao contrário, deixava transparecer traços da tensão característica de um momento de transição. Warburg apresentava, assim, o embrião de sua visão das *Pathosformeln* e do homem renascentista.

O segundo capítulo da tese de Aby Warburg foi dedicado à análise de *A Primavera*. Procuraram-se exemplos literários e referências bibliográficas a fim de identificar os personagens presentes na composição. A identificação sugerida por Warburg foi a seguinte: no centro Vênus; amor sobre Vênus; as três Graças; Mercúrio ao lado; a deusa Primavera a lançar flores; Zéfiro a perseguir Flora³⁸⁵. Beyersdorfer – transcrito na tese³⁸⁶ – foi o autor contemporâneo a oferecer a descrição mais próxima da de Warburg. Já Lübeck não identificou de maneira precisa os personagens apontados por Warburg como Mercúrio, Vênus e Flora. Limitou-se a descrevê-los genericamente³⁸⁷. Kinkel também havia interpretado o quadro de maneira genérica. Curioso é o fato de esse autor ter reconhecido Flora, na figura identificada por Warburg como deusa da Primavera³⁸⁸. De modo geral, tanto a bibliografia

³⁸³ Warburg, 1893b, p.17.

³⁸⁴ Warburg, 1893b, p.22.

³⁸⁵ Warburg, 1893b, p.27.

³⁸⁶ Warburg, 1893b, p.27.

³⁸⁷ Lübeck, 1878, v.1, p.354–356.

³⁸⁸ Kinkel, 1876, p.397–398.

anterior quanto a posterior a Warburg apresenta interpretações distintas sobre o quadro. Alguns argumentos repetem-se, todavia, poucos pontos permanecem consensuais³⁸⁹.

Na análise iconográfica dos personagens Warburg apresentou Alberti como fonte para as três Graças. Esse autor foi seguido por Botticelli ou seu mentor erudito³⁹⁰. A segunda fonte para as três Graças encontra-se na alegoria emprestada de Sêneca – já observada por Janitschek³⁹¹. Outra referência: o *Codex Pighianui*, fabuloso caderno de desenho à antiga do século XVI³⁹². Há ainda as duas medalhas de Giovanna Tornabuoni. Em ambas estão representadas as três Graças: em uma o “espírito da Antiguidade” de Winckelmann – ou seja, atitudes serenas –; em outra uma carga inexplicável de movimento e cabelos ao vento³⁹³.

Sobre Zéfiro e Flora Warburg argumenta que em *Os Fastos* Flora adquire a habilidade de transformar tudo o que toca em flores³⁹⁴. O mesmo se passa na pintura. *Metamorfoses* apresenta a cena da perseguição de Apolo a Dafne, responsável pela inspiração para o movimento das roupas³⁹⁵. Nos dois casos há a precisa transposição da literatura para a pintura.

Sobre os demais personagens. A deusa Primavera é a mesma de *O nascimento de Vênus*³⁹⁶. Mercúrio é identificado pelo tradicional atributo das asas na bota. Sobre esse personagem Warburg escreveu: “Os resultados obtidos até agora não justificam a presença de Hermes no quadro, a não ser que o mentor de Botticelli tenha reconhecido nele algum valor simbólico”³⁹⁷. Vênus³⁹⁸ apresenta-se no centro do quadro, em consonância com a imagem presente na literatura de senhora do bosque e símbolo da natureza³⁹⁹. Ademais, ela representa síntese do espírito da composição. Nesse sentido, o título mais apropriado para a pintura seria *O Reino de Vênus*. Assim, far-se-ia jus às ideias correntes no século XV e evidenciar-se-ia mais propriamente o pano de fundo intelectual da composição – Ovídio, Poliziano, Lorenzo⁴⁰⁰.

³⁸⁹ A última seção deste capítulo evidencia essa assertiva.

³⁹⁰ Warburg, 1893b, p.28.

³⁹¹ Warburg, 1893b, p.28–29.

³⁹² Warburg, 1893b, p.29.

³⁹³ Warburg, 1893b, p.30.

³⁹⁴ Warburg, 1893b, p.33–34.

³⁹⁵ Warburg, 1893b, p.34–35.

³⁹⁶ Warburg, 1893b, p.39.

³⁹⁷ Warburg, 1893b, p.40–41.

³⁹⁸ A análise da figura de Hermes é realmente breve. O seu papel na composição foi reinterpretado diversas vezes pela literatura posterior. É importante ainda observar que Warburg parte de Mercúrio para a análise de Vênus, sem se preocupar em problematizar a presença de Amor no quadro – para além da óbvia correlação com Vênus.

³⁹⁹ Warburg, 1893b, p.41.

⁴⁰⁰ Warburg, 1893b, p.43–44.

Warburg ainda introduziu dois argumentos a fim de fortalecer sua tese principal (isto é, Poliziano como mentor da composição): 1) a correspondência direta das passagens de Ovídio com a tragédia *Orfeo* de Poliziano⁴⁰¹; 2) o fato de *Os Fastos* ser uma das principais matérias de Poliziano como professor público em Florença⁴⁰².

Warburg finaliza sua análise com a defesa da correlação entre *O nascimento de Vênus e A Primavera*⁴⁰³:

O Nascimento de Vênus representava o devir de Vênus, que, emergindo do mar, é levada à praia de Chipre pelos ventos zefirinos; a Primavera representava o momento que se segue: Vênus, que, adornada como rainha, se apresenta em seu reino; nas copas das árvores e no chão sob seus pés desdobra-se o novo manto da terra em magnífico esplendor florido, e ao seu redor, como fiéis assistentes de sua senhora sobre tudo o que pertence a esta estação as flores, estão reunidos Hermes, que dissipa as nuvens; as Graças, símbolos da beleza da juventude; Amor; a deusa da Primavera; e o vento do Oeste, cujo amor transforma Flora em doadora de flores⁴⁰⁴.

No capítulo três Warburg concentrou-se em questões paralelas. Primeiro, a relação da representação da deusa Primavera com Simonetta. Em seguida, algumas observações pontuais sobre Leonardo.

Sobre o pintor, Warburg conclui que Botticelli soube reunir calma com motivação externa e agitação passional. Botticelli foi um pintor capaz de descrever minuciosamente, portanto, um ouvido atento a Poliziano⁴⁰⁵. Sandro procurava na Antiguidade, por intermédio de seu mentor, a inspiração para o movimento. Isso explica o seu resultado primoroso: trazer a arte à vida – uma exigência de sua época, a qual procurava, antes de tudo, alcançar a representação da vida em movimento⁴⁰⁶.

⁴⁰¹ Ao discutir o *Orfeu* de Poliziano, Warburg cita a gravura das mênades a golpear Orfeu feito pela escola de Mantegna e o desenho muito semelhante de Dürer. Esses dois desenhos – encontrados por Warburg na *Kunsthalle* de Hamburgo – simbolizavam exemplos da conexão entre dois mundos. Mais tarde essas duas imagens foram o ponto de partida para um de seus mais significativos ensaios (Warburg, 1905) em que procurava mostrar a reentrada do mundo antigo na civilização moderna com base na influência da Antiguidade na evolução estilística no primeiro Renascimento [Frührenaissance]. Ou seja, Warburg aprofundava ideias já embrionariamente presentes em sua tese. Esse é apenas um exemplo que corrobora a leitura da tese sobre Botticelli como fundamento intelectual para toda sua produção posterior.

⁴⁰² Warburg, 1893b, p.35–36.

⁴⁰³ Os historiadores da época concordam com essa correlação (Grimm, 1893, p.691. Kinkel, 1876, p.397–398. Lübeck, 1878, v.1, p.355).

⁴⁰⁴ Warburg, 1893b, p.44.

⁴⁰⁵ Warburg, 1893b, p.52.

⁴⁰⁶ Warburg, 1893b, p.53.

Alguns anos mais tarde Warburg publicou um pequeno estudo sobre Botticelli. Nesse artigo ele retomou o problema dos acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk]⁴⁰⁷ e apresentou algumas considerações, que nos ajudam a compreender seu interesse pelo pintor.

Botticelli não é um pintor qualquer. Pelo contrário, é um exemplo característico e privilegiado do início do Renascimento [Frührenaissance]. Exatamente por isso, Warburg incomodava-se com o interesse – quase vulgar – limitado ao temperamento de Botticelli. Para Warburg, colocava-se como questão a reconstrução da “psicologia do artista”: “O senso de realidade de seus exemplos contemporâneos – Fra Filippo, Verrocchio, Pollaiuolo – é para ele [Botticelli] apenas um meio com o fim de expressar todo o ciclo da vida emocional humana, da melancolia tácita à agitação mais intensa”⁴⁰⁸. Além disso, Botticelli foi “o primeiro pintor a captar em um quadro monumental as novas ideias emergentes do mundo dos deuses da Antiguidade”⁴⁰⁹.

Colocado tantos aspectos literários e contextuais, qual o papel restante a Sandro na composição de suas pinturas mitológicas? Warburg estava ciente dessa possível objeção. Em seu pequeno estudo sobre Botticelli, ele tentou responder a esse questionamento: “A lealdade do pintor ao poeta não significa uma renúncia à sua individualidade, mas sim o amadurecimento acelerado que condizia à sua natureza”⁴¹⁰.

A resposta de Warburg afastava, de vez, o risco de tratar a arte como mero sintoma? O método de Warburg permanece passível de crítica⁴¹¹. Como foi mostrado na primeira parte desta dissertação, o embate entre abordagem estética e contextual perpassou toda a historiografia da arte da época. Em todo caso, esse fato mostra-nos definitivamente a predileção de Warburg pelos aspectos histórico-sociais e pelos motivos literários, respectivamente, seu desinteresse pelas intenções do artista.

A tese sobre as pinturas mitológicas de Botticelli mostra-nos ainda como a obra juvenil de Warburg encontrava-se distante de sua obra tardia. Nesse sentido, enquanto *Atlas Mnemosyne* e *Images from the region of the Pueblo Indians of North America* revelam um historiador pouco convencional, em diálogo com a antropologia e distante da historiografia da arte de seu tempo, o conjunto de sua obra mostra a interlocução com questões típicas aos historiadores do final do século XIX. A inovação metodológica de Warburg e o tratamento de

⁴⁰⁷ Warburg, 1898, p.91.

⁴⁰⁸ Warburg, 1898, p.89.

⁴⁰⁹ Warburg, 1898, p.89.

⁴¹⁰ Warburg, 1898, p.91.

⁴¹¹ Michael Podro critica Warburg pelo fato dele nunca ter considerado com seriedade os interesses e intenções de Ghirlandaio e Giuliano da San Gallo em sua análise sobre os afrescos da Igreja da Santa Trindade (Podro, 1982, p.167–168).

aspectos pouco convencionais – como os elementos irracionais e astrológicos na arte do renascentista – deve ser vista dentro da evolução de seu pensamento e de sua carreira enquanto intelectual. Convém frisar: a obra tardia de Warburg jamais ignorou a dimensão erudita e factual da pesquisa histórica. Warburg foi influenciado por pensadores como Darwin, Vignoli, Lamprecht, Usener. A explicação científica para os fenômenos particulares foi uma de suas ambições. A história psicossocial de Warburg integrava em seu pano de fundo intelectual o trabalho histórico rigoroso – próximo dos historiadores da arte canônicos de sua época – com intuições presentes nas novas correntes do pensamento – psicologismo, evolucionismo, história cultural (Lamprecht), antropologia⁴¹². De fato, sua tese de doutoramento prefaciou o interesse pela reflexão filosófica sobre a imagem e o problema da evolução das formas de compreensão de mundo.

Como essa dicotomia entre empiria e teoria ressoou em sua tese de doutoramento? Warburg pontuou o seu interesse teórico da seguinte forma: “Diga-se de passagem que essa demonstração é significativa para a estética psicológica, pois aqui, com os artistas em processo de criação, podemos observar o sentido do ato estético da “Empatia” [Einfühlung]⁴¹³ em seu devir como força figuradora do estilo”⁴¹⁴.

No final de seu trabalho encontramos ainda quatro teses:

- I. O manuseio artístico de formas acidentais dinamizadoras se desenvolve dentro da “grande” arte autônoma a partir da imagem dinâmica de situações observadas na realidade em seus detalhes.
- II. O abandono, pelo artista, do meio real do objeto facilita o acessório dinamizador; por isso este se manifesta primeiro nas obras de arte denominadas simbólicas (alegóricas), pois seu contexto real é dispensado, pela “comparação”, desde o princípio.
- III. A imagem recordada de estados dinâmicos gerais, através da qual se apercebe a nova impressão, é depois projetada inconscientemente sobre a obra de arte como forma de um contorno idealizante.
- IV. O maneirismo ou idealismo artístico é apenas um caso especial do reflexo automático da imaginação⁴¹⁵.

⁴¹² Nesse sentido, Gombrich afirmou: “Esta tensión entre sus intereses teóricos y un método histórico que buscaba detalles concretos dominó la vida estudiosa de Warburg” (Gombrich, 1991, p.120).

⁴¹³ Robert Vischer (1847–1933) é o autor de *Ueber das optische Formgefühl*. Essa obra lançou os fundamentos para a investigação científica dos processos associativos na percepção humana da imagem. Tal investigação abriu caminho para um breve, embora significativo, artigo de Friedrich Theodor Vischer (1807–1887), *Das Symbol* (1887). Fundamentado na distinção pioneiramente percebida por Robert Vischer entre “Einfühlung” e “bloß associativer Vorstellung” ([F. T.] Vischer, 1922, p.450), Friedrich Vischer desenvolveu sua teoria do símbolo. Provavelmente o texto mais importante do século XIX para a compreensão do conceito de símbolo. Segundo Edgar Wind a tese de Warburg é incompreensível se não se leva em consideração a influência exercida pelo referido ensaio (Wind, 1997a, p.80).

⁴¹⁴ Warburg, 1893b, p.3.

⁴¹⁵ Warburg, 1893b, p.55.

Encontra-se aqui a tentativa de Warburg de apreender um fenômeno particular da história da arte através da ótica da ciência da cultura [Kulturwissenschaft]. Essas quatro assertivas foram reformuladas em diversas ocasiões. É difícil dizer se Warburg chegou, em algum momento, a alguma formatação definitiva⁴¹⁶.

5.2 – O Renascimento da Antiguidade, os acessórios em movimento

A principal pergunta da tese de Warburg relacionava-se diretamente à forma pela qual os artistas do *Quattrocento* pensavam a Antiguidade e a usavam como modelo. Ele constatou que os artistas tratavam sempre de desviarem-se do modelo naturalista ao representarem formas em movimento.

O problema levantado por Warburg estava ligado a uma questão basilar para a historiografia da época: o papel da Antiguidade na constituição do Renascimento. Havia duas interpretações: 1) a tese da Antiguidade como elemento constituidor da arte do século XV; 2) a tese do desenvolvimento estilístico espontâneo.

A visão de Aby Warburg assentava-se sobre a primeira tese. Ele visualizou no Renascimento a época de efervescência geral da Antiguidade, não obstante, definido por meio de uma recepção consciente. Os artistas do *Quattrocento* optavam por escolher determinados elementos da Antiguidade, justamente os que mais correspondiam aos seus próprios interesses⁴¹⁷.

Qual o significado e implicações dessa formulação pensada por Warburg? A comparação com a historiografia contemporânea lança luz sobre a questão.

O ex-professor de Warburg, Henry Thode, foi um dos principais historiadores do final do século XIX a interpretar o Renascimento como desenvolvimento eminentemente espontâneo⁴¹⁸. Ele concordava com o surgimento de um novo momento na história italiana, o qual foi marcado por uma nova poesia, uma nova arte e uma liberdade geral do pensamento. A gênese desse processo deu-se com Francisco de Assis: representante máximo do novo sentimento de individualidade e inaugurador de uma nova era da história da humanidade⁴¹⁹.

De modo geral, sobrava pouco espaço para a influência da Antiguidade na interpretação de Thode, uma vez que a cultura e a arte italiana foram majoritariamente definidas por elementos essencialmente internos. É dessa forma que o início do Renascimento

⁴¹⁶ Warburg, 1892–1906.

⁴¹⁷ Rösch, 2010, p.43.

⁴¹⁸ Segundo Rösch, Justi também defendia o desenvolvimento espontâneo do Renascimento (Rösch, 2010, p.43).

⁴¹⁹ Thode, 1998, p.15.

passava a ser situado no século XIII – em clara antítese à interpretação dominante oferecida por Burckhardt⁴²⁰.

Anton Springer foi outro historiador da arte preocupado com o problema da cultura antiga no Renascimento. A influência da Antiguidade pode ser entendida como um processo de longa duração. Mesmo no auge da Idade Média, ela não deixou de existir na vida e nas artes⁴²¹. *Nachleben der Antike*: esse foi o termo usado por Springer para referir-se ao processo de existência continuada da Antiguidade. Um fato digno de nota: mais tarde Warburg tomou, por empréstimo, esse mesmo conceito de Springer⁴²².

Quanto ao Renascimento, a influência da Antiguidade configurava-se como inegável. De fato, comparativamente, o Renascimento elevou a Antiguidade a um novo patamar: “A Antiguidade exerceu, com efeito, uma influência incomparavelmente maior sobre a visão e a fantasia dos homens do Renascimento, do que sobre os povos da Idade Média”⁴²³. Dessa forma, a Antiguidade tornava-se imprescindível para a arte italiana dos séculos XV e XVI⁴²⁴.

Qual a singularidade da influência da Antiguidade durante o Renascimento? A comparação com a geração de Rubens oferece uma solução:

Rubens possui indiscutivelmente um conhecimento da Antiguidade mais amplo do que a maioria dos artistas do Renascimento. (...) Apesar disso, ninguém adicionaria Rubens ou Poussin aos artistas do Renascimento. No Renascimento a Antiguidade apresentava-se como o complemento imediato da Natureza. Recorria-se a ela com o propósito de contemplar a natureza de forma mais clara e pura. Na imaginação dos homens da época o milênio, que separava a Antiguidade clássica do presente, simplesmente não existia. Para Rubens e principalmente para seus sucessores a Antiguidade transformou-se, na verdade, em um tempo distante no passado, separada do presente por um abismo intransponível⁴²⁵.

⁴²⁰ Roeck, 1997, p.46–47.

⁴²¹ “Auch in der Skulptur gehen die Spuren der klassischen Kunst während des tieferen Mittelalters nicht vollständig verloren” (Springer, 1886, v.1, p.9).

⁴²² Ao comentar o conceito *Nachleben der Antike*, Levine oferece-nos a seguinte interpretação: “He [Warburg] debuted a scholarly interest in what he called the *Nachleben der Antike*, or the afterlife of antiquity, describing antiquity as the initial source of a formal tension between that dynamic energy and the classical tropes available to convey it, a tension that he thought emerged in different iterations over time. Warburg adapted this second concept [Nachleben der Antike] from the lesser-known work of the art historian Anton Springer” (Levine, *Dreamland*, p.52). Ver também: Forster, 1999, p.6. Gombrich, 1992, p.58.

⁴²³ “Die Antike übte allerdings auf das Auge und die Phantasie der Männer der Renaissance einen ungleich größeren Einfluß, als auf die Völker des Mittelalters” (Springer, 1886, v.1, p.3).

⁴²⁴ Springer, 1886, v.1, p.30.

⁴²⁵ “Rubens besitzt unstreitig eine umfassendere Kenntniß derselben als die meisten Renaissancekünstler. (...) Und doch wird niemand Rubens oder Poussin zu den Renaissancekünstler zählen. In der Renaissance erscheint die Antike als die unmittelbare Ergänzung der Natur. Zu ihr wendet man den Blick, um die Natur reiner und klarer zu schauen. Ausgestrichen ist in der Phantasie das Jahrtausend, welches das klassische Alterthum von der Gegenwart trennt. Bei Rubens und den Späteren überhaupt ist das Alterthum in Wahrheit eine ferne Vorzeit geworden, durch eine unausfüllbare Kluft von der Gegenwart getrennt” (Springer, 1886, v.1, p.244–245).

Thode e Springer exemplificam duas acepções distintas. Há de se mencionar ainda a interpretação de Burckhardt – o representante máximo da concepção moderna do Renascimento⁴²⁶.

O livro de Burckhardt, *A civilização do Renascimento italiano*, oferece-nos aqui, como em muitos outros casos, uma referência frutífera para compreendermos o pensamento de Warburg. Sabemos que a leitura desse clássico marcou culturalmente o século XIX e a historiografia subsequente. Warburg foi um admirador da obra do historiador suíço. Mesmo que encontremos nele um distanciamento crítico em relação a algumas posições de Burckhardt, o quadro geral de seus problemas intelectuais esteve muito relacionado com os caminhos abertos, especialmente, em *A civilização do Renascimento italiano* e em *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*.

Na interpretação de Burckhardt o legado da civilização greco-romana adquiriu, a partir do século XIV, elevada estima e influência na vida italiana. Passou a ser vista como fonte e base cultural, objeto e ideal de existência. A união da Antiguidade com o gênio do povo italiano deu origem a um momento extremamente rico nos âmbitos artísticos, culturais e literários. Constituía-se uma unidade cultural. Da poesia de Dante até o início da Contrarreforma as especificidades italianas em conjunto com a herança extraída da Antiguidade formaram as bases, da assim chamada, cultura renascentista⁴²⁷.

Burckhardt estava atento ao fato de a Idade Média ter conhecimento da Antiguidade e ter vivenciado momentos renascentistas. Um exemplo: a época de Carlos Magno. Contudo o mero interesse pela Antiguidade não se configura como suficiente para esgotar o tema. Era preciso que o conhecimento coincidissem com o surgimento de um novo contexto. A Itália, com sua nova ordem social, apresentava-se notadamente adequada:

Todavia, é só no século XIV que a Itália inteira se apaixonou realmente pela Antiguidade. Para que o facto se produzisse, eram necessárias condições de existências que apenas se encontravam nas cidades italianas: reunião e igualdade efectiva da nobreza e da burguesia; formação duma sociedade que experimentava a necessidade de cultivar a sua inteligência e que tinha o tempo e os meios para isso.

⁴²⁶ *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus* de Georg Voigt foi uma obra contemporânea a Burckhardt e semelhantemente importante na difusão da ideia da influência Antiguidade sobre o Renascimento. Segundo Peter Burke, em linhas gerais, a interpretação de Voigt concorda com Burckhardt na medida em que concebe uma “tendência corporativa” na Idade Média, em contraposição ao Renascimento, dominado pelo individualismo (Burke, 2004, p.12).

⁴²⁷ Nesse sentido, pensa-se na união da Antiguidade com o povo Italiano como elemento constituidor do Renascimento: “A «Renasença» não teria sido a admirável fatalidade histórica que conhecemos se pudesse abstrair tão facilmente a influência da Antiguidade. Mas temos de insistir neste ponto, um dos principais deste livro; não foi só a Antiguidade, mas a sua íntima aliança com o gênio italiano que regenerou o mundo ocidental. (...) Cabia ao resto do Ocidente defender-se do grandioso impulso que recebia da Itália ou então deixar-se arrastar inteiramente ou em parte pelo movimento” (Burckhardt, 1983, p.137–138).

Mas, ao romper com a Idade Média e os seus erros, a cultura não podia chegar dum salto, pelo caminho simples do empirismo, ao conhecimento do mundo físico e do mundo intelectual. Necessitava dum guia e esse guia encontrou-o na Antiguidade Clássica que se lhe oferecia com o seu tesouro de verdade objectiva e luminosa. Vão lá buscar a ideia e a forma, com reconhecimento, com admiração; ela foi, primeiramente, o elemento principal da cultura moderna⁴²⁸.

Em uma conferência de 1901 – ao tratar da Capela Sasseti – Warburg expressou, talvez, de forma mais coesa e acabada, sua interpretação sobre o papel da Antiguidade para a cultura do Renascimento:

A nossa grande dificuldade no tratamento da cultura artística do início do Renascimento é compreender a naturalidade de sua relação com a Antiguidade. Para os homens e os artistas do início do Renascimento florentino a Antiguidade não se apresentava como que engessada, em »simplicidade e grandeza de estilo« que lhe era permitida sentir em coleções bem organizadas, depois de ter regularmente depositado seu guarda-chuva na entrada. A Antiguidade era para os etruscos-florentinos uma imagem recordativa – singular, apaixonada, comovente, e parcialmente esquecida – da própria vida, a qual repentinamente colocou-se de maneira vívida e inquietamente colorida, no momento em que a gravidade da situação evocava o saudosismo em qualquer direção em que as ideias platônicas – desprendidas da corporeidade temporal – pudessem bailar na roda da eternidade⁴²⁹.

A referida correspondência do homem florentino com o seu próprio passado, como vimos, era uma ideia embrionariamente presente em Burckhardt. Warburg tomou essa intuição e procurou em suas pesquisas apresentar os detalhes presentes nas obras de arte capazes de traduzir de maneira precisa os elementos psicológicos do Renascimento. Nessa busca, deparou-se repetidas vezes com uma figura fascinante e enigmática: a Ninfa⁴³⁰. A origem do interesse por essa personagem encontra-se em sua tese, especificamente na investigação dos acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk]. A Ninfa aparecia na arte italiana através da imagem feminina em movimento, vestida à maneira antiga. Correspondia à forma clássica da *Victoria*. Podia assumir a forma de Salomé dançante, ou de um Arcanjo⁴³¹.

⁴²⁸ Burckhardt, 1983, p.140.

⁴²⁹ “Die grosse Schwierigkeit für uns bei Betrachtung der künstlerischen Kultur der Frührenaissance ist, die Natürlichkeit ihres Verhältnisses zur Antike zu begreifen. Zum Menschen und zum Künstler der florentinischen Frührenaissance kommt die Antike nicht in der Form weisser Gipsabgüsse heran, deren »Einfalt und stille Grösse« er in wohlgeordneten Sammlungen empfinden durfte, nachdem er vorschriftsmässig seinen Regenschirm abgegeben hatte. Die Antike war für die Etrusker-Florentiner ein seltsam leidenschaftlich bewegtes, halb vergessenes Erinnerungsbild eigenen Lebens, das plötzlich lebensvoll und unheimlich farbig sich einstellte, wenn die Schwere des Tages die Sehnsucht nach jener Sphäre wachrief, wo die Ideen Platons, losgelöst von irdischer Körperlichkeit, im ewigen Reigen tanzen dürfen” (Warburg, 1901b, p.225).

⁴³⁰ Warburg, 1901b, p.227.

⁴³¹ Trata-se respectivamente de: *Banquete de Herodes: dança de Salomé* de Filippo Lippi; *Tobias e o anjo* de Francesco Botticini.

A Ninfa simbolizava o espírito da Antiguidade em sua forma mais misteriosa. Ela foi o tema da correspondência entre André Jolles e Aby Warburg⁴³². Jolles estava fascinado com a figura feminina com frutas à cabeça em *Nascimento de João Batista* de Ghirlandaio: “Uma mulher do mundo, que tem uma graça insuperável e maneiras nobres (...). Trata-se de uma ninfa clássica com um prato de maravilhosos frutos exóticos na cabeça, que entra no quarto com o véu tremulante”⁴³³. Jolles demonstrava uma contemplação nostálgica, quase mística: “Pode ser que eu represente esta figura mais poética do que ela realmente é – mas qual amante não faz isso!”⁴³⁴. Warburg ponderou o entusiasmo do amigo: “Noto que você não faz ideia do que está por trás destas imagens...”⁴³⁵. Revelou, em seguida, o real motivo de seu interesse pelo *Nascimento de João Batista*: “O aspecto enigmático e ilógico da simples humanidade primitiva dos Tornabuoni”⁴³⁶. Warburg, por fim, contrapôs o seu método de abordagem da Ninfa: “Você se sente pronto a segui-la, como a uma ideia alada, através de todas as esferas, numa amorosa embriaguez platônica; enquanto eu me contento a direcionar meu olhar filológico ao terreno do qual emergiu”⁴³⁷.

A carta escrita por Warburg é uma verdadeira aula ao amigo. A demonstração de sua erudição – elementos contextuais, as possíveis motivações dos comitentes, a identificação dos personagens retratados por Ghirlandaio.

Fica evidente que o problema dos acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk] representava, para Warburg, o passo inicial em direção a uma investigação, muito mais ampla, correspondente à essência e recepção da tradição clássica⁴³⁸. Essa foi a diretriz de sua obra e biblioteca⁴³⁹. Exatamente por isso – na década de 1920 – um intelectual como Fritz Saxl descrevia as investigações científicas de Warburg como tentativa de iluminar os itinerários

⁴³² O Prof. Dr. Cássio Fernandes realizou a tradução dessa troca de cartas (ainda não publicada), a qual me foi gentilmente disponibilizada. Baseio-me aqui na tradução do Professor. Para paginação e original utilizo: Warburg, 1900b.

⁴³³ “Eine Weltdame mit unübertreffbarer Gratie und hochnobelen Manieren. (...) eine klassische Nymphe kommt, auf ihrem Kopfe eine Schüssel mit herrlichen Südfrüchten tragen[d], mit weit wehendem Schleier ins Zimmer hinein” (Warburg, 1901b, p.200).

⁴³⁴ “Vielleicht mach ich sie poetischer als wie sie wirklich ist – welcher Liebhaber thut das nicht” (Warburg, 1901b, p.201).

