

MIGRAÇÕES DO CLÁSSICO: A GEOGRAFIA DA ARTE EM ABY WARBURG

Priscila Risi Pereira Barreto¹

Submetido em: 15/01/2022

Aceito em: 01/03/2022

Publicado em: 11/07/2022

RESUMO

Para Warburg, no decurso do Renascimento, a retomada dos deuses antigos - clássicos idealizados - foi uma das formas que “o homem moderno” encontrou para se libertar do servilismo aos demônios medievais, como processos de sublimação - recorrentes e reativos - em que o “homem artístico” aciona “mnemonicamente” uma herança cultural antiga e, em um estado de tensão entre polos opostos, processa sua formulação empática – *Pathosformel* – individual, por meio da obra. Lutando entre a necessidade de orientação e a de libertação (cósmica-espiritual), “homens modernos” como Sandro Botticelli, Albrecht Dürer e Francesco Cossa, exemplificavam estes conflitos que, do micro ao macro, Warburg observava nos detalhes de suas formulações individuais, compreendendo, ao mesmo tempo, aquilo que expressavam sobre a humanidade inteira, rastreada pelos trilhos das culturas e épocas entrecortadas. Concebendo o fazer artístico como processo de luta sublimadora, conflito em zona de tensão polar, no sentido de uma psicologia histórica das expressividades humanas, Warburg ampliava a jovem História da Arte em termos temáticos e tempo-espaciais.

Palavras-chave: Aby Warburg; Iconologia; Classicismo; Paganismo.

¹ Bacharel (2021), Mestre (2020) e doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (2020-2025). Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (Processo N. 2021/04595-5). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES.

ABSTRACT

For Aby Warburg, during the Renaissance, the resumption of the ancient gods - idealized classics - was one of the ways that "modern man" found to free himself from servility to medieval demons, as processes of sublimation - recurrent and reactive - in which the "artistic man" triggers "mnemonically" an ancient cultural heritage and, in a state of tension between opposite poles, processes its empathic formulation – *Pathosformel* – through the work. Struggling between the need for guidance and the need for liberation (cosmic-spiritual), "modern men" such as Sandro Botticelli, Albrecht Dürer, and Francesco Cossa, exemplified these conflicts, which from the micro to the macro, Warburg observed in the details of their individual formulations, comprising, at the same time, what they expressed about the entire humanity, tracked by the tracks of cultures and epochs. Conceiving art as a process of sublimating struggle, conflict in a polar tension zone, in the sense of historical psychology of human expressiveness, Warburg expanded the young History of Art in thematic and time-spatial terms.

Keywords: Aby Warburg; Iconology; Classicism; Paganism.

Introdução

Na busca pela compreensão dos processos de conformação de estilos histórico-artísticos, Warburg entendia a "orientação cósmico figurativa do homem europeu no século XV" como "um capítulo da história da cultura na época do renascimento do Antigo"². Como dois polos antagônicos em que oscila o mundo, para Warburg, "o antigo jogo do contraste: vida ativa e vida contemplativa" também mediava a busca da pessoa sensível (o artista) na criação de seu estilo³. É neste sentido que, se colocando como um "historiador da psique", Warburg evocava e reformulava uma

² WARBURG, A. **A presença do antigo. Escritos inéditos.** Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1., p. 191.

³ GOMBRICH, E. H. J. WARBURG, A. **Uma biografia intelectual.** Madrid: Alianza, 1992, p. 303.

“psicologia da polaridade”, dialogando com muitas teorias de peso, como de Theodor e Robert Vischer, T. Vignoli, C. Darwin, J. W. Goethe, F. Nietzsche, J. Burckhardt e tantos outros.

Nos estudos universitários sobre Botticelli, Warburg já esboçava uma “estética psicológica”, que lhe permitia “observar em seu devir, nos círculos de artistas criadores, o sentido para o ato estético da “empatia” como uma força formadora de estilo”⁴. Até o seu último ano de vida, em 1929, afirmaria sua intenção em rastrear as “pré-formações de inspiração antiga que influenciaram a representação e na conformação de estilos do Renascimento”, com a concepção de que “a nova linguagem patética dos gestos do mundo das figuras pagãs não foi introduzida no ateliê simplesmente (...) sob a aclamação de um olho artístico sofisticado e de um gosto antiquário similar”, mas em virtude de uma função da memória⁵. Neste prisma, o problema do Renascimento se apresentava como o da “metamorfose da energia humana”, e como “polarização dinâmica através da memória restaurada”⁶.

Em uma conferência autobiográfica, em 1927, Warburg explicou que desde a sua juventude questionava a ideia de serenidade olímpica sob “o ideal de Lessing e Schiller”⁷, mas mesmo convencido de que “a tese Lessing-Winckelmann”⁸ carecia de correção, sua confrontação só se

4 WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 27.

5 Ibidem, p. 365.

6 WARBURG, 1907 In: GOMBRICH, E. H. J. WARBURG, A. **Una biografia intelectual**. Madrid: Alianza, 1992. p. 227.

7 *O Significado do Don Carlos no desenvolvimento poético de Schiller*. (Cf. WARBURG, Aby. De arsenal a laboratório. In: FERNANDES et al. (Orgs.) **Revista Figura: Studies on the Classical Tradition**, [S.l.], v. 4, n. 1, 2016. Disponível em: <http://figura.art.br/images/2016/2016_4.pdf>. Acesso em 12 jan. 2021).

