

Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento

Cássio Fernandes¹

Pouco menos de dois anos antes de sua morte, Aby Warburg profere, em dezembro de 1927, no salão da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura) em Hamburgo, uma conferência de caráter autobiográfico. A conferência, intitulada *Vom Arsenal zum Laboratorium* (De Arsenal a Laboratório), concebida como parte da reunião para constituição do projeto do Conselho Diretor da Biblioteca, permanecera dispersa em meio ao grande volume de textos e anotação de Warburg que apenas nos últimos anos do século XX começam a vir a público.

Na ocasião, o estudioso, ao lançar um olhar retrospectivo sobre o significado mais íntimo de sua atividade intelectual, revela que bem cedo já estava convencido de que era necessário fazer uma correção à tese de Lessing. Lessing tinha comprovado com o seu *Laocoonte*, afirma Warburg, que na representação artística este último “enquanto criação autenticamente antiga, não grita, não suspira, nem mesmo quando é agarrado por serpentes”². A correção à doutrina de Lessing, ou mais exatamente à ideia de Winckelmann a respeito da serenidade olímpica da Antiguidade, segundo Warburg, desenvolveu-se em sua mente logo após o início de seu percurso acadêmico, quando estudava na Universidade de Bonn, e teria se baseado num fundamento histórico-cultural. Ele revela também que esta ideia era, ainda no momento da conferência de 1927, uma perspectiva sobre a qual se colocava; portanto, não totalmente concluída.

¹ Cássio Fernandes é Professor Adjunto do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, onde atua na área de Arte e Cultura do Renascimento.

² WARBURG, Aby. “De Arsenal a Laboratório”. In: *Aby Warburg inédito*. Vol. 1. Organização, tradução e notas de Cássio Fernandes. O livro encontra-se no prelo da Editora da UNICAMP, Campinas.

É possível afirmar que a visão crítica, desenvolvida pelo estudioso hamburguês, sobre a ideia winckelmanniana de Antigo, serviria de base também para sua concepção do Renascimento, e, para o que aqui nos interessa mais de perto: para o que definira sob a noção de “ingresso do estilo ideal antiquizante na arte do Primeiro Renascimento italiano”. Warburg proferiu uma conferência com título nesses termos em abril de 1914, sobre a qual falaremos mais adiante.

Nossa intenção, portanto, é seguir o desenvolvimento dessa noção em alguns escritos do autor ao longo de sua trajetória. Parte desses escritos esteve ausente do livro canônico de Warburg, editado postumamente em 1932 e traduzido no Brasil, em 2013, sob o título *A renovação da Antiguidade pagã*³. Parte desses textos compõe o livro com escritos inéditos de Warburg em língua portuguesa, atualmente no prelo da Editora da UNICAMP⁴.

Assim, o primeiro documento a esse respeito que se tem notícia é o manuscrito, composto por Aby Warburg para um seminário, quando ainda estudante, na Universidade de Bonn, em 24 de maio de 1889, e que teve originalmente o título: *Esboço de uma crítica ao “Laocoonte” na arte do Quattrocento em Florença. O desenvolvimento da pintura nos relevos de Ghiberti* (Entwurf zu einer Kritik des Laokoon an der Kunst des Quattrocento in Florenz. Die Entwicklung des Malerischen in den Reliefs des Ghiberti)⁵.

No manuscrito, composto por anotações que possivelmente serviriam para uma apresentação oral, Warburg afirma que Lessing, no *Laocoonte*, buscou delimitar poesia e pintura (incluída a escultura), com base em seus meios expressivos diversos, defendendo que “a *poesia* deve ter o direito

³ WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

⁴ WARBURG, Aby. *Aby Warburg inédito*. Vol. 1. Organização, tradução e notas de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, no prelo.

⁵ WARBURG, Aby. “Ghiberti e o *Laocoonte* de Lessing”. In: *Aby Warburg inédito*. Vol. 1. Organização, tradução e notas de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, no prelo.

exclusivo de representar ações ‘transitórias’, já que está em condições de mostrar ao espectador *a mesma pessoa em momentos diferentes*”, enquanto “*a pintura* tem o privilégio de caracterizar o que é contíguo, dado que pretende mostrar a pessoa representada por meio de *uma única tomada de olho*, vale dizer, não através do que se modifica, mas, ao contrário, mediante o que existe e que é imutável”⁶.