⁴³⁵ “Aber ich merke schon, Du weisst garnicht recht, was hinter diesen Bildern vorgeht...” (Warburg, 1901b, p.202).

⁴³⁶ “Die Tornabuoni von der rätselhaft unlogischen Seite primitivster Menschlichkeit” (Warburg, 1901b, p.203).

⁴³⁷ “Es lockt Dich, ihr wie einer geflügelten Idee durch alle Sphären im platonischen Liebesrausche zu folgen, mich zwingt sie, den philologischen Blick auf den Bond zu richten, dem sie entstieg” (Warburg, 1901b, p.203).

⁴³⁸ Segundo Rampley a preocupação de Warburg com o elemento dionisíaco na cultura do Renascimento encontrava-se expressa – desde a tese de doutoramento – na preocupação com os acessórios em movimentos [bewegtes Beiwerk]. Nesse sentido, os corpos em movimentos representavam a projeção empática da experiência interiorizada em direção ao objeto (Rampley, 1997, p.48).

⁴³⁹ Não é atoa que Warburg cogitou dar o nome à sua biblioteca de *Institut für das Nachleben der Antike* (Settis, 1997, p.51).

[Wanderstrassen] das imagens, da Antiguidade clássica ao Renascimento, na Europa e na Ásia. O objetivo era claro: traçar as rotas das migrações das ideias [Ideenwanderung] como forma de compreender a real dimensão da influência da tradição clássica no Renascimento⁴⁴⁰.

Aliás, o problema da influência da Antiguidade no Renascimento na obra de Warburg passou por várias etapas. Em seus últimos anos de pesquisador, ampliou sua abrangência. Interessou-se pela arte de Rembrandt⁴⁴¹, por exemplo. Conceitualmente pode ser dito que começou interessado pelos acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk]. Passou posteriormente para o problema das *Pathosformeln* e suas inerentes possibilidades de ambivalência [Ambivalenzmöglichkeiten]. Por fim, chegou ao esboço do processo geral de orientação do homem: a relação homem–imagem⁴⁴².

5.3 – Recepção crítica

Gustav Pauli criticou a predileção de Warburg pelos acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk]. Para esse historiador o interesse central dos artistas italianos do século XV não eram as vestimentas esvoaçantes, mas a representação do nu. Essa foi a orientação do interesse artístico – de Donatello a Michelangelo.

“Como fazer, porém, quando não se permite a representação do corpo despido, quando o assunto prescreve vestimentas?”⁴⁴³ Nesse contexto, a representação das vestimentas esvoaçantes passou a ser vista como recurso para representar as figuras na realidade vestidas, na aparência, nuas. Desse modo, fica manifesto o equívoco de Warburg. Segundo Pauli os acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk] não correspondiam à finalidade artística, mas ao meio⁴⁴⁴.

Embora encontremos um tom crítico à tese de Warburg na resenha de Pauli⁴⁴⁵, parece inegável, mesmo aqui, que em sua proposta de interpretação das pinturas mitológicas ele alcançou resultado positivo: “Para concluir, reconhecemos prazerosamente que o trabalho

⁴⁴⁰ McEwan, 2004, p.15–16.

⁴⁴¹ Warburg, 1926.

⁴⁴² Hofmann; Syamken; Warnke, 1980, p.34.

⁴⁴³ “Wie nun aber, wenn der Körper nicht unverhüllt dargestellt werden durfte, wenn der Gegenstand die Bekleidung vorschrieb?” (Pauli, 1893–1894, p.176).

⁴⁴⁴ Pauli, 1893–1894, p.177.

⁴⁴⁵ Pauli vê com ressalvas o método de Warburg: “Statt nun seine Arbeit mit einer erdrückenden Menge von Citaten zu belasten, hätte der Verfasser vielleicht besser gethan, der Entwicklung jener antiken Gewandstatuen ein wenig nachzuspüren” (Pauli, 1893–1894, p.177).

de Warburg contém bons resultados em seus pormenores. A interpretação e compilação de ambas as obras-primas de Botticelli estão perfeitamente corretas”⁴⁴⁶.

Uma cópia da tese foi enviada a Jacob Burckhardt. Warburg recebeu como resposta uma carta elogiosa. Segundo o octogenário historiador, Warburg compreendeu o meio poético, social e humanístico no qual Sandro viveu e pintou. Sua interpretação de *Primavera* figurar-se-ia de duradouro valor. Para Burckhardt, Warburg deveria seguir no aprofundamento desse estudo⁴⁴⁷. Werner Kaegi, em seu comentário sobre a carta, ressaltou a raridade com que Burckhardt detinha-se – em seus últimos anos de vida – a escrever da forma como fez para Warburg (em virtude do grande número de cartas que lhe eram enviadas)⁴⁴⁸. O próprio historiador suíço encontrou na tese alguns insights para suas pesquisas⁴⁴⁹. Segundo Maurizio Ghelardi “é provável que Burckhardt, na idealização de Simonetta, tenha seguido a tese de Warburg”⁴⁵⁰.

Herman Grimm foi outro contemporâneo que considerou meritória a tese de Warburg. Grimm concordava com a ideia de ter sido Poliziano o mentor do quadro. Além disso, sugeriu a continuação da pesquisa mediante o foco em outros artistas. Configurava-se como evidente o fato de a tese de 1893 fazer parte de um problema histórico amplo⁴⁵¹.

Segundo Brush, Karl Lamprecht leu a tese, gostou e respondeu positivamente⁴⁵². Não é difícil percebermos o motivo. De certa maneira, Warburg seguiu algumas das lições de seu antigo professor. A tentativa de reconstruir a concepção de Antiguidade do homem do Renascimento pode ser vista como um problema histórico psicossocial⁴⁵³.

Pode-se concluir que Aby Warburg elaborou uma tese consistente. Retrospectivamente, sua tese fornece-nos uma visão privilegiada de seu pensamento e, conseqüentemente, de sua obra como um todo. De modo geral, os problemas perseguidos em seus escritos posteriores encontravam-se embrionariamente presentes nesse trabalho⁴⁵⁴.

⁴⁴⁶ “Zum Schlusse erkennen wir gern an, dass die Arbeit Warburg’s im einzelnen manches Verdienstliche enthält. Die Deutung und Zusammenstellung der beiden Hauptwerke Botticelli’s ist vollkommen richtig” (Pauli, 1893–1894, p.177).

⁴⁴⁷ Ver anexo 1.

⁴⁴⁸ Kaegi, 1933, p.286.

⁴⁴⁹ Fernandes, 2006, p.130–131.

⁴⁵⁰ Burckhardt, 2012, p.112, n.231.

⁴⁵¹ Ver anexo 2.

⁴⁵² Brush, 2001, p.77.

⁴⁵³ Em 1903 Warburg classificou os historiadores da arte segundo suas metodologias. Ele identificou a si mesmo dentro de um grupo de historiadores preocupados com o exame das condições sociológicas (Warburg, 1903, p.676).

⁴⁵⁴ Segundo Roeck: “Man kann sagen, daß alle wissenschaftlichen Züge seiner monumentalen kulturwissenschaftlichen Theorie, seine zentralen Fragestellungen zur Zeit der Arbeit an der Dissertation über Botticelli zumindest in Ansatz bereits ausgebildet waren. Später kommt nur wenig Wichtiges noch dazu” (Roeck, 1997, p.102).

A recepção da tese de Warburg pela bibliografia do Renascimento é um capítulo à parte. Entretanto, uma breve consideração de algumas interpretações mais relevantes ofereceu-nos embasamento para duas observações levantadas na introdução desta dissertação: 1) o legado de Aby Warburg enquanto especialista do Renascimento; 2) o interesse erudito por sua obra ao longo de todo século XX.

O texto sobre *Primavera* de Pierre Francastel não menciona a tese de Warburg. Contudo, há uma referência implícita: “Seria um engano contentar-se com o correlacionamento da *Primavera* com as *Estâncias* de Poliziano, e a própria extensão das comparações com a obra completa do poeta não basta para esgotar-lhe a ressonância”⁴⁵⁵.

Francastel aproximava *Primavera* dos sonetos de Lorenzo. Warburg havia dado atenção à influência de Lorenzo nas composições de Botticelli, particularmente, ao poema *Ambra*, mas não se aprofundou nessa relação intelectual. Na interpretação de Francastel desabava a noção do *Reino de Vênus*: “Observemos pois que é em Lorenzo e não em Poliziano que se encontra a ideologia de uma nova Flora, muito mais adaptada à obra de Botticelli do que aquela do Reino de Vênus”⁴⁵⁶.

A *Primavera* traduzia ecos da sociedade e da política da época. Francastel ressalta: Lorenzo foi, ao mesmo tempo, chefe de Estado e autor dos sonetos e de *Ambra*. A dimensão política se expressa, assim, na pintura de Botticelli: “A obra genial de Botticelli é portanto também uma representação do *Bom Governo*”⁴⁵⁷.

Em linhas gerais, E. H. Gombrich simpatizou-se com as ideias da tese de 1893. Além do mais, foi Warburg quem chamou a atenção para o papel da *Giostra* nas composições de Botticelli⁴⁵⁸.

Gombrich trouxe o elemento neoplatônico para a discussão das pinturas⁴⁵⁹. O argumento é embasado na relação entre Botticelli, Pierfrancesco (encomendador) e Ficino⁴⁶⁰. É muito provável a circulação de ideias neoplatônicas no círculo em torno desses personagens. Ademais, as ideias de Ficino fundamentaram a percepção de Vênus-

⁴⁵⁵ Francastel, 2011, p.285–286.

⁴⁵⁶ Francastel, 2011, p.292.

⁴⁵⁷ Francastel, 2011, p.298.

⁴⁵⁸ Gombrich, 1945, p.9.

⁴⁵⁹ Abria-se espaço para uma série de estudos neoplatônicos sobre o Renascimento, de modo geral, e sobre o próprio Botticelli, de maneira particular. Um exemplo. Em Arnolfo Ferruolo encontramos a leitura enfaticamente neoplatônica que propõe a coerência entre *O nascimento de Vênus*, *Primavera* e *Vênus e Marte*. Segundo esse autor, as três obras compartilham da mesma visão neoplatônica de amor e beleza. O quadro *A Primavera* representa, conseqüentemente, dois aspectos do amor: 1) contemplação da beleza – figuras à direita de Vênus –; 2) geração da beleza – figuras à esquerda de Vênus (Ferruolo, 1955, p.23). Quanto à tese de 1893, Ferruolo reforça a interpretação do *Reino de Vênus* (Ferruolo, 1955, p.17–18).

⁴⁶⁰ Trata-se de Lorenzo de Pierfrancesco, primo de Lorenzo, o Magnífico.

Humanitas⁴⁶¹. O neoplatonismo, nesse contexto, adquiria uma dupla-função: 1) a tradução dos símbolos clássicos; 2) a abertura para a arte secular no Renascimento⁴⁶².

Erwin Panofsky enxergava nos quadros de Botticelli um exemplo da ambiência intelectual dos amigos de Ficino⁴⁶³. Para ele, Warburg estava certo ao dar centralidade à figura de Vênus na narrativa mitológica de *Primavera* e ao atribuir essencialmente a inspiração para *O Nascimento de Vênus* ao poeta Poliziano⁴⁶⁴. Panofsky também concordava com o vínculo – defendido por Warburg – entre as duas pinturas mitológicas⁴⁶⁵.

Na interpretação de Edgar Wind aparece novamente a tese da relação entre Poliziano e Botticelli⁴⁶⁶. Wind aprofundou a contextualização neoplatônica de *O Nascimento de Vênus* e *Primavera* e ofereceu algumas ideias novas. Por exemplo, sobre a figura enigmática de Mercúrio, cuja presença na composição já havia levantado diversas discussões⁴⁶⁷. De acordo com Wind, Mercúrio apresenta atitude notavelmente contemplativa. O seu gesto e o fato de estar de costas, remetem à contemplação do além, pode-se dizer, uma atitude platônica. Mercúrio é o guia dos espíritos e uma espécie de deus do vento⁴⁶⁸. Por fim, Wind afirmou: “O ponto crucial de qualquer interpretação de *Primavera* é explicar a parte encenada por Mercúrio”⁴⁶⁹.

Charles Dempsey encontrou imagens contemporâneas análogas à *Primavera*. Mercúrio poderia ser associado ao mês de maio⁴⁷⁰. Nesse contexto, *Primavera* representou mitologicamente uma estação do ano – de seu principio ao fim (a iniciar com os ventos zeferinos; a finalizar com Mercúrio). Isso em uma leitura não convencional, da direita para a esquerda⁴⁷¹. Dempsey respondia simultaneamente às controvérsias em torno do lugar ocupado por Mercúrio na composição e de sua aparente indiferença: “As costas de Mercúrio está

⁴⁶¹ Gombrich, 1945, p.16–17.

⁴⁶² Gombrich, 1945, p.43.

⁴⁶³ Panofsky, 1981, p.258.

⁴⁶⁴ Panofsky, 1981, p.259–260

⁴⁶⁵ Panofsky, 1981, p.264.

⁴⁶⁶ Wind, 1968, p.113–114.

⁴⁶⁷ Warburg não compreendeu o significado de Mercúrio em *Primavera*. Ele não havia encontrado imagens contemporâneas que pudessem lançar luz sobre seu conteúdo simbólico. Na pesquisa de Gombrich, Mercúrio foi analisado essencialmente pelo viés neoplatônico, em que se sublinhava a analogia entre esse personagem e Júpiter (Gombrich, 1945, p.28). Já Panofsky tentou estabelecer o vínculo entre Mercúrio e as três Graças. De toda forma, Panofsky apontou para o desafio de se avançar nas pesquisas sobre Mercúrio (Panofsky, 1981, p.261–262).

⁴⁶⁸ Wind, 1968, p.121–125.

⁴⁶⁹ “The crux of any interpretation of the *Primavera* is to explain the part played by Mercury” (Wind, 1968, p.121).

⁴⁷⁰ Dempsey, 1968, p.252.

⁴⁷¹ Dempsey, 1968, p.254.

virada ao resto não porque ele é desdenhoso para com eles, mas porque o seu mês pertence igualmente à primavera e ao verão, em direção ao qual ele olha”⁴⁷².

Na década de 1980, Horst Bredekamp defendeu uma abordagem de história da arte que preservasse essencialmente a iconologia, mas que fugisse da órbita do neoplatonismo⁴⁷³. Para esse historiador a abordagem iconológica não significava necessariamente neoplatonismo⁴⁷⁴. Seu estudo sobre *Primavera* partiu justamente dessa premissa.

Bredekamp considerou como fundamentais diversos pontos marginais para a bibliografia precedente. Como é o caso da vegetação circundante: parte integrante na relação homem-natureza e pano de fundo indispensável na obra⁴⁷⁵. Os pormenores contextuais ao redor do processo de encomenda da obra permitiram que Bredekamp situasse *Primavera* no contexto da disputa familiar entre Lorenzo de Pierfrancesco e o Magnífico. Quanto ao conteúdo, Bredekamp distanciou-se de Warburg em relação à identificação da deusa Primavera⁴⁷⁶. Já Mercúrio passava a ser visto como referência aos Medici, especificamente ao encomendador da obra – Pierfrancesco. Paralelamente, representava o elo com o quadro *Minerva e o Centauro*. Fechava-se o ciclo mitológico de Botticelli⁴⁷⁷.

A síntese apresentada mostra a importância do texto de Warburg na constituição da bibliografia crítica das pinturas mitológicas do pintor Sandro. Essa exposição, entretanto, não teve por pretensão a apresentação de um exame exaustivo. Aqui coube apresentar um exemplo específico da recepção de Warburg enquanto especialista do Renascimento. Nesse sentido, podemos nos lembrar de Dempsey, quando afirmou, em 1968, que até aquele momento a tese principal de Warburg nunca foi seriamente desafiada⁴⁷⁸. Os resultados positivos das pesquisas de Warburg só foram possíveis graças ao seu método histórico e à sua postura cautelosa diante dos fatos históricos⁴⁷⁹.

⁴⁷² “Mercury’s back is turned to the rest not because he is disdainful of them but because his month belongs equally to spring and to the summers, toward which he faces” (Dempsey, 1968, p.264).

⁴⁷³ Bredekamp, 1986, p.44. Uma apresentação panorâmica dessa orientação metodológica em: Beyer, 1987.

⁴⁷⁴ Bredekamp vê anacronismo na interpretação neoplatônica de *Primavera*: “In dem Zeitraum, in dem die »Primavera« entstand, findet sich von einer neuplatonischen Orientierung keine Spur” (Bredekamp, 1988, p.63–64). De acordo com Frank Zöllner a ordenação tipológica do quadro, as análises dos inventários e de seu contexto histórico mais imediato (em diversas pesquisas dos anos 80 e 90) deixaram as antigas teses (leia-se neoplatônicas) ultrapassadas, ou ao menos, pouco relevantes (Zöllner, 1997, p.134).

⁴⁷⁵ Bredekamp, 1988, p.10; 31–33; 38–39.

⁴⁷⁶ Sobre a identificação sugerida por Warburg: “Bei dieser Identifizierung bleibt die Gestalt der Primavera problematisch, weil eine solche Person in der antiken Götterfamilie unbekannt war und höchstens als Allegorie Erwähnung fand” (Bredekamp, 1988, p.17).

⁴⁷⁷ Bredekamp, 1988, p.56; 59–60.

⁴⁷⁸ Dempsey, 1968, p.268–269.

⁴⁷⁹ Há de se notar que o próprio Warburg, mais tarde, avaliava sua tese com ressalvas (Heise, 1959, p.22). Segundo Heise a tese, na verdade, apresentava resultados já previstos pela bibliografia, mas que não haviam sido

Capítulo 6 – A arte do retrato

Aby Warburg planejou a publicação de uma série de estudos com base no tratamento iniciado por Burckhardt em cima do papel dos colecionadores, do retrato e da pintura de altar⁴⁸⁰.

À luz desse projeto dois estudos foram publicados, ambos em 1902. O mais famoso saiu no formato de livro pela editora Hermann Seemann. Trata-se de uma análise dos afrescos de Domenico Ghirlandaio na Igreja da Santa Trindade. O segundo concentrou-se, de igual forma, sobre o problema da arte do retrato. Especificamente, tratou da arte flamenga e da mútua influência entre o norte e sul da Europa.

6.1 – Domenico Ghirlandaio em Santa Trindade

O período 1897–1902 representou a consolidação das pesquisas de Warburg sobre o tema do Renascimento florentino. Entre o seu retorno à Europa e o ano de 1902, Warburg publicou alguns estudos relevantes. Contudo, o livro de 1902 sobre os afrescos de Ghirlandaio na Igreja da Santa Trindade é particularmente notável no contexto geral de sua obra. Horst Günther vê justamente nesse texto um dos resultados mais belos da longa estadia de Warburg em Florença⁴⁸¹.

A principal questão de *A arte do retrato e a burguesia florentina* estava relacionada ao fenômeno da arte do retrato e o seu papel ativo na cultura do início do Renascimento [Frührenaissance] florentino. Warburg constatou que a arte do retrato apresentava um novo enfoque ao historiador, uma vez que “as forças impulsionadoras de uma arte viva do retrato não se encontram exclusivamente no artista”⁴⁸². Nesse contexto, evidencia-se a figura do comitente, aquele que “ao preferir um destaque das particularidades de sua personalidade, também exerce uma influência sobre a arte do retrato, enfatizando ou o típico ou o individual”⁴⁸³.

expostos de forma clara e com a devida comprovação (Heise, 1959, p.22). Curiosamente, o mesmo poderia ser dito em relação ao trabalho *A arte do retrato e a burguesia florentina*.

⁴⁸⁰ No prefácio ao seu estudo *A arte do retrato e a burguesia florentina* Warburg escreveu: “Outros estudos sobre a relação entre as culturas burguesa e artística no círculo de Lorenzo de’ Medici – sobre Francesco Sassetti como ser humano e amante da arte, sobre Giovanni Tornabuoni e o coro de Santa Maria Novella, sobre a cultura festiva mediceia e as artes plásticas e outros – devem seguir-se em breve, assim espero” (Warburg, 1902a, p.122).

⁴⁸¹ Günther, 1995, p.35.

⁴⁸² Warburg, 1902a, p.123.

⁴⁸³ Warburg, 1902a, p.123.

Florença, berço da cultura urbano-mercantil moderna e autoconfiante – para usar a descrição de Warburg –, foi marcada fundamentalmente pelo surgimento de obras de arte, cuja criação era devedora da influência conjunta de comitentes e artistas. O maior desafio da abordagem da arte, em vista da relação entre encomendador e mestre executante, residia no fato de que o historiador só dispõe, geralmente, do resultado definitivo do processo artístico-figurativo. Raramente tem em mãos documentos para reconstruir os aspectos da interação emocional ou os acordos entre comitente e artista. A solução, para Warburg, assentava-se no apurado conhecimento contextual: “Já que é tão difícil obter depoimentos de testemunhas oculares, precisamos provar a participação do público por meio de evidências circunstanciais”⁴⁸⁴.

Em virtude dessa orientação, *A arte do retrato e a burguesia florentina* apresentou-se como um trabalho oscilante entre a história da arte e a história da cultura. Warburg mostrou-se nitidamente preocupado com aspectos contextuais e crítico à abordagem estética. No primeiro decênio do século XX, a história da arte voltada à estética passava a ganhar força. O livro de Hildebrand⁴⁸⁵ pode ser citado como síntese do espírito formalista dessa época. Contra essa nascente tendência, Warburg direcionou uma crítica sutil:

O amante da arte que prefere se deleitar na contemplação da obra e considera que a intelectualidade comparativa é um esforço que se serve de meios inadequados tem toda a liberdade de, durante a leitura das páginas seguintes, compensar seu ceticismo com a alegria imediata fornecida pela contemplação das obras-primas da arte italiana do retrato, entre elas os primeiros retratos de crianças do início do Renascimento florentino, até então completamente ignorados⁴⁸⁶.

Warburg procurava mais uma vez a íntima relação da obra de arte com a sociedade que a produziu. À semelhança da tese sobre Botticelli, ele interessava-se por um problema de maior amplitude: o contexto cultural da obra e as condições psicossociais que possibilitaram sua existência⁴⁸⁷.

Assim, a nova postura do homem diante da arte e a imagem do doador eternizado na obra definiu, de maneira geral, o programa do artigo de 1902. Esse não deixava de ser um

⁴⁸⁴ Warburg, 1902a, p.123.

⁴⁸⁵ Hildebrand, 1905.

⁴⁸⁶ Warburg, 1902a, p.123–124.

⁴⁸⁷ Segundo Gombrich diversos historiadores da arte do século XIX procuraram intuir o quadro geral de uma época valendo-se da arte (Gombrich, 1992, p.44). Nesse sentido, há de se ressaltar a figura de Hippolyte. Resguardadas as distinções entre esse autor e Warburg, poderíamos perceber na orientação sociológica tipicamente oitocentista um ponto comum. “We have therefore to lay down this rule: that, in order to comprehend a work of art, an artist or a group of artists, we must clearly comprehend the general social and intellectual condition of the times to which they belong” (Taine, 1873, p.28). “A work of art is determined by an aggregate which is the general state of the mind and surrounding circumstances” (Taine, 1873, p.95).

tópico conhecido na época. Janitschek já havia chamado a atenção para a nova postura do doador durante o Renascimento:

A Idade Média foi impelida para a arte por meio da necessidade devocional; no período do Renascimento essa mesma necessidade desempenhou um papel muito diminuto. A intenção devocional do doador já não tinha mais valor, mas a obra em si deveria proclamar à posterioridade a grandeza e o poderio de seu financiador⁴⁸⁸.

Em *A arte do retrato e a burguesia florentina* ficava constatada a mesma mudança de mentalidades. Compararam-se dois mestres da arte italiana – separados por cerca de 160 anos. Percebia-se aqui, com muita nitidez, a nova mentalidade típica do *Quattrocento* baseada no indivíduo e na figura do comitente:

Enquanto, porém, Giotto retrata a fisicalidade humana como invólucro inferior a serviço da alma, o objeto espiritual, para Ghirlandaio, é um pretexto bem-vindo para refletir a beleza e o esplendor da vida temporal (...). Ghirlandaio e seu comitente, sem qualquer escrúpulo, estendem o modesto direito do doador, de se ver devotamente representado em algum canto do quadro a um privilégio de livre acesso à narrativa, como espectador ou até mesmo participante da ação. Uma comparação dos dois afrescos revela como a vida eclesiástica se secularizara desde os dias de Giotto⁴⁸⁹.

Warburg visualizava na pintura do Giotto “a elevação involuntária de um grupo de monges desinteressados no mundo”. Já Ghirlandaio transformou – com toda autoestima cultural do homem civilizado do Renascimento – a “lenda dos “eternamente pobres” em um pano de fundo para a rica aristocracia mercantil de Florença”⁴⁹⁰. A constatação de Max Warburg, da paixão prematura de Aby pela descoberta de conexões, não poderia encontrar comprovação mais incontestável⁴⁹¹.

A historiografia do século XIX, como foi visto, já havia observado a correlação entre o Renascimento e a arte do retrato. Na última década do século, entretanto, o tema voltou a ganhar ênfase. Especificamente, graças à edição de Hans Trog dos manuscritos do falecido historiador, Jacob Burckhardt. *Beiträge zur Geschichte der Kunst in Italien* (1898) explorou a arte italiana em três eixos: o retrato; a pintura de altar; os colecionadores. A natureza dessa influência intelectual merece algumas considerações.

⁴⁸⁸ “Das Mittelalter war zur Kunst durch das Devotionsbedürfnis getrieben worden; in der Renaissance-Periode spielt dasselbe eine sehr geringe Rolle. Nicht mehr die fromme Absicht des Donators hat einen Werth, sondern das Werk an sich soll die Größe und Machtfülle des Spenders der Nachwelt verkünden” (Janitschek, 1979, p.75).

⁴⁸⁹ Warburg, 1902a, p.124.

⁴⁹⁰ Warburg, 1902a, p.125.

⁴⁹¹ [Max] Warburg, 1979, p.26.

O diálogo entre Warburg e Burckhardt é evidenciado nas primeiras páginas de *A arte do retrato e a burguesia florentina*⁴⁹². Segundo Warburg, Burckhardt abriu com eficácia a perspectiva da pesquisa da arte do Renascimento em torno dos gêneros e das funções. Essa perspectiva oferecia um grande leque de possibilidades. Já que, em vez de apresentar uma interpretação em torno de uma unidade acabada, Burckhardt dissecou em partes desconexas a cultura do Renascimento e, sobre essas, debruçou-se com afinco⁴⁹³. No *Cicerone* (1855) Burckhardt demonstrou seu profundo conhecimento das obras italianas. Um viajante apaixonado, com apurada visão e memória, a percorrer as diversas cidades de sua tão amada Itália. Já em *A civilização do Renascimento italiano* procurou a “psicologia do indivíduo social”⁴⁹⁴. O livro de 1860, todavia, deixou o lugar da arte em suspenso. Faltava integrar a dimensão artística à síntese histórico-cultural. *Beiträge zur Geschichte der Kunst in Italien* surgiu nesse contexto. Precisamente: a conclusão do projeto de abraçar numa visão de conjunto arte e cultura, com a aproximação efetiva do mundo dos artistas pautada na concepção da arte segundo “os temas e as tarefas” e “os meios e as capacidades”⁴⁹⁵.

Foi Burckhardt um dos responsáveis por estampar em Warburg a necessidade da abordagem contextual na história da arte:

Na tentativa de realizar seu grande objetivo de uma história sintética da cultura, ele [Burckhardt] indicou um terceiro caminho empírico: não se esquivou do trabalho de investigar cada obra individualmente em seus vínculos imediatos com o contexto contemporâneo para assim compreender as exigências da vida real como “causalidades”⁴⁹⁶.

Mesmo antes de 1902, Warburg já vinculava suas pesquisas sobre a arte do retrato com Burckhardt. A admiração pelo historiador suíço era notória: “Se meu livro for mais tarde citado como complemento à *Cultura do Renascimento* de Burckhardt, então já será compensado, o que nós temos feito”⁴⁹⁷.

Não obstante, algumas distinções entre esses dois historiadores podem ser lembradas: 1) enquanto Burckhardt abordava grandes períodos históricos, Warburg concentrava-se sobre casos particulares – uma única obra de arte, quando muito, um pequeno

⁴⁹² Bernd Roeck chama atenção para o fato de essa ser a única referência explícita ao método de Burckhardt encontrada nos escritos publicados por Warburg (Roeck, 1991, p.65).

⁴⁹³ Warburg, 1902a, p.93.

⁴⁹⁴ Warburg, 1902a, p.93.

⁴⁹⁵ Fernandes, 2012, p.29.

⁴⁹⁶ Warburg, 1902a, p.122.