8 Baseando-se na teoria de J. J. Winckelmann (1717-1768) sobre a “simplicidade majestosa” do traço apolíneo defendida em *História da Arte Antiga* (1764), G. E. Lessing (1729-1781) escreveu a obra *Laocoonte, ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), afirmando que a arte grega se encarregou apenas dos objetos belos e controlados e interpretou a escultura de *Laocoonte* como representação de uma dor agônica, mas sem excessos na expressividade. (SALAZAR,

desenrolaria nas décadas seguintes, esboçando um caminho entre paganismo, judaísmo, cristianismo e ciência moderna, e baseado em um fundamento histórico-cultural que até o fim de sua vida considerou inconcluso⁹.

Ainda durante seu período de formação, Warburg discutiu sobre os relevos de Lorenzo Ghiberti enfatizando a expressão de “um movimento apaixonado” e explicou que a obra *Laocoonte* era própria de uma compreensão dionisíaca da Antiguidade¹⁰. Nesse período, também percebeu que a “agilidade hipervenenosa” de Filippino Lippi ia contra as “leis da serena compostura” e que o movimento agitado nos acessórios, vestes e cabelos tinham origens na Antiguidade¹¹. Gradualmente, Warburg via que a tendência para a representação de movimentos exagerados nos trajes contradizia a ideia de busca de fidelidade à natureza que se cria ter na época e começava a delinear seu conceito de *Pathosformeln*¹².

Também atento à recorrência das concepções representativas dos deuses conforme os escritores da Antiguidade, que durante a Idade Média foram conservados e travestidos pelas “roupagens da alegoria moral”, sobretudo pela interpretação alegórica de Ovídio (Ovídio Moralizado), Warburg observava que as descrições de manuais e catálogos astrológicos também

Mauricio Oviedo. **Per Monstra ad Sphaeram**: la función del arte de la estampa en la concepción de Aby Warburg respecto del proceso de liberación astrológica, en la época del Renacimiento y la Reforma. Tese de Doutorado. Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, v. 56, n. 146, 2017, p. 41-43, 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5965257>. Acesso em 12 jan 2018).

⁹ WARBURG, A. **A presença do antigo. Escritos inéditos**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1., p. 37-38.

¹⁰ SALAZAR, op.cit., p. 41-43.

¹¹ WARBURG, A. De arsenal a laboratório. In: FERNANDES Et al. (Orgs.). **Revista Figura: Studies on the Classical Tradition**, [S.l.],v. 4, n. 1, 2016. Disponível em: <http://figura.art.br/images/2016/2016_4.pdf>. Acesso em 12 jan. 2021.

¹² SCARSO, D. Fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl G. Jung. Lisboa, 2006. .p. 544. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso>. Acesso em: 18 mar. 2018.

foram importantes fontes para representação dos deuses no início do Renascimento italiano¹³.

Por esta dupla influência da tradição antiga, a doutrina dos deuses olímpicos transmitidos pelos mitógrafos e a dos deuses astrais preservada pela prática astrológica, os “símbolos astrológicos da tradição” antiga, “enrijecidos heraldicamente” na era medieval, seriam reavivados por meio da escultura clássica. Tal fenômeno, visível nas figuras da Capela do Santíssimo Sacramento em Rimini, por exemplo, teriam sido influenciadas pelo “*pathos* animador” dos sarcófagos da Antiguidade Tardia, assim como a gravura italiana *A Morte de Orfeu*, atribuída ao círculo de Mantegna (Escola de Ferrara), remetia às mesmas formulações empáticas que também inspiraram Albert Dürer¹⁴.

Em uma de suas anotações, Warburg escreveu sobre sua inspiração pelo linguista H. Osthoff acerca do “caráter primitivo dos superlativos”, para a comparação de representações de determinados gestos como “palavras primordiais” da “gesticulação apaixonada”. Tais palavras primordiais, extraídas da Antiguidade, seriam retomadas pela arte da Renascença como “inversões enérgicas”, como exemplificava a *Crucificação* de Bertoldo di Giovanni, em que a representação de Maria Madalena tem como modelo uma mênade, e está presente em dois dos painéis do *Bilderatlas Mnemosyne*¹⁵.

Sob este ponto, é importante destacarmos o caráter inconcluso do conceito *Pathosformel*, que, como tudo no legado de Warburg, não se desenvolve para uma aplicação estanque, sendo sempre apto à reformulação. Em 1929, por exemplo, no texto de introdução ao Atlas, Warburg substituiu o termo *Pathosformel* pela ideia de “engramas” - “de uma experiência apaixonada [que] sobrevivem como patrimônio hereditário

¹³ WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.447.

¹⁴ Ibidem, p.447-448.

¹⁵ GINZBURG, C. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p.8-9.

gravado na memória”¹⁶. Desta vez, E. Hering e R. Semon, cujas pesquisas propunham que os traços de memória são herdados, emprestar-lhe-iam os termos *engrama* e *mneme* para explicar a retenção de imagens no aparelho psíquico, no entanto, em vez de fixar um significado para os temas pictóricos, Warburg atentava para as “variações semânticas das fórmulas visuais” em diferentes contextos¹⁷.