A crítica de Warburg localiza-se na defesa da capacidade, para a arte figurativa em geral, de representar de maneira verossímil e característica o que é transitório. O exemplo trazido para a discussão está presente na arte florentina do *Quattrocento*. Para o jovem estudante, na obra de Ghiberti, o revelo representa o que é transitório. Na Porta do Batistério de Florença, de autoria de Ghiberti [Fig. 1], que ele compara aos relevos de Andrea Pisano executados para outra porta no mesmo local [Fig. 2], Warburg percebe nas figuras uma linguagem de gestos portadora de um sentido de movimento expressando emoção (*Affekt*). [Fig. 3] Portanto, um movimento nas figuras revelando uma reação imediata a um movimento de alma, que contrasta com a placidez das figuras de Andrea Pisano. [Fig. 4]

⁶ *Idem*.



Fig. 1

Lorenzo Ghiberti*Porta (fachada norte)*, 1403-1424

Bronze dourado

Batisfério de São João, Florença



Fig. 2
Andrea Pisano
Porta (fachada sul), 1329-1336 (moldura 1453-1466)
Bronze dourado
Batistério de São João, Florença



Fig. 3
Lorenzo Ghiberti
Porta (fachada norte), detalhe
Bronze dourado
Batistério de São João, Florença



Fig. 4

Andrea Pisano*Porta (fachada sul)*, 1329-1336, detalhe

Bronze dourado

Batistério de São João, Florença

Warburg havia mencionado, na conferência autobiográfica de 1927, a importância que tivera para ele a leitura de dois livros em 1888 (um ano antes do seminário de Bonn), durante uma estadia em Florença, ambos inteiramente fora do âmbito do estudo histórico-artístico: *The Expression of the emotion in man and animals*, de Charles Darwin⁷, e *Mimik und Physiognomik*, de Theodor Piderit⁸.

Concentremo-nos no caso relativo à teoria de Darwin, qualificada por

⁷ Edição original: DARWIN, Charles. *The Expression of the emotion in man and animals*. London: John Murray, 1872.

⁸ Edição original: PIREEDIT, Theodor. *Mimik und Physiognomik*. Detmold: Meyer, 1867.

Warburg em 1927 como uma “simplicíssima máxima da ciência das expressões”⁹. Darwin concebe os gestos e as expressões humanas como traços enfraquecidos de ações resolutas e vigorosas executadas no passado. A expressão da face nos homens é resultado de reações emotivas imediatas, algo como uma perturbação psíquica causadora de um movimento, de um gesto, e tiveram origem em estágios remotos da civilização. Maurizio Ghelardi tratou este assunto em seu livro *Aby Warburg: a luta pelo estilo*¹⁰, em fase final de tradução no Brasil.

A partir da teoria de Darwin, Warburg, que já lançava um olhar em direção à nascente Antropologia e já tinha assistido às aulas do especialista nas religiões pagãs gregas e latinas, Hermann Usener, refinava seu entendimento sobre as formulações mítico-religiosas.

Sabe-se ainda que paralelamente à discussão trazida pela teoria de Darwin, ganha eco na formação de Aby Warburg a obra do professor de Antropologia da *Reale Accademia di Scienze e Lettere* de Milão, em seguida Diretor do *Museo Civico di Storia Naturale*, também sediado em Milão, Tito Vignoli. Vignoli é autor do livro *Mito e scienza* (1879)¹¹, lido por Warburg na tradução alemã¹². É certo que Warburg conhecesse também a resenha ao livro, editada em 1881, de autoria exatamente de um de seus professores mais apreciados: Hermann Usener. Vignoli, em sua pesquisa sobre o mito, havia tratado, sob o ponto de vista antropológico, o modo como a expressão humana tinha se objetivado nas imagens e nos símbolos. Tal discussão motivara Warburg em sua pesquisa sobre as permanências na representação das imagens, como um dado contínuo da memória na reinterpretação dos códigos da figuração.

Warburg compreendia, assim, que os gestos da arte clássica remontam,

⁹ WARBURG, Aby. “De Arsenal a Laboratório”. In: *Aby Warburg inédito*. Vol 1. *Op. cit.* (no prelo).

¹⁰ GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg: la lotta per lo stile*. Torino: Nino Aragno Editore, 2012, pp. 72-90.

¹¹ VIGNOLI, Tito. *Mito e scienza*. Milano: Fratelli Dumolard, 1879.