⁴⁹⁷ Carta a Max Warburg (30.06.1900): “Wenn mein Buch später neben Jacob Burckhardts *Cultur der Renaissance* ergänzend genannt wird, dann ist’s schon compensiert, was ich und Ihr gethan habt...” (Citado segundo: Gombrich, 1992, p.129).

conjunto de obras. Warburg representava um tipo de estudioso preocupado com o caso singular como forma de reconstruir empiricamente a ambiência sociocultural de determinado período⁴⁹⁸; 2) a escrita de Burckhardt era fluida e agradável, sua obra era lida pelo grande público. Warburg representava o estilo do erudito. Sua obra fazia-se enfadonha para o público não especializado; 3) uma distinção notável, de acordo com Horst Günther: “Enquanto Burckhardt sustentava sua apresentação somente em cima de fontes impressas [bibliográficas], Warburg sujeitava-se ao penoso trabalho arquivístico com fontes escritas manualmente, era hesitante, contudo, para publicar”⁴⁹⁹.

Constado aspectos mais gerais em torno de *A arte do retrato e a burguesia florentina* resta perguntar: qual o resultado prático das pesquisas de Warburg sobre os afrescos da Igreja da Santa Trindade?

Em consonância com a proposta de estudo do comitente, Warburg concentrou-se primeiramente sobre Francesco Sassetti: banqueiro, diplomata e homem de profunda devoção. Sassetti foi uma figura importante no círculo de Lorenzo, o Magnífico. Uma figura até mesmo simbólica. Sua lealdade no serviço aos Medici era notável.

O foco de Warburg foi a representação do tema *Confirmação da ordem de São Francisco*. Na literatura da época – especificamente, em Bartolomeo Cerretani e Niccolò Valori – ele encontrou suporte documental para a identificação da figura central do afresco: Lorenzo de Medici. A comparação com algumas medalhas acabou por reforçar os indícios encontrados na literatura. Warburg comparava o retrato de Ghirlandaio com uma medalha feita por Spinello.

Quem eram os personagens para os quais Lorenzo apontava? Essa era a indagação principal de Warburg⁵⁰⁰.

Primeiramente ele identificou Angelo Poliziano. A justificativa assentava-se no fato de Poliziano ter sido o tutor dos filhos do Magnífico. Além disso, o retrato do afresco era comparável ao retrato de Poliziano na medalha de Spinello.

⁴⁹⁸ Justamente por isso Warburg é visto muitas vezes como um percussor da micro-história. Em uma comparação entre o pensamento de Warburg e o livro de Weber sobre a ética protestante e o espírito do capitalismo Diers escreve: “Wo Warburg seine Studie als Mikrohistoriker angeht, um aus Text- und Bildquellen der Mentalität einer Epoche nachzuforschen, geht Weber eher als Makrohistoriker” (Diers, 1991, p.95).

⁴⁹⁹ “Während Burckhardt seine Darstellung nur auf gedruckte Quellen stützte, unterzog sich Aby Warburg der langwierigen Archivarbeit mit dem handschriftlichen Material, publizierte aber nur sehr zögernd” (Günther, 1995, p.35).

⁵⁰⁰ Em carta ao seu irmão Max (30.06.1900), Warburg descreveu desta forma suas pesquisas nos arquivos de Florença: “Es handelt sich diesmal darum, Persönlichkeiten auf einem Fresko des Ghirlandajo zu identifizieren vermittels Studium von Münzen, Stammbäumen, alten Chroniken und Steuerlisten” (Citado segundo: Gombrich, 1992, p.128).

Os três infantes eram os filhos de Lorenzo. Ao lado de Poliziano encontrava-se o pequeno Giuliano. Como o mais novo, não estava autorizado a sair do lado de seu tutor⁵⁰¹. Ademais, o retrato feito por Bronzino apresenta traços muito semelhantes ao retrato em Santa Trindade (resguardada, naturalmente, a distância temporal). Mais atrás, Piero de Medici, o primogênito (na época com doze anos). Por último, Giovanni – mais tarde papa Leão X – aos seus sete anos e meio. Para reforçar a identificação de Giovanni, Warburg citou a medalha de Leão X. A semelhança dos lábios inferiores é nítida⁵⁰².

Faltava a identificação dos dois homens na parte inferior da escada – curiosamente os personagens mais controversos. O primeiro deles, por razões circunstanciais, é Matteo Franco. Amigo de Lorenzo, professor elementar de seus filhos e melhor amigo de Poliziano⁵⁰³. Warburg destaca que Matteo estava na casa dos Medici na ocasião. Em uma de suas cartas pode ser encontrada uma descrição dos filhos de Lorenzo muito próxima do retrato feito por Ghirlandaio⁵⁰⁴. O segundo é Luigi Pulci. Uma figura conhecida do círculo dos Medici, cuja ausência seria notada. Como comparação, Warburg cita os afrescos pintados por Filippino em Santa Maria del Carmine. O retrato de Pulci feito por Filippino, apesar de não ser idêntico à primeira vista, apresenta traços similares. Não obstante, mesmo se tal retrato inexistisse, as razões circunstanciais não deixariam dúvidas no tocante à identificação. Para Warburg, Pulci e Franco têm um lugar simbólico: a demonstração de respeito e veneração a Lorenzo⁵⁰⁵.

A parte final do ensaio foi dedicada à reconstrução da história cultural do período. Assim, do exemplo particular da pintura, partia-se para a reconstrução do pano de fundo cultural. A lição é inequívoca: o estudo da arte do retrato permite, mediante o vínculo entre retratado e retratista, reconstruir todo o contexto cultural da obra e suas especificidades sociais⁵⁰⁶.

⁵⁰¹ Warburg, 1902a, p.130–133.

⁵⁰² Warburg, 1902a, p.130–133.

⁵⁰³ Warburg, 1902a, p.133.

⁵⁰⁴ Warburg, 1902a, p.134.

⁵⁰⁵ Warburg, 1902a, p.135.

⁵⁰⁶ Sobre a época de Lorenzo Warburg conclui: “A era de Lorenzo já não possuía mais a seriedade majestosa de Dante e sua concentração de força monumental; mesmo assim, o interesse artístico significava para a Florença do Magnífico algo completamente oposto à inércia de pessoas fatigadas que precisam ser convencidas a fazer uma visita ao bazar cultural, cuja abundância pretende instigar a atenção passiva para a aquisição dessa ou daquela obra de arte. A criação e o desfrute da arte eram apenas fases diferentes do mesmo ciclo orgânico que, com vigor constantemente renovado, incentivava os florentinos do início do Renascimento a usar todas as qualidades humanas como ferramenta homogênea da expansiva arte da vida” (Warburg, 1902a, p.137).

Ao comentar o ensaio de 1902, Cadogan reconhece o débito da bibliografia de Ghirlandaio para com Warburg⁵⁰⁷. Esse mesmo autor mostra que, apesar das pesquisas posteriores terem revelado erros pontuais, a investigação de Warburg permanece fundamental para a compreensão da fortuna crítica de Ghirlandaio e da época que a produziu⁵⁰⁸. Nesse sentido, na própria interpretação de Cadogan ressoa uma ideia latente nos escritos de Warburg: a reconciliação tipicamente renascentista do clássico com o cristão⁵⁰⁹.

O resultado alcançado com o ensaio trabalhado nesta seção teve alguns limites. As razões são duas: 1) Warburg nunca conseguiu expandir seu livro para uma série verdadeiramente ampla sobre o Renascimento; 2) grande parte dos argumentos de Warburg já era de conhecimento da literatura especializada⁵¹⁰. Mais uma vez, o principal feito de Warburg foi sistematizar o conhecimento sobre o artista em torno de eixos problemáticos como a influência do elemento antigo e as implicações da acepção moderna de indivíduo.

6.2 – A arte flamenga, o retrato, o comitente

Em um pequeno texto de 1901 Warburg apresentou um esboço de sua preocupação com o fenômeno do Renascimento ao norte dos Alpes. Mais uma vez ele seguiu seu principal modelo: “O tema da influência da arte flamenga sobre a Itália já foi tratado por Jakob Burckhardt a exemplo de um escoteiro modelar, quando reuniu os dados individuais e caracterizou o desenvolvimento em traços gerais”⁵¹¹.

Após concentrar-se majoritariamente sobre o tema do primeiro Renascimento [Frührenaissance] florentino, Warburg passou a dar importância à mútua influência entre a Itália e o norte dos Alpes⁵¹². O referido texto de 1901 prefaciava o seu interesse pelos

⁵⁰⁷ Cadogan, 2000, p.7.

⁵⁰⁸ “Although it is difficult to accept Warburg’s interpretation of classical motifs as an outlet for a primeval passion of the bourgeois banker, or his view of bourgeois realism imposed upon and in opposition to the ideal vision of antiquity, the questions he asked are crucial to an understanding of Ghirlandaio’s art and the age that produced it” (Cadogan, 2000, p.8).

⁵⁰⁹ Cadogan, 2000, p.93.

⁵¹⁰ O débito para com a obra de Eduard Heyck, *Die Mediceer*, é evidente. O nome de Heyck aparece nas referências de Warburg. A leitura de *Die Mediceer* revela que boa parte das relações estabelecidas por Warburg já havia sido antecipada (Heyck, 1897, p.65–66; 70; 99–100; 112–114).

⁵¹¹ Warburg, 1901a, p.277.

⁵¹² Para Warburg: “O que os italianos aprenderam dos flamengos não foi a encarnação da vida em movimento, mas o ânimo interno da alma” (Warburg, 1901a, p.280).

elementos característicos da arte flamenga, pela identificação de retratados e doadores⁵¹³ e pelo estudo de inventários e contratos comerciais.

A arte flamenga e o início do Renascimento florentino partiu de um fato curioso observado por Warburg. Os mecenas da época eram cativados pelo ilusionismo e a verossimilhança das pessoas, animais e paisagens – conforme representado pelos artistas do Norte. O *arazzo* – tapete flamengo ou francês com representações dos atos heroicos da Bíblia, da Antiguidade e da era dos cavaleiros medievais – era um objeto muito cobiçado e caro. Isso fazia com que os italianos tentassem atrair tecedores flamengos para cidades como Milão, Mântua, Ferrara, Florença, Siena, e Roma⁵¹⁴.

Assim, Warburg tentou reconstruir a ambiência histórica reveladora desses comportamentos e novos padrões. O apreço por uma representação fidedigna e a nova concepção do indivíduo, estavam intimamente relacionadas com o tema da arte do retrato e a postura do doador.

Warburg começou por destrinchar elementos de uma arte “menor”⁵¹⁵. As pinturas decorativas nórdicas – feitas majoritariamente por talentos de segunda categoria – conseguiam conquistar um grande público. A forte atração advinda dessas obras decorativas não se baseava em seu valor artístico em si, tampouco em sua temática “romântica”, mas na “intensa alegria provocada pela própria existência festiva e galharda, que, com grande impaciência, buscava uma oportunidade para se enquadrar nas batalhas da Antiguidade ou nos triunfos poéticos”⁵¹⁶. Sobre a arte decorativa Warburg pontuou duas ideias: 1) ela refletia uma sociedade satisfeita consigo mesma; 2) a arte retratista autônoma e mestra de Flandres incentivou os pintores italianos em direção à compreensão profunda da manifestação humana na pintura⁵¹⁷.

O contato entre nacionalidades tão opostas possibilitou à arte do retrato uma evolução surpreendente. Em Bruges produziu-se uma obra absolutamente singular, produto do encontro pessoal entre um mercador itinerante de Lucca e um pintor nórdico. Trata-se do retrato do casal Arnolfini, representado na intimidade do lar, pelo pintor Jan van Eyck.

⁵¹³ Segundo Warburg, os recursos fotográficos, então recentemente disponíveis, possibilitavam o exercício comparativo dos quadros, conseqüentemente o aprofundamento inédito na arte do retrato (Warburg, 1901a, p.277).

⁵¹⁴ Warburg, 1902b, p.245.

⁵¹⁵ Warburg interessar-se-ia ainda pelo *arazzo* e a difusão das figuras nórdicas para além das fronteiras da França e de Flandres (Warburg, 1907b). Todavia, um dos estudos mais significativos de Warburg, em que transparece a utilização de “imagens sem grande valor estético”, foi o seu livro sobre a época de Lutero. Com esse trabalho ele pôde contribuir significativamente para as pesquisas em história da arte, cultura e religião, ao desvendar um universo intelectual baseado em fontes negligenciadas pelos historiadores da arte tradicionais (Warburg, 1920).

⁵¹⁶ Warburg, 1902b, p.246.

⁵¹⁷ Warburg, 1902b, p.246.

Segundo Warburg esse retrato é “resultado do efeito natural e necessário de uma mistura de elementos humanos cujas oposições se atraem”. Acrescenta: “Um produto da natureza que foge a qualquer critério de beleza ou feiura”⁵¹⁸.

A mesma sensibilidade flamenga pode ser vista quarenta anos mais tarde. O financista italiano na corte de Borgonha, Tommaso Portinari, encomendou de van der Goes a representação de *A adoração dos pastores*. Com essa obra, van der Goes alcançou um grau de representação monumental e incomparável, aumentou o poder descritivo sem “perder a expressividade íntima da alma”⁵¹⁹.

Entre van Eyck e Hugo van der Goes, Warburg destacou a figura de Memling. Artista tradicionalmente negligenciado, todavia, um intérprete de equiparada qualidade da sociedade florentina em Bruges. *O juízo final*, na igreja de Santa Maria em Danzig, passou a ser analisado por Warburg com enfoque sobre a figura do doador⁵²⁰. Tratava-se de Angelo Tani, identificado pela primeira vez neste estudo de 1902⁵²¹.

Mais uma vez *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* descreveu de maneira contextual os fenômenos apreendidos por Warburg no particular. Jacob Burckhardt observou na pintura italiana, a partir de Giotto, uma vontade e capacidade nova: o autorretrato do artista, a representação de contemporâneos ilustres. Os retábulos de altar traduziam essa tendência, inclusive no norte:

Foi exatamente a partir desse modelo exemplar que a pintura italiana abriu as portas ao retrato, já que de agora em diante nos retábulos de altar encontram-se colocadas, em primeiro plano ou entre os santos, as figuras ajoelhadas dos doadores. Tal fenômeno adveio também no Norte, ainda que apenas a Itália possuísse uma grande pintura religiosa, histórica e alegórica pública nas paredes e nos tetos na forma *durável do afresco*, pintura que foi monumental em sua concepção e execução⁵²².

Embora Warburg não tenha explicitado uma dívida para com Burckhardt – como em *A arte do retrato e a burguesia florentina* –, seu estudo sobre a arte flamenga consistiu, outrossim, no desbravamento de uma temática aberta pelo historiador suíço⁵²³. Nesse sentido, deteve-se justamente em esmiuçar dois casos particulares: 1) Angelo Tani e Catarina Tanagli

⁵¹⁸ Warburg, 1902b, p.246.

⁵¹⁹ Warburg, 1902b, p.247.

⁵²⁰ Warburg, 1902b, p.247.

⁵²¹ Em 1901 Warburg afirmou que os doadores do *Juízo Final* de Memling eram, até então, desconhecidos (Warburg, 1901a, p.278).

⁵²² Burckhardt, 2012, p.57.

⁵²³ No último parágrafo de seu volume sobre o retrato na pintura italiana Burckhardt afirmou: “Um tratamento comparativo mais detalhado do retrato italiano, com base no espírito provincial, bem como segundo a capacidade artística pode ser deixado a outros. O mesmo se diga para a influência sobre a pintura retratística do lado de cá dos Alpes, cujos mestres foram, quase todos, direta ou indiretamente, tocados pela arte italiana” (Burckhardt, 2012, p.182).

– pertencentes aos círculos de mercadores florentinos em Bruges⁵²⁴; 2) Pierantonio Baroncelli e Maria Baroncelli, casal florentino representado de forma tipicamente flamenga pelo mestre de Baroncelli⁵²⁵.

A arte flamenga e o início do Renascimento florentino lidou ainda com um fato contextual importante, o papel do colecionador. Foi graças a esse personagem, insatisfeito com a imposição de distanciamento da arte eclesiástica, que surgiu a predileção pela pintura sobre madeira. A partir de então, colocava-se à disposição do doador humilde “o mundo colorido e a mímica de figuras dotadas de sentimento em formato mais manejável”⁵²⁶.

Por último, cabe perguntar: quais os motivos psicossociais por detrás da gênese da arte do retrato? Em 1901, Warburg chamou a atenção para o desejo do retratado de se ver imortalizado⁵²⁷. No estudo sobre a arte flamenga a questão ganhou o seguinte contorno: a representação do comitente da obra não poderia ter se derivado de uma refinada sensibilidade estética atrelada à secularidade cética no estilo mais apropriado à piedosa ingenuidade flamenga? A resposta foi esta: “O prazer indireto derivado dessa reflexão autocomplacente pode ter sido um motivo secundário; no entanto, não representava a motivação original e impulsionadora dos comitentes florentinos”⁵²⁸. Para Warburg a representação inequívoca e pessoal tinha como propósito a legitimação da doação. Adicionalmente, Warburg ressaltou o curioso costume pagão das figuras votivas de cera, prática difundida entre os comitentes florentinos. Essa prática simbolizava a “identidade misteriosa entre doador e representação”⁵²⁹.

Para além do tema da arte do retrato, dos comitentes e colecionadores, Warburg mostrou-se interessado em dois aspectos centrais na história cultural do Renascimento: 1) a postura do homem em um período de transição; 2) o cosmopolitismo tipicamente renascentista.

Para os homens do século XV a postura eclesiástica medieval apresentava-se esgotada. Apesar disso, esses homens não perderam o sentimento devocional. Os florentinos de Bruges, retratados no *Juízo final* de Memling, sintetizam a questão: a postura moderna ao lado da evocação da proteção do arcanjo. Nas palavras de Warburg:

⁵²⁴ Warburg, 1902b, p.249.

⁵²⁵ Warburg, 1902b, p.256–257.

⁵²⁶ Warburg, 1902b, p.246.

⁵²⁷ Warburg, 1901b, p.215–216.

⁵²⁸ Warburg, 1902b, p.258.

⁵²⁹ Warburg, 1902b, p.259.

Com sua mistura peculiar de devoção interior e realidade de vida exterior, o estilo flamengo oferecia um ideal prático para o retrato do doador. No retrato, porém, as pessoas já começavam a se desprender do contexto eclesiástico como criaturas individuais, mas sem uma postura revolucionária; era, antes, um processo de crescimento natural que partia de dentro, pois “o ser humano ainda florescia juntamente com o mundo, todos enxertados num mesmo tronco”. Enquanto as mãos do doador preservam a postura do homem que, esquecido de si mesmo, olha para o alto em busca de proteção, seu olhar de sonhador ou observador já se volta para as terras distantes. A personalidade voltada para o mundo sempre está presente, e da mímica do devoto cativado pelo sentimento religioso emerge automaticamente a fisionomia típica do contemplador seguro de si⁵³⁰.

O Renascimento, na ótica de Warburg, foi marcado pelo intercâmbio cultural entre as nações europeias. Em diversas ocasiões, ele esforçou-se por mostrar que o Renascimento não foi um período exclusivamente devedor da Itália. No estudo de 1902, ele escreveu:

Portanto, parte dos quadros enviados à pátria pelos representantes dos Medici em Bruges teve uma peculiaridade artística que influenciou profundamente a pintura italiana, pelo menos enquanto o desenvolvimento geral da arte exigia e comportava maior atenção receptiva e uma observação individual acentuada, até que as “águias” italianas ousaram levantar voo para conquistar o mundo superior das formas ideais⁵³¹.

Os intercâmbios entre o norte e a Itália, conseqüentemente, o aspecto cosmopolita do Renascimento, era uma questão relevante para a própria sociedade da época. O historiador econômico Alfred Doren foi um dos responsáveis por desbravar essa temática. Para ele as conquistas civilizacionais do Renascimento estavam estampadas por aspectos nacionais, mas, não encerravam em si delimitações em relações às outras culturas. Nesse contexto, tinha relevo a figura do mercador italiano. A expressão de uma espécie de cidadão global [Weltbürger], a insígnia de uma época notavelmente cosmopolita⁵³².

O interesse de pensadores judeus pelo Renascimento não foi uma coincidência histórica. A época do Renascimento podia ser vista como ideal de tolerância⁵³³. Uma época que conseguiu, por meio do diálogo entre diversas nações, importantes realizações para a história da humanidade. Por isso, para Warburg e seus contemporâneos, as mútuas influências

⁵³⁰ Warburg, 1902b, p.259.

⁵³¹ Warburg, 1902b, p.259.

⁵³² Ladwig, 2004, p.59–60.

⁵³³ Segundo Perdita Ladwig o significado sócio-político da cultura do Renascimento para um judeu alemão da época definia-se nos seguintes termos: “Die Renaissancekultur ist so lebendiger Beweis, daß Emanzipation und Bildung zusammengehören und kann daher als ideale Folie für die Emanzipation der deutschen Juden im 19. Jahrhundert gelten” (Ladwig, 2004, p.83).

entre o norte e o sul, significam não apenas um mero exercício de saber erudito, mas a defesa de um modelo cultural tolerante e cosmopolita⁵³⁴.

6.3 – Um historiador preocupado com os detalhes

Segundo Peter Burke dois estudos de Warburg sobre o Renascimento – *A arte do retrato e a burguesia florentina* e *A última vontade de Francesco Sassetti* – podem ser vistos como exemplos dos assim chamados “estudos de caso estendido” [extended case studies] – na terminologia da antropologia social – ou estudos de “micro-história” – caso se prefira a terminologia usada por alguns historiadores⁵³⁵.

De qualquer forma, o fato é que o foco de Warburg recaía sobre objetos particulares e casos individuais, tudo isso sob a égide de rigorosa pesquisa empírica. Warburg foi um historiador fascinado pelos arquivos e, em especial, por fontes filosóficas e literárias. Esses foram os motivos para a imortalização da frase – que, sobretudo, reflete traços de seu perfeccionismo –: “O bom Deus reside no detalhe” [Der liebe Gott steckt im Detail]⁵³⁶.

O apreço pela concretude na pesquisa histórica traduz ecos da historiografia do terceiro quarto do século XIX. Por um lado, apresenta nexos com princípios da pesquisa filológica – de Hermann Usener, por exemplo⁵³⁷. Por outro, com a desilusão em relação à capacidade explicativa dos grandes sistemas filosóficos. Segundo Waetzoldt toda época tem a historiografia da arte correspondente à sua própria visão de mundo e mentalidade artística. Na interpretação desse autor, o período compreendido entre a morte de Hegel e Nietzsche – especificamente 1831–1873 – representou a “era de ouro” da especialização, o momento do triunfo do historicismo⁵³⁸.

⁵³⁴ Há de se ressaltar o eurocentrismo de Warburg. As culturas não-europeias eram estereotipadas. É o caso da associação do oriente com o demoníaco (Gombrich, 1999, p.278–279), ou de seus equívocos em relação às culturas indígenas (Weigel, 1995, p.139). Warburg definia-se como um bom europeu, esclarecido e defensor da potencialidade da razão (Roeck, 1997, p.106). Apesar de seu cosmopolitismo, Warburg, por vezes, manifestou a crença na superioridade cultural alemã (Michels, 2008, p.84. Roeck, 2001, p.263–264).

⁵³⁵ Burke, 1991, p.43.

⁵³⁶ Algumas considerações sobre a origem e o significado dessa frase emblemática em: Didi-Huberman, 2013, p.410–411. Gombrich, 1992, p.26, n.7. Heckscher, 1985, p.258, n.10. Outra expressão tipicamente usada por Warburg para se referir à importância dos detalhes era *Ausreiten der Ecken*. McEwan explica da seguinte forma: “Das „Ausreiten der Ecken“ war ein Warburgscher Lieblingsausdruck aus seinem Militärjahr bei der Kavallerie. Das Bild bedeutete soviel wie nichts abschneiden, nichts übersehen, alles mitnehmen, gründlich arbeiten, das Wichtig im Kleinen sehen. Saxl muß diese Redewendung oft aus Warburgs Mund gehört haben und gab nun zu verstehen, daß er sich mit dieser Methode identifizieren konnte” (McEwan, 1998, p.52).

⁵³⁷ Didi-Huberman, 2013, p.410. Para uma visão geral do significado científico da filologia de Usener: Nipperdey, 1990, v.1, p.649.

⁵³⁸ Waetzoldt, 1986, v.2, p.119.

Primordialmente três historiadores dessa geração são significativos para nosso tema: Carl Justi, Jacob Burckhardt e Anton Springer⁵³⁹. Esses historiadores expressaram a descrença na utilidade do grande sistema para a compreensão da história, definiram um programa historiográfico para a história da arte (e da cultura) em antagonismo à especulação, procuraram solucionar o tênue equilíbrio entre o universal e o particular. De modo geral, eles traduziram para os campos da arte e da cultura princípios metodológicos da moderna pesquisa histórica sem, ao mesmo tempo, perder de vista a noção de conjunto. Pode-se arguir que Justi, Springer e Burckhardt representaram importantes catalisadores na formação de Warburg: levaram-no à pesquisa empírica, à crítica e compilação literária.

Dos três nomes citados, Warburg conheceu pessoalmente apenas Justi. Como seu professor, contrabalanceou a abordagem heterodoxa aprendida com Karl Lamprecht. Seu método privilegiava a consideração da cultura e sociedade em torno do “grande artista”. Justi ficou conhecido por sua erudição. Foi ele quem inicialmente chamou a atenção de Warburg para aspectos filológicos e empíricos da pesquisa histórica⁵⁴⁰.

A figura de Burckhardt é paradigmática. Seu pensamento era pautado na máxima de que a história deveria ocupar-se com a vida e não com abstrações e especulações teóricas. Em *Weltgeschichtliche Betrachtungen* deixou explícito o seu desinteresse por qualquer filosofia da história. Para ele, filosofia e história apresentavam-se como essencialmente contraditórias. Enquanto a função da história é coordenar, a função da filosofia é subordinar⁵⁴¹. Por isso, a história deve limitar-se a coordenar e apresentar os fatos, ou seja, não procurar equivocadamente uma justificação para princípios metafísicos pré-estabelecidos.

Anton Springer é um exemplo de historiador da arte oitocentista que iniciou sua carreira na filosofia. Sua tese de doutoramento foi uma exposição crítica da filosofia da história de Hegel. Nessa, ele mostrava-se crítico à natureza especulativa da abordagem histórico-filosófica e à displicência em relação ao estudo empírico⁵⁴². O desmonte dos

⁵³⁹ Roeck mostra alguns nexos entre os pensamentos de Springer e Janitschek (Roeck, 1997, p.67–68). De forma geral, todos esses quatro historiadores estão “conectados” em relação à necessidade da meticulosa pesquisa arquivística/bibliográfica e aos perigos da abordagem especulativa.

⁵⁴⁰ Waetzoldt cita a necessidade de Justi de conhecer a literatura contemporânea e ter domínio das fontes primárias, única forma do historiador colocar-se como “filho” da época histórica estudada. Assim ele descreveu Justi: “Der Kenner der spanischen und italienischen Literatur des 17. Jahrhunderts, der sich in hundert Quellen so eingelesen, in hundert Bilder so eingesehen, in hundert Persönlichkeiten so eingefühlt hatte, daß er wie ein Sohn dieser Zeit zu denken und zu schreiben imstande war, er hatte der Versuchung nicht widerstehen können, seine Studien einmal auch in die literarischen Formen jener Zeit zu kleiden. Daß Justis Dichtungen für authentische Quellenschriften, sogar von Fachleuten gehalten und diskutiert wurden, ist das höchste Kompliment, das seiner Beherrschung des historischen Materials, seinem Stilgefühl und seiner literarischen Begabung gemacht werden konnte” (Waetzoldt, 1986, v.2, p.263-264).

⁵⁴¹ Burckhardt, 1994, p.44.

⁵⁴² Springer, 1848, p.30;35;71–72.

principais argumentos especulativos e o direcionamento à perspectiva pautada no “real” aparece de maneira evidente. Sobre a dialética Springer escreveu: “A dialética se apresenta como formalismo vazio, que não toca no conteúdo real”⁵⁴³. No trabalho histórico-artístico desenvolvido mais tarde por Springer, vê-se a consumação dos postulados historicistas: tudo se torna tangível, compreensível, descritível⁵⁴⁴.

O parecer de Anton Springer sobre a sucessão de sua cadeira de história da arte em Bonn é um documento ilustrativo para nossa questão. Os três historiadores discutidos nesta seção aparecem metodologicamente interconectados. Representavam a tradição dos conhecedores de arte que partiam do ponto de vista histórico-cultural:

Dentre os conhecedores de arte – os quais abordam em seus escritos e em suas atividades docentes o ponto de vista histórico-cultural – o nome de Jacob Burckhardt seria o primeiro a se mencionar. Ele está entre as mais notáveis autoridades da disciplina; possui, igualmente, extenso conhecimento erudito e elegância na apresentação; além disso, as sutilezas do sentimento artístico e a profunda formação histórica encontram-se nele no mesmo patamar. Indiscutivelmente, ele desenvolveria de maneira primorosa os estudos sobre arte em nossa universidade, contudo, é um fato amplamente conhecido o seu enraizamento em sua cidade natal, de forma que ele não irá receber e aceitar nenhuma nomeação de fora. Em todo caso, deve-se dispersar Burckhardt e atentar-se para um homem, para o qual não se ofereceu, até o momento, nenhuma cadeira de história da arte. Sua atividade literária, bem como sua personalidade, não deixa transparecer dúvidas de que para ele atuar de forma bem-sucedida como professor de história da arte, falta-lhe apenas o reconhecimento formal – de forma alguma a proficiência em si. Trata-se do professor de filosofia da Universidade de Kiel, o biógrafo de Winckelmann, Carl Justi⁵⁴⁵.