Por estas vias, acorda-se que cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln* de acordo com suas necessidades expressivas, intensificando, reativando e carregando-se de um significado que entra em conflito com o polo oposto¹⁸. A ciência cultural (*Kulturwissenschaft*) que Warburg propunha investigava a história de um tema e suas variadas configurações ao longo do tempo, por intermédio da persecução dos nexos diacrônicos de transmissão, invenção e transformação¹⁹. Neste sentido, também concordamos com Ginzburg, para quem a noção de *Pathosformeln* ilumina as raízes antigas de imagens modernas e a maneira como tais raízes foram reelaboradas, considerando que este instrumental analítico pode ser aplicado a fenômenos diferentes²⁰.

¹⁶ Ibidem, p. 10-11.

¹⁷ SIMÕES, T. C.A. **Entre o homem aventureiro e o homem histórico**: Aby Warburg, 1896-1923. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, (Orientadora Cecília Martins de Mello). Rio de Janeiro, 2010, p. 116.

¹⁸ GUERREIRO, A. Aby Warburg e a História como Memória. **Revista de História das Ideias. História e Verdade(s)**, Coimbra, 2002, v. 23, p. 389-407. Disponível em <https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41705/1/Aby_Warburg_e_a_historia_como_memoria.pdf> Acesso em 12 jan. 2022.

¹⁹ WAIZBORT, L. “Introdução à edição brasileira Pan+Dora”. In: PANOFKY, E.D. **A Caixa de Pandora**: as transformações de um símbolo mítico. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.9-15.

²⁰ GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, Sinais. Morfologia e História**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 41-42.

Sul, com Sandro Botticelli

Em sua tese doutoral em História da Arte, em Estrasburgo (1891-1893), sobre *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* de Botticelli²¹, Warburg já confabulava sobre os dramas cósmicos herméticos que envolveram a cultura artística do Renascimento – de Norte a Sul na Europa. Comparando as “pinturas mitológicas” de Botticelli com a literatura poética e a teoria da arte de seu tempo, Warburg²² percebia que os artistas e seus conselheiros do *Quattrocento* recorriam “às obras de arte da Antiguidade, quando se tratava de dar corpo à vida em movimento aparente”²³.

Atento ao círculo cultural de Botticelli, explicou que Angelo Poliziano foi o erudito que teria transmitido os conceitos à obra do artista, apoiando-se em poetas antigos, como Ovídio e Claudiano, além dos hinos homéricos dedicados a Afrodite para a descrição da Vênus, porém, “com consciência e por conta própria, deu novo apoio a essa disposição”, dando especial atenção aos trajés, cabelos e acessórios em movimento. Diante disso, Warburg²⁴ entende que o ostensivo esforço em “capturar os movimentos transitórios dos cabelos e trajés corresponde a uma corrente dominante nos círculos artísticos do norte da Itália desde o primeiro terço do século XV”.

Esta corrente encontraria em L. B. Alberti (*Da pintura*) sua máxima expressão:“(...) como queremos dar aos panos os seus movimentos e sendo eles por natureza pesados e caindo por terra, será bom colocar na pintura a face do vento Zéfiro ou Austro soprando por entre nuvens, para que os panos se agitem”²⁵. Ainda, o fato de Botticelli ter pintado alguns dos

²¹ *O Nascimento de Vênus e Primavera de Sandro Botticelli: um estudo sobre as ideias da Antiguidade no início do Renascimento Italiano* (1893) (Cf. MICHAUD, P-A. **Aby Warburg e a imagem-movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.13).

²² WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 27.

²³ Ibidem, p. 27-31.

²⁴ Ibidem, p. 31-32.

²⁵ Ibidem, p. 32.

“exemplos modelares de Alberti” comprovaria que “ele, ou então o douto que o aconselhava, foi “influenciado” pelo ideário de Alberti” que, por sua vez, também recorria à literatura antiga, como Phigius (*Ode* I,30) Sêneca (*De Beneficiis*, I, 3), e Crisipo²⁶.

Do mesmo modo, os *Fastos* de Ovídio teriam tido grande importância nas aulas públicas de Poliziano em Florença, por volta de 1481²⁷. Também indicando conexões das obras de arte com a poesia e a filosofia de inspiração platônica corrente à época, a *Vênus Virgem* de Niccolo Pisano poderia ter origens na “concepção simbólica” de Eneias, tais como formuladas nas *Disputationes Camaldulenses* de Cristoforo Landino, especialmente dirigidas para a “camada versada em arte da sociedade florentina de então que fora influenciada por Poliziano”²⁸.

Passeando por “excursões exegéticas” que tomavam como ponto de partida as obras mitológicas de Botticelli, Warburg²⁹ falava de relevos como os de Agostino di Duccio, na fachada de São Bernardino, em Perúgia, e o de Brera; de Niccolo Pisano, no púlpito do Batistério de Pisa; nas portas de bronze da Basílica de São Lourenço; ou mesmo do relevo sob a estátua de São Jorge, em Orsanmichele, observando que “o artista do século XV selecionava, de uma obra original da Antiguidade, aquilo que lhe ‘interessava’”³⁰.

Sempre entrecruzando seus estudos, em outro momento, Warburg³¹ aludiria à ideia de que “o novo estilo” (moderno) foi marcado pela Antiguidade grega e latina reavivada, e ainda que considerasse que

²⁶ Ibidem, p. 52-53.

²⁷ Ibidem, p. 59.