¹² VIGNOLI, Tito. *Mythus und Wissenschaft*. Brockhaus Verlag: Leipzig, 1880.

em suas primeiras formulações, a um período no qual a representação dos mitos era uma realidade ritual que comovia profundamente as almas, repercutindo de imediato, como reação biológica, nas feições e nos gestos humanos. Esses gestos estariam presentes em pinturas e esculturas antigas, atuando na arte clássica como uma sobrevivência primitiva. Warburg denomina este processo de “superlativos de uma linguagem da gestualidade”. Na conferência de 1927, ele afirma o seguinte a esse respeito:

A teoria darwiniana da recordação de um estímulo devia ser claramente compreendida não como uma simples reação dinâmica, mas como uma contra-reação a uma carga que no início eu interpretava como uma espécie de “influência estranha” que se apresentava na arte italiana¹³.

Dessa problemática descende o conceito de *Pathosformel* (formulação de *pathos*), empregado por Warburg em seus estudos, anos depois. Daí descende também o problema do ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura florentina do *Quattrocento*, um dos temas centrais de sua obra. No seminário de Bonn, em maio de 1889, Aby Warburg esboçava o problema, que será tratado, como dissemos, ao longo de sua obra.

No mesmo ano de 1889, em 11 de novembro, Warburg ministra uma palestra sobre tema correlato no *Kunsthistorisches Institut*, em Florença, ainda que a discussão se desenvolva de modo seminal. Era sua primeira estadia florentina sob supervisão de August Schmarsow, criador do instituto alemão na cidade dos Medici. Warburg cumpria um período de estudo sobre a arte florentina do *Quattrocento*, que servira como preparação para o projeto para a tese que defenderá anos depois na Universidade de Estrasburgo. Na palestra de novembro de 1889¹⁴, o jovem

¹³ WARBURG, Aby. “De Arsenal a Laboratório”. In: *Aby Warburg inédito*. Vol 1. *Op. cit.* (no prelo).

¹⁴ WARBURG, Aby. “I tipi della Cappella Brancacci”. In: WARBURG, A. *Opere I. La Rinascita del Paganesimo Antico e altri scritti (1889-1914)*. A cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Nino Aragno Editore, 2004, pp. 17-48.

estudioso se dedica aos tipos representados na Capela Brancacci, na Igreja de Santa Maria del Carmine, em Florença. Numa rápida síntese, é importante observar que Warburg empreende um estudo detido sobre a expressividade e o movimento corporal das figuras, considerando, para o caso da estrutura da face, a nova animação e o acordo com a representação das faces no Antigo. Ele se concentra também na relação da cabeça e da face com o ambiente circundante, observando que se trata de expressão momentânea. Considera ainda a introdução de novos tipos, em comparação com a representação tardo medieval, tipos que são agora deduzidos da vida.

Na representação da “Expulsão de Adão e Eva do Paraíso” [Fig. 5], por exemplo, ele atenta para a eloquência dos movimentos, a expressão dos corpos na fuga, a cabeça tomada pela vergonha e coberta pelas mãos, os traços expressivos da dor psíquica. Trata-se, segundo o jovem estudioso, de representação individualizada, plena de sentido do essencial.



Fig. 5

Masaccio

Expulsão de Adão e Eva do Paraíso Terrestre, 1424-1425

Afresco (Antes do restauro – como Warburg viu a obra)

Capela Brancacci, Igreja de Santa Maria del Carmine, Florença

Porém, o tema do movimento na linguagem dos gestos e das imagens, presente na arte do *Quattrocento* florentino, estará, poucos anos depois (em 1893), na tese sobre as pinturas mitológicas de Sandro Botticelli (“O Nascimento de Vênus” e a “Primavera”) [Fig. 6 e 7], que Warburg defenderá na Universidade de Estrasburgo.



Fig. 6
Botticelli
Nascimento de Vênus, c. 1484
Galleria degli Uffizi, Florença



Fig. 7
Botticelli
Primavera, c. 1482
Galleria degli Uffizi, Florença

Na tese, ele construiu uma ligação entre o universo psicológico de artistas e comitentes no ambiente florentino em torno das obras em questão (na década de 80 do século XV), estabelecendo um entrelaçamento da arte florentina com o universo cultural, utilizando-se de documentos artísticos e não artísticos. Como afirma no início da tese, seu principal interesse era “observar passo a passo como os artistas e seus conselheiros viram nos ‘antigos’ um modelo desejado, um movimento externo intensificado, e se apoiaram em modelos antigos toda vez que se tratava de representar o movimento físico através de acessórios como vestimentas e cabelos”¹⁵.