Na época de Warburg a especulação filosófica não mais se transvestia nos grandes sistemas idealistas, mas, incorporava-se às doutrinas formalistas e à orientação esteticista de princípios do século XX. Warburg colocou-se contra ambas, muito em virtude de seu apreço

⁵⁴³ “Die Dialektik erscheint so als leerer Formalismus, ohne den realen Inhalt zu berühren” (Springer, 1848, p.6).

⁵⁴⁴ “In Springers Methode feiert der Historismus des 19. Jahrhunderts seinen Triumph. Alles ist begreifbar, verstehbar, beschreibbar geworden” (Waetzoldt, 1986, v.2, p.128). Kultermann vê em Springer uma figura importante na superação da historiografia da arte romântica, em direção ao tratamento científico baseado em fatos e comprovação (Kultermann, 1981, p.213). Adicionalmente é interessante observar que a literatura especializada vê em Springer o fundador da iconografia, enquanto em Warburg, o fundador da iconologia (Prange, 2004, p.149).

⁵⁴⁵ “Von den Kunstgelehrten, welche in ihren Schriften und ihrer Lehrtätigkeit den kulturhistorischen Standpunkt betätigen, wäre Jacob Burckhardt in Basel in erster Linie zu nennen. Er gehört zu den hervorragendsten Autoritäten des Faches, ist ebenso umfassend im gelehrten Wissen wie geschmackvoll in der Darstellung, und die Feinheit der künstlerischen Empfindung hält bei ihm mit der Tiefe historischer Bildung gleichen Schritt. Unstreitig würde er an unserer Universität die Kunststudien zu hoher Blüte entwickeln, aber er ist festgewurzelt in seiner Vaterstadt, daß er keinem Ruf in die Fremde Folge leisten will und wird, eine allgemein bekannte Tatsache. Man muß also gleichfalls von ihm absehen und den Blick auf einen Mann richten, der zwar bisher keinen Lehrerfolg als Kunsthistoriker aufweisen kann, von welchem es aber nach seiner ganzen Persönlichkeit und literarischen Tätigkeit unzweifelhaft erscheint, daß nur die äußere Gelegenheit und keineswegs die innere Tüchtigkeit ihm mangelt, um auch als Lehrer der Kunstgeschichte erfolgreich zu wirken. Das ist der Professor der Philosophie an der Kieler Universität, der Biograph Winckelmanns, Carl Justi” (Citado segundo: Einem, 1968, p.418).

por documentação primária e pelo tratamento eminentemente histórico do fenômeno artístico. “Há de se resguardar da abordagem meramente formalista do problema da influência da Antiguidade”, escreveu ele em certa ocasião⁵⁴⁶. Aby Warburg tinha uma crítica específica a Wölfflin: “A ele falta uma dimensão: o tempo”⁵⁴⁷. Para Wind, a influência de Burckhardt foi importante por afastar Warburg do formalismo de Riegl e Wölfflin⁵⁴⁸. Ademais, o hedonismo no campo da estética incomodava um historiador que almejava levar à ciência da arte [Kunstwissenschaft] ao patamar de campo do saber profundamente especializado⁵⁴⁹.

Assim, lemos no último parágrafo de seu ensaio sobre Sasseti:

Só uma análise histórica dessas tentativas de estabelecer um equilíbrio revela os momentos de resistências decisivos no desenvolvimento de um estilo orgânico. Até agora, tenderam a fugir da nossa atenção, pois o esteticismo moderno procura na cultura renascentista ou uma ingenuidade primitiva ou o gesto heroico de uma revolução realizada. (...) Talvez os conceitos psicológicos gerais, apresentados aqui, não consigam fazer nada além de estimular a imaginação; mas espero pelo menos ter demonstrado que, partindo das riquezas inesgotáveis do arquivo da humanidade florentina, é possível reconstruir o pano de fundo daquela era com uma clareza que nos permita fornecer um corretivo histórico para uma visão limitada ao aspecto estético⁵⁵⁰.

Qual a resposta de Warburg ao problema? Como se configurou seu “corretivo histórico”? Só uma perspectiva que integrasse palavra e imagem poderia fazer jus à dimensão histórica da arte. O fenômeno artístico é, para Warburg indissociável de sua própria época e manifesta-se como uma de suas faces. Era preciso “dar voz” aos documentos:

Em centenas de documentos arquivados já lidos, e em outros milhares ainda não lidos, as vozes dos mortos continuam vivas. Uma postura de respeito histórico pode devolver o timbre a essas vozes inaudíveis, dado que nos damos ao trabalho de recuperar o vínculo natural entre palavra e imagem⁵⁵¹.

Para concluir, podemos enxergar em Warburg um historiador intelectualmente formado com base nas ideias de autores como Springer, Justi e Burckhardt. Warburg investigou lado-a-lado arte e cultura e acrescentou a essa tradição o interesse por ilustrações e imagens de pouco valor estético. Em 1912 o historiador E. Marcks reconhecia nesse método uma das características louváveis nas pesquisas de Warburg. Além do mais, essa era uma

⁵⁴⁶ “Man muss sich aber sehr hüten, das Problem vom Einfluss der Antike rein formalistisch zu fassen” (Warburg, 1901b, p.224).

⁵⁴⁷ “Ihm fehlt eine Dimension: die Zeit” (Citado segundo: Schramm, 1979, p.38).

⁵⁴⁸ Wind, 1997a, p.74-80.

⁵⁴⁹ Gombrich, 1992, p.49.

⁵⁵⁰ Warburg, 1907a, p.194.

⁵⁵¹ Warburg, 1902a, p.123.

abordagem cada vez mais rara em princípios do século XX⁵⁵². Considerado todos esses fatos acima, não fica difícil entendermos o motivo de certos historiadores classificarem Warburg como um erudito preocupado com os detalhes, vendo nele, metaforicamente, a figura do detetive⁵⁵³.

⁵⁵² Ver anexo 3.

⁵⁵³ Ao descrever o ambiente de trabalho de Warburg, Heise afirma: “Wer ihn beobachtete, hätte ihn eher für einen Detektiv als für einen Kunstfreund gehalten” (Heise, 1959, p.35). Ginzburg em *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário* associa, igualmente, Warburg ao detetive, alguém preocupado com os detalhes.

Capítulo 7 – O homem renascentista

7.1 – Autorretrato

A Itália influenciou a Europa desde a Antiguidade na condição de coração do Império Romano, assento dos sucessores de Pedro, depósito da arte clássica, ou símbolo da humanidade livre. Com o sentimento moderno no Renascimento, a Itália passou a estampar a si mesma de maneira mais evidente na fantasia artística e na visão do mundo do norte. Passava então a constituir-se em imagem e palavra – para usar a expressão de Waetzoldt – na vivência do homem ao norte dos Alpes. Tornava-se definitivamente inseparável da cultura ocidental⁵⁵⁴.

Em sua busca espiritual o norte encontrava na Itália uma significativa e permanente expressão para sua própria dimensão artística, poética e cultural. A viagem de pintores, poetas e eruditos ao sul foi um ideal presente em várias gerações. De acordo com Waetzoldt, a busca pelo clássico era a forma de esses homens vivenciarem o espírito antigo por intermédio da experiência italiana⁵⁵⁵.

O historiador Jacob Burckhardt foi um representante dos homens do século XIX que procuravam na Itália a dimensão definidora de sua própria consciência cultural. Em certa ocasião, ele escreveu para seu amigo Gottfried Kinkel:

Oh, como foi duro deixar a Itália desta vez! Sei agora que nunca serei muito feliz longe de Roma, e que todos os meus esforços doravante se concentrarão, totalmente, no pensamento de voltar para lá, nem que seja como lacaio de um inglês. Eu poderia mostrar-lhe vários lugares de Roma, nas ruas e nos jardins, onde, por nenhuma razão em especial, fui repentinamente tomado pela sensação de que era perfeitamente feliz; era uma súbita alegria interior, independente do prazer⁵⁵⁶.

Burckhardt identificava-se com a tradição do viajante erudito do século XIX. Uma experiência compartilhada com pesquisadores, arqueólogos, cientistas naturais, historiadores do Estado e historiadores da cultura⁵⁵⁷. Mais tarde, o outrora viajante suíço, foi “canonizado” nesse movimento espiritual. Nesse sentido, Bernd Roeck afirma que o viajante nórdico partia para a Itália com a mente no *Italienische Reise* de Goethe e com o *Cicerone* na mala⁵⁵⁸.

⁵⁵⁴ Waetzoldt, 1927, p.4.

⁵⁵⁵ Waetzoldt, 1927, p.289.

⁵⁵⁶ Carta escrita em 12 de setembro de 1847: Burckhardt, 2003, p.204.

⁵⁵⁷ Waetzoldt, 1927, p.23–24.

⁵⁵⁸ Roeck, 2001, p.107.

O viajante da virada século conferia uma imagem muito cara à Itália: “Aos leitores de Burckhardt, Nietzsche, Mann entre outros autores do norte, a Itália apresentava-se com uma afeição jupiteriana. Ali estava a “grande” Itália do passado; em especial, a Florença do Renascimento, dos artistas e do “Super-homem””⁵⁵⁹. Aqui, como em outros casos, faz-se notável o vínculo de Warburg com seu próprio tempo.

Especificamente a respeito da influência cultural de Florença em Warburg, Waetzoldt afirmou:

Warburg amava verdadeiramente a Itália. E porque ele enxergava na Itália uma segunda pátria espiritual, porque ele conhecia – como poucos homens do norte – suas paisagens e seu povo, sua cultura e sua língua, ele penetrou na essência da configuração italiana de forma mais profunda que a maioria dos historiadores que se “ocupam” com a arte italiana. Seu temperamento era achegado à elasticidade dos países do sul. Sua fisionomia e também o seu magistral domínio dos dialetos italianos tornavam para ele fácil viver, com e entre o povo. Tinha um entendimento profundo do melhor aspecto da humanidade. Sua flexibilidade românica e seu espírito humanitário e benéfico abriram para ele portas e corações⁵⁶⁰.

Gertrud Bing acompanhou Warburg na viagem a Florença de 1927. Na ocasião, ela pôde testemunhar o entusiasmo e afinidade do historiador com a cidade:

Ele encontrou paz em si mesmo, de uma maneira que eu ainda não havia visto. O ânimo totalmente renovado e sentindo-se muito feliz. Nota-se que aqui ele se sente em casa. Seu semblante passa despercebido. Fala o idioma de tal forma que as pessoas não querem acreditar que ele não é italiano⁵⁶¹.

Florença representava um verdadeiro “lar” para Warburg. Ele mesmo escreveu em 1897: “Minhas antigas ‘relações florentinas’ me receberam novamente de maneira amigável e

⁵⁵⁹ “Den Lesern Burckhardts, Nietzsches, Manns und anderer Autoren des Nordens zeigte sich Italien also mit einem Janusgesicht. Da war das „große“ Italien der Vergangenheit; im Speziellen das Florenz der Renaissance, der Künstler und „Übermenschen“” (Roeck 2001, p.112).

⁵⁶⁰ “Warburg liebte Italien wirklich. Und weil er in Italien eine zweite geistige Heimat sah, weil er Landschaft und Volk, Kultur und Sprache Italiens wie wenige Nordländer kannte, ist er tiefer als die meisten sich mit italienischer Kunst „beschäftigenden“ Historiker in das Wesen italienischer Gestaltung eingedrungen. Sein Temperament war südländischer Beweglichkeit verwandt, seine Aussehen und seine meisterhafte Beherrschung auch der italienischen Dialekte machten es ihm leicht, mit und im Volke zu leben, für dessen beste Seiten seine Humanität ein tiefes Verständnis hatte, und seine romanisch-gelenkiger und menschlich-gütiger Witz öffnete ihm Türen und Herzen” (Waetzoldt, 1930, p.197).

⁵⁶¹ Carta de G. Bing a E. Cassirer de 22 de outubro de 1927: “Er war so in seinem Element, wie ich ihn noch nicht gesehen hatte, in voller Frische der Aufnahmefähigkeit, und sehr glücklich. Man merkt ihm an, wie sehr er sich hierhergehörig fühlt. Er passt auch seinem Aussehen nach so gut hierher, spricht die Sprach so, daß die Leute nicht glauben wollen, daß er kein Italiener ist” (Cassirer, 2009, p.102–103).

eu estou aqui verdadeiramente mais em casa, ou talvez mais bem ‘alocado’, do que em qualquer outro lugar no mundo”⁵⁶².

Em certa ocasião, Jacques Mesnil, escreveu para Warburg o seguinte:

Assim, estamos de volta, aqui, na Toscana. Vivemos em uma inviável solidão, e no meio de um belo cenário, um pouco triste, como montanhas altas sempre são. Eu consigo facilmente alcançar o topo de uma colina, de onde discirno a planície de Pistoia até Florença; e isso me tranquiliza. Cada vez mais, Florença apresenta-se a mim como minha verdadeira pátria, e cada vez torna-se mais difícil escapar disso. Ela é, afinal, mais perfeitamente bela do que qualquer outra coisa que tenho visto⁵⁶³.

Warburg e Mesnil faziam parte de um grupo de intelectuais e artistas que viveram em Florença na década 90 e apresentavam-se como notórias “promessas” em suas áreas: Poggi, Boecklin, Hildebrand, Bernard Berenson, Davidsohn. Esses homens conheciam uns aos outros e faziam parte dos emigrantes que visualizavam em Florença o local adequado para a busca da beleza e do conhecimento⁵⁶⁴.

Especificamente, qual o interesse de Warburg pela cidade? Segundo Fritz Saxl Warburg diferia do historiador da arte convencional. Ele não objetivava a compreensão da individualidade de um artista ou a gênese de seu estilo. Tão pouco se interessava pela aferição de quadros ou pela crítica histórica dos monumentos. Sua preocupação, de fato, concentrava-se em um período relativamente curto do século XV em Florença, o qual ele enxergava como fundamental para a história da humanidade⁵⁶⁵.

Ao comentar o aspecto geral da importância da Itália na formação dos historiadores do século XIX, Peter Gay lamenta o fato de ainda não ter sido escrito um livro – potencialmente fascinante – sobre o tema⁵⁶⁶. Se o livro sugerido por Gay tornasse real, com certeza, poderia dedicar várias páginas à figura de Warburg. Um alemão capaz de captar muito bem a cultura, o estilo de vida e as particularidades da sociedade florentina.

Portanto, Warburg não poderia ser mais preciso quando se descreveu como “d’anima Fiorentino”. Uma identificação tanto científica, quanto pessoal. Ao menos três vínculos indiretos de Warburg com a República dos Medici podem ser destacados: 1) da

⁵⁶² “Meine alten florentiner ‚Geschäftsverbindungen‘ haben mich mit deutlicher Freude wieder begrüßt und ich bin hier wirklich mehr zu Hause oder besser vielleicht ‚am Platze‘ als irgendwo anders in der Welt” (Citado segundo: Roeck, 2001, p.73).

⁵⁶³ “So we are back here in Tuscany. We live in an inviable solitude, and in the midst of beautiful scenery, a little sad, as high mountains always are. I can easily reach the top of a hill from which I discern the plain from Pistoia to Florence; and that reassures me. More and more, Florence seems to me my true country, and more and more appears to me difficult to get away from it. It is, after all, more perfectly beautiful than anything else that I have ever seen” (Citado segundo: Saxl, 1957a, p.343–344).

⁵⁶⁴ Saxl, 1957a, p.337.

⁵⁶⁵ Saxl, 1957b, p.325–326.

⁵⁶⁶ Gay, 1988, p.205, n.22.

mesma forma que os Medici financiaram exemplarmente a arte e a cultura, os Warburg – capitaneados pela liderança do seu primogênito – financiaram a arte de seu tempo e o desenvolvimento da ciência da cultura [Kulturwissenschaft]; 2) Os Medici e os Warburg, duas famílias de banqueiros; 3) assim como Sassetti e outros cidadãos contemporâneos, Warburg pode ser descrito como um homem em um período de transição, na tentativa de reconciliação de duas visões de mundo antagônicas.

7.2 – O estudo sobre Francesco Sassetti

Nas *Notizie* de Giovambattista Sassetti – um relato da história da família Sassetti – Warburg encontrou um documento até então inexplorado. Trata-se dos últimos desejos de Francesco Sassetti, entregue aos seus filhos em 1488. Esse documento serviu de base para o aprofundamento de Warburg na psicologia do homem renascentista⁵⁶⁷. Logo nas primeiras páginas do texto de 1907 lemos: “Esse documento lança luz sobre a psicologia do leigo culto do início do Renascimento florentino, em nossa tentativa de compreender a alma de Francesco a partir das informações de natureza histórico-culturais contidas em sua última vontade”⁵⁶⁸.

Warburg tratou inicialmente da breve biografia de Francesco Sassetti escrita pelo seu bisneto Giovambattista⁵⁶⁹. Basicamente a história de um homem de caráter, que conseguiu acumular um patrimônio expressivo. Francesco era um homem pragmático, não obstante, apreciador da companhia de homens instruídos como Marsilio Ficino, Bartolomeo Fonzio e outros notáveis. A biografia ressalta também os anos de serviços prestados aos Medici e os dois momentos distintos de sua vida: um dominado pela bonança; outro pelas intempéries do destino⁵⁷⁰.

Em seguida, Warburg direcionou-se ao legado de Sassetti. A magnificência desse personagem, outorgada à posteridade em imagem honrosa na capela de Santa Trindade:

Como representante do tipo de líderes da era da República mediceia, a imagem de Francesco ficou gravada na memória da posteridade: ao seu lado vemos o homem mais poderoso da época, Lorenzo, o Magnífico, que, acompanhado dos filhos,

⁵⁶⁷ Em 1901 Warburg já se debruçava sobre esse documento (Warburg, 1901b, p.211).

⁵⁶⁸ Warburg, 1907a, p.169–170.

⁵⁶⁹ Na verdade a conferência de Warburg de 1901 (não publicada em vida) antecipou grande parte da análise desenvolvida no referido estudo de 1907. Ver: Warburg, 1901b, p.211–223.

⁵⁷⁰ Warburg, 1907a, p.172–174.

confirma seus vínculos com o homem que, durante três gerações, foi um amigo e sócio fiel de sua casa, unindo a família dos Medici e dos Sassetti⁵⁷¹.

Alguns traços da personalidade de Sassetti foram destacados por Warburg. Primeiro, ele exemplificou a figura do doador preocupado com o programa iconográfico de sua capela particular. A discussão com os dominicanos sobre a decoração de seu túmulo é reveladora. A incompatibilidade de perspectivas fez com que Francesco acabasse por transferi-lo de Santa Maria Novella para Santa Trindade⁵⁷². Segundo, Francesco foi um homem de elevada atitude moral – como testifica uma carta escrita por Ficino⁵⁷³.

O interesse central de Warburg assentava-se sobre os aspectos oscilantes da psicologia de Francesco. Nesse sentido, seu testamento pode ser visto como um documento primoroso. Francesco encontrava-se em um momento histórico e existencial delicado. Estava a transitar entre dois mundos. O testamento comprova “seu arraigamento delicado, porém firme, na Idade Média”, ao lado de sua inteligência secular – a preocupação com a disposição de seus bens. Em suma, traços do homem na transição para a Idade Moderna⁵⁷⁴. Nas palavras de Warburg:

Nem mesmo a parte principal bem prática da disposição da última vontade de Francesco revela à primeira vista o “homem da nova era”; ao contrário: a Idade Média – se vista como postura antiquada e voltada para o passado, em oposição à postura do super-homem egocêntrico vestido à moda da Antiguidade – parece sobreviver não só nos sentimentos religiosos de sua *vita contemplativa*, mas também determinar de modo decisivo sua *vita activa*⁵⁷⁵.

Assim, Warburg formulava sua psicologia do homem renascentista em nítido distanciamento da célebre passagem – e de suas implicações – cunhada por Burckhardt há quase cinquenta anos:

Na Idade Média, a duas faces da consciência, a face objectiva e a fase subjectiva, estavam de alguma maneira veladas; a vida intelectual assemelhava-se a um meio sonho. O véu que envolvia os espíritos era tecido de fé e de preconceitos, de ignorância e de ilusões; o mundo e a história apareciam com cores bizarras; quanto ao homem, apenas se conhecia como raça, povo, partido, corporação, família ou sob uma outra forma geral e colectiva. Foi a Itália a primeira a rasgar o véu e a dar o sinal para o estudo *objetivo* do estado e de todas as coisas do mundo; mas, ao lado desta maneira de considerar os objetos, desenvolve-se o aspecto *subjectivo*; o homem torna-se *indivíduo* espiritual e tem consciência deste novo estado⁵⁷⁶.

⁵⁷¹ Warburg, 1907a, p.174–175

⁵⁷² Warburg, 1907a, p.175–176.

⁵⁷³ Warburg, 1907a, p.178.

⁵⁷⁴ Warburg, 1907a, p.178.

⁵⁷⁵ Warburg, 1907a, p.183.

⁵⁷⁶ Burckhardt, 1983, p.107.

A concepção do Renascimento como momento histórico dominado pelo individualismo foi questionada por Warburg. Em 1902 ele partiu como discípulo de Burckhardt em sua tentativa de compreender a arte do retrato. Em 1907 ele deu um passo além. O legado de Burckhardt permaneceria para sempre vivo em sua mente. Porém, ele passou a ver o Renascimento sob uma perspectiva própria – um período histórico marcado pela postura de reconciliação⁵⁷⁷.

Francesco Sassetti, ao reunir duas mentalidades antagônicas de forma harmoniosa, representava para Warburg uma figura paradigmática:

Nessa situação mais crítica da sua vida, que exige a concentração irrestrita de todas as suas energias, Francesco evoca involuntariamente as duas forças contrárias que moldam sua determinação de resistir: nele, a bravura do chefe de família gibelino, arraigada na casa cavalheiresca e no senso de Família que mantinha a *consorteria* medieval, recebe o apoio da audácia consciente da individualidade de formação humanista. O cavaleiro medieval, ao reunir seu clã ao redor do estandarte da família para defendê-la até a morte, recebe do comerciante renascentista florentino, como insígnia daquela bandeira, a deusa do vento chamada Fortuna, que se manifesta a ele tão vivamente como personificação do destino⁵⁷⁸.

Apresentava-se, assim, o encontro de um novo equilíbrio de energia, baseada em duas formas ainda compatíveis do culto à memória: o asceticismo cristão e o heroísmo da Antiguidade. Warburg concluiu: “O início do Renascimento recorreu caracteristicamente a uma Antiguidade ressurgida em palavra e imagem para expressar a posição individual na luta com o mundo no estilo heroico da Antiguidade pagã”⁵⁷⁹.

De modo geral, o ensaio sobre Sassetti é um dos exemplos mais claros da preocupação de Warburg com a questão da evolução histórica das formas de compreensão de mundo. Como bom historiador da arte, porém, ele não poderia deixar de se direcionar ao mundo das imagens com vistas à melhor fundamentação de suas conclusões. Para tanto, acrescentou algumas considerações sobre a deusa Fortuna⁵⁸⁰.

⁵⁷⁷ Quanto à questão do paganismo, Warburg pode ser situado em uma posição intermediária entre a concepção eminentemente cristã, defendida pelo seu professor Thode, e a interpretação caracteristicamente pagã de Burckhardt.

⁵⁷⁸ Warburg, 1907a, p.184.

⁵⁷⁹ Warburg, 1907a, p.184.

⁵⁸⁰ A difícil tarefa de conciliar filosoficamente um indivíduo livre e ao mesmo tempo submetido aos designios do divino foi uma das tarefas centrais para a intelectualidade do Renascimento. Cassirer aventurou-se no desbravamento dessa questão. Em clara referência ao artigo de Warburg sobre Sassetti, ele escreveu: “As pesquisas de Warburg e de Doren revelaram-nos esse processo e nos mostraram que, apesar de as formas medievais empedernidas de Fortuna serem conservadas por longo tempo, começam a ganhar força, paralelamente a elas, temas que, apesar de enraizados na Antiguidade, ganham um novo espírito e uma nova vida. Isso que vale para as artes plásticas aplica-se também para a esfera intelectual. Também neste domínio, não

Na figura da deusa Fortuna reuniam-se o elemento folclórico pagão, a imaginação artística à antiga e o humanismo teológico. A conglomeração desses distintos elementos fazia parte do processo interior (psicológico) típico do início do Renascimento [Frührenaissance]⁵⁸¹. Nesse contexto, Fortuna representava não só o acaso. Ela poderia assumir a figura do vento tempestuoso, possuidor de uma capacidade destruidora e incompreensível. Ao mesmo tempo poderia assumir a forma de generosa deusa da riqueza. Essa figura estava presente na mente de Francesco, servia como fundamento de sua visão de mundo:

Percebemos agora por que a deusa do vento, Fortuna, conseguiu trespassar o limiar do subconsciente de Francesco Sassetti na crise de 1488 e se transformar na medida sintomática da sua mais elevada tensão enérgica: tanto para Rucellai quanto para Sassetti, ela funciona como fórmula icônica de reconciliação entre a confiança “medieval” em Deus e a autoconfiança do indivíduo renascentista⁵⁸².

Outra figura que chamou a atenção de Warburg foi a deidade elementar do brasão da família de Sassetti, o centauro. Encontrava-se, assim, mais uma evidência do estado psicológico oscilante de Francesco⁵⁸³. Ademais, a figura do centauro remetia a uma das ideias presentes em sua tese de doutoramento. O problema perseguido por Warburg durante seus anos de estudante na figura de Vênus – os cabelos esvoaçantes, os acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk] – estava aqui refletido nas patas estrepitantes, nos rabos esvoaçantes. Reafirmava-se, por conseguinte, a concepção da Antiguidade como fonte de elementos portadores de tensão: “Já não há mais qualquer dúvida sobre a fonte da qual estas criaturas extraem esta linguagem cativante de uma vida em movimento”⁵⁸⁴.

Para finalizar seu texto Warburg levantou os questionamentos: como foi possível a Francesco, devoto cristão, permitir um bando selvagem de espíritos pagãos ao redor de seu túmulo? “Como Francesco Sassetti pretendia reconciliar o *páthos* dos demônios do sarcófago com a visão do mundo tradicional e medieval?”⁵⁸⁵.

se chega de imediato a novas soluções; ao contrário: antes que estas sejam encontradas e implantadas, primeiramente é preciso criar um novo *estado de tensão* do pensamento, por assim dizer. Em ponto algum podemos perceber uma ruptura propriamente dita com o passado da filosofia; o que corre, isto sim, é que se anuncia uma *dinâmica* diferente do pensamento; anuncia-se – para usar as palavras de Warburg – um esforço que visa atingir um novo “estado de equilíbrio energético”. Assim como as artes plásticas buscam fórmulas plásticas de conciliação, também a filosofia busca fórmulas conceituais de conciliação “entre a confiança medieval em Deus e a confiança do homem do Renascimento em si mesmo” (Cassirer, 2001, p.127).

⁵⁸¹ Warburg, 1907a, p.187.

⁵⁸² Warburg, 1907a, p.188.

⁵⁸³ Warburg, 1907a, p.188.

⁵⁸⁴ Warburg, 1907a, p.190.

⁵⁸⁵ Warburg, 1907a, p.190.

A resposta a essa indagação – dilema caracteristicamente renascentista –, estava, segundo Warburg, na obra *Adoração dos pastores* de Ghirlandaio. Um tema sacro que absorve a Antiguidade por intermédio da arquitetura⁵⁸⁶:

Assim, Francesco Sassetti pôde exibir sua piedade cristã em meio aos símbolos romanos, não porque – sem compreender as formações em pedra a sua volta – se ajoelhava como um dos pastores ingênuos, mas porque acreditava que havia acalentado os espíritos vívidos da Antiguidade ao integrá-los na sólida arquitetura conceitual do cristianismo medieval. Antes da chegada de Savonarola, não podia imaginar a prova de fogo pela qual essa tentativa de absorver e subordinar a Antiguidade teria que passar⁵⁸⁷.

Qual o significado do estudo de 1907 no contexto da obra de Warburg? Em carta a Schmarsow, Warburg referiu-se ao texto sobre Sassetti como ensaio de psicologia da polaridade [Polaritätspsychologie]⁵⁸⁸. Colocava-se, assim, como cerne da questão, a harmonização do conflito entre o cristianismo medieval e o paganismo renascentista. Em *A arte do retrato e a burguesia florentina* essa questão já se fazia presente de modo secundário. Mesmo o interesse de Warburg pela Ninfa foi apenas uma das faces do mesmo problema. Isso porque, ela transmitia uma carga misteriosa de *pathos* e representava um símbolo enérgico da Antiguidade⁵⁸⁹.

De toda forma, o Renascimento foi para Warburg o período dominado por embates espirituais internos. Alguns de seus trabalhos – especialmente: tese de doutoramento, os figurinos para os *intermezzi*, ensaio sobre Dürer – mostraram a ambivalência intelectual do Renascimento, o conflito entre a racionalidade apolínea e o frenesi dionisíaco⁵⁹⁰. A esse respeito Didi-Huberman comentou: “Em 1906, Warburg caracterizaria todo o Renascimento de acordo com um conflito entre a “embriaguez dionisíaca”[dionysisch] e a “lucidez apolínea” [apollinisch]”⁵⁹¹.