²⁸ Ibidem, p. 45.

²⁹ Ibidem, p. 27-44.

³⁰ Ibidem, p. 27-44.

³¹ WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 480.

Botticelli tenha elaborado sua “criação profundamente pessoal de humanidade ideal”, ele teria recebido “os elementos temáticos” por meio da escultura antiga, que lhe mostrara como o mundo dos deuses “dançava” uma ciranda platônica nas “esferas elevadas”. Neste caminho, o advento de uma “visão histórica do mundo Antigo” se apresentava como “ponto de virada para orientação energética”³².

Warburg³³ lembra que Leonardo da Vinci, além do apelo a Vitruvius no tocante às proporções do corpo humano, também recomendava a imitação dos gregos e latinos “com o modo de revelar os membros, quando o vento se apoia sobre as suas roupas”, todavia, endossava a Antiguidade apenas onde lhe parecia exemplar e digna de atenção, “como uma força ainda viva para si e para seus contemporâneos”. Botticelli, de seu lado, com “o olhar atento de um “pintor-ourives”, e um “temperamento artístico” que privilegiava a “beleza serena”, teria necessitado de um “impulso vindo de fora como pretexto para eleger cenas de exasperação passional” e, por isso, segundo Warburg³⁴, “as invenções de Poliziano encontraram em Botticelli um ouvinte interessado e um executor de mão-cheia”.

Assim, Warburg³⁵ notava que no século XV, os artistas ainda não eram inclinados a abdicar de suas próprias observações, como seriam no século seguinte, porém, atentavam para “o mais difícil problema das artes plásticas: como capturar as imagens da vida em movimento”. Ponderando sobre uma “repetição irrefletida de motivos de movimento exterior intensificado”, mais devida à falta de tino artístico que ao universo de formas da Antiguidade do qual foram tirados seus modelos, Warburg

³² Ibidem, p. 480.

³³ WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 73.

³⁴ Ibidem, p. 73-74.

³⁵ WARBURG, A. De arsenal a laboratório. In: FERNANDES Et al. (Orgs.). **Revista Figura: Studies on the Classical Tradition**, [S.l.], v. 4, n. 1, 2016, p. 66. Disponível em: <http://figura.art.br/images/2016/2016_4.pdf>. Acesso em 12 jan. 2021.

observa que ela também serviu como modelos opostos, os da “grandiosidade serena” de que falava Winckelmann³⁶.

Norte, com Albrecht Dürer

Algum tempo depois de seus estudos sobre Botticelli, Warburg³⁷ proferiu uma conferência sobre *Dürer e a Antiguidade italiana*³⁸ na qual, novamente, defendeu que os “tesouros formais da Antiguidade redescoberta” serviram de modelo para a “mímica pateticamente intensificada” tanto quanto para a “serenidade clássica idealizante”. Além de reafirmar a influência narrativa de Angelo Poliziano para os artistas da Renascença, atentou para a presença de um “estilo misto desequilibrado” que oscilava entre “a observação realista da natureza” e as “referências idealizantes aos modelos antigos na arte e na poesia”³⁹.

Nesta ocasião, Warburg usou publicamente o termo *Pathosformel* pela primeira vez, designando uma “formulação de *pathos* arqueologicamente autêntica”, em “modelos de gestualidade patética intensificada” que, até então, a visão da arte antiga de “serena grandeza” ignorava⁴⁰. Observando a remodelagem da aparência humana, por intermédio do movimento acentuado do corpo e da vestimenta, evidencia a recorrência de modelos como “superlativos autenticamente antigos”, aparentes na linguagem gestual e na retórica muscular, declarando a intenção de ilustrar a

³⁶ WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 67.

³⁷ Ibidem, p. 435.

³⁸ Conferência apresentada e publicada nas atas do 48º Encontro de Filólogos Alemães, realizado em 1905, em Hamburgo (Ibidem, p. 17).

³⁹ WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.436-439.

⁴⁰ GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, Sinais. Morfologia e História**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 7-8.

“corrente patética na influência da Antiguidade reavivada” como “*Pathosformeln* transmitidos”⁴¹.

Warburg⁴² declarou que todas as obras escolhidas para a conferência demonstravam a vitalidade com a qual a mesma “fórmula de *pathos* arqueologicamente fiel” se difundiu nos círculos artísticos. Ciente de que o tema de Orfeu não era apenas um motivo artístico de interesse formal, defendeu que “essa dança trágica” era acima de tudo uma “experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionisíaca”, genuinamente “revivida de modo passional e empático no espírito”. Rastreando as migrações e formulações destas “imagens retóricas”, explicara que tanto Mantegna quanto Pollaiuolo foram modelos para Dürer, em 1494, contudo, a própria acepção dureriana da Antiguidade pagã passaria por diferentes fases e formulações ao longo de seu percurso artístico⁴³.

Mesmo que Dürer ainda fosse alheio ao “medo estético moderno de perder a autonomia própria do indivíduo”, seu esforço era louvável porque “nenhum orgulho artístico o impediu de transformar o legado do passado em algo profundamente pessoal”, capaz de contrapor “a vivacidade pagã meridional” (o maneirismo italiano *all’antica*) à “resistência instintiva da serenidade *nuremberguiana*” (*alla francheze*)⁴⁴.

