

Warburg, a História da Arte e o *Quattrocento* italiano

Patrícia D. Meneses¹

O recente movimento de revalorização dos estudos de Aby Warburg trouxe consigo uma enorme quantidade de textos, livros e ensaios refletindo sobre pressupostos teóricos da disciplina histórico-artística². Os atuais questionamentos sobre os rumos da disciplina e a consequente centralidade da chamada Teoria da Imagem (*Visual Studies*) no debate estão de fato na origem do interesse em particular no modo como Warburg analisa, a partir da imagem, os mecanismos de comunicação de signos e, com eles, aspectos da alma humana.

Neste âmbito, sua figura tem sido vista e instrumentalizada como um contraponto à historiografia da arte dita ‘humanística’, ligada a uma abordagem de cunho panofskiano. Hoje é muito clara a ênfase no aspecto antropológico e psicológico da abordagem warburguiana, que revela toda a complexidade dos imaginários de época e suas relações com o momento histórico, entendido a partir do papel da relação com o passado no desenvolvimento de novas formas de pensamento.

¹ Universidade Estadual de Campinas.

² Impossível dar conta, aqui, da imensa bibliografia produzida sobre Warburg e o futuro da História da Arte. Seguem algumas referências que demonstram bem o caráter auto-reflexivo dos estudos sobre Warburg: Wolf, G., “Le geografie di Warburg e il futuro della Storia dell’arte”, in *L’Italia e l’arte straniera. Convegno La storia dell’arte e le sue frontiere: a cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione del presente*, Roma : Bardi Edizioni, 2015, pp. 291-307; Belting, H., “La migrazione delle immagini: Aby Warburg riconsiderato”, in *L’Italia e l’arte straniera. Convegno La storia dell’arte e le sue frontiere: a cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione del presente*, Roma : Bardi Edizioni, 2015, pp. 309-328; HAGELSTEIN, M., *Origine et survivances des symboles: Warburg, Cassirer, Panofsky*. Hildesheim: Olms, 2014; VILLARI, E., *Aby Warburg, antropologo dell’immagine*, Roma: Carroci, 2014; BECKER, C. “Aby Warburg’s Pathosformel as methodological paradigm”, *Journal of Art Historiography*, IX, 2013, p. 1-25; HENSEL, T., *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde: Aby Warburgs Graphien*. Berlin: Akademie Verlag, 2011; WOOD, A. “Warburg, Homo victor”, *Journal of Historiography*, vol. 11, Dez/2014, pp. 1-24; SIEREK, K. *Images Oiseaux: Aby Warburg et la théorie des medias*, Paris: Klincksieck, 2009; VIDAL, S. “Rethinking the Warburgian tradition in the 21st century”, *Journal of Art Historiography*, I, 2009, pp. 1-12; WASCHEK, M. (org.), *Relire Panofsky*. Paris: Beaux Arts de Paris/ Les Éditions: 2008; DIDI-HUBERMAN, G., *L’image survivante: histoire de l’art et temps des phantômes*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

É como se existissem dois *Warburgs*, um jovem, fundador da iconologia, atento aos aspectos contingenciais da produção artística, associado a outras figuras do Instituto Warburg como Panofsky, Gombrich, ou até mesmo alguém como Baxandall; e um outro Warburg, sem continuadores, antropólogo e psiquiatra da cultura, que representaria o oposto das correntes teóricas dominantes do século XX.

É curioso notar, como, de maneira geral, os estudiosos do período privilegiado por Warburg, o *Quattrocento* florentino, estão talvez entre os que menos tentam incorporar suas abordagens “antropológicas” nas pesquisas. Seria de se imaginar que os temas sobre os quais Warburg trabalhou, em particular, atraíssem uma reflexão mais profunda ou tentativas de aplicação de suas teorias, mas considerando a produção recente, tem-se a impressão de que não é o caso.

Este artigo tem como propósito discutir algumas tentativas de aplicar na prática os preceitos de Warburg e refletir sobre qual seria o seu legado para os estudiosos atuais do chamado primeiro Renascimento. Não há aqui nenhuma pretensão de exaurir o tema, mas somente pontuar alguns aspectos deste fenômeno curioso: a limitada fortuna de Warburg antropólogo em um campo que lhe era particularmente caro.