A tese da polaridade foi sustentada por Warburg ao longo de toda sua vida. Em uma conferência de 1926 lemos:

Desde tempo atrás nossos historiadores da religião e nossos psicólogos têm nos ensinado que o demoníaco – a vivência contínua na mais desagradável expressão –

⁵⁸⁶ Warburg, 1907a, p.193–194.

⁵⁸⁷ Warburg, 1907a, p.194.

⁵⁸⁸ Ladwig, Treml; Weigel, 2010, p.193.

⁵⁸⁹ Roeck, 2001, p.238–241.

⁵⁹⁰ Segundo Panofsky a questão da tensão entre racional e irracional pode ser visto como unidade constituidora da obra de Warburg (Panofsky, 1979, p. 32).

⁵⁹¹ Didi-Huberman, 2013, p.133.

forma parte da cultura pagã. Por isso, desde já alguns anos, tenho defendido a tese da tensão polar da cultura antiga⁵⁹².

Para finalizar esta seção, duas observações secundárias são dignas de nota. Primeiro: no ensaio de 1907 desapareceram as referências bibliográficas mais recorrentes em seus escritos anteriores⁵⁹³. Segundo: O artigo sobre Francesco Sassetti foi publicado no volume comemorativo dedicado ao seu antigo mestre August Schmarsow⁵⁹⁴. O fato de configurar ao lado de nomes como Wilhelm Pinder, Heinrich Weizsäcker e Max Semrau revela que, embora Warburg caminhasse em direção ao problema do processo evolutivo da cultura humana, ele não deixava de se sentir como historiador da arte e de transitar nesse meio.

7.3 – Antropologia filosófica e simbolismo

A seção anterior apresentou a visão de Warburg sobre o homem do Renascimento em cima de um estudo pontual. O problema levantado no artigo de 1907 estava ligado a duas questões nucleares para a historiografia do Renascimento: 1) a formulação do conceito de indivíduo; 2) a constituição da modernidade. Para o aprofundamento da problemática apresentada em *A última vontade de Francesco Sassetti* permanecem dois pontos fundamentais: 1) a constatação do problema a partir de uma perspectiva historiográfica; 2) o pensamento conceitual de Warburg em relação ao homem e ao símbolo.

Burckhardt falava com entusiasmo poético sobre o crescente individualismo na Itália renascentista. A tendência para o desenvolvimento no mais alto grau da personalidade em conjunto com um espírito dotado – isto é, capaz de assimilar ao mesmo tempo todos os elementos da cultura – trouxe à vida a figura do *uomo universale*⁵⁹⁵. O individualismo renascentista, na visão de Burckhardt, reunia duas características notáveis e ligeiramente ambivalentes: o ideal humanista e o egoísmo irrestrito⁵⁹⁶. Nesse sentido, era notável sua admiração por personalidades como o Magnífico, Dante, Ariosto.

⁵⁹² “Nuestros historiadores de la religión y nuestros psicólogos nos han enseñado desde hace tiempo que lo demoniaco, la vivencia que se continúa en la expresión más desagradable, forma parte de la cultura pagana. Por eso, desde hace ya bastantes años he defendido la tesis de la tensión polar de la cultura antigua” (Warburg, 1926, p.177).

⁵⁹³ Nas notas desaparecem as referências a autores outrora repetidamente citados por Warburg: Robert Vischer, Kinkel, Burckhardt, Lübke, Förster, Janitschek, Michaelis, Justi, Springer.

⁵⁹⁴ *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum fünfzigsten Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*. K.W. Hiersemann: 1907.

⁵⁹⁵ Burckhardt, 1983, p.111.

⁵⁹⁶ Ladwig, 2004, p.224–225.

A outra face do desenvolvimento pleno do indivíduo correspondia para Burckhardt ao fenômeno da glória moderna. Restrito à Itália, significava a gênese de uma sociedade em que todas as classes sociais são iguais. Despontava-se “uma sociedade homogênea que tem o seu ponto de apoio na literatura italiana e latina”⁵⁹⁷, contexto no qual se nutria profundo respeito e veneração aos homens ilustres⁵⁹⁸. De modo geral, vemos indivíduos a descobrir o homem e o mundo, a revolucionar e inaugurar um período áureo na história da civilização – em contraposição ao período de trevas do medievo.

A interpretação de Burckhardt traçou o problema e definiu questões para os historiadores sucessores. Como vimos, Warburg tratou o problema do indivíduo por intermédio de um exemplo específico, que relativizou a visão de Burckhardt ao mostrar Sasseti dividido entre duas visões de mundo antagônicas. Alguns historiadores contemporâneos chegaram a conclusões parecidas.

Alfred von Martin publicou em 1916 um livro⁵⁹⁹ no qual tratou da gênese do Renascimento e da modernidade baseado no exemplo de Coluccio Salutati – um estudo de caso à semelhança do realizado por Warburg sobre Sasseti. Para von Martin, Salutati representava o indivíduo capaz de reunir em sua personalidade elementos renascentistas e medievais. Ele enxergava, na figura do humanista, traços claros de um período de transição⁶⁰⁰.

Salutati revelava a inexistência de rígido rompimento entre Idade Média e Renascimento. De fato, é inegável a existência de pontos de divergência de mentalidades entre os dois períodos. No entanto, é impossível definir o momento exato a partir do qual se pode falar em Renascimento. Von Martin concluiu: “Depois de tudo isso, aparentemente é em vão perguntar quem foi o primeiro homem renascentista. Não existe uma linha divisória. Somente uma zona de transição pode ser concebida entre Idade Média e Renascimento”⁶⁰¹.

Em carta a Warburg em 1907, seu amigo Alfred Doren elogiou o estudo sobre Francesco Sasseti⁶⁰². Doren aproximava-se da interpretação de Warburg. Para ele o Renascimento também foi um período de transição, no qual se assimilaram tendências opostas – da Idade Média e dos novos tempos. O homem típico do Renascimento estava imerso na tensão entre dois mundos. O ideal de indivíduo elaborado por Burckhardt parecia não ter mais

⁵⁹⁷ Burckhardt, 1983, p.116.

⁵⁹⁸ Burckhardt, 1983, p.118.

⁵⁹⁹ Trata-se de: *Coluccio Salutati und das humanistische Lebensideal. Ein Kapitel aus der Genesis der Renaissance*. B.G. Teubner: 1916.

⁶⁰⁰ Ladwig, 2004, p.222–223.

⁶⁰¹ “Nach alledem scheint es müßig zu fragen, wer ‚der‘ erste Renaissancemensch gewesen sei. Nicht eine Grenzlinie, nur eine Grenzzone kann es zwischen ‚Mittelalter‘ und ‚Renaissance‘ geben” (Citado segundo: Ladwig, 2004, p.223).

⁶⁰² Ladwig, 2004, p.111.

lugar. Segundo Doren: “Nós sabemos hoje [1922/23] que o homem renascentista – conforme interpretado por Burckhardt – foi um constructo estilístico consciente e tipicamente ideal”⁶⁰³.

A historiografia posterior caminhou na mesma direção. Segundo Garin, o conceito de homem renascentista apresentado por Burckhardt tornou-se insustentável⁶⁰⁴. De igual forma, o exacerbado individualismo não parecia ter mais lugar num contexto em que se mostrava efetivamente a falibilidade da concepção de “Idade das trevas”:

De qualquer modo, é certo que uma das conquistas da actual investigação histórica foi ter visto que o mito do renascimento, da nova luz e, portanto, das correspondentes trevas, fora precisamente o fruto da polémica conduzida pelos humanistas contra a cultura dos séculos precedentes⁶⁰⁵.

A contribuição de Warburg ao debate serviu para relativizar a novidade do pensamento renascentista. Pode ser dito que ele abriu exemplarmente o olhar historiográfico para a coexistência harmoniosa de duas formas de compreensão de mundo distintas⁶⁰⁶.

Constatado alguns paralelos entre Warburg e outros historiadores, podemos nos direcionar às seguintes indagações: Qual a razão do interesse de Warburg pelo homem do Renascimento? Qual a relação das teses apresentadas no estudo sobre Sassetti com aspectos conceituais de seu pensamento?

Naturalmente existiram motivos subjetivos para o interesse de Aby Warburg pelo indivíduo do Renascimento. O homem renascentista representava o ideal humanista, a raiz do cosmopolitismo e do ideal de tolerância. Além do mais, a capacidade de harmonização de duas visões de mundo distintas pode ser vista como inspiração para um historiador que se deparava com dilema análogo: o antagonismo entre a ortodoxia judaica e a concepção da

⁶⁰³ “Wir wissen heute, daß der von Jakob Burckhardt gedeutete Renaissance-mensch eine idealtypische Konstruktion von bewußter Stilisierung gewesen ist” (Citado segundo: Ladwig, 2004, p.111).

⁶⁰⁴ Garin, 1990, p.8–11.

⁶⁰⁵ Garin, 1994, p.92.

⁶⁰⁶ Os “seguidores” de Warburg defenderam perspectiva próxima àquela encontrada no ensaio sobre Sassetti. É o caso de Saxl que visualizou em Bellini um artista capaz de harmonizar cristianismo e paganismo: “Bellini’s Christian Faith enable him to conceive of Christianity and paganism as two stages of the same development, even in matters where to a less humanist believer they might seem most incompatible, namely in their view of sacrifice” (Saxl, 1939, p.352). A situação geral desse problema historiográfico pode ser sintetizada desta forma: “É necessário deixar estabelecido o anterior para sublinhar, juntamente com a actualidade do problema, o significado cada vez mais profundo do tema da novidade do pensamento renascentista, novidade impugnada sob diversas perspectivas, quer recuando o “Renascimento” até ao século XII, ou directamente até à época carolíngia, quer negando que haja nele autêntica novidade, salvo, talvez, no plano da cultura literária e das formas artísticas. Pode dizer-se, inclusivamente, que grande parte da actividade historiográfica mais recente sobre as origens do pensamento moderno está empenhada em demolir a visão tradicional de uma ruptura que teria caracterizado a passagem de um modo de pensar a um outro; esta reacção tem sido favorecida, convém reconhecer, por uma certa obtusa insistência com a qual os defensores da ruptura combateram motivos facilmente previsíveis: amor pelo mundo pagão, pelos clássicos antigos, impiedade, irreligião, ateísmo, naturalismo, posição de rigoroso imanentismo, etc.: características que facilmente se podem encontrar, por vezes em formas ainda mais inquietantes, na Idade Média” (Garin, 1994, p.91–92).

ciência moderna; o crescente conflito social entre o judeu e o alemão. Por ora, coloquemos em suspenso tais questões e retornemos ao pensamento teórico de Warburg.

Aby Warburg perseguiu durante grande parte de sua trajetória como historiador o problema dos elementos irracionais presentes na história da humanidade. Seu objetivo era claro: a abordagem desses sob o ponto de vista científico. Nesse sentido, alguns pensadores contemporâneos foram fundamentais para o desenvolvimento de suas perspectivas.

Em *A expressão das emoções no homem e nos animais*⁶⁰⁷ Charles Darwin teceu os contornos de um problema indispensável para a teoria evolucionista. Como explicar certas expressões faciais e gestos para além das categorias da consciência e da vontade? A alternativa de Darwin foi a abordagem essencialmente biológica, pautada em princípios como costume e hereditariedade. É notório o ímpeto do cientista britânico em lidar com fenômenos, tradicionalmente explicados em termos psicológicos, sob o viés científico. Justamente por isso, o livro tornou-se fonte de inspiração para Warburg. Darwin motivou-o a procurar fundamentos teórico-científicos que pudessem explicar os fenômenos psicológicos e/ou culturais⁶⁰⁸. Mesmo porque, os aspectos místicos e mágico-simbólicos eram vistos por Warburg como âmbitos da história humana carentes de explicação e aprofundamento científico.

A teoria do símbolo de Friedrich Theodor Vischer⁶⁰⁹ foi outra referência basilar para a constituição da visão teórica de Warburg sobre homem, civilização e símbolo.

O ponto de partida para a discussão do simbolismo foi a tese de doutoramento de Robert Vischer⁶¹⁰, *Ueber das optische Formgefühl*. Metodologicamente a tese de R. Vischer colocou-se contra o formalismo de Herbart e Zimmermann. O formalismo apresentava-se como claramente limitante, sobretudo, por restringir-se ao conteúdo da obra de arte. Robert Vischer chamou a atenção para o processo subjetivo que o observador introduz no ato de contemplação estética⁶¹¹. O problema da projeção passava a ser abordado sob uma nova concepção: a psicologia lado-a-lado com a fisiologia⁶¹².

⁶⁰⁷ Darwin, 2009.

⁶⁰⁸ Sobre a influência de Darwin em Warburg: Bing, 1965, p.310. Didi-Huberman, 2013, p.199. Gombrich, 1992, p.79. Gombrich, 1999, p.271. Rösch, 2010, p.149–150.

⁶⁰⁹ Pode-se destacar que a estética do velho Vischer, sobretudo a partir de 1850, tornou-se paradigmática para a elite ilustrada alemã [Bildungsbürgertum] (Naumann, 1976, p.44).

⁶¹⁰ A exposição pode aparentar confusa por tratar-se de pai e filho: Friedrich Theodor Vischer (1807–1887); Robert Vischer (1847–1933). Menciono sempre os respectivos primeiros nomes para evitar equívocos (algumas vezes: “velho Vischer” para F. T. Vischer).

⁶¹¹ Buschendorf, 1998, p.227, n.2. Ikonou; Mallgrave, 1994, p.21. [Robert] Vischer, 1873, p.III-VIII.

⁶¹² Segundo Hermann Glockner, *Ueber das optische Formgefühl* “can really be characterized as a psychological achievement on a physiological basis” (citado segundo: Ikonou; Mallgrave, 1994, p.22).

Dois conceitos de R. Vischer chamaram a atenção de Warburg: empatia [Einfühlung]⁶¹³ e associação de ideias [Ideenassociation]⁶¹⁴. O processo de empatia [Einfühlung] corresponde à projeção do sujeito em direção ao objeto. Como resultado, o sujeito acaba por “tomar” aspectos do objeto. Exemplo: diante de algo descomunal, o sujeito é arrebatado pelo sentimento de grandeza e vastidão⁶¹⁵. Associação de ideias [Ideenassociation] é um ato de ilusão – do ponto de vista da imagem – secundário. Esse ato é responsável pela vinculação da percepção momentânea com imagens, pensamentos e sentimentos referentes a outros contextos⁶¹⁶.

Os referidos conceitos foram responsáveis por tecer os contornos teóricos necessários para uma estética com orientação antropológica. Foi o velho Vischer, no entanto, quem definiu de maneira mais apropriada o símbolo.

Na compreensão comum, o símbolo configura-se como: “Mera associação externa de imagem e conteúdo através de um ponto de comparação”⁶¹⁷. Não obstante, envolve um processo associativo mais complexo do que se supõe. O símbolo é a vinculação externa de imagem e significado sob um ponto de comparação, no qual inexistente nexos lógico-causal. Basicamente, pressupõe uma aferição aleatória⁶¹⁸. Esse é um processo necessário, caso contrário o símbolo perderia sua função comunicativa⁶¹⁹.

A teoria do símbolo de F. T. Vischer apresentava ainda uma conotação polar-dualística [Polaritätskonzeption]. Esta passagem do artigo de Rampley resume a questão: “Para o velho Vischer a representação simbólica oscila entre duas polaridades, uma mágico-

⁶¹³ “To recall, the declared aim of his [Warburg’s] doctoral dissertation is to make a contribution to empathy theory. Hence, his work has a philosophical foundation, according to which it theorizes the dialectics of the Renaissance through the notion of empathy” (Rampley, 1997, p.47). Ainda sobre Warburg e o conceito *Einfühlung*: Checa, 2010, p.146.

⁶¹⁴ *Ideenassociation* é um conceito recorrente nos *Grundlegende Bruchstücke*. Em uma entrada de 10 de março de 1890 Warburg anotou: “Ideenassociation – Vorstellung des Momentes, der dem Erinnern zur Zeit vorherging. Zweckloses Causalitätsbedürfnis” (Warburg, 1888–1896/1905–1912, p.32). Nota-se que, por volta de 1890, Warburg estava muito interessado na relação sujeito-imagem. Concentrava-se sobre os conceitos de símbolo e *Anthropomorphismus*. As menções a *Über das optische Formgefühl* e *Das Symbol* repetem-se. Ver: Warburg, 1888–1896/1905–1912, p.32; 35–36; 41; 67.

⁶¹⁵ [Robert] Vischer, 1873, p.21. Sobre o conceito *Einfühlung* ainda é relevante notar que Robert Vischer acrescentou algumas especificações: *Anfühlung*, *Nachfühlung*, *Zufühlung*. A terminologia, porém, acabou por mostrar-se complicada e equívoca. Posteriormente ele precisou revisá-la (Ikonomou; Mallgrave, 1994, p.26–27).

⁶¹⁶ R. Vischer exemplificou da seguinte forma: “Ein alter dickbäuchiger Bierkrug erinnert mich an den etwaigen durstigen Zecher, der ihn gehoben hat. Ich denke und fühle also einen Menschen, etwas Menschliches neben diesem Krug. Ich kann mir aber den Zecher unwillkürlich in einer Gestalt und Haltung vorstellen, welche diesem Krug ähnelt” ([Robert] Vischer, 1873, p.27).

⁶¹⁷ “...bloß äußerlich Verknüpfung von Bild und Inhalt durch einen Vergleichungspunkt” ([F. T.] Vischer, 1922, p.420).

⁶¹⁸ Buschendorf, 1998, p.227–228.

⁶¹⁹ Em anotação de 2 de setembro de 1890 Warburg menciona o exemplo dado por F. T. Vischer (Warburg, 1888–1896/1905–1912, p.41).

associativa, em que o símbolo e simbolizado fundem, e outra lógico-dissociativa, na qual uma relação de disjunção opera entre o símbolo e o seu objeto”⁶²⁰.

Sabemos que Warburg estudou atenta e repetidamente *Das Symbol*. No fim, assimilou a referida teoria ao seu pensamento. Para Warburg, a história da civilização é a história da evolução da compreensão de mundo mágico-associativa para a lógico-dissociativa. O homem do Renascimento estava no ponto intermediário entre as duas formas de pensamento⁶²¹. Os índios *Pueblo* representavam caso semelhante: “Eles estão no patamar intermediário entre magia e logos. O seu instrumento de orientação é o símbolo. Entre uma cultura do toque e um cultura do pensamento existe a cultura da conexão simbólica”⁶²².

A teoria do símbolo do velho Vischer ofereceu a Warburg os alicerces para uma explicação científica da irracionalidade presente nos símbolos, seja na arte ou na religião⁶²³. De fato, Warburg seguiu a orientação psicológico-antropológica de F. T. Vischer, bem como sua noção da polaridade entre as formas de pensamento racional e irracional. Entretanto, enquanto o velho Vischer procurava a definição de fundamentos estéticos, Warburg direcionava sua teoria do símbolo ao âmbito da ciência da cultura [Kulturwissenschaft], a fim de conceber uma unidade conceitual para o seu programa de pesquisa científico-cultural⁶²⁴.

Para finalizar, vale mencionar um livro lido por Warburg durante sua juventude. Trata-se de *Mito e Ciência*, obra que apresenta paralelos com as perspectivas teórico-filosóficas apresentadas anteriormente⁶²⁵.

Em *Mito e Ciência* Tito Vignoli tratou a gênese do mito sob o ponto de vista do evolucionismo⁶²⁶. Vignoli entendia mito e ciência na qualidade de faculdades inatas. O antagonismo é claro: o mito tende à personificação e ao *fetichismo*⁶²⁷; a ciência à “gradual dissolução e exaustão do mito em objetos que são cientificamente investigados”⁶²⁸.

⁶²⁰ “For the Elder Vischer, symbolic representation oscillates between two polarities, the one magical associative, where the symbol and the symbolized merge, and the other logical-dissociative, in which a relation of disjunction operates between the symbol and its objects” (Rampley, 1997, p.49–50). Ver também: Buschendorf, 1998, p.230.

⁶²¹ Segundo Rampley: “For Warburg the Renaissance constitutes a period of conflict between magical-associative (symbolic) and logical-dissociative (allegorical-semiotic) modes of representation” (Rampley, 1997, p.50).

⁶²² “They stand on middle ground between magic and logos, and their instrument of orientation is the symbol. Between a culture of touch and a culture of thought is the culture of symbolic connection” (Warburg, 1923b, p.17).

⁶²³ Gombrich, 1992, p.82.

⁶²⁴ Buschendorf, 1998, p.230–231.

⁶²⁵ Warburg leu esse livro no inverno de 1886. Segundo Gombrich a obra “le causó una impresión tan profunda que la mayor parte de su pensamiento posterior deriva de él” (Gombrich, 1992, p.76).

⁶²⁶ Vignoli, 1882, p.161–162.

⁶²⁷ Vignoli, 1882, p.93.

⁶²⁸ “...is the gradual exhaustion and dissolution of myth into the objects which are scientifically investigated” (Vignoli, 1882, p.113).

No livro referido livro, Warburg encontrou uma leitura empírica do mito que o colocava como pertencente à essência humana. Nesse sentido, o mito faz-se potencialmente presente, seja nas mais primitivas ou nas mais avançadas civilizações⁶²⁹. A história, para Vignoli, era o processo evolutivo (ponto de vista otimista) da capacidade científica do homem permeado pela perenidade do mito. Estas passagens da obra ilustram a questão:

Com base nessa breve descrição é evidente que enquanto o pensamento desenvolvia uma sistematização mais racional do conhecimento geral, os antigos ídolos e as interpretações mitológicas não foram abandonados, ainda que assumissem uma forma abrangente e mais científica⁶³⁰.

Consequentemente é fácil ver como muito da teoria de Platão sobre o físico e o psicológico estão relacionadas ao necessário e histórico curso do mito, e às escolas nas quais o mito foi modificado antes de seu tempo⁶³¹.

No discurso comum, mesmo nos dias de hoje, todos os homens, letrados e não-letrados, falam das coisas inanimadas como se elas tivessem consciência e inteligência. Enquanto essa forma de expressão carregar o testemunho das origens extremamente remotas da personificação geral dos objetos naturais, ela permanecerá mostrando que mesmo agora nossa inteligência não está totalmente emancipada de tal hábito, e que o nosso discurso inconscientemente retém esse antigo costume⁶³².

A teoria de Warburg do pensamento mágico-associativo e lógico-dissociativo apresentava maior sofisticação em relação a Vignoli. Entretanto, em princípio, as teorias apresentam semelhanças. Pode ser dito que *Mito e ciência* chamou a atenção de Warburg para o fenômeno da existência continuada dos aspectos irracionais, mesmo nas mais avançadas civilizações⁶³³.

Agora podemos retomar o problema colocado em suspenso algumas páginas atrás: não poderíamos dizer que estamos diante do retrato de uma época? A ideia da persistência da personificação e do *fetichismo* não encontrava paralelos na própria história alemã? De fato, a compreensão da persistência dos aspectos irracionais na história da civilização pode ser vista como espelho para o momento histórico vivido por Warburg. A necessidade de destrinchar –

⁶²⁹ Segundo Cassirer, Tito Vignoli, apesar de seu empirismo estrito, viu o mito enquanto “função necessária e espontânea do entendimento”, atividade “inata” do espírito. Na interpretação de Vignoli o mundo do mito desenvolveu-se com base na tendência à abstração; do particular ao universal, do singular ao típico. Nesse sentido, o mito compreende um próprio “princípio transcendental”, o qual se mantém presente ao lado da ciência estritamente empírica e exata (Cassirer, 2002, p.25–26, n.24).

⁶³⁰ “It is evident from this sketch that while thought gradually evolved a more rational system of general knowledge, the earlier idols and primitive mythical interpretation were not abandoned, although they assumed a larger and more scientific form” (Vignoli, 1882, p.213).

⁶³¹ “Hence it is easy to see how much of Plato’s physics and psychology are due to the necessary and historic course of myth, and to the schools into which myth had been modified before his time” (Vignoli, 1882, p.226).

⁶³² “In common speech, even to this day, all men, both learned and unlearned, speak of inanimate things as if they had consciousness and intelligence. While this mode of expression bears witness to the extremely early origin of the general personification of natural objects, it also shows that even now our intelligence is not emancipated from such a habit, and our speech unconsciously retains the old custom” (Vignoli, 1882, p.125–126).

⁶³³ Comentários adicionais sobre a influência de Vignoli em Warburg: Didi-Huberman, 2013, p.361–363.

consequentemente lançar luz – sobre os mecanismos simbólicos e de personificação fazia todo sentido. Warburg testemunhou a expansão do antissemitismo, misticismo, obscurantismo⁶³⁴. O conjunto desses fenômenos prenunciava o fim das conquistas do iluminismo [Aufklärung], da sociedade liberal e do ideal neo-humanista de emancipação do homem [Bildungsideal]. A compreensão dos mecanismos psicológicos do homem renascentista – em sentido estrito – e da história da humanidade – em sentido amplo – fazia parte de seu esforço de legar à posteridade o espaço para o pensamento [Denkraum der Besonnenheit]; uma forma de cumprir seu dever como um intelectual esclarecido e um *outsider*⁶³⁵.

⁶³⁴ Trata-se do chamado movimento *Volkish*. Homens como Diedrichs, Wachler, Guido von List, Paul de Lagart, Julius Langbehn marcaram profundamente os anos da virada do século. Mosse mostra como elementos obscurantistas e irracionais presentes no pensamento dos personagens citados penetraram na mentalidade da época (Mosse, 1964, p.31–87). Uma carta escrita por Warburg em 1915 ilustra os aspectos “iluministas” de seu pensamento: “Like you, I hope our Germany sees a revitalization of the categorical imperative after the war and a return from [Julius] Langbehn and [Houston Stewart] Chamberlain to [the works of] Kant and Fichte” (Citado segundo: Levine, 2013, p.93).

⁶³⁵ Algumas indicações adicionais sobre as perspectivas políticas e culturais de Warburg (em especial sobre o conceito *Denkraum der Besonnenheit* e Warburg como “bom europeu”): Levine, 2013, p.198; 231. Michels, 2008, p.84. Roeck, 1997, p.79; 106–107. Roeck, 2001, p.35. Rösch, 2010, p.130.

Capítulo 8 – erudito hamburguês

À segunda parte desta dissertação faltou o “homem” Warburg. Especificamente sobre o período 1897–1907, pouco foi dito no âmbito biográfico. Este capítulo traz algumas informações complementares. Apresentam-se assim aspectos exógenos, porém relevantes, para os problemas abordados nos capítulos 6 e 7.

8.1 – Abordagem biográfica

Em 1897 Aby Warburg casou-se com a protestante Mary Hertz. Tal acontecimento mudou drasticamente a vida do jovem historiador, inclusive seus objetivos profissionais. Até 1897 ele pôde desfrutar de abonaça. A generosa mesada o possibilitava viver livre de obrigações sociais, gozar de tempo e recursos financeiros para desenvolver suas pesquisas. O casamento, não obstante, imputou-lhe novas responsabilidades. Embora a questão financeira não fosse uma preocupação, evidenciava-se a necessidade de demonstração do valor de seu trabalho, isto é, a conquista de reconhecimento social e institucional.

Warburg tinha um objetivo claro: adquirir alguma posição profissional que possibilitasse a continuidade de suas pesquisas. Para tanto, escreveu várias cartas requisitando emprego. Almejava alguma posição na *Kunsthalle* de Hamburgo ou na Universidade de Kiel. A recusa das instituições foi um golpe para Warburg e serviu para aumentar sua aversão à ortodoxia das instituições acadêmicas⁶³⁶. A despeito de seus méritos, ele era um judeu. Dificilmente conseguiria alguma posição no mundo acadêmico, não fosse ele incontestavelmente reconhecido e de “bom trânsito” entre a intelectualidade da época⁶³⁷.

Warburg seguiu como erudito autônomo, a gozar dos privilégios de sua condição de primogênito em uma rica família de banqueiros. Para dar continuidade à sua pesquisa, a decisão inicial foi se mudar com Mary para Florença.

É dito que Warburg viveu rica e abundantemente em Florença⁶³⁸. Nessa época, visitava ocasionalmente outras regiões italianas e retornava anualmente a Hamburgo. Frequentava assiduamente o *Kunsthistorisches Institut in Florenz*, onde pôde desenvolver

⁶³⁶ Slovin, 2006, p.63.

⁶³⁷ Saxl, por exemplo, após seu doutoramento teve dificuldades para conseguir posições. O motivo: sua origem judaica (McEwan, 1998, p.28). Sobre essa questão, em *Wissenschaft als Beruf* Max Weber escreveu: “Das akademische Leben ist als ein wilder Hazard. Wenn junge Gelehrter um Rat fragen kommen wegen Habilitation, so ist die Verantwortung des Zuredens fast nicht zu tragen. Ist er ein Jude, so sagt man ihm natürlich: lasciate ogni speranza” (Weber, 2002, p.481).