Lutando contra “a linguagem gestual barroca da qual a arte italiana vinha se aproximando já desde meados de XV”, em 1506, Dürer rejeitava conscientemente o “*pathos* decorativo” que os italianos sentiam falta em sua obra. No mesmo ano em que Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti canonizavam o *pathos* heroico em suas batalhas equestres,

⁴¹ WARBURG, op. cit., p. 435.

⁴² Ibidem, p. 435-436.

⁴³ WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 87-94.

⁴⁴ Ibidem, p. 87-94.

⁴⁵ WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.436-439.

Dürer surgia com sua obra *A Grande fortuna* que, aparentemente, era muito sóbria e alheia ao espírito da Antiguidade, entretanto, que, como Warburg demonstrou, seguia as proporções *vitruvianas* e ilustrava um poema latino de Poliziano pela figura da *Nêmesis*⁴⁶⁴⁷.

Como se pode constatar, durante a conferência de 1905, Warburg⁴⁸ demonstrou inúmeros documentos sobre o tema de Orfeu, ponderando sobre os sentidos que tinham para a sociedade renascentista (Mântua e Florença), mas também ressaltando “o intercâmbio de cultura artística entre passado e presente, entre norte e sul no século XV”. Compreendendo as imagens estudadas como relatos das “estações escavadas” e testemunhos das vias pelas quais os “antigos superlativos da linguagem gestual” migraram dos gregos a Dürer, observa que esses “retóricos imigrantes da Antiguidade” receberam diferentes tratamentos ao longo do tempo e pelo mesmo artista (como as variações gestuais que aponta em Dürer).

Defendendo que o rastreio destes processos migratórios permitia a clara compreensão do “início do Renascimento como contexto da história cultural da Europa”, Warburg⁴⁹ demonstrava a importância de muitas expressões antes negligenciadas. A fim de entender os “processos cíclicos nas mudanças das formas de expressão artística”, afirmava tratar-se de uma questão psicológico-estilística que não devia ser tratada pela perspectiva dos “vencedores ou vencidos”. Criticando uma acepção histórica antiga de uma “política de guerra”, denuncia que a negligência dessa “fórmula simplificadora”, que satisfazia somente “o diletantismo dos caçadores de heróis”, fugia “das fatigantes análises individuais das fontes

⁴⁶ WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 94-98.

⁴⁷ Ibidem, p. 94-98.

⁴⁸ Ibidem, p. 94-98.

⁴⁹ Ibidem, p. 96-98.

dos grandes artistas”, e desconsiderava um “importante problema histórico-estilístico”⁵⁰.

Oriente, em Francesco Cossa

Ampliando as fontes, o recorte temporal e seu “campo de observação”, Warburg abordou o tema astrológico em um sentido de “imagens retóricas” com fins de “orientação cósmico-espiritual”, e, ao incluir cosmologia e magia em sua problemática, abriu seu campo de pesquisa para o Norte e para o Oriente, em busca das “tendências seletivas que caracterizavam a figuração recordada dessa herança em diferentes épocas”⁵¹.

Em 1908, Warburg escreveu *O mundo dos deuses antigos e o início do Renascimento no Sul e no Norte e Sobre as imagens de deidades planetárias no calendário baixo-alemão de 1519*. Nesse período, também se dedicou aos estudos de história da astronomia e da astrologia na Biblioteca do Vaticano e em pesquisas sobre a história da astronomia grega e árabe⁵², sob a influência de seu ‘amigo astral’ (*Sternenfreund*) Franz Boll.

Apesar de Gombrich sugerir que é desse período o seu primeiro contato com o tema da astrologia, a saber, pela obra de Steffen Arndes e o calendário de Lübeck, acreditamos que o tema já estava presente em pesquisas anteriores, como cerne de sua problemática pessoal, com os “demônios da infância”⁵³, ou já em 1893, nos estudos sobre Botticelli e a

⁵⁰ Ibidem, p. 98.

⁵¹ BING, G. Prefácio à edição de 1932. In: WARBURG, A. O legado do antigo. Escritos inéditos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1, p.xliii.

⁵² MICHAUD, P-A. **Aby Warburg e a imagem-movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.13-14.

⁵³ Ainda na infância, em 1870, quando acometido por tifo, Warburg leu o livro *Petites misères de la vie conjugale* de H. Balzac (1799–1850), com ilustrações de Bertall. 16 anos depois, reconheceu nestas ilustrações, “satanismos, estranhezas (...) que tiveram um papel curiosamente demoníaco” em seus delírios febris (DIDI-HUBERMAN, **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Editora Contraponto, 2013, p. 424).

sublimação do tema (astrológico) do rapto de Zéfiro e, em 1895, tratando dos figurinos teatrais dos Intermezzi⁵⁴, em que falou sobre a transformação de um “antigo símbolo cósmico de 1565” em um “jovem deus sentimental”⁵⁵.

De todo modo, a partir de 1910, seus estudos sobre os afrescos astrológicos de Ferrara, apresentados em 1912, na conferência do Congresso Internacional de Historiadores de Arte em Roma⁵⁶, representaram um marco definidor para a Iconologia enquanto disciplina histórico-artística⁵⁷. Entretanto, para Warburg, representavam apenas o “esboço provisório de um tratado mais minucioso” ainda a ser publicado com a “análise das fontes iconográficas do ciclo de afrescos do Palácio Schifanoia”.