Estudiosos de Botticelli, para citar um exemplo célebre, usam os escritos de Warburg muito mais pela sua análise de fontes literárias para a iconografia do que por causa de suas interpretações da figura da ninfa, com suas vestes esvoaçantes e cabelos em convulsão³. A leitura

³ Ronald Lightbown, por exemplo, usa Warburg, em sua grande monografia sobre Botticelli, basicamente para interpretação da iconografia da Primavera, citando a identificação da cena à direita como a transfiguração da ninfa Cloris em Flora. Cf. LIGHTBOWN, R. *Botticelli*, Londres: Thames and Hudson, 1989, p. 140. Alessandro Cecchi, autor da mais recente monografia sobre o artista, cita Warburg somente em referência ao estudo das fontes clássicas para o programa iconográfico da Primavera e na atribuição de tal programa a Angelo Poliziano. Cf. CECCHI, A., *Botticelli*, Paris: Actes Sud, 2008 [2005], p. 179, notas 114 e 115. No geral, sua análise se apoia predominantemente em Charles Dempsey, que também utiliza os estudos juvenis de Warburg sobre Botticelli com o fim de propor uma leitura iconográfica da mesma obra. DEMPSEY, C. *The portrayal of love: Botticelli's Primavera and the humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

iconográfica da 'Primavera' [Fig. 1], especificamente, ainda é motivo de debate recente, como atesta um artigo de Jonathan Kline, de 2011. O estudioso reabre a questão da identificação dos personagens, e vê Perséfone, ao invés de Vênus, como a figura central da composição, a partir da possível utilização dos chamados Hinos Órficos como fonte literária⁴. Warburg aparece aqui somente como uma bibliografia particularmente influente na tradição de leituras iconográficas que a obra originou.



Fig. 1
Sandro Botticelli
Primavera, c. 1482
Uffizi, Florença

A mesma situação aparece de maneira claro ao considerarmos um tema recorrente no pensamento de Warburg e a base do conceito de

⁴ Cf. KLINE, J. "Botticelli's Return of Persephone: on the source and the subject of the 'Primavera'". *Sixteenth Century Journal*, XLII, 3, Set. 2011, pp. 665-688.

Pathosformel, qual seja, o do estudo dos gestos e movimentos do corpo na arte. De maneira geral, os livros e artigos mais recentes que tratam da questão, fazem-no em termos de uma “gramática do gesto”, para citar Keith Thomas, em um volume de 1993 que pretendia ser uma história cultural do gesto⁵. O movimento dos membros tem, aqui, principalmente um valor simbólico e racional, e não uma intensidade psicológica. A leitura tende então a se concentrar nos valores iconográficos ou iconológicos.

Vários estudiosos, principalmente a partir dos anos 1990, se dedicaram ao estudo deste tema, mas quase sempre tratando-o nos termos de uma linguagem codificada. Mesmo quando Warburg é mencionado como referência, o conceito de *Pathosformel* é utilizado de maneira vaga, instável. O próprio Gombrich, em uma resenha de um livro de Moshe Barasch sobre os gestos de desespero⁶, reclama da falta de clareza dos estudiosos do gesto com relação às diferenças e relações entre comportamento emocional e gesto convencional⁷. Com efeito, Warburg estava interessado nos movimentos que pulsassem com uma intensidade emotiva, e no modo como eles eram culturalmente adaptados e transmitidos.

Dessa forma, as tentativas de uma consideração mais profunda dos conceitos de Warburg ainda são bastante raras. Uma das únicas tentativas de pensar os movimentos corporais na arte com o foco na intensidade emotiva foi feita por Bertrand Prévost. No livro *Peinture en Actes*⁸, publicado em 2007, Prévost faz sua crítica de Didi-Huberman – que

⁵ THOMAS, K. “Introduction”. In: BREMMER e ROODENBURG, *A Cultural History of Gesture*. Ithaca: Cornell University Press, 1992, pp.1-14, p. 6.

⁶ BARASCH, M. *Gestures of despair in medieval and early Renaissance art*. Nova York: New York University Press, 1976.

⁷ Cf. GOMBRICH, E. *Reflections on the History of Art. Views and Reviews*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1987, p. 40.