⁶³⁸ Roeck, 2001, p.77.

amizade com o historiador da arte de Leipzig, Heinrich Brockhaus (diretor do Instituto)⁶³⁹. Outros amigos relevantes do período foram: o holandês-alemão André Jolles, Robert Davidsohn, o historiador da arte Jacques Mesnil e o historiador econômico Alfred Doren⁶⁴⁰.

O período durante o qual viveu em Florença fez com que Warburg aprofundasse suas investigações sobre o início do Renascimento [Frührenaissance]. Nesse contexto publicou textos como *Sandro Botticelli*⁶⁴¹ e *A crônica das imagens de um ourives florentino*⁶⁴². Destaca-se também a conferência *Florentinische Wirklichkeit und antikisirender Idealismus*⁶⁴³ e a série sobre Leonardo proferida na *Kunsthalle*⁶⁴⁴.

A temporada em Florença iniciou-se em 1897 e estendeu-se até janeiro de 1902⁶⁴⁵. A partir daí, começou a permanecer por mais tempo em Hamburgo. A esse fato atrelavam-se três questões: 1) o gradual redirecionamento de suas pesquisas a temas relacionados à arte nórdica; 2) em Hamburgo era mais fácil firmar contatos e estabelecer seu nome entre a intelectualidade alemã; 3) por volta dessa época, delineava-se de forma mais concreta o projeto de uma biblioteca particular⁶⁴⁶. Conclusão: o retorno a Hamburgo era inevitável.

Em 1903 Warburg escreveu:

Porque eu ainda tenho a sensação de que apenas em Hamburgo, Alemanha respectivamente, eu poderia concluir meu livro *Weltliche Kunst aus Flandern im Mediceischen Florenz*: somente agora minha descoberta torna-se clara para mim, uma vez que tenho a tranquilidade interior para considerá-la em todas as suas facetas⁶⁴⁷.

O retorno definitivo à sua cidade natal aconteceu em 1904⁶⁴⁸. Como Hamburgo carecia de universidade, Warburg planejou uma temporada em Freiburg a fim de desenvolver a supracitada pesquisa, *Weltliche Kunst aus Flandern im Mediceischen Florenz*, na forma de

⁶³⁹ Roeck, 2001, p.78. Sobre a relação de Warburg com o *Kunsthistorisches Institut in Florenz*: Raulff, 1997, p.34.

⁶⁴⁰ Roeck, 2001, p.79–82.

⁶⁴¹ Warburg, 1898.

⁶⁴² Warburg, 1899.

⁶⁴³ Warburg, 1901b.

⁶⁴⁴ Gombrich, 1992, p.102.

⁶⁴⁵ Gombrich, 1992, p.99.

⁶⁴⁶ Hamburgo ou Florença? Uma carta escrita a Max em 1928 deixa clara a oscilação entre as duas “nacionalidades” e o projeto de sua biblioteca como fator indispensável para seu reestabelecimento definitivo em Hamburgo. “Vor etwa 22 Jahren, als ich zwischen 2 bis 3 Stühlen saß und nicht wußte, ob ich nach Florenz gehörte oder nach Hamburg, veranlaßte mich schließlich die Einsicht der Notwendigkeit einer besseren Ausbildung unserer jungen Kunsthistoriker dazu, auf ein Institut bewußt loszusteuern” (Citado segundo: Naber, 1991, p.404, n.23).

⁶⁴⁷ “Weil ich doch das Gefühl habe [,] daß ich nur in H[am]b[ur]g bzw. Deutschl[an]d mein Buch [,Weltliche Kunst aus Flandern im Mediceischen Florenz“] vollenden könnte: Erst jetzt werden mir meine Fundstücke klar, weil ich die innere Ruhe habe, sie von allen Seiten zu betrachten” (Citado segundo: Diers, 1991, p.28).

⁶⁴⁸ Há de se ressaltar que durante toda sua vida Warburg nunca se ausentou por muito tempo da Itália.

tese de livre-docência [Habilitationsschrift]. Em Freiburg, Warburg trabalharia ao lado do historiador da arte Heinrich Finke.

Seu plano não foi adiante⁶⁴⁹, mas o intuito de habilitar-se continuou vivo. Em 1905 Warburg visitou o historiador septuagenário de Bonn, Carl Justi⁶⁵⁰. O propósito era de reaproximação. Warburg planejava trabalhar ao lado do sucessor de Justi na cadeira de história da arte, Paul Clemen⁶⁵¹.

Entstehung Weltlicher Kunst im 15. Jahrhundert foi o título concebido para seu livro. Warburg objetivava, conforme confidenciou ao seu amigo Eduard Firmenich-Richartz: “Capturar, antes de tudo, de forma mais segura no particular, a relação entre arte e cultura do Renascimento”⁶⁵². O texto estava praticamente finalizado quando foi abandonado⁶⁵³. Segundo Diers, as obrigações institucionais envolvidas no processo de habilitação eram um tanto quanto desconfortáveis para um intelectual como Warburg, o qual na condição de erudito autônomo não estava acostumado às obrigações e intervenções em seu trabalho. Ele deveria ser aprovado diante de três faculdades e preparar uma aula probatória. Tarefas indigestas⁶⁵⁴. No verão de 1907 Warburg desistiu, de uma vez por todas, de sua habilitação⁶⁵⁵.

O ano de 1907 reuniu dois fatos dignos de nota: 1) a decisão definitiva de fazer carreira em Hamburgo; 2) a publicação do ensaio sobre Sassetti. Esse mesmo ano pode ser visto como um marco. A partir daí tem lugar dois processos: a identificação definitiva com a figura do erudito autônomo [Privatgelehrter]; o gradual abandono da temática do início do Renascimento [Frührenaissance] na Itália – muito popular entre os historiadores da arte da época –, em direção a problemas heterodoxos (astrologia, adivinhação, intercâmbio cultural com o oriente). Esse novo momento na vida intelectual de Warburg só foi possível na medida em que ele situou-se de uma vez por todas em Hamburgo e passou a abraçar a condição de erudito autônomo [Privatgelehrter].

⁶⁴⁹ Diers, 1991, p.28.

⁶⁵⁰ Roeck, 1997, p.95–96.

⁶⁵¹ Roeck, 1997, p.97–98.

⁶⁵² “vor allem um den Zusammenhand zwischen Kunst und Kultur der Renaissance im einzelnen sicherer zu erfassen” (Citado segundo: Diers, 1991, p.147).

⁶⁵³ Em uma carta a Boll no ano de 1921, Saxl revelava o desejo de publicar o texto da habilitação de Warburg (Diers, 1991, p.7). O projeto não foi adiante.

⁶⁵⁴ Diers, 1991, p.146.

⁶⁵⁵ Sobre o contexto da desistência Diers escreveu: “Warburg war aufs höchste angespannt durch die diversen Aufgaben und mehr als ausgelastet. Seine Nervosität versteht, wer die zur Entscheidung anstehenden Pläne kennt, die darauf abzielten, seine gesamte Lebenssituation entscheidend zu verändern” (Diers, 1991, p.146).

8.2 – Privatgelehrter

A condição de Warburg como erudito autônomo [Privatgelehrter] está entre os aspectos mais notáveis de sua biografia e mais essenciais para a compreensão de seu pensamento.

A questão desenhou-se com o retorno a Hamburgo. Nesse contexto, predominava o sentimento de isolamento em uma cidade com poucos historiadores da arte. Os poucos, em sua maioria, funcionários de museus. Pode ser dito que começava a ganhar forma definitiva o retrato do erudito autônomo [Privatgelehrter]: “l’homme de quarante ans”, um *outsider* com poucas produções textuais, um intelectual que mal possuía nome entre o estreito círculo de colegas de ofício⁶⁵⁶.

Para mudar a sua própria sorte e a de sua cidade, Warburg almejava transformar Hamburgo em uma estação para a história da cultura. Seu objetivo era a viabilização de sua biblioteca como um *laboratorium*. A participação assídua em congressos e o estabelecimento de contatos acadêmicos correspondiam aos seus esforços nessa direção⁶⁵⁷.

Mas por que, afinal, Warburg desistiu de uma carreira convencional e, conseqüentemente, optou por tornar-se uma voz isolada em Hamburgo?

Na verdade essa pergunta só pode ser respondida a partir da enumeração de diversos fatores. Para Ulrich Raulff o fato de Aby Warburg não ter tido uma carreira acadêmica no sentido habitual deve-se à sua teimosia, demasiada autovalorização e instável constituição físico-psíquica. Além disso, a cidade de Hamburgo em seu contexto pré-guerra apresentava diversos desafios, nos quais Warburg viu uma oportunidade de demonstrar seu valor enquanto cidadão hamburguês⁶⁵⁸.

Um momento crucial foi o abandono do projeto da habilitação. Não habilitar-se significava quase que a desistência de qualquer possibilidade de ascensão ao professorado. Especialmente para um judeu, grupo tradicionalmente “excluído” do topo da hierarquia acadêmica⁶⁵⁹.

⁶⁵⁶ Diers, 1991, p.143–144.

⁶⁵⁷ Na primeira década do século XX Aby Warburg tinha interlocução com importantes personagens do meio acadêmico alemão: Wilhelm Bode, Paul Clemen, Alfred Doren, Max Dvořák, Adolph Goldschmidt, Carl Justi, Karl Lamprecht, Alfred Lichtwark, Gustav Pauli, August Schmarsow, Wilhelm Vöge, Heinrich Wölfflin, Max Weber (Diers, 1991, p.34).

⁶⁵⁸ Raulff, 1997, p.32.

⁶⁵⁹ Alguns dados e informações gerais sobre o antissemitismo no topo da hierarquia universitária: Volkov, 2001, p.234.

Para além dos motivos pessoais, quais fatores contextuais podem ter desestimulado Warburg a habilitar-se? Passar pelo processo habilitação e, em seguida, procurar posições nas universidades, representaria para Warburg a inevitável mudança em seu estilo de vida⁶⁶⁰. Além, é claro, da impugnação de novas responsabilidades. Pode ser dito ainda que Warburg se encontrava relativamente “velho” na época da desistência de sua habilitação⁶⁶¹. A estrutura etária da carreira acadêmica na Alemanha atesta esse fato⁶⁶²:

Etapas	Primeira metade do século XX
Promoção	Em média 23 anos
Habilitação	Em média 26 anos
Nomeação	Em média 35 anos

Warburg promoveu-se com 26 anos. Ligeiramente acima da idade. Quando estava em Bonn a desenvolver sua habilitação no ano de 1907, já tinha 40 anos. Bem acima da faixa etária média dos habilitados: 28,4 a 32,3 anos (dado para o período 1890–1909)⁶⁶³.

Além de todas as dificuldades específicas, havia também desafios intrínsecos ao sistema acadêmico da época. Após a habilitação, o jovem cientista precisava esperar pela nomeação. Amiúde, dava-se sob o título de *aufßerordentlicher Professor*, categoria inferior ao catedrático e por vezes não remunerada⁶⁶⁴. A carreira acadêmica não possibilitava, ao menos por um longo período, a independência em relação à família⁶⁶⁵. Os professores universitários provinham majoritariamente das classes mais altas da sociedade⁶⁶⁶. Não é preciso dizer que se exigia elevado saber e produção científica (a concorrência era grande) e/ou boa dose de influência política. O caso do Dr. Lantzius-Beninga é paradigmático:

Dr. Lantzius habilitou-se há cerca de 20 anos em Göttingen como *Privatdozent* com um trabalho ilustre, o qual gerava as melhores expectativas. Ele possuía uma pequena fortuna, que pensou em gastar, até que lhe fosse oferecida uma cátedra.

⁶⁶⁰ Warburg não tinha motivação financeira para prosseguir com sua habilitação e tentar alcançar alguma cátedra. Em 1908/09 a remuneração anual média para um professor catedrático da faculdade de filosofia – posição que Warburg aos 41 anos ainda demoraria alcançar – era de 6273 marcos (Busch, 1959, p.99). Já no período em Florença (1897–1904) Aby Warburg recebia pensão anual muito superior: 15 mil marcos (Roeck, 2001, p.75).

⁶⁶¹ Diers, 1991, p.146–147. Roeck, 1997, p.99.

⁶⁶² Tabela segundo: Busch, 1959, p.46.

⁶⁶³ Busch, 1959, p.107.

⁶⁶⁴ Uma explicação didática e em português do sistema universitário alemão e das categorias do professorado – *Privatdozent, Extraordinarius, Ordinarius* – pode ser encontrada em: Panofsky, 2001b, p.424–430.

⁶⁶⁵ “Die Privatdozenten, wie die Titularprofessoren, waren zunächst ohne Einkommen, auf das Geld der Familien angewiesen (daher die hohe Zahl von Söhnen der reichen Bourgeoisie, z. B. auch der jüdischen), oder sie führten ein Hungerdasein” (Nipperdey, 1990, v.1, p.577).

⁶⁶⁶ Segundo Nipperdey os professores universitários do Império eram “Bürger, Bildungsbürger, und Aufsteiger in dem Maße”. Sobre sua sua origem social: em 1910 63% provinham das classes altas, 30% da classe média mais baixa (inclui-se professores secundários e o pequeno funcionalismo público), apenas 1% tinha origem na camada pobre da sociedade (Nipperdey, 1990, v.1, p.576).

Simplemente não sucedeu que nos anos seguintes houvesse vaga, para a qual sua nomeação tivesse chegado à consideração. Como ele também era casado, seus recursos logo se esgotaram. Ainda que para ele tivesse sido instituído o posto de assistente no herbário da universidade, os 300 tálers de remuneração não garantiram por muito tempo a sobrevivência de sua família. Dessa forma, Dr. Lantzius comprometeu-se com o, de certa forma aturável, mercado, em vez de fazer trabalhos científicos, os quais não rendem nada diretamente. Dava lições e revisões aos estudantes de farmácia em Göttingen. Sua mulher arranhou uma pensão para estrangeiros, e assim, este homem de duradouro valor pôde viver até o final de sua vida, perdendo, logo, porém, qualquer expectativa de ser considerado em caso de vacância na cátedra de botânica⁶⁶⁷.

Warburg pôde usufruir de uma vantagem ao não tornar-se professor. Os catedráticos da época deviam concentrar-se em temas consagrados. Conceber seminários capazes de discutir a tradição, sem cair em polêmicas. Exatamente por isso, grande parte das inovações técnicas e teóricas da época provinha de ocupantes de posições menos prestigiadas (os *Privatdozenten* e os *außerordentliche Professoren*). Longe dos holofotes, possuíam mais liberdade para aventurarem-se em temas e perspectivas novas⁶⁶⁸.

Em 1912 Warburg recusou o convite para substituir Adolph Goldschmidt na cátedra de história da arte em Halle. Em carta Warburg disse: “Sobre seu tema Idade Média e sobre a pintura holandesa não entendo quase nada”. Acrescentou: “Além disso, eu não sou crítico de estilo, mas historiador da cultura”. Vemos, por fim, o seu coração hamburguês falar mais alto: “Uma Faculdade de Filosofia ainda pode ser criada em Hamburgo. De fato, ela corresponderia melhor às minhas pretensões, aptidões e direção de pensamento”⁶⁶⁹.

Pouco tempo depois, o historiador Erich Marcks escreveu a Werner von Melle, senador hamburguês, sobre a necessidade de se conceder o título de professor – mesmo que simbólico – a Warburg. Para Marcks a cidade devia isso a ele, um intelectual crucial na

⁶⁶⁷ “Dr. Lantzius hatte sich vor etwa 20 Jahren in Göttingen als Privatdozent mit einer ausgezeichneten Arbeit habilitiert, und diese Arbeit berechtigte zu den besten Hoffnungen. Er besaß ein kleines Vermögen, das er aufzuzehren gedachte, bis er in eine Professur berufen würden. Allein es traten in den kommenden Jahren keine Vakanzen ein, die für seine Berufung in Betracht gekommen wären. Weil er sich auch noch verheiratete, schmolzen seine Mittel bald dahin. Obgleich für ihn die Stelle eines Assistenten am Universitätsherbarium geschaffen wurde, reichten die 300 Taler Remuneration, die sie brachte, für den Unterhalt der Familie nicht weit. So verlegte sich Dr. Lantzius, anstatt wissenschaftliche Arbeiten zu machen, die ja direkt nichts einbringen, auf das einigermaßen erträgliche Geschäft, Repetitorien an die in Göttingen studierenden Apotheker zu geben. Seine Frau richtete eine Pension für Ausländer ein, und so konnte der bedauernswerte Mann sich bis an sein Lebensende wohl durchschlagen, verlor aber bald jede Aussicht, bei der Vakanz einer botanischen Professur berücksichtigt zu werden” (Citado segundo: Busch, 1959, p.128).

⁶⁶⁸ Volkov, 2001, p.238.

⁶⁶⁹ “Von Ihrem Thema Mittelalter und von dem anderen [der] niederländische Malerei verstehe ich gar nichts”. “Außerdem bin ich kein Stilkritiker sondern Kulturhistoriker”. “...sich in Hbg. nicht doch [noch eine] philosophische Facultät herausbildet [in] der Art wie sie mehr und mehr meinen Wünschen und Fähigkeiten u. Denkrichtung entsprechen könnte”. Carta a Goldschmidt datada de 25 de Janeiro de 1912 (Citado segundo: Diers, 1991, p.47–49).

promoção do cenário municipal⁶⁷⁰. Em 1912 Warburg recebeu então o título de professor titular: o primeiro da ainda inexistente Universidade de Hamburgo⁶⁷¹. Em 1921, já afastado da cidade pela frágil situação de sua saúde, foi-lhe dado o título de professor honorário. Há de se notar que a nomeação de 1912, na prática, em nada alterou sua situação enquanto erudito autônomo [Privatgelehrter]⁶⁷². Os títulos foram basicamente simbólicos: o reconhecimento dos serviços científicos prestados à cidade hanseática. Dificilmente poder-se-ia imaginar tais concessões, não fosse Hamburgo tradicionalmente cosmopolita e tolerante.

Para concluir, o “retiro” não significou uma tentativa de afastamento do meio acadêmico da época. Pelo contrário, o isolamento em Hamburgo foi apenas uma decisão que permitia unir as vantagens do erudito autônomo [Privatgelehrter] com seu amor pela cidade natal⁶⁷³. A condição de Warburg como membro de uma rica família de banqueiros não deve ser perdida de vista⁶⁷⁴. Essa criou a conjuntura necessária para que Warburg gozasse de liberdade suficiente para enxergar o Renascimento distante do entusiasmo popular⁶⁷⁵.

Warburg foi um personagem atípico. Um historiador que pouco produziu, abandonou muitos projetos pela metade e deu-se a empreitadas inusitadas – a exemplo da montagem de um esquema futurístico e fantasioso de defesa antiaérea para Hamburgo⁶⁷⁶. Um cidadão hamburguês que soube aproveitar de seu isolamento e, distante dos holofotes, inaugurar – por meio de sua biblioteca – uma nova era para a ciência da cultura [Kulturwissenschaft]. Uma biblioteca voltada a temas eruditos e afastada da atmosfera acalorada da época⁶⁷⁷. Nada mais do que o reflexo da personalidade de seu fundador.

⁶⁷⁰ Ver anexo 3.

⁶⁷¹ Diers, 1991, p.55.

⁶⁷² Diers, 1991, p.62.

⁶⁷³ Um exemplo: em carta a Ernst Casirer (04.03.1925), Warburg fala sobre sua obrigação de restringir sua atuação filantrópica a Hamburgo (Cassirer, 2009, p.77).

⁶⁷⁴ Em carta ao seu irmão Felix datada de 1908, Warburg falava da possibilidade de darem uma contribuição significativa à ciência. Como banqueiros, eles estavam em posição privilegiada, até mesmo em relação ao Estado: “Der Mensch muß doch den Mut haben, mal etwas Spekulative auch in geistiger Beziehung zu tun: das ist das große Privilegium des privaten Kaufmanns! Der kann dann endlich einmal etwas thun, was der Staat niemals thun kann: Wissenschaft fördern ohne beamtlich zu knechten!” (Citado segundo: Raulff, 1997, p.36–37). Para comentários adicionais sobre Warburg como *Privatgelehrter*: Didi-Huberman, 2013, p.33. Levine, 2013, p.182–185.

⁶⁷⁵ Forster, 1999, p.4.

⁶⁷⁶ Chernow, 1994, p.196.

⁶⁷⁷ Em comparação, por exemplo, como Instituto Psicanalítico de Berlim e o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt (Gay, 2001, p.30–37).

Conclusão

As páginas precedentes objetivaram uma apresentação das ideias norteadoras da pesquisa de Warburg sobre o Renascimento na Florença do século XV. O ponto central foi a relação desse personagem com a historiografia da arte e com a sociedade de sua época – o escopo de ideias e discussões que perpassaram seus textos. A apresentação de pormenores dos textos de Warburg foi conscientemente deixada de lado. Acredita-se que, nesse caso, torna-se mais interessante recorrer ao próprio texto do que a um comentário.

Para concluir o presente estudo, segue a explicitação de três ideias centrais desta dissertação. Têm-se aqui três teses fundamentadas na leitura da obra de Warburg e nas relações contextuais e intelectuais expostas anteriormente.

1 – Aby Warburg: judeu, hamburguês, florentino e erudito autônomo

O método de se trabalhar pensadores do passado com base na consideração das dimensões do “homem” e das “ideias” é amplamente conhecido. Reflete a bibliografia que se preocupa com a dimensão contextual e social da história das ideias.

O judaísmo de Aby Warburg, a sua relação com Florença ou sua atuação civil em Hamburgo são temas amiúde debatidos. A esses tópicos já foram dedicados vários livros e trabalhos monográficos. Até porque, a clássica descrição autobiográfica – *Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d’anima Fiorentino* – aponta para a indispensabilidade dessas três dimensões na consideração do “homem” Warburg.

Já a temática do lugar social de Warburg enquanto um erudito autônomo, isto é, um pesquisador independente em relação às instituições acadêmicas da época, é um tópico pouco explorado na bibliografia. Esta dissertação procurou preencher essa lacuna, com o foco em motivos contextuais como os aspectos típicos da carreira dos historiadores da época, os desafios encontrados por Warburg, o desenvolvimento institucional da história da arte.

Com isso em vista, pode-se defender a tese de que os escritos de Aby Warburg sobre o Renascimento em Florença devem ser lidos com vista nas singularidades biográficas desse personagem, especialmente em suas quatro dimensões mais marcantes: judeu; florentino; hamburguês; erudito autônomo.

2 – A história da arte entre palavra e imagem

Em uma entrevista, ao ser perguntado sobre o emprego dos métodos quantitativos na história da cultura, o historiador da arte Ernst Hans Gombrich fez a seguinte reflexão:

Eu sempre digo aos meus alunos que a história é como um queijo suíço, repleta de buracos. Há muitas lacunas em nosso conhecimento e a questão de como preenchê-las nunca será respondida de forma plena e satisfatória. (...) Você capta a atmosfera de um período por meio de muita leitura. Você não sabe de tudo que aconteceu no passado, mas você desenvolve uma sensibilidade para aquilo que provavelmente não aconteceu, para aquilo que era impossível durante determinado período. Essa intuição pode se mostrar errônea. Você pode descobrir, logo após virar a página, que o anteriormente considerado impossível, de fato, aconteceu no século XV. Mas você tem certas razões para sua convicção⁶⁷⁸.

Gombrich toca no problema do limite de nosso conhecimento histórico. O caminho apontado apresenta traços intuitivos ao lado da fundamentação no saber erudito. O método histórico de Warburg guarda similaridades à solução apontada por Gombrich. Em certa ocasião, o jovem Fritz Saxl pediu que Warburg avaliasse um de seus textos. A recomendação foi: menos genialidade, mais fundamentação⁶⁷⁹.

Como mostrado ao longo desta dissertação, Aby Warburg captou o espírito de uma geração de historiadores e desenvolveu-se enquanto cientista da cultura [Kulturwissenschaftler] nessa mesma direção. Três perspectivas metodológicas foram fundamentais: 1) a não dissociabilidade entre arte–literatura, e todas as demais instâncias da cultura humana; 2) o tratamento eminentemente histórico da arte, ou seja, a fundamentação particularizada e erudita com vasta base documental; 3) por consequência, a rejeição da abordagem estritamente estética, a postura cautelosa diante da elaboração de quadros gerais de época.

Pode-se arguir que Warburg foi metodologicamente formado por meio da influência da geração de historiadores representada por Jacob Burckhardt, Anton Springer, Carl Justi e Hubert Janitschek. Dessas fontes emanou a inspiração para o tratamento do Renascimento entre palavra e imagem. A história da arte como história da cultura.

⁶⁷⁸ “I always tell my students that history is like a Swiss cheese, full of holes. There are tremendous gaps in our knowledge, and the problem of how to fill these gaps will never be answered completely satisfactorily. (...) You get the feel of a period by reading a lot. You don’t know everything that happened in the past, but you develop a sensitivity for what might not have happened, for what is impossible within that period. This intuition may be wrong. You may find when you turn the next page that what you thought was impossible in the 15th century did happen. But you have certain reasons for your confidence” (Gombrich, 1973).

⁶⁷⁹ McEwan, 1998, p.77.

3 – Da história da arte para a história da civilização

O aprimoramento da coleta de dados e das ferramentas do estudo empírico, ao lado da contínua especialização das disciplinas acadêmicas, trouxe consigo um problema impossível de ser ignorado. Em *Ensaio sobre o homem* Cassirer se propôs a pensar essa questão:

Nenhuma época passada esteve em posição tão favorável com relação às fontes do nosso conhecimento da natureza humana. A psicologia, a etnologia, a antropologia e a história acumularam um corpo de fatos espantosamente rico e em constante crescimento. Nossos instrumentos técnicos para a observação e a experimentação foram imensamente aperfeiçoados, e nossas análises tornaram-se mais aguçadas e mais penetrantes. Mesmo assim, aparentemente não encontramos ainda um método para o domínio e a organização desse material. Comparado à nossa própria abundância, o passado deve parecer muito pobre. Nossa riqueza de fatos, contudo, não é necessariamente uma riqueza de pensamentos. A menos que consigamos achar um fio de Ariadne que nos conduza para fora deste labirinto, não teremos qualquer compreensão real do caráter geral da cultura humana; continuaremos perdidos em uma massa de dados desconexos e desintegrados que parecem carecer de toda unidade conceitual⁶⁸⁰.

Warburg pode ser visto como a figura do erudito por excelência. O encontro de Cassirer com a biblioteca de Warburg é emblemático. Na ocasião ele afirmou: “Esta biblioteca é perigosa. Ou eu evito-a completamente, ou eu aprisiono-me nela por anos. Os problemas filosóficos envolvidos são próximos aos meus, entretanto, o material histórico concreto reunido por Warburg é irresistível”⁶⁸¹.

Considerado o “labirinto” dos materiais históricos criado por Warburg, qual a solução encontrada por ele em vista do potencial risco de se perder a unidade conceitual?

Como mostrado nas páginas precedentes, a unidade conceitual concebida por Warburg assentava-se sobre sua teoria do símbolo e sua antropologia filosófica. A definição do processo evolutivo do homem enquanto passagem da concepção mágico-associativa para a concepção lógico-dissociativa, concedeu-lhe o fio condutor necessário para o direcionamento na massa de fatos desconexos. Warburg chegava à unidade estrutural do homem, simbolizado na sua psicologia do homem renascentista.

Embora o aprofundamento dessas questões se desse, sobretudo, nos últimos anos de Warburg – portanto, fora do escopo desta dissertação – os escritos de Warburg sobre o

⁶⁸⁰ Cassirer, 2005, p.42–43.

⁶⁸¹ “This library is dangerous. I shall either have to avoid it altogether or imprison myself here for years. The philosophical problems involved are close to my own, but the concrete historical material which Warburg has collected is overwhelming” (Citado segundo: Saxl, 1949, p.48).

Renascimento em Florença não deixam dúvidas quanto a um ponto. Nesse sentido, pode-se sustentar a tese de que para Warburg a história da arte ou do processo histórico da representação imagética e da construção de símbolos está intimamente ligada à história da cultura humana. Assim, os estudos de Warburg sobre o Renascimento são, antes de qualquer coisa, um reflexo de suas indagações enquanto historiador da civilização.

Referências Bibliográficas

Esta seção não almeja apresentar uma lista exaustiva de referências sobre o tema desta pesquisa. Restringe-se a apresentar as referências citadas ao longo da dissertação. Para um levantamento bibliográfico completo:

WUTTKE, Dieter. *Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995 : Werk und Wirkung: mit Annotationen*. Baden-Baden: V. Koerner, 1998.

BIESTER, Björn; WUTTKE, Dieter. *Aby M. Warburg-Bibliographie, 1996 bis 2005: mit Annotationen und mit Nachträgen zur Bibliographie 1866 bis 1995*. Baden-Baden: V. Koerner, 2007.

1 – Fontes primárias

Atualmente existe uma lista grande de publicações contendo tanto textos quanto manuscritos/cartas de Aby Warburg. Tendo em vista melhor clareza e organização, encontram-se a seguir, exclusivamente, as edições utilizadas nas citações ao longo da dissertação.

A: HEDIGER, Markus (Trad.). *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

B: HÖNES, Hans Christian; PFISTERER, Ulrich (Orgs.). *Aby Warburg: Fragmente zur Ausdruckskunde*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015. (Gesammelte Schriften Studienausgabe IV)

C: LADWIG, Perdita; TREML, Martin; WEIGEL, Sigrid (Orgs.). *Aby Warburg: Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

D: STEINBERG, Michael (Trad.). *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*. Ithaca, London: Cornell University, 1995.