Nestes estudos, por meio de método indiciário para a análise das fontes, Warburg⁵⁸ investiga os estudiosos e possíveis conselheiros dos artistas e do programa iconográfico do Palácio Schifanoia, evidenciando que teria sido Pellegrino Prisciani (1435-1518) o erudito inspirador do ciclo de afrescos no Salão dos Meses. Este erudito proveniente de Padova, formado em Direito, teria ocupado distintos cargos no governo de Borso d’Este, e revelado certa familiaridade com estudos astrológicos e práticas

54 “Os figurinos teatrais para os intermezzi de 1589”. (1895) (In: WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.339-426.)

55 BICUDO BÁRBARA, L. “Aby Warburg em português”. **Discurso**, [S.l.],v. 46, n. 1, 2016, p.261. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2016.119164>. Acesso em 12 jan. 2021.

56 “Arte italiana e astrologia internacional no Palácio Schifanoia de Ferrara”. Título original: *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*. (In: WARBURG, op cit., p.453-505)

57 MAHÍQUES, R. G. “Aby Warburg y la imagen astrológica. Los inicios de la Iconología”. **Millars: Espai i Historia**, [S.l.],n. 19, 1996, p.67-90. Disponível em:<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/millars/article/view/3024>. Acesso e 12 jan. 2021.

58 WARBURG, op cit., p. 471.

mágicas advindas de Pietro d'Abano (além de M. Manilius e Abû Ma'schar)⁵⁹

Na busca pelas fontes do ciclo de afrescos pintados para o Duque Borso D'este, em Ferrara, em 1470, até então eram incompreensíveis, Warburg contou com uma grande contribuição para a “moderna história da arte”, a obra *Sphaera. Novos textos gregos e pesquisas para a história das constelações*⁶⁰ (1903), em que F. Boll reconstruiu a *Sphaera Barbarica* de Teucro (I AEC) e identificou as etapas principais de sua migração para o Oriente e depois de volta à Europa, até chegar ao *Astrolabium Magnum* (1293) de autoria de Pietro d'Abano, o “Fausto paduano do *Trecento*”, contemporâneo de Dante e Giotto”⁶¹.

Em contato com a obra de Boll, Warburg também teve acesso à outra versão da *Sphaera* de Teucro, inserida nas redes de comunicação egípcias e indianas, e descrevendo a divisão do zodíaco em 36 decanos segundo a tradição árabe, greco-ptolomaica e indiana⁶². Em apêndice à obra de Boll, a *Grande Introdução* de Abu Ma'schar, apresentava-se como autoridade para a astrologia medieval, reunindo uma sinopse tripla de imagens do céu de estrelas fixas provenientes de distintas culturas, entretanto, cuja única fonte era a *Sphaera* de Teucro⁶³. Por essas e outras razões, em 1925, Warburg⁶⁴ proferiu uma conferência em homenagem a

⁵⁹ WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 471.

⁶⁰ Título original: *Sphaera. Neue griechische Texte und untersuchungen zur geschichte der Sternbilder*.

⁶¹ WARBURG, op cit., p. 456.

⁶² FERNANDES, Cássio da Silva. O legado antigo entre transferências e migrações. Revista Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 338-346, jan./jun., 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v15n28/1518-3319-topoi-15-28-00338.pdf>. Acesso em 12 jan. 2021.

⁶³ WARBURG, op cit., p. 456-457.

⁶⁴ “A influência da Sphaera Barbarica sobre as tentativas de orientação no Cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll”. Título original: *Die Einwirkung der Sphaera barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes*. Franz Boll zum Gedächtnis, 1925. In: WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 289.

Boll e explicou que “as constelações definidas como decanos indianos na descrição comparada das esferas de Abû Ma'schar (...) resume três diferentes redações do céu grego”.

Percebendo aspectos de seleções em pequenos *detalhes*, Warburg atentava para as modificações das imagens, retóricas e migrantes, como aspectos precursores no processo de libertação humana. Por isto, acordasse que seus estudos sobre os afrescos de Ferrara representam um passo em seu longo percurso intelectual na tarefa de “compreender os mecanismos de orientação no cosmos utilizados pelo homem, no limiar do Mundo Moderno”⁶⁵. Pensando sobre a “restauração da Antiguidade como uma tentativa (...) de liberar a personalidade moderna pelo encanto da prática mágica helenística”, Warburg⁶⁶ dizia que sua abordagem podia não ser “tão sedutora do ponto de vista estético, mas que nos ata ainda mais profundamente ao humano”.

Referindo-se a “restituição de um ideal estilístico à antiga mais elevado nas grandes figuras do mito e da história antigas” como “principal ocorrência estilística que simboliza a transição do início do Renascimento para o Alto Renascimento”, o “estilo idealizado quase antigo” associado à vida cortês, podia ser demonstrada na literatura de Ferrara⁶⁷. Para Warburg, a prova de que, no Renascimento, as figuras da mitografia humanista eram consideradas deuses olímpicos poderia ser verificada no tratado de Lodovico Lazzarelli, dedicado ao Duque Borso, em 1471, que, pelos versos escritos para acompanhar as deidades planetárias dos

⁶⁵ FERNANDES, Cássio da Silva. “De Arsenal a Laboratório (1927), de Aby Warburg: Apresentação e tradução”. **Revista Figura: Studies on the Classical Tradition**, [S.l.], v. 4, n. 1, 2016, p. 163-196. Disponível em: http://figura.art.br/images/2016/2016_4.pdf. Acesso em 12 jan. 2021.