⁸ PRÉVOST, B. *La peinture en actes: gestes e manières dans l'Italie dela Renaissance*. Arles: Actes Sud, 2007.

prefacia o livro – de que o estudo iconográfico pressupõe um papel passivo à arte, uma vez que por esta ótica ela representaria somente elementos já existentes no meio social. Ele critica nominalmente as abordagens mais tradicionais, como a proposta por Gigetta Dalli Regoli, que está interessada na codificação gestual em termos iconográficos⁹. O autor, pelo contrário, quer ver como os gestos da arte podem ter impactado os gestos na vida. Esta abordagem parte da ideia que os gestos, por incluírem uma pulsação, um *páthos* intensificado, indicam uma necessidade interna, carregada na memória do antigo, que potencialmente pode criar novas formas de comportamento, pois representariam uma vontade inconsciente que encontra eco na sociedade.

Por essa razão, Prévost começa seu estudo com a teoria dos gestos na literatura artística, em tratados de dança e de etiqueta, para poder compará-los com as criações artísticas, buscando assim perceber onde e como o gesto artístico propõe uma estética nova ou uma intensidade emotiva destoante. O resultado é um livro de filosofia, mais do que um estudo histórico-artístico, que vê a arte do século XV como não-discursiva, ou não-narrativa.

No fundo, trata-se de uma crítica da pintura como representação e de uma defesa de uma ‘história’ da arte baseada na estética e na filosofia. Neste sentido, a abordagem se encaixa no movimento maior a favor de uma História da Arte contra o racionalismo, contra o humanismo. Percebe-se também aqui uma espécie de retorno à tendência formalista que marcou boa parte da historiografia francesa do século XX, de uma busca por abordagens não contextuais, sugeridas pelas relações estabelecidas por Warburg nos seus estudos.

Após o esforço de mapear uma teoria dos gestos no Renascimento, que se alonga por boa metade do livro, o autor passa a tratar finalmente de obras e ações corporais precisas. Ele escolhe dois campos para demonstrar sua

⁹ Cf. DALLI REGOLI, G. *Il gesto e la mano: convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*. Florença: Olschki, 2000.

visão: a guerra e o amor. Falando dos gestos e ações de guerra, Prévost usa como ponto de partida a célebre gravura de Antonio Pollaiuolo, 'Batalha de nus', de 1470 [Fig. 2].