Nesse sentido, observou a circulação do modelo dos “acessórios em movimento” em palavra e em imagem para representar cenas mitológicas

¹⁵ WARBURG, Aby. “Sandro Botticellis *Geburt der Venus und Frühling* (1893)”. In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Leipzig-Berlin: Teubner, 1932, p. 5. Edição brasileira: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p. 3.

na cultura figurativa e na literatura italiana, para afirmar ao final:

As figuras baseadas no modelo antigo mostram ainda como um artista do século XV se cercava daquilo que ‘lhe interessava’ numa obra original antiga. Neste caso, nada mais que a *veste inflada em oval*, por ele completada como xale (cuja extremidade levanta do lado esquerdo ao direito das costas), para tornar inteligível a si mesmo o tema, e, por outro lado, o penteado do cabelo da figura feminina, por ele munida de um longo cacho esvoaçante (o qual no modelo nada se vê), certamente na convicção de ser ilimitadamente ‘*all’antica*’¹⁶.

Assim, o problema central da tese coloca a Warburg a questão do legado Antigo no Primeiro Renascimento florentino, e de um modo tão particularizado que se torna fundamental seguirmos, nesse sentido, um fragmento da conferência autobiográfica de 1927:

A descoberta de que as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora), [Fig. 8] na *Primavera* de Botticelli, fossem trazidas diretamente dos *Fastos* de Ovídio foi para mim decisiva para a escolha do tema da tese, a qual teve como argumento a intensidade do movimento externo sob o signo da Antiguidade. [...] Eu devia buscar compreender se entre os contemporâneos de Botticelli existiam documentos, ou mesmo poesias, que pudessem indicar-me quem tinha sido o mediador deste douto modelo para um grupo da perseguição. Tratava-se, então, de uma atitude que privilegiava a análise da obra de arte individual. [...] Consegui descobrir que Poliziano, estudioso e poeta, tinha sido o mediador da passagem ovidiana. Em particular – coisa decisiva, para mim -, descobri que exatamente este douto humanista tinha sido quem transmitira os motivos antiquizantes à *representação dramática*¹⁷.

¹⁶ *Idem*, p. 21 (ed. brasileira, p. 21).

¹⁷ WARBURG, Aby. “De Arsenal a Laboratório”. In: *Aby Warburg inédito*. Vol 1. *Op. cit.* (no prelo).



Fig. 8

Botticelli*Primavera*, c. 1482

Galleria degli Uffizi, Florença

Na tese de Warburg, as figuras de Zéfiro e Flora têm papel central. Zéfiro, por seu soprar, é o responsável por produzir o movimento das vestes e dos cabelos às figuras da representação. Flora é a ninfa que entra na figuração como o componente Antigo por excelência. Ela é, ao mesmo tempo, elemento da natureza e portadora da vida. Ambas as figuras dão à representação um movimento e uma tensão próprias da entrada em cena do elemento antiquizante. Este, por sua vez, longe de carregar à composição um sentido de equilíbrio e placidez, porta exatamente o movimento e a tensão de alma, promovendo a apresentação da nudez e dos volumes dos corpos aparentes sob as vestes esvoaçantes.

Isso representava, para Warburg, um exemplo do ingresso do estilo

antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento, ou seja, o momento em que o estilo “*alla francese*”¹⁸ dava lugar ao estilo “*all’antica*”, como ele próprio, vários anos depois, observará em mais de um estudo. Para Warburg, a origem do problema da mudança do estilo deu-se na arte florentina das décadas finais do *Quattrocento*, através da composição de algumas figuras isoladamente no interior das cenas. Isto é, ele percebia no interior de cenas compostas sob a égide das posturas serenas (“*alla francese*”), um ou outro personagem representado a partir de um movimento que quebrava a serenidade da cena, introduzindo o estilo “*all’antica*”, que seria desenvolvido apenas na geração de artistas italianos do *Cinquecento*.

Em 1900, o tema volta a aparecer, numa de troca de cartas entre o historiador da arte e da literatura, o holandês André Jolles (1874-1946), e Aby Warburg. Jolles, que durante décadas nutriu forte laço de amizade com o historiador da cultura Johan Huizinga, dirige-se a Warburg, solicitando um esclarecimento sobre a personagem na cena do “Nascimento de São João Batista” [Fig. 9], representada em afresco na igreja florentina de Santa Maria Novella, pintado por Domenico Ghirlandaio:

Trata-se de uma figura fantástica, ou melhor: de uma serva, antes, de uma ninfa clássica com um prato de maravilhosos frutos exóticos na cabeça, que entra no quarto tremulando o seu véu.