E: STIMILLI, Davide (Ed.). *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

F: WAIZBORT, Leopoldo (Org.). *Histórias de fantasma para gente grande: Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

G: WARNKE, Martin (Ed.). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Na escolha das edições foi dada preferência à utilização de versões em português. Um dos objetivos foi apresentar uma tradução especializada. Outro foi utilizar uma referência textual mais acessível ao leitor brasileiro. Todavia, vale ressaltar que muitas vezes a presente pesquisa valeu-se, durante seu processo de execução, dos textos originais. O propósito foi não prejudicar a compreensão de ideias e conceitos tão caros a Warburg, os quais se perdem nas traduções.

A seguir, encontram-se especificados os textos e manuscritos de Warburg citados. Para facilitar a organização, seguiu-se uma ordem cronológica (para textos do mesmo ano foi seguida a ordem alfabética). Como alguns textos possuem mais de uma edição (dentro da lista de coletâneas acima), as versões utilizadas encontram-se especificadas (seguindo a abreviatura por letra).

[1888–1896/1905–1912] *Grundlegende Bruchstücke*. (B: p.1–271)

[1892–1906] *Vier Thesen*. (B: p.286–294)

[1893a] Matteo de' Strozzi: o filho de um mercador italiano, quatrocentos anos atrás. (A: p.219–221)

[1893b] O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano. (A: p.3–87)

[1895] Os figurinos teatrais para os *intermezzi* de 1589. (A: p.339–425)

[1896–1901] *Symbolismus als Umfangsbestimmung*. (B: p.295–320)

[1897a] *Chapbooks* norte-americanos. (A: p.629–637)

[1897b] *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo Indianer in Neu-Mexico und Arizona*. (C: p.508–523)

[1898] Sandro Botticelli. (A: p.89–97)

[1899] A crônica de imagens de um ourives florentino. (A: p.99–103)

[1900] Ninfa Fiorentina. (C: p.198–210)

[1901a] A arte flamenga e florentina no círculo de Lorenzo de' Medici por volta de 1480. (A: p.277–281)

[1901b] Florentinische Wirklichkeit und antikisirender Idealismus. (C: p.211–233)

[1902a] A arte do retrato e a burguesia florentina. (A: p.121–168)

[1902b] A arte flamenga e o início do Renascimento florentino. (A: p.245–275)

- [1903] Die Richtungen der Kunstgeschichte. (C: p.672–679)
- [1905] Dürer e a Antiguidade italiana. (A: p.435–445)
- [1907a] A última vontade de Francesco Sassetti. (A: p.169–217)
- [1907b] Trabalhadores campestres em tapetes da Borgonha. (A: p.289–299)
- [1912] A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. (A: p.453–505)
- [1914] Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance. (C: p.281–310)
- [1920] A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero. (A: p.515–621)
- [1922a] Primer fragmento autobiográfico. (E: p.175–179)
- [1922b] Segundo fragmento autobiográfico. (E: p.180–183)
- [1923a] Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika. (C: p.524–566)
- [1923b] Images from the region of the Pueblo Indians of North America. (D: p.1–57)
- [1923c] Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte: fragmentos para uma psicologia do exercício primitivo da arte. (F: p.255–287)
- [1926] Conferencia sobre Rembrandt. (G: p.173–178)
- [1927a] Schlußsitzung der Burckhardt Uebung (C: p.695–699)
- [1927b] Vom Arsenal zum Laboratorium. (C: p.683–694)
- [1928] Ernst Cassirer: warum Hamburg den Philosophen Cassirer nicht verlieren darf. (C: p.700–703)

2 – Literatura secundária

- ACKERMAN, James. On american scholarship in the arts. *College Art Journal* **17** (4): p.357–362, 1958.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BERING, Dietz. *Der Name als Stigma: Antisemitismus im deutschen Alltag 1812–1933*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.
- BERNDT, Frauke; DRÜGH, Heinz J. (Orgs.). *Symbol: Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- BETTHAUSEN, Peter *et al.* *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. 2ed. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2007.

- BEYER, Andreas. Aufbruch in die Bedeutungslosigkeit? Zur aktuellen Debatte um ikonologische Ansätze in der Kunstgeschichte. *Kritische Berichte* **15** (3/4): p.20–27, 1987.
- BING, Gertrud. A. M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* **28**: p.299–313, 1965.
- BREDEKAMP, Horst. Götterdämmerung des Neuplatonismus. *Kritische Berichte* **14** (4): p.39–48, 1986.
- . *Sandro Botticelli la Primavera: Florenz als Garten der Venus*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.
- BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael; SCHOELL-GLASS, Charlotte (Eds.). *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*. Weinheim: Acta humaniora, 1991.
- BROCKE, Bernhard vom. Hochschul- und Wissenschaftspolitik in Preußen und im Deutschen Kaiserreich 1882–1907: das „System Althoff“. In: BAUMGART, Peter (Org.). *Bildungspolitik in Preußen zur Zeit des Kaiserreichs*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980. p.9–118.
- BRUCH, Rüdiger vom; HOFMEISTER, Björn (Orgs.). *Deutsche Geschichte in Quellen und Darstellung: Kaiserreich und erster Weltkrieg 1871–1918*. 2ed. vol.8. Stuttgart: Reclam, 2002.
- BRUSH, Kathryn. Aby Warburg and the cultural historian Karl Lamprecht. In: WOODFIELD, Richard (Ed.). *Art history as cultural history*. Amsterdam: G+B art international, 2001. p.65–92.
- BURCKHARDT, Jacob. *Cartas*. Rio de Janeiro: Top Books, 2003.
- . *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Campinas, São Paulo: Unicamp, Fap-Unifesp, 2012.
- . *Reflexiones sobre la historia universal*. 2ed. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *A civilização do Renascimento italiano*. 2ed. Lisboa: Presença, 1983.
- BURKE, Peter. Aby Warburg as historical anthropologist. In: BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael; SCHOELL-GLASS, Charlotte (Orgs.). *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*. Weinheim: Acta humaniora, 1991. p.39–44.
- . Jacob Burckhardt and the Italian Renaissance. In: BURCKHARDT, Jacob. *The civilization of Renaissance in Italy*. London: Penguin Books, 2004. p.1–15.
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BUSCH, Alexander. *Die Geschichte des Privatdozenten: eine soziologische Studie zur großbetrieblichen Entwicklung der deutschen Universitäten*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1959.

- BUSCHENDORF, Bernhard. Zur Begründung der Kulturwissenschaft: der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind. In: BREDEKAMP, Horst *et al.* *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akademie, 1998. p.227–248.
- CADOGAN, Jean K. *Domenico Ghirlandaio: artist and artisan*. New Haven, London: Yale University, 2000.
- CANIS, Konrad. *Bismarcks Aussenpolitik 1870 bis 1890: Aufstieg und Gefährdung*. Paderborn: Schöningh, 2004. p.3–37. (Wissenschaftliche Reihe Otto-von-Bismarck-Stiftung 6)
- CASSIRER, Ernst. *Ausgewählter wissenschaftlicher Briefwechsel*. Hamburg: Felix Meiner, 2009. (Ernst Cassirer nachgelassene Manuskripte und Texte 18)
- . *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- . *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- . *Philosophie der symbolischen Formen II: das mythische Denken*. Hamburg: Felix Meiner, 2002. (Ernst Cassirer Gesammelte Werke 12)
- . Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg. In: FÜSSEL, Stephan (Org.). *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen: Gratia, 1979. p.15–22.
- CHECA, Fernando. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924–1929). In: WARNKE, Martin (Ed.). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. p.135–154.
- CHERNOW, Ron. *The Warburgs: the twentieth-century odyssey of a remarkable jewish family*. New York: Vintage Books, 1994.
- CHICKERING, Roger. *Karl Lamprecht: a German academic life (1856–1915)*. New Jersey: Humanities, 1993.
- CLARK, Christopher. *Preußen: Aufstieg und Niedergang 1600–1947*. München : Dt. Verl.-Anst., 2007. p.583–634.
- DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- DEHIO, Georg. Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien. In: *Kunsthistorische Aufsätze*. München, Berlin: Roldenbourg, 1914. p.237–246.
- DEMPSEY, Charles. Mercurius ver: the sources of Botticelli's Primavera. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31: p.251–273, 1968.

- DIDI-HUBERMAN, Georg. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIERS, Michael. Kreuzlinger Passion. *Kritische Berichte* 7: p.5–14, 1979.
- . *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918*. Weinheim: Acta Humaniora, 1991.
- DILLY, Heinrich. *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- DROMMERT, René. Aby Warburg und die Kulturwissenschaftliche Bibliothek in der Heilwigstraße. In: GALITZ, Robert; REIMERS, Brita (Orgs.). *Aby Warburg: »Ekstatische Nymphe... trauernder Flußgott« Portrait eines Gelehrten*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1995. p.14–18.
- DROYSEN, Johann Gustav. *Manual de teoria da história*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- EINEM, Herbert von. Bonner Lehrer der Kunstgeschichte von 1818 bis 1935. In: *Bonner Gelehrte. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaften in Bonn: Geschichtswissenschaften*. Bonn: H. Bouvier, Ludwig Röhrscheid, 1968. p.410–431.
- DUROSELLE, J. B. Die europäischen Staaten und die Gründung des Deutschen Reiches. In: SCHIEDER, Theodor *et al.* *Reichsgründung, 1870/71: Tatsachen, Kontroversen, Interpretationen*. Stuttgart: Seewald, 1970. p.386–421.
- FAEHNDRICH, Jutta. *Ernst Cassirer und Aby Warburg: ein Literaturbericht*. Leipzig, 2000. Dissertação – Institut für Kulturwissenschaften, Universität Leipzig.
- FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Médici. *História: Questões e debates* 41: p.131–165, 2004.
- . Jacob Burckhardt e Aby Warburg. *Locus* 12 (1): p.127–143, 2006.
- . O lugar de o retrato na pintura italiana do Renascimento na obra de Jacob Burckhardt. In: BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Campinas, São Paulo: Unicamp, Fap-Unifesp, 2012. p.21–47.
- FERRUOLO, Arnolfo B. Botticelli's mythologies, Ficino's de amore, Poliziano's stanze per la giostra: Their circle of love. *The Art Bulletin* 37 (1): p.17–25, 1955.
- FLACH, Sabine; MÜNZ-KOENEN, Inge; STREISAND, Marianne (Orgs.). *Der Bilderatlas in Wechsel der Künste und Medien*. München: Wilhelm Fink, 2005.
- FORSTER, Kurt W. Aby Warburg: his study of ritual and art on two continents. *The MIT* 7: p.5–24, 1996.

- . Introduction. In: WARBURG, Aby. *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999. p.1–75.
- FRANCASTEL, Pierre. Um mito poético e social do Quatrocentos: A primavera. In: *A realidade figurativa*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.285–299.
- FREEDBERG, David. Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide. In: VIA, Claudia Cieri; MONTANI, Pietro (Eds.). *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*. Turin: Nino Aragno, 2004. p.569–611⁶⁸².
- FREUD, Sigmund. *Selbstdarstellung*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer, 1927.
- FÜSSEL, Stephan (Org.). *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen: Gratia, 1979.
- GALITZ, Robert; REIMERS, Brita (Orgs.). *Aby Warburg: »Ekstatische Nymphe... trauernder Flußgott« Portrait eines Gelehrten*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1995.
- GANTNER, Joseph. *Revision der Kunstgeschichte: Prolegomena zu einer Geschichte aus dem Geist der Gegenwart*. Wien: Anton Schroll & Co., 1932.
- GARIN, Eugenio. Einführung: der Mensch der Renaissance. In: *Der Mensch der Renaissance*. Frankfurt am Main, New York: Campus, 1990. p.7–20
- . *Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1994.
- GAY, Peter. *Style in history: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. New York, London: Norton, 1988.
- . *Weimar Culture: the outsider as insider*. New York, London: Norton, 2001.
- GEFFCKEN, Johanness. Neues und Neuestes vom Nachleben der Antike. *Süddeutsche Monatshefte* **23** (4): p.324–328, 1926.
- GERVINUS, Georg Gottfried. *Fundamentos de teoria da história*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GILBERT, Felix. From art history to the history of civilization: Gombrich's biography of Aby Warburg. *The Journal of Modern History* **44** (3): p.381–391, 1972.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: *Mitos, emblemas, sinais*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.41–93.
- GOETHE, Johann Wolfgang. Sobre o Laocoonte (1798). In: *Escritos sobre arte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005. p.115–128.
- GOMBRICH, Ernst Hans. Aby Warburg: his aims and methods: an anniversary lecture. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* **62**: p.268–282, 1999.

⁶⁸² Disponível em: <<http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Freedberg/Pathos-at-Oraibi.pdf>>. Acesso em: 22 abril 2015. Foi utilizada a versão online traduzida para o inglês, bem como sua paginação.

- . *Aby Warburg: Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.
- . *Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts*. In: GALITZ, Robert; REIMERS, Brita (Orgs.). *Aby Warburg: »Ekstatische Nympe... trauernder Flußgott« Portrait eines Gelehrten*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1995. p.52–73.
- . *Botticelli's mythologies: a study in the neoplatonic symbolism of his circle*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* **8**: p.7–60, 1945.
- . *Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke* [entrevista]. 1973⁶⁸³.
- . *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- . *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- GOSSMAN, Lionel. *Basel in the age of Burckhardt: a study in unseasonable ideas*. Chicago, London: The University of Chicago, 2000.
- GRAFTON, Anthony. *The history of ideas: precept and practice, 1950–2000 and beyond*. *Journal of the history of ideas* **67** (1): p.1–32, 2006.
- GRIMM, Herman. *Das Universitätsstudium der neueren Kunstgeschichte*. *Deutsche Rundschau* **66**: p.390–413, 1891.
- . *Sandro Botticelli „Geburt der Venus“ und „Frühling“* [resenha]. *Deutsche Literaturzeitung* **14**: p.690–692, 1893.
- GUIDI, Benedetta Castelli. *Aby Warburg and Franz Boas: two letters from the Warburg Archive: the correspondence between Franz Boas and Aby Warburg (1924–1925)*. *RES: Anthropology and Aesthetics* **52**: p.221–230, 2007.
- GÜNTHER, Horst. *»d'anima Fiorentino«*. In: GALITZ, Robert; REIMERS, Brita (Orgs.). *Aby Warburg: »Ekstatische Nympe... trauernder Flußgott« Portrait eines Gelehrten*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1995. p.32–51.
- HECKSCHER, William. *The genesis of iconology*. In: *Art and literature*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1985. p.253–280.
- HEISE, Carl Georg. *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*. 2ed. Hamburg: Gesellschaft der Bücherfreunde, 1959.
- HEYCK, Eduard. *Die Mediceer*. Bielefeld, Leipzig: Verlag von Velhagen & Klasing, 1897.

⁶⁸³ Disponível em: <<http://www.gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc19.pdf>>. Acesso em: 08 agosto 2016.

- HOFMANN, Werner; SYAMKEN, Georg; WARNKE, Martin. *Die Menschenrechte des Auges: Über Aby Warburg*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1980.
- HUIZINGA, Johan. *El concepto de la historia y otros ensayos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. Über den Entwurf zu einer neuen Konstitution für die Juden. In: *Gesammelte Schriften*. v.10. Berlin: B. Behr's Verlag, 1903. p.97–115.
- IKONOMOU, Eleftherios; MALLGRAVE, Harry Francis. Introduction. In: *Empathy, form and space: problems in German aesthetics, 1873–1893*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994. p.1–85.
- IMORDE, Joseph; MATTOS, Claudia Valladão de. As fotografias de Aby Warburg na América: índios, imagens e ruínas. *Anuário de Literatura* **19** (1): p.147–157, 2014.
- JANITSCHKE, Hubert. *Die Gessellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst: vier Vorträge*. Stuttgart: W. Spemann, 1879.
- JARAUSCH, Konrad H. Frequenz und Struktur: zur Sozialgeschichte der Studenten im Kaiserreich. In: BAUMGART, Peter (Org.). *Bildungspolitik in Preußen zur Zeit des Kaiserreichs*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980. p.119–149.
- JAUSS, Hans Robert. Geschichte der Kunst und Historie. In: KOSELLECK, Reinhart; STEMPEL, Wolf-Dieter (Orgs.). *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München: Wilhelm Fink, 1973. p.175–209.
- JESINGHAUSEN-LAUSTER, Martin. *Die Suche nach der symbolischen Form: der Kreis um die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1985.
- KAEGI, Werner. Das Werk Aby Warburgs: mit einem unveröffentlichten Brief Jacob Burckhardts. *Neue Schweizer Rundschau* **1** (5): p.283–293, 1933.
- KATRITZKY, Peg. Aby Warburg and the Florentine *Intermedi* of 1589: extending the boundaries of Art History. In: WOODFIELD, Richard (Ed.). *Art history as cultural history*. Amsterdam: G+B art international, 2001. p.209–258.
- KINKEL, Gottfried. *Mosaik zur Kunstgeschichte*. Berlin: Robert Oppenheim, 1876.
- KULTERMANN, Udo. *Geschichte der Kunstgeschichte*. 2ed. Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein Sachbuch, 1981.
- KURIG, Hans; PETERSEN, Uwe. *Aby Warburg und das Johanneum*. Hamburg: Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg, 1991.
- LADWIG, Perdita. *Das Renaissancebild deutscher Historiker 1898–1933*. Frankfurt am Main: Campus, 2004.

- LADWIG, Perdita; TREML, Martin; WEIGEL, Sigrid (Orgs.). *Aby Warburg: Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- LAMPRECHT, Karl. *What is history?: five lectures on the modern science of history*. London: The Macmillan Company, 1905.
- LAVIN, Irving. The crisis of “Art History”. In: Art and its theories. *The Art Bulletin* **78**: 1996. p.13–15.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1984.
- _____. *De teatro e literatura*. São Paulo: Herder, 1964.
- LEVINE, Emily J. *Dreamland of humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago, London: The University of Chicago, 2013.
- LÜBECK, Wilhelm. *Geschichte der italienischen Malerei*. 2 vols. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1878.
- MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. *Concinnitas* **11**: p.130–139, 2007.
- MAZZUCCO, Katia. The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments. *Journal of Art Historiography* **5**: 2011.
- MCEWAN, Dorothea. *Ausreiten der Ecken: die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1998.
- _____. „Wanderstrassen der Kultur“: die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929. Hamburg, München: Dölling und Galitz, 2004.
- MEYER, Anne Marie. Aby Warburg in his early correspondence. *The American Scholar* **57**: p.445–452, 1988.
- _____. Concerning Warburg’s ‘Costume teatrale’ and Angelo Solerti. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* **50**: p.171–188, 1987.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. New York: Zone Books, 2007.
- _____. Zwischenreich: Mnemosyne oder die subjektlose Expressivität. *Trivium*, 2008⁶⁸⁴.
- MICHELS, Karen. *Aby Warburg: im Bannkreis der Ideen*. 2ed. München: C. H. Beck, 2008.
- _____. Kunstgeschichte, paarweise. *Kritische Berichte* **30** (2): p.32–42, 2002.
- MOMMSEN, Theodor. *Auch ein Wort über unser Judenthum*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1881.

⁶⁸⁴ Disponível em: <<http://www.trivium.revues.org/373>>. Acesso em: 04 agosto 2015.

- MOSSE, George L. *German Jews beyond Judaism*. Bloomington, Cincinnati: Indiana University, Hebrew Union College Press, 1985.
- . *The crisis of German ideology: intellectual origins of the third Reich*. New York: Grosset & Dunlap, 1964.
- NABER, Claudia. »...die Fackel deutsch-jüdischer Geistigkeit weitertragen«: der Hamburger Kreis um Ernst Cassirer und Aby Warburg. In: HERZIG, Arno (Org.). *Die Juden in Hamburg 1590 bis 1990*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1991. p.393–406.
- NAUMANN, Michael. Bildung und Gehorsam. Zur ästhetischen Ideologie des Bildungsbürgertums. In: VONDUNG, Klaus (Org.). *Das wilhelminische Bildungsbürgertum: zur Sozialgeschichte seiner Ideen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976. p.34–52.
- NIPPERDEY, Thomas. *Deutsche Geschichte 1866–1918*. 2 vols. München: C. H. Beck, 1990.
- PANOFSKY, Erwin. A história da arte como uma disciplina humanística. In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001a. p.19–46.
- . A. Warburg. In: FÜSSEL, Stephan (Org.). *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen: Gratia, 1979. p.29–33.
- . Epílogo: três décadas de história da arte nos Estados Unidos. In: *Significado nas artes visuais*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2001b. p.411–439.
- . *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. 2ed. Lisboa: Estampa, 1995.
- . *Renascimento e Renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Presença, 1981.
- PAPAPETROS, Spyros. The eternal seesaw: oscillations in Warburg's revival [resenha]. *Oxford Art Journal* **26** (2): p.169–176, 2003.
- PAULI, Gustav. Antike Einflüsse in der italienischen Frührenaissance [resenha]. *Kunstchronik* **5**: p.174–177, 1893–1894.
- PAULSEN, Friedrich. *Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten: vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart*. Leipzig: Veit & Comp., 1885.
- PEVSNER, Nikolaus. Aby Warburgs „Gesammelte Schriften“ [resenha]. *Theologische Literaturzeitung* **26**: p.465–470, 1933.
- PODRO, Michael. *The critical historians of art*. New Haven, London: Yale University, 1982.
- PRANGE, Regine. *Die Geburt der Kunstgeschichte: Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Köln: Deubner, 2004.

- RAMPLEY, Matthew. From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of art. *The Art Bulletin* **79** (1): p.41–55, 1997.
- RAULFF, Ulrich. Von der Privatbibliothek des Gelehrten zum Forschungsinstitut: Aby Warburg, Ernst Cassirer und die neue Kulturwissenschaft. *Geschichte und Gesellschaft* **23** (1): p.28–43, 1997.
- RINGER, Fritz K. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã, 1890–1933*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ROECK, Bernd. Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927. In: HOFMANN, Werner; WARNKE, Martin (Orgs.). *Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*. Hamburg: Prestel, 1991. p.65–90.
- . *Der junge Aby Warburg*. München: C. H. Beck, 1997.
- . *Florenz 1900: die Suche nach Arkadien*. München: C. H. Beck, 2001.
- RÖSCH, Perdita. *Aby Warburg*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010.
- ROSENTHAL, Georg. Der Schönheitsbegriff bei Kant und Lessing. *Kant-Studien* **20** (1): p.174–186, 1915.
- RÜRUP, Reinhard. *Emanzipation und Antisemitismus: Studien zur „Judenfrage“ der bürgerlichen Gesellschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975. (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 15)
- RUSSEL, Mark A. *Between tradition and modernity: Aby Warburg and the public purposes of art in Hamburg, 1896–1918*. New York: Berghahn Books, 2007.
- SAXL, Fritz. Ernst Cassirer. In: SCHILPP, Paul Arthur (Org.). *The philosophy of Ernst Cassirer*. Evanston: Library of Living Philosophers, 1949. p.47–51. (The library of living philosophers VI)
- . La historia de la Biblioteca de Warburg (1886–1944). In: GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992. p.299–310.
- . Pagan sacrifice in the Italian Renaissance. *Journal of the Warburg Institute* **2** (4): p.346–367, 1939.
- . Three “Florentines”: Herbet Horne, A. Warburg, Jacques Mesnil. In: *Lectures*. v.1. London: The Warburg Institute, 1957a. p.331–344.
- . Warburg's visit to New Mexico. In: *Lectures*. v.1. London: The Warburg Institute, 1957b. p.325–330.
- SCHIFF, Gert (Org.). *German essays on art history*. New York: Continuum, 1988. (The German Library 79)

- SCHMARSOW, August. *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten*. Leipzig: B. G. Teubner, 1903.
- SCHNÄDELBACH, Herbert. *La filosofía de la historia después de Hegel*. Buenos Aires: Alfa, 1980.
- . *Philosophy in Germany 1831–1933*. Cambridge: Cambridge University, 1984.
- SCHOELL-GLASS, Charlotte. *Aby Warburg und der Antisemitismus: Kulturwissenschaft als Geitespolitik*. Frankfurt am Main: Fischer, 2015.
- SCHRAMM, Percy Ernst. Mein Lehrer Aby Warburg (1967). In: FÜSSEL, Stephan (Org.). *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen: Gratia, 1979. p.36–41.
- SETTIS, Salvatore. Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion. *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 1: p.31–73, 1997.
- SIEG, Ulrich. Bekenntnis zu nationalen und universalen Werten: jüdische Philosophen im Deutschen Kaiserreich. *Historische Zeitschrift* 263 (3): p.609–639, 1996.
- SKIDELSKY, Edward. *Ernst Cassirer: the last philosopher of culture*. Princeton: Princeton University, 2008.
- SLOVIN, Francesca Cernia. *Obsessed by art: Aby Warburg: his life and his legacy*. [Philadelphia]: Xlibris, 2006.
- SPRINGER, Anton. *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. 2 vols. Bonn: Adolph Marcus, 1886.
- . *Die Hegel'sche Geschichtsanschauung: eine historische Denkschrift*. Tübingen: Ludw. Fr. Fues, 1848.
- STEINBERG, Michael P. Aby Warburg's Kreuzlingen lecture: a reading. In: WARBURG, Aby. *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*. Ithaca, London: Cornell University, 1995. p.59–114.
- STIMILLI, Davide (Ed.). *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- STOCKHAUSEN, Tilmann von. *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: Architektur, Einrichtung und Organisation*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1992.
- STUHLFAUTH, Georg. A. Warburg und die Warburg-Bibliothek: das Problem des Nachlebens der Antike in Kultur und Religion. *Theologische Blätter* 5 (3): p.53–64, 1926.
- TAINÉ, Hippolyte. *The philosophy of art*. 2ed. New York: Holt & Williams, 1873.
- TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas. *História da historiografia* 5: p.134–147, 2010.

- THODE, Henry. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Essen: Emil Vollmer, 1998.
- TOPFSTEDT, Thomas; ZÖLLNER, Frank. Kunstgeschichte. In: HEHL, Ulrich von; JOHN, Uwe; RUDERSDORF, Manfred (Orgs.). *Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009*. v.4. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2009. p.218–234.
- TREITSCHKE, Heinrich von. Unsere Aussichten. *Preußische Jahrbücher* **44**: p.560–576, 1879.
- USENER, Hermann. Heilige Handlung. In: *Arbeiten zur Religionsgeschichte*. Berlin, Leipzig: B. G. Teubner, 1913. p.422–467. (Kleine Schriften 4)
- VIGNOLI, Tito. *Myth and Science*. London: Kegan Paul, Trench & Co, 1882.
- VISCHER, Friedrich Theodor. Das Symbol. In: VISCHER, Robert (Org.). *Kritische Gänge*. 2ed. v.4. München: Mener & Tessen, 1922. p.420–456.
- VISCHER, Robert. *Ueber das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig: Hermann Credner, 1873.
- VOIGT, Georg. *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*. 2ed. 2 vols. Berlin: G. Reimer, 1880.
- VOLKOV, Shulamit. Jewish scientists in imperial Germany. *Aleph* **1**: p.215–281, 2001.
- WAETZOLDT, Wilhelm. *Das klassische Land: Wandlungen der Italiensehnsucht*. Leipzig: E. A. Seemann, 1927.
- . *Deutsche Kunsthistoriker*. 3ed. 2 vols. Berlin: Wissenschaftsverlag Spiess, 1986.
- . Im Memoriam Aby Warburg. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* **3**: p.197–200, 1930.
- WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: *Histórias de fantasma para gente grande: Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.7–22.
- WARBURG, Max. Rede, gehalten bei der Gedächtnis-Feier für Professor Warburg am 5. Dezember 1929. In: FÜSSEL, Stephan (Org.). *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen: Gratia, 1979. p.23–28.
- WARNKE, Martin. Advertencia editorial. In: *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. p.V–VIII.
- WEBER, Max. Wissenschaft als Beruf. In: KAESLER, Dirk (Org.). *Max Weber Schriften 1894–1922*. Stuttgart: Kröner Verlag, 2002. p.474–511.
- WEIGEL, Sigrid. Aby Warburg's Schlangensritual: reading culture and reading written texts. *New German Critique* **65**: p.135–153, 1995.

- WEITZ, Morris. Aby Warburg: an intellectual biography by E. H. Gombrich [resenha]. *The Art Bulletin* **54** (1): p.107–110, 1972.
- WEINTRAUB, Karl J. *Visions of Culture*. Chicago, London: University of Chicago, 1966.
- WINCKELMANN, Johann Joachin. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.
- WIND, Edgar. O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a Estética. In: *A eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997a. p.73–90.
- . *Pagan mysteries in the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, 1968.
- . Sobre uma recente biografia de Warburg [resenha]. In: *A eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997b. p.181–192.
- WOOD, Christopher S. (Ed.). *The Vienna school reader: politics and art historical method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2003.
- WUTTKE, Dieter. Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches kunstgeschichte in Großbritannien. *Artibus et Historiae* **10** (5): p.133–146, 1984.
- . *Erwin Panofsky Korrespondenz 1910 bis 1936*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001.
- ZÖLLNER, Frank. Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis „Primavera“. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* **50**: p.131–157; 357–366, 1997.