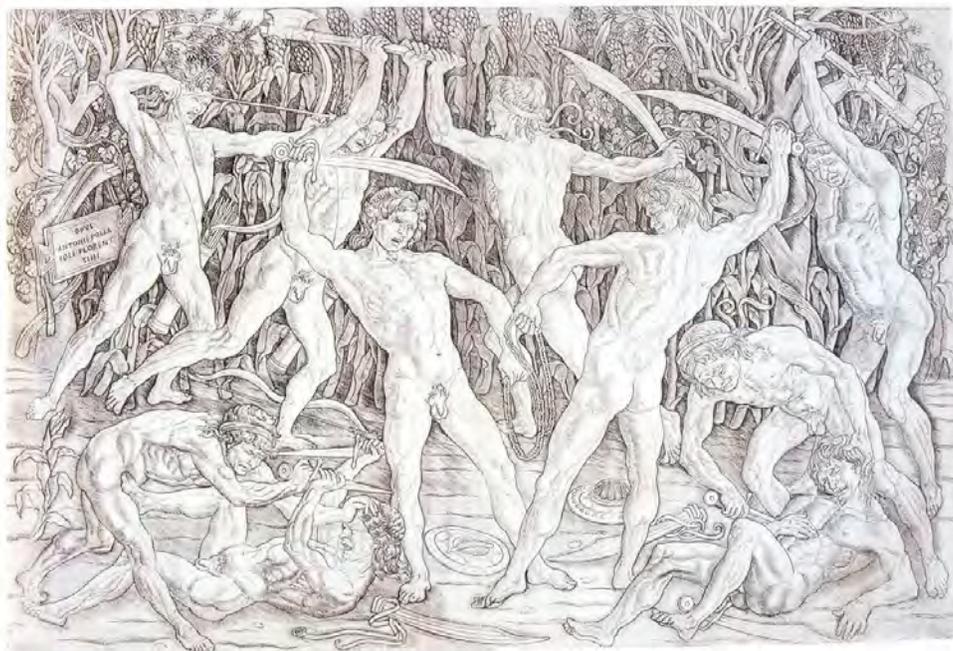


Fig. 2
Antonio Pollaiolo
Batalha dos nus, 1470

A escolha é conveniente, uma vez que não parece haver uma narrativa específica ligada à cena, nem uma fonte textual precisa, apesar das inúmeras tentativas de interpretar a obra por parte dos estudiosos¹⁰. É exatamente no contexto de ausência de história que o autor estabelece a sua divisão entre o que chama de acontecimento figural e gesto iconográfico¹¹. Os movimentos de corpo em que ele está interessado são justamente aqueles que não têm uma função na *história* da obra, no sentido albertiano, mas intensificam uma ideia estética, virtual. No caso, os movimentos e as formas seriam resultado da ação de um furor guerreiro, uma potência, uma força externa que tomaria os combatentes. A forma através da qual este furor guerreiro se expressaria seria em uma espécie de *Pathosformel*: o triunfo, entendido aqui como “uma saudação guerreira ou agressiva intensificada”¹². Um elemento que remete ao furor guerreiro e cria uma maneira singular de agir em batalha. O trabalho da pesquisadora seria, então, voltado para a busca de uma concepção estética, uma estilização da guerra:

Toda a questão – e toda a dificuldade – parece ser recuperar, nessas imagens, uma ideia do combate, não uma ideia transcendente, um modelo de combate a representar, mas uma ideia estética que inventa uma maneira singular de combater. O que é difícil de admitir é

¹⁰ Sobre a *Batalha de nus*, de Pollaiuolo, vide WHITAKER, L. “The repetition of motifs in the works of Maso Finiguerra, Antonio Pollaiuolo and their collaborators”, in KWAKKELSTEIN, M. e MELLI, L., *From pattern to nature in Italian Renaissance drawing*, Florença: Centro Di, 2012, pp. 153-173; OLSZEWSKI, E. “Bring on the clones: Pollaiuolo’s Battle of Ten Nude Men”, *Artibus et Historiae*, Cracóvia, 30, 60, 2009, pp. 9-38; WRIGHT, A., *The Pollaiuolo brothers: the arts of Florence and Rome*, New Haven: Yale University Press, 2005; LANDAU, D. “Pollaiuolo’s Battle of the Nudes”, *Print Quarterly*, XX, 2003, pp. 408-412; PRÉVOST, B., “Le pathos ornamental de Pollaiuolo”, *Critica d’Arte*, LXVI, 2003, pp. 60-71; LANGDALE, S. *Battle of the Nudes: Pollaiuolo’s Renaissance masterpiece*, Cleveland: Cleveland Art Museum 2002; EMISON, P. “The word made naked in Pollaiuolo’s Battle of the Nudes”, *Art History*, XIII, 1990, pp. 261-275; FUSCO, L. “Pollaiuolo’s Battle of the Nudes: a suggestion for an ancient source and a new dating”, in NATALE, M. (org.) *Scritti di Storia dell’arte in onore di Federico Zeri*, Milão: Electa, 1984, 2 voll., vol. 1, pp. 196-199; VICKERS, M. “A Greek source for Antonio Pollaiuolo’s Battle of the Nudes and Hercules and the Twelve Giants”, *Art Bulletin*, LIX, 1977, pp. 182-187.

¹¹ Cf. PRÉVOST, *Op. cit.*, p. 98.

¹² Idem, p. 103.

que esta Ideia estética do combate não possa evitar de se tornar um com a invenção, com a obra visual como invenção. É por isso que falamos de intervenção: conceber que a imagem de Pollaiolo age, realiza alguma coisa, mas que essa coisa não seja frustrada por causa de um hipotético funcionamento autônomo da imagem, mas componha e intervenha nos estados das coisas exteriores. Mais do que uma iconografia, buscamos uma ideia de pintor, uma ideia de artista¹³.

Neste sentido, a Ideia estética do gesto não representa nada, mas formula invenções. A gravura de Pollaiolo teria criado um *ethos* guerreiro e triunfante.

Esta visão coloca muitas questões ao leitor. A primeira é: seria equivocado dizer que a gravura é representativa de um conceito de furor guerreiro recorrente no Renascimento? O autor constantemente volta às fontes literárias para fundamentar a sua interpretação, citando em particular os temas de guerra desenvolvidos por Maquiavel e Tácito¹⁴. Mas estas mesmas fontes, penso, não reforçariam por si só a ideia de representação de uma conceito existente na sociedade através da criação de um estilo expressivo? Não estaria esta Ideia estética também presente nos escritos que sublinhavam o aspecto visual da guerra, considerando desde o comportamento animalesco até vestimentas, armaduras e pinturas corporais? Exatamente de que maneira a gravura se relaciona com estas fontes?