⁶⁶ WARBURG, A. **O legado do antigo. Escritos inéditos**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1., p. 144.

⁶⁷ WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 471-473.

Tarocchi, intentava restaurar a importância original destas e “salvá-las” da profanação como cartas de jogo⁶⁸.

Foi justamente nesse espírito que as divindades da faixa superior dos afrescos no Salão dos Meses se apresentavam como habitantes do Olimpo, seguindo ordem de M. Manílio (e não como os deuses planetários medievais). Todavia, em 1470, “a servilidade ilustrativa medieval na prosa de um desfile urbano” ainda não estava preparada para “ascender das regiões inferiores dos trajes realistas *alla franzese* ao éter luminoso da *Venere aviática* na Villa Farnesina (Rafael). Aludindo a uma esfera de transição entre Francesco Cossa e Rafael, Warburg⁶⁹ chamou a atenção para o fato de que na faixa superior do afresco do mês de março, pintada por Cossa, a divindade olímpica de Atenas substituía a tutela do planeta Marte, retomando a tradição mitológica de M. Manílio, contudo, mesmo que “o reino da humanidade ideal” tenha sido reconquistado na faixa superior, Atena ainda passava por um estágio embrionário como Palas.

Não obstante, Warburg⁷⁰ percebe essa “evolução tipológica” como que mediada por Botticelli, que também teve que “libertar sua deusa do realismo medieval da arte de gênero *alla franzese*”, da subserviência ilustrativa e da prática astrológica. Estes processos de criação pessoal, para Warburg, têm a ver com uma “luta sublimadora”, que mesmo se dando em uma esfera particular, individual, micro histórica, de todo modo não se separa de uma “memória coletiva compartilhada” que, através dos tempos e lugares em que se desembocou, assume uma esfera amplificada, macro histórica. Atento a essas individualidades e seleções sublimadoras das *Pathosformeln*, Warburg diz que Ferrara estava em estágio embrionário, porém, ainda que Cossa não tenha chegado à

⁶⁸ Ibidem, p. 473-474.

⁶⁹ WARBURG, A. **A presença do antigo. Escritos inéditos**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1., p. 161-162.

⁷⁰ WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 474.

espiritualização idealizada de Rafael, em relação aos outros pintores dos afrescos, já se destacava.

Retomando estes apontamentos na conferência de 1925, Warburg⁷¹ descreve os afrescos do mês de julho, regido por Júpiter e Cibele, como uma “ilustração literal de fontes antigas” que representa a morte de seu filho Attis “com toda a atrocidade”. Diferentemente de Cossa, os demais pintores dos afrescos (até então anônimos), haviam sido impedidos de ascender à divindade olímpica “pela monstruosidade demoníaca” na inspiração excessivamente erudita de Pellegrino Prisciani, como também se vê no afresco do mês de agosto, regido por Ceres, em que o rapto de Proserpina por Plutão aludiria ao sacrifício que estaria presente até mesmo na base conceitual da *Primavera* de Botticelli.

Desenvolvendo o percurso de metamorfose de um valor expressivo simbólico, antes figurado no “monstruoso complexo”, a *Escola de Atenas* de Rafael trazia uma “serenidade elevada”, onde a deusa se esconde nas sombras e sua contemplação se dá na esfera ideal “da meditação pagã erudita”⁷². Ao longo da conferência (1925), Warburg⁷³ discorre sobre a ideia de superação do sacrifício humano para acalmar um demônio como fundamento de quase todas as religiões e explica que a espiritualização desta “magia bárbara e sanguinária” constitui o propósito de “religiões mais elevadas”, esclarecendo que a substituição do sacrifício humano pelo animal é um dos primeiros sintomas no ritual das religiões para tal reforma.

Quando Warburg⁷⁴ encerra a conferência de 1912, com uma das declarações mais sintéticas de suas análises, afirma que “a admiração entusiástica frente ao evento incompreensível da genialidade artística” só

71 WARBURG, A. **A presença do antigo. Escritos inéditos**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1., p. 171.

72 Ibidem, p. 165.

73 Ibidem, p. 170.

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

pode subsistir “se reconhecermos que o gênio é ao mesmo tempo uma dádiva e uma energia de confrontação consciente”. O “grande estilo novo” legado pelo “gênio artístico italiano” imbrica-se “na vontade social de libertar a humanidade grega da prática medieval e latino-oriental” e com essa vontade de restituição do Antigo, “o bom europeu iniciou a luta pela iluminação naquela era de migrações iconográficas internacionais que hoje com um misticismo exagerado chamamos de época do Renascimento”⁷⁵.

Considerações finais

Entre tantas possíveis problematizações, aclaram-se algumas de suas intenções na conferência de 1912, que, de certo modo, já apareciam em suas análises sobre Dürer. Primeiro: sobre o problema “idealizante” e da análise formalista “unilateral”, visto que Warburg questiona a forma em que o mundo formal do Alto Renascimento italiano se apresentava para os historiadores da arte, afirmando que a astrologia foi importante para este desenvolvimento estilístico, e que o lado dionisíaco/demoníaco fez parte dos modelos fornecidos pelas artes plásticas e poéticas da Antiguidade. Segundo: acerca da questão das fontes e da hierarquização das obras de arte, Warburg amplia seu campo de observação para o Norte e para o Oriente, analisa inventários, relevos, tapetes, pinturas de gênero, arte impressa e seus manuais astrológicos, e desenvolve o “problema de intercâmbio de valores expressivos”, vendo o Renascimento como uma “era de migração internacional das imagens” (retóricas, recorrentes e reativas).