Pergunto-me se este é o modo de entrar no quarto de uma parturiente. Não, nem mesmo para parabenizá-la. O que significa, então, este modo de caminhar leve e vivaz

¹⁸ O que Aby Warburg denomina aqui estilo “*alla francese*”, e sua influência sobre a arte florentina no Primeiro Renascimento, seria tratado por ele posteriormente, em 1902, no ensaio intitulado “Arte Flamenga e Primeiro Renascimento Florentino”, em que estuda o produto da relação entre comitente florentino e artista executor flamengo no século XV, e como tal contato atuou para o desenvolvimento do colecionismo artístico em Florença. Ver: WARBURG, Aby. “Sandro Botticellis *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance*” (1902). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Leipzig-Berlin: Teubner, 1932, pp. 185-206. Edição brasileira: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, pp. 245-275.

e, ao mesmo tempo, muito movimentado, este enérgico *marchar a passos largos*, enquanto as outras figuras revelam algo de *intangibilidade*? Mas, sobretudo: que sentido tem a inesperada diferença de nível no piso? As outras figuras estão paradas, ou caminham sobre um duro piso de tijoleira tipicamente florentino. O chão de minha amada parece, ao contrário, perder a natural característica de imobilidade para assumir uma elasticidade ondeante, como se fosse um prado inundado pelo sol primaveril, um terreno flutuante similar a grossas almofadas de musgo de um sombreado caminho verde no bosque¹⁹.

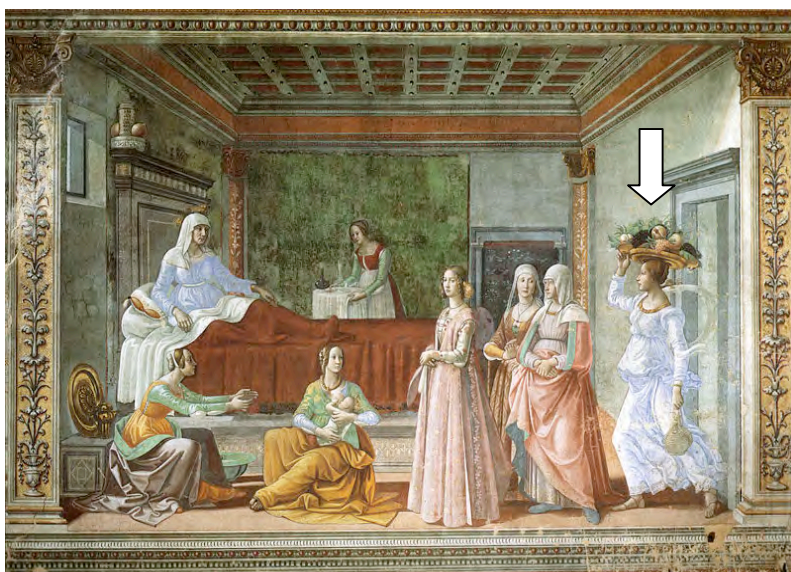


Fig. 9

Domenico Ghirlandaio

O nascimento de São João Batista, 1485-1490

Capela Tornabuoni, Igreja de Santa Maria Novella, Florença

¹⁹ WARBURG, Aby. "A Ninfa: uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg". In: *Aby Warburg inédito*. Vol 1. *Op. cit.* (no prelo).

Jolles se refere à figura feminina, que entra na cena com uma bandeja de frutas na cabeça, com postura e gestos em completo desacordo com as demais personagens representadas no afresco encomendado pelo mercador Giovanni Tornabuoni. Warburg, em resposta, explica:

Giovanni Tornabuoni conseguiu adquirir o patronato do coro e o direito à sua decoração. Agora, os membros de sua família podem aparecer a guisa de personagens da lenda sacra. Usam este direito serenamente e com dignidade: patricios, autênticos observadores que são, têm maneiras inatas e impecáveis. O fato de que, com seu petrel pagão, você possa irromper nesta pacata respeitabilidade, neste controlado cristianismo, revela-me o aspecto enigmático e ilógico da simples humanidade primitiva dos Tornabuoni, que, pelo fascínio fugidio de sua aparição desconhecida, me atrai não em menor grau do que o sequestro de que você foi vítima²⁰.