São perguntas cuja resposta não é simples, mas os pontos que elas

¹³ “Toute la question – et toute la difficulté – semble bien de repérer dans ces images une Idée du combat, non pas une Idée transcendante, un modèle de combat à représenter, mais une Idée esthétique inventant une manière singulière de combattre. Ce qui est difficile à admettre, c’est que cette Idée esthétique du combat puisse ne faire qu’un avec l’invention, avec l’oeuvre visuelle comme invention. C’est pourquoi nous parlons de intervention : concevoir qu’une image de Pollaiolo agit, accomplit quelque chose, mais que ce quelque chose ne tourne pas à vide en vertu d’un hypothétique fonctionnement autonome de l’image, mais compose avec, intervient dans des états des choses extérieurs. Plutôt qu’une iconographie, nous cherchons une idée, mais une idée de peintre, une idée d’artiste ». PRÉVOST, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴ Idem, pp. 89 e ss.

suscitam indicam como a abordagem Prévost complica ainda mais a situação. Isso porque o que está em jogo aqui é a relação entre arte e vida, entre o individual e o social. Por um lado, temos aqui uma concepção reducionista da iconografia, pois vê como elementos iconográficos somente coisas que contribuem para o aspecto narrativo e representativo do mundo racional. Por outro, vemos o foco em uma psicologia primordial, que independeria de contingências locais, temporais ou mesmo culturais. A relação entre estes dois âmbitos não é resolvida.

O procedimento do autor parece depender de um tipo específico de figuração, dita não representativa. O fato das obras analisadas não apresentarem o gesto como elemento narrativo, entretanto, não necessariamente exclui sua relação com elementos externos. Apesar de se apresentar como uma alternativa à História da Arte tradicional, entendida simplisticamente como análise iconográfica, esta abordagem me parece muito específica e limitada para poder ser amplamente usada como referência metodológica.

Para além do modelo de aplicação ligado às reflexões de Georges Didi-Huberman, isto é, a ver as *Pathosformeln* como sintomas, a partir de uma “psicologia dos impulsos encarnados”¹⁵, vale a pena destacar também a tentativa de Christopher Wood e Alexander Nagel de propor um novo sistema de interpretação da arte do Renascimento, o qual deve muito à visão de várias temporalidades condensadas em uma única forma, presente nos estudos de Warburg.

Os historiadores apresentam, através de alguns artigos, mas principalmente no livro *Anachronic Renaissance*¹⁶, publicado em 2010, a produção artística do Renascimento como operante a partir de dois sistemas mentais opostos: um ligado à ideia de autoria, em que a obra de arte tem um função performática no presente, e é marcada pela

¹⁵ Cf. THEIN, K. “Review of Alexandre Nagel – Christopher Wood. *Anachronic Renaissance*. New York, Zone Books, 210, 456 pp., 115 b/w ills”, *Umeni Art Journal*, LIX, 5, 2011, pp. 437-439, p. 437.

¹⁶ NAGEL, A. e WOOD, C. *Anachronic Renaissance*. Nova York: Zone Books, 2010.

originalidade e estabilidade da criação do artista, e outro ligado ao conceito de substituição, “segundo o qual”, para usar as palavras dos próprios autores, “uma imagem ou um edifício era um ‘*token*’ de um tipo, invocando e perpetuando uma autoridade originária através da participação em uma sequência de *tokens* similares”¹⁷. Os autores usam o termo *token*, de difícil tradução para a língua portuguesa, no sentido de um “vale-troca”, um símbolo evocador. Nesta modalidade, dizem Wood e Nagel, “a obra de arte construída em torno de uma fórmula de *páthos* torna-se ela própria uma fórmula de *páthos*”¹⁸.

Como se pode notar, uma das características fundamentais da tradição clássica é aqui interpretada, não como um trabalho de simples inspiração e competição com os modelos antigos, mas como parte de uma cadeia de substituição, no qual a obra que emula criativamente um original paradigmático torna-se um símbolo evocativo com o mesmo valor do original. Neste sentido, fica evidente a centralidade da questão do ícone bizantino para a formulação teórica de Wood e Nagel, que mantém uma forma mais ou menos codificada, mas principalmente deriva seu poder da relação com um modelo que teria uma origem divina.