Expandindo as noções de Antigo, de Clássico e do próprio Renascimento, Warburg tracejava a proposta de uma “análise iconológica do mundo dos deuses antigos em épocas inter-relacionadas”, demonstrando as circulações e transferências imagéticas que fecundaram a arte italiana no Renascimento⁷⁶. A “busca do legado do antigo para o surgimento da

⁷⁵ Ibidem, p. 476.

⁷⁶ WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.475.

Modernidade ia além da via Antiguidade-Idade Média-Renascimento”, pois “na tradição, o classicismo era um processo recorrente e reativo”⁷⁷. Nesta empreitada, revelou a importância da herança hermética mediterrânea que circulou pela via de simbologias e práticas culturais artísticas para além da Europa Meridional e que a reanimação dos autores gregos “transformariam a astrologia hermética, terapêutica ou oracular de Alexandria em uma fatal herança comum da Europa”⁷⁸.

Com seu interesse particularizado na influência do paganismo, Warburg⁷⁹ rastreou as migrações das imagens “como contexto da História cultural” e demonstrou “processos cíclicos nas mudanças das formas de expressão artística”. Por estas vias, revelou que os gregos antigos não eram só olímpicos, mas também eram dionisíacos. Os nórdicos medievais não eram só cristãos, eram profetas pagãos; assim como os italianos modernos, que também não eram só cientistas, eram magos. Assim, apreendemos que a astrologia, enquanto tema iconológico de função metodológica, exemplifica aquilo que Warburg denominou como *Pathosformeln* que possibilitaram a *Nachleben* (vidas póstumas) da Antiguidade no(s) Renascimento(s), sendo expressões e ao mesmo tempo partícipes no processo de luta pela emancipação do homem moderno⁸⁰.

Em seu olhar, aquilo que “na alta cultura” chamamos de “ato artístico” é algo que se situa “entre a apreensão imaginária e a virada conceitual”, no sentido em que o “homem artístico aciona mnemonicamente uma herança indelével” em um estado de tensão entre polos⁸¹. Neste prisma, entende a criação consciente de uma distância entre si e mundo como “ato básico da civilização humana”, e que a consciência dessa distância se torna uma

⁷⁷ WARBURG, Aby. **O legado do antigo. Escritos inéditos**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1., p. 24-32.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 475.

⁷⁹ *Ibidem*, p.438-439.

⁸⁰ SALAZAR, op. cit., p. 80-83.

⁸¹ WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 363-365.

função social, como um espaço intermediário “substrato da figuração artística”, no qual o artista é auxiliado pela memória individual e coletiva, fazendo uso da herança de expressões fóbicas de forma mnêmica e buscando abrigar a força da personalidade passional, estimulada pelos mistérios religiosos⁸²⁸³.

Desse modo, com Warburg, aprendemos que os modernos da pós-Renascença, fundando novas *formas simbólicas*⁸⁴ para explicar os fenômenos naturais que influem sobre seus destinos, deram seus primeiros passos de liberdade impelidos pelo medo: do destino, dos demônios, do fatalismo cósmico e da finitude humana em si. Porém, ainda que em Warburg se perceba a concepção de um caminho evolutivo – do monstro à esfera - é mais latente o aceite da coexistência entre o culto e o cálculo, entendida na disputa entre os polos de liberdade x necessidade, que é próprio à condição humana. Ninguém está livre de fazê-la e ele mesmo o fez lutando contra os seus “demônios”.

Se fala de Zeus, respeitável professor, quero pensar que oferecerá um ramo de oliveira no altar da *Minerva Memor*, de modo que faça com que esta envie um Perseu a libertar o acorrentado de Kreuzlingen, e que este possa levar, de retorno ao lar, uma oferta em agradecimento a Minerva Médica⁸⁵.

⁸² Ibidem, p. 363-365.

⁸³ WARBURG, Aby. **A presença do antigo. Escritos inéditos**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2018. v. 1., p. 217-219.

⁸⁴ Afirmando que o “chamado hermetismo nada mais é do que uma tentativa de estabelecer esses quadros de relação entre homem e ambiente natural: animais, plantas e pedras”, Warburg (Ibidem. p.158) admitiu um “depósito articulado do pensamento estrutural” no sentido entendido por Cassirer (Cf. CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das Formas Simbólicas**. II: O Pensamento Mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004).

⁸⁵ *Se Lei parla su Zeus, egrégio Professore, voglio pensare che depporrà in tal modo um ramo d'olivo sullaltare dela Minerva Memor, cosi che ella invii um Perseo a liberare l'incatenato di Kreuzlingen e questi possa portare, di retorno a casa, um'offerta in ringraziamento alla Minerva Medica*. “Lettera a Ullrich von Wilamowitz-Moellendorff”, 1924. In: STMILLI, Davide (org). *La dialettica dell'immagine*. **Aut Aut**, 321/322, 2004, p. 24, tradução livre.