Warburg compreende, então, a figura da doméstica com a bandeja na cabeça como uma intromissão pagã na cena. Uma intromissão revelada pelo movimento presente na figura, por seus gestos, por suas vestes esvoaçantes. Trata-se, de fato, de um ingresso “*all’antica*”, que provoca embaraço à serenidade dos demais personagens, como se uma Ninfa pagã, portadora da vida, contrastasse com a cena de caráter sacro, introduzindo nela o gestual revelador de um intenso movimento de alma. E, neste caso, a personagem efetua mesmo um ingresso, uma entrada efetiva na cena, como uma força da natureza, quase deixando ver sob as vestes a silhueta do corpo feminino que se projeta. Aqui, para Warburg, a Ninfa cumpre a tarefa de fazer ingressar o estilo antiquizante na cena em que predominava a forma de representação “*alla francese*”.

É curioso notar que um ano antes, em 1899, Warburg tenha apontado na direção de imagens precursoras da “ninha”, na resenha sobre a então recente publicação, organizada por Sidney Colvin, de uma crônica

²⁰ *Idem.*

florentina de imagens do início da segunda metade do *Quattrocento*, contendo desenhos a pena conservados no Museu Britânico. Warburg, no texto intitulado “A crônica de imagens de um ourives florentino”²¹, ao analisar algumas dessas imagens, aponta para a tentativa de estilização “*all’antica*”. Na série de personagens femininas (a amazona, Ariadne e Medeia) figuradas em roupas drapeadas [Fig. 10], o estudioso hamburguês observa imagens precursoras da “ninha” florentina como modelos decorativos retirados da deusa da vitória do arco de triunfo romano.



Fig. 10

Maso Finiguerra (oficina de)

O rapto de Helena

Cena do rapto no relevo desenhado na parte de cima

Desenho a pena

British Museum, Londres

²¹ WARBURG, Aby. “La cronaca illustrata di un orafo fiorentino”. In: WARBURG, A. *Opere I. La Rinascita del Paganesimo Antico e altri scritti (1889-1914)*. Op. cit., pp. 273-281. Utilizamos a edição italiana por ser mais completa que a versão publicada originalmente em alemão: WARBURG, A. “Der Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes”. In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Op. cit., pp. 69-75. Edição brasileira: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Op. cit., pp. 99-103.

1907 marca uma nova etapa nas investigações de Aby Warburg. Nesse ano, a partir da leitura do livro (editado em 1903) *Sphaera. Neue griechische Texte und untersuchungen zur geschichte der Sternbilder* (Sphaera. Novos textos gregos e pesquisas para a história das constelações)²², do filólogo de Heidelberg, Franz Boll, Warburg dedica-se de modo sistemático aos estudos astrológicos. Nesse livro, Boll, mediante fragmentos de textos e referências indiretas, conseguiu restituir um dos mais influentes tratados sobre o céu da Antiguidade Clássica, a *Sphaera Barbarica*, do babilônico Teucro (séc. I a.C.). Partindo, então, do tratado de Teucro, Franz Boll empreende uma reconstrução detalhada da migração da astrologia e da astronomia grega através de suas transmissões no Oriente e na Idade Média Latina. Warburg, a partir de 1908, estudando desenhos, gravuras e calendários dos séculos XV e XVI, provenientes da Itália e do mundo germânico, aponta para o momento em que ocorre uma mudança estilística nessas imagens pela entrada em cena das influências da escultura clássica sobre as representações tardo-medievais de imagens de deuses oriundos da Antiguidade tardia. Há, portanto, para o estudioso de Hamburgo, uma refiguração de ilustrações medievais provocada pela redescoberta renascentista da arte da Antiguidade. Para isso, ele empreendia também, no estudo de 1908, as primeiras incursões no tema da astrologia. O mais conhecido resultado dessa sua longa fase de estudos é a conferência sobre os afrescos astrológicos do Palácio Schifanoia, apresentada em 1912, no *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Roma: "Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia de Ferrara"*, editada no canônico livro de 1932²³.

Warburg, no entanto, em 20 de abril de 1914 ministra uma longa conferência de título "O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do

²² Edição original: BOLL, Franz. *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*. Leipzig: Teubner, 1903.

²³ WARBURG, Aby. "Italienische Kunst und international Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara" (1912). In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band II, B.G. Leipzig-Berlin: Teubner, 1932, pp. 459-481. Ed. brasileira: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Op. cit., pp. 453-505.

Primeiro Renascimento”²⁴, em que trata o tema de modo individualizado.