A dificuldade desta abordagem está, em minha opinião, na concepção de substituição muito instável e variável. Em *Anachronic Renaissance*, os autores usam a extensão do livro para testar seu sistema de análises em obras de diversos formatos e origens, mas cada aplicação traz consigo uma modalidade muito diferente da ideia de substituição. Isso se explica em parte pela heterogeneidade dos casos, mas fica a dúvida se este tipo de análise funcionaria bem para obras imbuídas de muitas referências ao

¹⁷ NAGEL, A. e WOOD. *Op. cit.*, p. 49.

¹⁸ “(...) The work of art that was build around an antique pathos formula itself became a pathos formula in its own right”. In NAGEL, A. e WOOD., C. “The Authors Reply: Alexander Nagel and Christopher S. Wood”, *Art Bulletin*, vol. 87, n. 3, Set. 2005, pp. 429-432, p. 430.

mesmo tempo ou intimamente ligadas a algum contexto marcante. Gerhard Wolf, na sua resenha do volume, alerta ainda que “as mudanças formais dentro de uma cadeia de substituição (supondo por enquanto que elas existam) não podem ser explicadas somente por uma performance autoral”¹⁹.

A narrativa histórica presente no livro parece ser de que o modo substitutivo predominou principalmente no mundo pré-moderno e que, a partir do Renascimento, tal modo começa a dar o lugar ao modo autoral. O Renascimento aparece, então, pensado como um momento de transição e hibridismo, quando o sistema substitutivo não raro se sobrepõe ao sistema performático ou autoral. Ainda que Warburg não tenha proposto nada nestes termos, temos uma afinidade de visões que sublinham o caráter complexo e cambiante da segunda metade do *Quattrocento*.

Não há, no entanto, uma leitura de crítica ao humanismo, como em de Didi-Huberman e Prévost. Pelo contrário, para Wood, o humanismo é, ele próprio, um reconhecimento do caos e tentativa de lidar com o aspecto irracional do mundo e, por isso mesmo, contém em si a origem de sua própria negação²⁰. A iconologia também não é excluída como ferramenta de análise, sendo somente retrabalhada a partir dos sistemas de funcionamento das imagens proposto pelos autores. Isso resulta em um foco total na interpretação das imagens, em uma história da arte que destrincha as obras praticamente sem recorrer a contextos ou comitentes. Mas se trata de fato de uma história da arte no sentido estrito do termo, em oposição ao que acontece com Didi-Huberman, em que a imagem funciona como ponto de partida para especulações filosóficas.

É importante perceber que, de maneira geral, as duas abordagens comentadas aqui tem algumas afinidades, apesar das diferenças

¹⁹ “(...) formal change within a chain of substitution cannot be explained by authorial performances only”. Wolf, G. “Reviewed Work(s): *Anachronic Renaissance* by ALEXANDER NAGEL and CHRISTOPHER S. WOOD”, *The Art Bulletin*, vol. 94, n. 1, Março/2012, pp. 135-141, p. 139.

²⁰ WOOD, A. “Warburg, Homo victor”, *Journal of Historiography*, vol. 11, Dez/2014, pp. 1-24, p. 13

destacadas até agora. Ambas pensam em termos da função, por assim dizer, psicológica dos objetos artísticos, e desenvolvem seus métodos com a convicção, a meu ver incontestável, de que as obras de arte contêm muito mais do que nelas foi conscientemente colocado.

Mas se a obra de arte é muito maior do que soma de suas partes, por que é tão difícil para os estudiosos do *Quattrocento* aplicar os conceitos de Warburg relacionados especificamente a este lado, digamos, ‘inconsciente’ da arte, atualmente mais valorizados?