Anexos

1 – Jacob Burckhardt sobre a tese de A. Warburg⁶⁸⁵

Publicado em: KAEGI, Werner. Das Werk Aby Warburgs: mit einem unveröffentlichten Brief Jacob Burckhardts. *Neue Schweizer Rundschau*, v.1, n.5, p.283–293, 1933.

Venerado Senhor!

O belo trabalho, o qual retorno com os melhores agradecimentos, mostra mediante extraordinária profundidade e diversidade, o que o estudo da época áurea do Renascimento alcançou. O senhor levou adiante em um grande passo, por intermédio de seu escrito, o conhecimento do meio social, poético e humanístico, no qual Sandro viveu e pintou. A sua interpretação de «Primavera» se afirmará, sem dúvida, de duradouro valor. O senhor também ainda se interessaria agora pelo místico teólogo Sandro, como ele revelou-se nos quadros dos pastores e anjos (Galeria Nacional), no quadro redondo principal da descrita Madona (Uffizi), e especialmente na tentação de Cristo (Capela Sistina).

Algumas peculiaridades: eu ainda tenho dificuldade em conseguir estabelecer o vínculo entre as cabeças da deusa Primavera e da Simonetta berlinense?

Página 7: Nas esculturas de Agostino Fiorentino em Perugia não é S. Bernhard, mas S. Bernadino da Siena o correto.

Aceite o senhor a expressão de meu atencioso agradecimento.

Em perfeita grande estima

Jac. Burckhardt

* * *

Verehrter Herr!

⁶⁸⁵ Resposta de Burckhardt à carta enviada por Aby Warburg (perdida) juntamente com um exemplar de sua tese de doutoramento. A correspondência de Burckhardt data de 27 de dezembro de 1892.

Die schöne Arbeit, welche ich mit bestem Dank zurücksende, zeugt von der ungemeinen Vertiefung und Vielseitigkeit, welche die Erforschung der Höhenzeiten der Renaissance erreicht hat. Sie haben die Kenntnis des sozialen, poetischen und humanistischen Mediums, in welchem Sandro lebte und malte, durch Ihre Schrift um einen großen Schritt weiter gefördert und Ihre Deutung des «Frühlings» wird ohne Zweifel bleibende Geltung behaupten. Möchten Sie sich nun auch noch des mystischen Theologen Sandro annehmen, wie er sich in dem Bilde der Hirten und Engel (Nat. Galery), in dem Hauptrundbild der schreibenden Madonna (Uffizj), und besonders in der Versuchung Christi (Capp. Sistina) offenbart.

Einige Kleinigkeiten: ich habe doch Mühe, die Köpfe der Frühlingsgöttin und der Berliner Simonetta zusammenzubringen?

Pag. 7: In den Skulpturen des Agostino Fiorentino zu Perugia ist nicht S. Bernhard, sondern S. Bernadino da Siena gemeint.

Genehmigen Sie den Ausdruck meines ergebensten Dankes.

In vollkommener Hochachtung

Jac. Burckhardt

2 – O nascimento de Vênus e Primavera, resenha de Herman Grimm

Publicado como: GRIMM, Herman. Sandro Botticelli „Geburt der Venus“ und „Frühling“ [Resenha]. *Deutsche Literaturzeitung* **14**: p.690–692, 1893.

A. Warburg, Sandro Botticelli ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Mit 8 Abbild. Hamburg u. Leipzig, Leopold Voss, 1893. 50. gr. 8, M. 4, gbd. M. 5.

O fascículo de apenas 50 intensas páginas, dividido em três seções, causa a impressão de ser parte de um trabalho mais amplo, o qual se propõe a demonstrar a conexão do *Quattrocento* florentino com a literatura e as artes plásticas antigas. Seria muito oportuna a continuidade desse trabalho; o qual não se pode julgar por enquanto, já que ele ainda não foi desenvolvido. Por isso, tratar-se-á de apreender, na generalidade, um fenômeno, que com base no exemplo aqui versado, ainda não se permite ser integralmente compreendido.

Quem dedica sua atenção ao desenvolvimento da arte toscana – concebido o conceito de arte em toda sua extensão, ou seja, enquanto trabalho da fantasia nacional – deve notar a sua não-espontaneidade. O processo, o qual nós denominados Renascimento, consiste de uma recepção consciente e inconsciente de concepções antigas pré-existentes Um exemplo de desligamento – em si mesmo repentino – percebe-se quando Dante diz (J. V, 83):

Quali Colombe dal disio chiamate,
Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido
Volan, par l'aer dal voler portate

Assim, ele retirava da *Eneida* de Virgílio (V, 213):

Qualis spelunca subito commota columba,
cui domus et dulces latebroso in pumice nidi,
fertur in arva volans, plausumque exterrita pennis
dat tecto ingentem, mox aere lapsa quieto
radi: iter liquidum, celeres neque commovet alas:
sie Mnestheus, sie ipsa fuga socat ultima Pristis
aequora, sic illam fert impetus ipse volantem

tão abertamente, que a transposição do verso latino para o italiano a ninguém aparentaria duvidoso, sem poder se falar, em vista disso, de plágio ou citação. Isso porque as palavras de Dante soam como se em sua fantasia a imagem devesse surgir do novo, como

outrora surgiu com Virgílio. Dante desempenhou essa tarefa com sua própria força vital e com fluência tal, que ele a consolidou como referencial à posteridade.

Citações ou criações dessa natureza permearam toda a nova literatura. Wilhelm Meister de Goethe cresceu às bordas do romance *Comique* de Scarron e da *Preziosa* de Cervantes, elementos que foram por ele misturados e transferidos para a Alemanha de 1778. Quem pensaria aqui em plágio? Quem desejaria também empreender, a comprovação desse processo, por meio do qual Wilhelm e Mignon extraviaram-se do caos, como que para estabelecer novas criações, nas quais não se aderisse nenhum ingrediente estranho? Contenta-se em indicar. Quando uma semente colocada na terra germina, muito – do que sucede ao surgimento de uma nova vida – certamente deixa-se observar e esclarecer, o fato em si, todavia, permanece uma novidade.

E assim também a encantadora produção daquela cultura florentina, daquele Renascimento da Antiguidade em força ampliada. Literatura e artes plásticas perfazem uma unidade. A região da Toscana estava cheia de sarcófagos e jazigos, permeada de formas, estátuas e ornamentos arquitetônicos, câmeras, moedas e pedras lapidadas. Elas estavam a serviço de retratistas e pintores, assim como de modelos prévios entregues pela própria natureza. Por intermédio da atividade de Nicola Pisano nós vemos a influência, sobretudo, dos sarcófagos: as formas e vestimentas em movimento aparentemente passionais de seu filho Giovanni tinham suas concepções segundo motivos antigos. A beleza desse desenvolvimento jaz interiormente – a direção-motriz da descoberta artística seguia sempre a observação direta da natureza ao lado do ingrediente da imitação do antigo. Somente quando a atividade de impressão de livros deixou a literatura antiga em evidência, dominando-a de forma mais efetiva, construiu-se – com base na contemplação direta dos resíduos da arte antiga – a investigação teórica do que se reconhecia enquanto suas prerrogativas. A descoberta casual dessas coisas direcionou, em princípio, para cuidadosas investigações. Começou-se por alguns mestres da Antiguidade, justamente por aqueles que mais se destacavam. Em seguida, a mera influência transformou-se em imitação. Verrochio fundou, nesse sentido, uma escola, para a qual a mais nobre autoridade da Antiguidade era como a natureza. Dessa escola vieram Botticelli, os Lippi, Leonardo, Perugino e outros: todos eles acuados neste aparentemente apaixonante movimento de atitudes de produzida intensidade, as quais ofereciam as esculturas da era da Roma imperial em incontáveis modelos.

A redação do trabalho submetido demonstrou tal relação com a Antiguidade em dois quadros de Botticelli. Tratou-se aqui sobre relações delicadamente estabelecidas, perseguidas com muito cuidado. Ele mostrou que a fonte para o primeiro quadro não foi

diretamente um hino homérico, mas a ressonância com os versos de Poliziano; o segundo quadro foi concebido com base no mesmo poema e teve de ser adaptado, em seus elementos particulares, de maneira análoga – em antagonismo às mais novas explicações, tidas como válidas. Segue-se essa exposição com agrado e regozija-se ao encontrar um trabalho tão minucioso.

Sobre o assunto gostaria ainda de registrar o seguinte. Os dois quadros tratados por Warburg constituem-se de partes isoladas, as quais, apesar de apresentarem-se próximas uma das outras, permanecem internamente desconectadas. Sim, mesmo aí – onde elas impelem umas às outras, onde se encontram espacialmente próximas – esvai-se também a relação exterior. Segue-se sinteticamente, a começar da esquerda do segundo quadro: as três Graças dançantes; Vênus; Primavera; a Ninfa com aquele que a persegue. Fica evidente que não há em parte alguma qualquer contorno sobre os outros, com exceção de um único caso; e mesmo onde as mãos da Ninfa fugitiva recaem um pouco sobre os contornos de Primavera, essas duas figuras femininas não formam de nenhum modo uma unidade. Esses cinco elementos enumerados da pintura comportam-se como ideias alheias, as quais se encontram aqui – em companhia superficial – apenas por acaso. Eu enxergo nessa mera junção um argumento a mais para a hipótese de Warburg de que Botticelli trouxe à existência ambos os quadros sob a tutela de Poliziano. O poeta disse a ele quais figuras deveriam ser representadas na série e o pintor procedeu segundo o prescrito.

Seria ótimo se Warburg desejasse estender o mesmo estudo feito sobre os dois quadros de Botticelli a outras obras relevantes da arte romano-toscana como um todo. Uma abundância de reflexões seria inaugurada. Nesse sentido, há igualmente muito para se investigar sobre Rafael, o qual, assim como Botticelli, de quando em quando retirava seus motivos das palavras do poeta. Já que Warburg interessou-se especialmente pela representação de uma ›fuga‹, eu recorro a mãe fugitiva do castelo em chamas, Inferno XXIII, 37:

Lo Duca mio di subio mi prese,
Come la madre, ch'al romore è desta,
E vede presso a sè le flamme accese,
Che prende il figlio, e fugge, e non s'arresta,
Avendo più di lui che di sè cura,

E que seja também lembrado a fuga de Galetea, a qual Rafaela retirou de Sannazar, a representar o momento, no qual a Ninfa foi abraçada e beijada por Polifemo. (L. R. 186. 451. Anm.)

Herman Grimm,
Berlin.

* * *

Das nur 50 Seiten starke, in drei Abschnitte getheilte Heft macht den Eindruck, als ob es einige Theile einer grösseren Arbeit producire, welche die Zusammenhänge des florentinischen Quattrocento mit der antiken Litteratur und bildenden Kunst darzulegen beabsichtigt. Diese Arbeit, wenn sie nachfolgt, soll willkommen sein; wie sie ausfallen werde, lässt sich einstweilen nicht beurtheilen. Es wird sich darum handeln, ein Phänomen im Allgemeinen zu fassen, welches aus dem hier behandelten Beispiele sich in seiner Totalität noch nicht erkennen lässt.

Wer seine Aufmerksamkeit der Entwicklung der toscanischen Kunst zuwendet – den Begriff Kunst in vollem Umfange als nationale Phantasiearbeit gefasst – muss bemerken, wie unfrei sie war. An ununterbrochen sich zudrängenden Beispielen sieht er, dass der Process, den wir die Renaissance nennen, in der bewussten und unbewussten Aufnahme fertig Vorliegen antiker Anschauungen bestehe. Wenn Dante sagt (J. V, 83):

Quali Colombe dal disio chiamate,
Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido
Volan, par l'aer dal voler portate

so entnahm er das Virgils Aeneide (V, 213):

Qualis spelunca subito commota columba,
cui domus et dulces latebroso in pumice nidi,
fertur in arva volans, plausumque exterrita pennis
dat tecto ingentem, mox aere lapsa quieto
radi: iter liquidum, celeres neque commovet alas:
sic Mnestheus, sic ipsa fuga socat ultima Pristis
aequora, sic illum fert impetus ipse volantem

so offenbar, dass der Uebergang der lateinischen Verse in die italienischen Niemand zweifelhaft erscheinen wird, ohne dass man darum von Plagiat oder auch nur Entlehnung sprechen dürfte. Denn Dantes Worte klingen, als müsse in seiner Phantasie das Bild von Neuem entstanden sein, wie es einst in der Virgils entstanden war. Dante erfüllte es in solchem Maasse mit eigener Lebenskraft, dass er es nachträglich zu seinem Eigenthume abzustempeln scheint.

Entlehnungen oder Zeugungen dieser Art erfüllen die gesammte neuere Litteratur. Goethes Wilhelm Meister erwuchs auf dem Boden des Roman comique von Scarron und der Preziosa des Cervantes, deren Elemente von ihm gemischt und in das Deutschland von 1778 versetzt wurden. Wer dächte hier an Plagiat? Wer aber auch wollte unternehmen, den Prozess nachzuweisen, durch den Wilhelm und Mignon sich diesem Chaos entwanden, um als neue Schöpfungen dazustehen, denen kein fremdes Zuthätchen anklebte? Man begnügt sich, darauf hinzuweisen. Gewiss lässt sich, wenn ein Korn, das in Boden gelegt wird, keimt, sehr Vieles, was bei dieser Entstehung eines neuen Daseins vorgeht, beobachten und erklären, die Thatsache selbst aber bleibt ein Novum.

Und so die entzückenden Hervorbringungen jener florentinischen Cultur, jenes Wiederauflebens des Alterthums in vermehrter Kraft. Litteratur und bildende Kunst machen eine Einheit aus. Der Boden Toscanas war erfüllt von Sarkophagen und Grabstätten, geformten Gefässen, Statuen und architektonischen Ornamenten, Cameen, Münzen und geschnittenen Steinen. Sie dienten den Bildbauern und Malern wie von der Natur selbst gelieferte Vorbilder. Von der Thätigkeit des Nicola Pisano an sehen wir den Einfluss zumal der Sarkophage: seines Sohnes Giovannis scheinbar leidenschaftlich bewegte Gestalten und Gewänder waren ihrer Conception nach antiken Ursprungs. Das Schöne dieser Entwicklung liegt darin, dass die directe Naturbeobachtung neben der Zuthat antiker Nachahmung doch immer die leitende Mutter der künstlerischen Erfindung blieb. Erst als die Buchdruckerkunst die antike Litteratur mit verstärkter Gewalt hervortreten liess und aus der blossen Anschauung der Ueberbleibsel der antiken Kunstwerke sich die theoretische Erforschung dessen bildete, was man als ihre Vorzüge erkannte, als das anfangs nur zufällige Auffinden dieser Sachen zu sorgfältigerem Nachsuchen führte, fing bei einigen Meistern die Antike an, sich über das, was man aus sich selbst hervorgebracht hatte, zu erheben, und der blosser Einfluss führte zur Nachahmung. Verrochio hat in diesem Sinne eine Schule gegründet, für die die Antike vornehmere Autorität war als die Natur, aus der Botticelli, die Lippi, Lionardo, Perugino und Andere hervorgingen: alle befangen in jenen von scheinbar leidenschaftlicher Bewegung hervorgebrachten lebhaften Stellungen, welche die Sculpturen der römischen Kaiserzeit in ungezählten Mustern darboten.

Der Verf. der vorliegenden Arbeit hat für zwei Gemälde Botticellis derartigen Zusammenhang mit der Antike nachgewiesen. Es handelt sich hier um zartverästelte Verbindungen, denen er mit Sorgfalt nachgegangen ist. Beim ersten Gemälde zeigt er, wie nicht ein homerischer Hymnus, sondern nur im Anklang an diesen Verse Polizians die Quelle des Werkes gewesen sind; beim zweiten, wie es derselben Dichtung entsprang und

demgemäss, im Gegensatze zur gemeingültigen neueren Erklärung, in einzelnen Theilen umzudeuten sei. Man folgt diesen Ausführungen mit Zustimmung und freut sich, einem so gewissenhaften Forscher zu begegnen.

Zur Sache möchte noch Folgendes hier zu bemerken sein. Die von W. behandelten Gemälde bestehen beide nur aus einzelnen Theilen, welche, obwohl sie sich nebeneinander präsentiren, dennoch ausser innerem Zusammenhange stehen, ja, selbst da, wo sie sich aneinanderdrängen, auch äusseren Zusammenhanges haarsüchtig auf derselben Fläche beieinander finden. Wie dicht folgen sich nicht, von links beginnend, beim zweiten Gemälde die tanzenden drei Grazien, Venus, Primavera und die Nymphe mit ihrem Verfolger, und wie greift, einen einzigen Fall ausgenommen, nirgends ein Contur in den anderen über; und selbst wo der flüchtenden Nymphe Hände in Primavera's Umriss ein wenig hineingerathen, bilden diese beiden weiblichen Figuren in keiner Weise ein Ganzes. Diese aufgezählten fünf Elemente des Gemäldes verhalten sich wie einander fremde Conceptionen, die sich nur zufällig hier in äusserlicher Gesellschaft finden. Ich sehe in dieser blossen Aneinanderfügung einen Beweis mehr für W.'s Annahme, dass Botticelli unter der Leitung Polizians die beiden Gemälde zu Stande brachte. Der Dichter sagte ihm, welche Figuren in eine Reihe gebracht werden sollten, und der Maler verfuhr nach Vorschrift.

Schön wäre es, wenn W. unternehmen wollte, was er für die beiden Gemälde Botticellis gethan, auf die vornehmsten Arbeiten der gesammelten toscanisch-römischen Kunst auszudehnen. Eine Fülle von Beobachtungen würde sich erschliessen. Bei Raphael ist in dieser Rücksicht ebenfalls noch viel zu thun, der, wie Botticelli, seine Motive zuweilen den Worten des Dichters entnahm. Ich erinnere, da W. sich besonders für Darstellungen einer ›Flucht‹ interessirt, an die fliehende Mutter auf dem Burgbrande, Inferno XXIII, 37:

Lo Duca mio di subio mi prese,
Come la madre, ch'al romore è desta,
E vede presso a sè le flamme accese,
Che prende il figlio, e fugge, e non s'arresta,
Avendo più di lui che di sè cura,
Tanto che solo una camisia vesta.

Und auch an die Flucht der Galatea sei erinnert, die Raphael dem Gedichte Sannazars entnahm, den Moment darstellend, wo die Nymphe von Polyphem eingeholt und geküsst wird. (L. R. 186. 451. Anm.)

Herman Grimm,
Berlin.

3 – Recomendação para nomeação, E. Marcks

Publicado em: DIERS, Michael. *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905 – 1918*. Weinheim: Acta Humaniora, 1991. p.52–54.

Hamburgo 18.2.1912

Venerado senhor senador⁶⁸⁶,

As resoluções de 29 de dezembro de 1911 sobre a nomeação de professores, se o seu teor for interpretado em sentido estrito, dificilmente seriam em algum momento utilizadas; poder-se-ia dizer, que as resoluções só teriam validade para o gênio. Mas isso não foi bem o pretendido, certo? Eu acredito que o senhor Dr. A. Warburg cumpre qualificativamente de maneira adequada todas as demandas estabelecidas pelas resoluções. Esse filho de uma rica família pertence, é certo, a um caso de exceção. Seu ininterrupto e refinado trabalho, sempre às ordens de um ofício altamente altruísta que abarca sua rigorosa e apaixonada ciência; e isto é algo inteiramente excepcional, que um *Privatgelehrter* – com mais de 40 anos – seja solicitado, pelo governo e pela faculdade, como sucessor do reconhecidamente melhor professor de sua disciplina em toda Alemanha⁶⁸⁷. Isso é algo muito honroso e de grande estima. As tais “exigências” para concessão do título, assim me parece, já foram alcançadas, como aqui se evidencia: em qualquer cidade alemã um erudito no patamar de Warburg seria destacado – mesmo que para não se correr o risco – por meio de um título ou de menções honrosas análogas. O ganho do acordado em dezembro foi que isso também se tornasse normalmente possível em Hamburgo.

Na qualidade de “distintas realizações” científicas há de serem avaliados, indubitavelmente, os livros e ensaios de Warburg. Seus primeiros escritos valorizavam Botticelli e apresentavam a maneira como o Renascimento florentino interpreta e trata a Antiguidade, em uma visão nova e muito interessante; seus escritos foram imediatamente notados. Ele tratou então de maneira histórico-artística e documental o círculo dos Medici (burguesia florentina e arte do retrato; ensaio sobre Sassetti), a penetrar nas obras de arte desse círculo como anteriormente explicado. Ele penetrou na arte e no sentimento – sobretudo, religioso – a elucidar de forma profunda os nexos histórico-culturais e

⁶⁸⁶ Carta ao senador Werner von Melle.

⁶⁸⁷ Marcks refere-se à consideração do nome de Warburg para a sucessão de Goldschmidt na cátedra de história da arte em Halle.

psicológicos: também nisso um continuador de Jacob Burckhardt em uma atividade histórico-universal, com a abordagem simultânea da história da arte e da história das ideias – atividade hoje rara. Em terceiro lugar ele tratou das relações entre arte italiana e holandesa: em especial seus trabalhos oferecem uma perspectiva ampla e valiosa, de forma que todos seus companheiros de ofício e relacionados têm algo para aprender com ele (inclusive os historiadores “gerais”). Esses trabalhos não são extensos; Warburg concentra e destrincha em excesso; o que ele se propõe é plenamente finalizado até os detalhes: lapidado, eu gostaria de dizer, e, além do mais, tudo isso com base na monumentalidade interna do pensamento científico. Seus interesses atuais perpassam séculos, abrangem a história da astrologia e da superstição; ele apresentou em pouco tempo um conjunto de resultados eruditos admiráveis.

Eu acredito que tais trabalhos devam ser qualificados como enriquecimento de sua trajetória, no que diz respeito ao erudito. É de interesse da coletividade, na qual ele trabalha [isto é, Hamburgo], manter essa fonte – em si mesma solitária – a efervescer e enriquecer a vida científica como um todo e a acrescentar ao valor científico do espírito alemão. É uma honra para Hamburgo possuir um filho tão altruísta e produtivo. O “bem-comum” ainda tem outro benefício imediato justamente neste sentido. Dr. Warburg, tanto em suas investigações mais antigas quanto nas mais novas, permaneceu leal para com Hamburgo. Além disso, ele tem começado a fazer seu trabalho e sua coleção de livros, que é incomumente rica, proveitosos também para o trabalho de outros. Até o momento, ele já tem direcionado jovens eruditos. Seu ardente desejo é – como eu já sei desde alguns anos – prosseguir futuramente em tal empreitada juntamente com eruditos já maduros, os quais podem encontrar nele, de alguma forma, ajuda para algo, porventura, de maior envergadura. Indubitavelmente isso colaborou para que Halle o considerasse para uma nomeação. Aby Warburg deseja ser professor de sua ciência em pequenos círculos intelectuais e, ao lado disso, ter próximo de si os seus livros. O resultado disso é de grande valor para Hamburgo e para todos. Eu acredito que isso também é, em um sentido direto, de grande proveito para o “bem-comum”, não apenas naquele sentido do valor espiritual geral; assim, as condições das “resoluções” estão de todas as formas preenchidas. Os eruditos alemães, fora e dentro de Hamburgo, enxergariam uma homenagem a Warburg como algo natural e bem-vindo. Todavia, esta carta tratou apenas de ocupar-se com a interpretação das “resoluções”. Alegria-me-ia se o senhor a considerar convincente.

Com estima
Seu eternamente devoto

E. Marcks

* * *

Hamburg 18.2.1912

Sehr verehrter Herr Senator,

Die Beschlüsse vom 29. Dez. 1911 über die Professoren-Ernennung würden, wenn man ihren Wortlaut im engsten Sinne interpretiert, schwerlich jemals zur Anwendung kommen können; man könnte sagen, daß sie dann nur für den Genius gelten würden. Aber so ist es wohl auch nicht gemeint gewesen? Ich glaube, für den Fall des Herrn Dr. A. Warburg die Forderungen, die in den Beschlüssen aufgestellt sind, als sämtlich sinngemäß erfüllt bezeichnen zu dürfen. Zu den „Ausnahmefällen“ gehört dieser Sohn einer reichen Familie gewiß, der seine rastlose und feine Arbeit in den stets höchst selbstlos betriebenen Dienst seiner streng und liebevoll erfaßten Wissenschaft gestellt hat; und es ist etwas durchaus Ausnahmsweises, daß ein Privatgelehrter, der zudem die 40. überschritten hat, von Fakultät u. Regierung zur Übernahme einer ordentlichen Professur, der Nachfolge des anerkannt besten Lehrers seines Faches in ganz Deutschland aufgefordert wird. Die darin liegende Ehre u. Schätzung ist sehr groß; gerade für ein solches „Bedürfnis“ aber ist, so scheint mir, die Titelverleihung geschaffen, wie es hier hervortritt: In jedem deutschen Bundesstaate würde ein Gelehrter von Warburgs Rang in einem solchen Falle für die Ablehnung einer solchen Lockung durch einen Titel oder einen ähnlichen Ehrenbeweis ausgezeichnet werden. Daß dieses Normale auch in Hamburg möglich werde, war der Gewinn der Verständigung vom Dezember.

Als „hervorragende“ wissenschaftliche „Leistungen“ sind Warburgs Bücher und Aufsätze ohne jeden Zweifel zu werten. Seine ersten Schriften galten Botticelli und stellten die Art, wie die florentinische Renaissance die Antike auffaßt und verarbeitet, in ein sehr interessantes u. Neues Licht; sie sind sofort stark bemerkt worden. Er hat dann (florentiner Bürgertum und Bildniskunst; Sassetti-Papiere) den Kreis der Medici archivalisch und kunsthistorisch behandelt, Kunstwerke aus diesem Kreise eindringender als zuvor erklärt, die Kunst u. das Empfinden, das religiöse zumal, in tieferen Zusammenhängen kulturhistorisch und psychologisch erläutert: auch darin ein Fortführer Jacob Burckhardts von einer zugleich kunst- u. geistesgeschichtlichen, allseitig historischen Betätigung, die heute selten ist. Er hat drittens die Zusammenhänge zwischen italienischer u. Niederländischer Kunst behandelt:

überall geben seine Arbeiten weite u. wertvolle Perspektive u. alle Fachgenossen u. Fachverwandten haben von ihnen zu lernen: auch der „allgemeine“ Historiker. Diese Arbeiten sind nicht umfangreich; Warburg konzentriert u. füllt fast übermäßig; was er drucken läßt, ist dafür vollendet bis in den Buchstaben hinein: ziseliert, möchte ich sagen, u. doch von innerlicher Monumentalität des wissenschaftlichen Denkens. Seine gegenwärtigen Interessen, die der Geschichte von Sternen- und Aberglauben gelten, umspannen Jahrtausende; er hat kürzlich einem Kreise von Gelehrten Ergebnisse daraus vorgelegt, die erstaunlich sind.

Ich glaube solche Arbeiten als eine Bereicherung des Lebenskreises bezeichnen zu müssen, dem der betreffende Gelehrte angehört; es liegt im Interesse des Gemeinwesens, in dem er schafft, daß dieser Quell, der für sich selber, beinahe einsam, sprudelt u. doch das allgemeine wissenschaftliche Leben, die wissenschaftlichen Werte des deutschen Geistes bereichert, ihm erhalten bleibe. Es ist eine Ehre für Hamburg, einen so selbstlos u. in der Tiefe produktiv schaffenden Sohn zu besitzen. Das „Gemeinwohl“ hat noch einen anderen, unmittelbaren Nutzen, gerade in diesem Falle. Dr. Warburg ist früheren u. neueren Versuchungen gegenüber Hamburg treu geblieben, und er hat begonnen, seine Arbeit und seine Bücherschätze, die ungewöhnlich reich sind, hier auch der Arbeit Anderer nutzbar zu machen. Er hat bereits bisher jüngere Gelehrte damit befruchtet; es ist sein lebhaftester Wunsch, wie ich seit Jahren weiß, in solchem Unterricht fertiger Gelehrter, die bei ihm in jedem Sinne Hülfe finden, künftig fortzufahren, womöglich in etwas weiterem Umfange. Gerade dies wird dazu beigetragen haben, Halle zu seiner Berufung zu ermutigen; er will, in kleinem geistigerem Kreise, auch Lehrer seiner Wissenschaft sein; er will seine Bücher dabei zur Verfügung stellen. Das ist für Hamburg und für Alles, was hier keimt, von Wert. Ich glaube, auch das Gemeinwohl, in diesem direktern Sinne, nicht nur in demjenigen des allgemeinen geistigen Wertes, kommt hier in Frage; und die Bedingungen der „Beschlüsse“ sind allseitig erfüllt. Die deutschen Gelehrten, außerhalb wie innerhalb Hamburgs, würden in einer Ehrung Warburgs etwas Normales u. Etwas innerlich Befriedigendes sehen. Aber diesem Briefe lag es nur ob, sich mit der Interpretation der „Beschlüsse“ auseinanderzusetzen. Ich würde mich freuen, wenn Sie ihn überzeugend zu finden vermöchten.

In Verehrung
Ihr stets ergebener
E. Marcks