O problema histórico-artístico em questão dizia respeito ao fato de que, para Warburg, em torno da metade do século XV, em Florença, cidade de ourives e fabricantes de tecidos, dá-se um deleite ao espelhamento fiel da figura individual vestida com trajes da época, com traços serenos e cuidadosamente reproduzidos. O interesse, na Florença dos Medici, pela tapeçaria de Borgonha e pela retratística flamenga favorecia este realismo do traje e da fisionomia. Em seguida, porém, descobertas da antiga lenda pagã e da história antiga exigiam “uma mudança de ênfase de linguagem corpórea, já que apenas o corpo completamente nu está em condições de encarnar de novo, e em sintonia com uma gestualidade animada, o caráter autenticamente antiquizante”²⁵.

Warburg, então, segue o caminho dessa modificação que culmina com o afresco da escola de Rafael (também atribuído a Giulio Romano) [Fig. 11], e que tem como base modular os relevos do antigo arco do triunfo que a tradição relacionou à vitória do Imperador Constantino. O afresco da escola de Rafael, para ele, deve o seu novo estilo movimentado e heroico aos relevos do Arco de Constantino [Fig. 12]. Sua tarefa, na conferência de 1914, no entanto, não era apenas provar que artistas do Alto Renascimento eram, de fato, sagazes arqueólogos. Mas, principalmente, demonstrar que o novo estilo patético *all'antica* não é um simples resultado final da nova cultura clássica, mas advém somente depois de um difícil contraste com a pintura realística do *Quattrocento*. Warburg pretende seguir o modo como se deu a pavimentação do terreno para o ingresso do estilo plástico romano do *Cinquecento*.

²⁴ WARBURG, Aby. “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento”. In: *Aby Warburg inédito*. Vol 1. *Op. cit.* (no prelo).

²⁵ *Idem*.



Fig. 11
Escola de Rafael (Giulio Romano)
Batalha da ponte Milvio, 1520-1524
Afresco
Museus Vaticanos, Vaticano



35-46 - ROMA - Traiano nella battaglia coi Daci - Bassorilievo dell'Arco di Costantino Riproduzione interdetta - Anderson - Roma

Fig. 12
Batalha de Trajano contra os Dácios
Relevo
Arco de Constantino, Roma

Assim, ele afirma que

a escultura italiana, Donatello por primeiro, redescobriu as antigas formulações de *pathos* [*Pathosformeln*] da linguagem gestual. Então, tratando-se de representar temas emprestados da Antiguidade, também a pintura não pôde mais manter o velho realismo dos trajés, que tinha tido influência nórdica, e foi então impelido a conferir aos deuses e aos heróis pagãos o novo estilo antiquizante do movimento intensificado *all'antica*²⁶.

Concentremo-nos em Domenico Ghirlandaio, por ser personagem central no processo narrado por Warburg na pintura florentina das décadas finais do *Quattrocento*, tendo inclusive efeito de continuidade em posteriores estudos de Warburg, como teremos ocasião de observar adiante. Mencionando livros de desenhos que faziam parte da instrumentária da oficina de Ghirlandaio, o estudioso nota que o mundo figurativo, geralmente muito sereno e digno do pintor, é por vezes invadido por figuras nas quais transparece uma inconveniente mobilidade na expressão e nas vestes [Fig. 13], obedecendo, em sua conduta patética, à autoridade da Antiguidade redescoberta. Essas figuras teriam “o seu estilo expressivo tomado pelo temperamento *all'antica* dos sarcófagos autenticamente antigos, mas também das esculturas triunfais, já que os primeiros exprimiam o *pathos* trágico dos mitos gregos, enquanto as segundas revelavam o *pathos* imperial da vida heróica romana”²⁷.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