Um dos principais obstáculos está na própria natureza subjetiva, e não raro vaga, de tais conceitos, que são interpretados de maneira individual. Isso implica em uma falta de sistematização, e uma resistência a leituras que são diferentes daquela desenvolvida por cada estudioso. Temos um exemplo muito iluminador no debate ocorrido em 2005, nas páginas do *Art Bulletin*, sobre o sistema de substituição de Wood e Nagel. Quando da publicação de um primeiro artigo²¹ propondo este novo método de análise, Charles Dempsey, autor de um famoso livro sobre a “Primavera” de Botticelli²², enviou um comentário à revista contestando suas bases teóricas. A resposta dos dois autores está pautada exatamente sobre a compreensão de conceitos warburguianos:

Para Aby Warburg, uma pintura ou um ritual era um arquivo denso de energias culturais, um ‘dinamógrafo’ que concretizava e transmitia experiências traumáticas e primordiais. Estímulos arcaicos estavam diretamente impressos na matéria e no gesto, Warburg acreditava, dando à figuração o poder de perturbar um tempo histórico presente. Dempsey, no seu livro sobre a Primavera de Botticelli e na sua resposta aqui, diz que Warburg nos mostra que os festivais vernaculares do *Quattrocento* estavam se engajando em uma

²¹ NAGEL, A. e WOOD., C. “Interventions: Towards a new model of Renaissance Anachronism”, *Art Bulletin*, vol. 87, n. 3, Set. 2005, pp. 429-432, p. 430.

²² DEMPSEY, C. *The portrayal of love: Botticelli's Primavera and humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

aproximação vital com a antiguidade, “um remake de cultura viva, ao assimilar nela as formas mais perfeitas das civilizações grega e romana. ...”. Nós acreditamos que Warburg estava dizendo uma coisa bem mais estranha. O símbolo cultural de Warburg era um *token* (*sumbolon*) que ‘põe junto’ passado e presente. Para Warburg, Botticelli estava fazendo mais do que ‘assimilar’ a arte antiga; suas próprias pinturas, misticamente, escapavam ao seu presente histórico e se tornavam obras de arte antigas²³.

Fica claro o descompasso entre as duas interpretações do conceito de *Pathosformel*, entendido por Dempsey simplesmente como um veículo formal de assimilação de valores culturais antigos, e como uma ferramenta de condensação temporal e transfiguração e por Wood e Nagel. Trata-se de um sintoma, para usar um termo típico, da falta de clareza que perdura em torno da figura e das teorias de Aby Warburg. A reedição de seus escritos, bem como a publicação de textos e documentos inéditos está aos poucos ajudando a reverter esse quadro²⁴. Só através do estudo

²³ “For Aby Warburg, a painting or a costumed ritual was a dense archive of cultural energies, a “dynamogram” that concretized and transmitted traumatic, primordial experiences. Archaic stimuli were directly imprinted in matter and gesture, Warburg believed, giving figuration the power to disrupt a historical present tense. Dempsey, in his book on Botticelli’s Primavera and in his response here, says that Warburg shows us that quattrocento vernacular festivals were engaging in a vital rapprochement with antiquity, “a remaking of living culture by assimilating into it the more perfect forms of Greek and Roman civilizations. ...”. We believe Warburg was saying something far stranger. Warburg’s cultural symbol was a token (*sumbolon*) that “throws together” past and present. For Warburg, Botticelli was doing more than “assimilating” ancient art; his paintings themselves, mystically, fled their own historical present and became works of ancient art.” NAGEL, A. e WOOD., C. “The Authors Reply: Alexander Nagel and Christopher S. Wood”, *Art Bulletin*, vol. 87, n. 3, Set. 2005, pp. 429-432, p. 430.

²⁴ A partir dos anos de 1990, começam a aparecer as primeiras publicações de textos inéditos, bem como reedições de estudos já publicados, como por exemplo: WUTTKE, D. (org.), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden: Koerner, 1992. Em 1998, é lançada uma nova edição dos textos publicados durante a vida de Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. (Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarb. von Fritz Rougemont ed. Ausg. Leipzig und Berlin: Teubner, 1932), Berlin: Akademie Verlag, 1998, organizado por Bredemkamp e Dieters, que dirigem uma coleção de *Gesammelte Schriften* de Warburg. No ano seguinte, sai a versão em língua inglesa do volume: WARBURG, A., *The Renewal of Pagan antiquity: contribution to the cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles: Getty Institute, 1999, que contribuiu muito para a difusão do assunto no mundo anglo-saxão. A coletânea de escritos publicados de Warburg foi, a seguir, traduzida para diversas línguas, inclusive o português (*A Renovação da Antiguidade Pagã*, São

aprofundado dos escritos originais de Warburg é possível avaliar quanto e como seus conceitos são úteis para o historiador da arte atual.

Um outro elemento a ser considerado é que se trata de um período com uma história da arte muito baseada na pesquisa de arquivo, e que obrigatoriamente lida muito mais com os objetivos declarados ou pelo menos deduzíveis a partir das fontes. Os teóricos do *Quattrocento*, assim como os redatores de contratos, notários e outros personagens que povoam as fontes relacionadas à produção e recepção de obras de arte não fazem com frequência odes ao irracional e ao emotivo, mas, pelo contrário, demonstram uma preocupação particular com a ideia de controle, seja ele financeiro, técnico, temático, criativo. O próprio exemplo de Francesco Sassetti, estudado por Warburg²⁵, mostra esta grande preocupação do patriarca em assegurar que suas disposições fossem seguidas pelos seus herdeiros após a sua morte. Sassetti, em um testamento informal, isto é, não registrado legalmente, declara que gostaria que o altar patrocinado pela sua família, que fora retirado de Santa Maria Novella, anos antes, pelos monges dominicanos após uma desavença, fosse recolocado na capela mor da igreja, a fim de garantir a honra de sua linhagem²⁶. Mais do que rechaçar o racionalismo do *Quattrocento*, como fazem Prévost e Didi-Huberman, creio que seria fundamental compreender como esta reação racional está intimamente ligada ao seu oposto.

Se as tentativas de utilizar os conceitos de Warburg como paradigma teórico-metodológico são limitadas, ficam legados importantes como o

Paulo: Contraponto, 2013). Não há como registrar aqui a imensa quantidade de edições e traduções publicadas nas últimas duas décadas. Atualmente, as obras completas de Warburg vem sendo traduzidas e publicadas em diversos países. Estão sendo publicadas, em italiano, pela editora Aragno, e, na França, a editora L'Écarquillé tem uma coleção dedicada a escritos inéditos de Warburg, para citar alguns exemplos. Em língua portuguesa, para além de *A Renovação da Antiguidade Pagã*, já existe uma outra coletânea: *Histórias de Fantasma para gente grande* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015).

²⁵ WARBURG, A. "Francesco Sassetti last injunctions to his sons (1907)", in WARBURG. *Renewal of Pagan Antiquity: contributions to the cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Publications, 1999, pp. 223-262.

²⁶ Idem, p. 238.

estudo de objetos não convencionais da História da Arte, em particular objetos de devoção e religiosidade ditos populares, mas também um renovado interesse na circulação de ideias e formas, no caso do *Quattrocento* ainda concentrado principalmente no binômio oriente/ocidente ou no âmbito do amplo mediterrâneo, por razões óbvias. Os recentes debates sobre interações culturais e o conceito de Renascimento Global²⁷, por exemplo, ecoam preocupações de Warburg.

Uma outra característica da história da arte atual que devemos em parte a Warburg é o foco na ideia de imagem, mais do que no conceito tradicional de obra de arte. Isso leva à consideração, entre os objetos de estudo do *Quattrocento*, de uma série de artefatos e fenômenos culturais que compartilham os referenciais culturais fundamentais da dita “alta arte”, como por exemplo as cartas de Tarô ou os as representações dos festivais populares. Estes elementos contribuem para considerar o *Quattrocento*, e o Renascimento como um todo, um momento de transição e de tensões, e alerta os historiadores a não simplificarem a complexidade do fenômeno. Suponho que seja isso que os estudiosos atuais do *Quattrocento* herdaram de Warburg: questionar as certezas que marcaram o século XX.

Quanto às abordagens discutidas aqui, de Prévost, e de Wood e Nagel é possível dizer que nenhuma se mostra autossuficiente, ou seja, elas não substituem outros procedimentos, mas complementam-nos, lidando com aspectos relativamente específicos do período. Acredito, finalmente, que a agudez da interpretação iconológica e de história intelectual dos primeiros escritos de Warburg – que hoje não é muito valorizada – continua sendo fundamental para os estudiosos da Arte do *Quattrocento*.

²⁷ Cf., por exemplo, JARDINE, L. e BROTON, J. *Global interests: Renaissance Art between East and West*. Ithaca: Cornell University Press, 2000; PARKER, C. H. Parker. *Global Interactions in the Early Modern Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010; GOODY, J. *Renaissances: The One or the Many?* Cambridge: Cambridge University Press, 2010; CASID, J., D’SOUZA, A. *Art History in the wake of the global turn*. Williamstown (MA): Sterling and Francine Clark Art Institute, 2014.