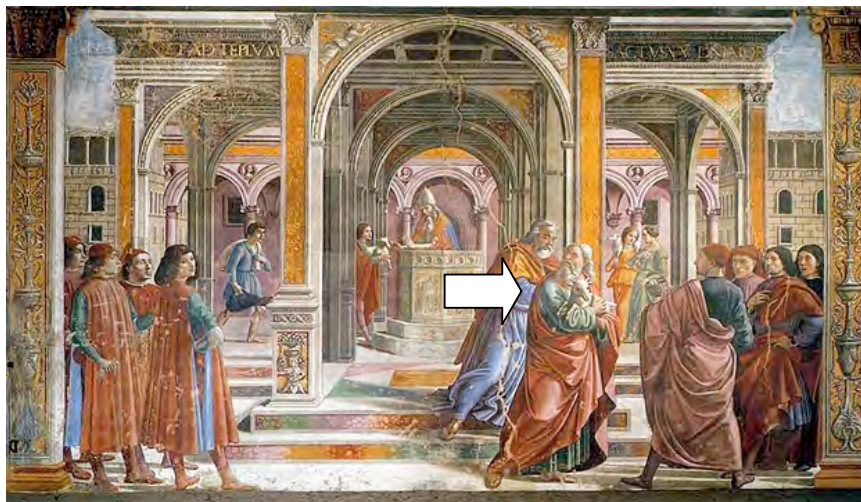


Fig. 13

Domenico Ghirlandaio

Expulsão de Joaquim do Templo, 1486-1490

Capela Tournabuoni, Igreja de Santa Maria Novella, Florença

Um exemplo emblemático trazido por Warburg dos cadernos de desenho da oficina de Ghirlandaio é o “Arco de Constantino” do *Codex escurialensis* [Fig. 14], prova de que os relevos eram ali estudados de modo arqueológico. E era certamente empregado como modelo para obras pictóricas, como é o caso do arco pintado por Domenico na “Adoração dos Pastores” da Capella Sassetti, na Igreja de Santa Trinità [Fig. 15], e, sobretudo, os frisos no mesmo local, representando a morte de Francesco Sassetti, obra de Giuliano da Sangallo [Fig. 16], arquiteto apreciado por Lorenzo, o Magnífico, e muito ligado a Ghirlandaio. Interessa a Warburg aqui, em especial, o modo como essa tendência a expressar o sentido patético dos relevos antigos se mescla à contrastante maneira fisionômica flamenga com que é narrada a lenda de São Francisco, onde o próprio Francesco Sassetti (diante da mulher, Nera Corsi) [Fig. 17] recita a sua *pietas* de pastor no quadro ao estilo de Hugo van der Goes.

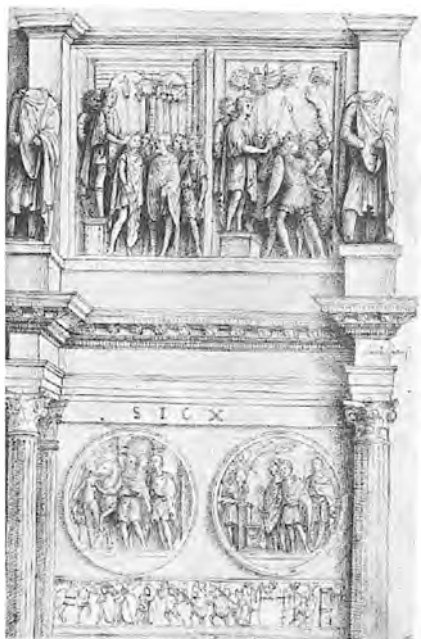


Fig. 14
Arco de Costantino, do Codex escurialensis
Livro de desenhos da
oficina de Domenico Ghirlandaio
Ed. Egger, Wien 1905, n. 45



Fig. 15
Domenico Ghirlandaio
Adoração dos Pastores, 1485.
Capela Sassetti,
Igreja de Santa Trinità, Florença



Fig. 16
Giuliano da Sangallo
Morte de Francesco Sasseti
Capela Sasseti, Igreja de Santa Maria Novella, Florença



Fig. 17
Domenico Ghirlandaio
Nera Corsi e Francesco Sasseti
Capela Sasseti, Igreja de Santa Maria Novella, Florença

Mas, Warburg persegue, ainda na conferência de 1914, a oscilação, o convívio entre os dois polos. A obra de Benozzo Gozzoli é, para isso, um caso exemplar. O pintor, no Palácio dos Medici, havia transposto a linguagem do realismo agradavelmente sereno dos tapetes de Borgonha, ali colecionados, para as paredes afrescadas da Capela dos Reis Magos [Fig. 18], em essencial acordo com a amável arte descritiva, apresentando-se como adversário natural do novo estilo patético. Porém, o mesmo Gozzoli, ao tratar o tema, tomado da *Ilíada*, do “Rapto de Helena” num prato (ou tampa) de felicitações [Fig. 19], o fez com uma tendência à intensificação gestual que aponta na direção do estilo antiquizante. Teria Gozzoli, ou seu comitente, preferido a representação da vida em movimento *all'antica*, em lugar da linguagem trazida pelas representações da cena por gravuras que portavam versões medievais da *Ilíada* à maneira cortesã?



Fig. 18

Benozzo Gozzoli

Cortejo dos Magos (Cortejo de Gaspar), 1459

Capela dos Magos, Palácio Medici-Riccardi, Florença



Fig. 19
Benozzo Gozzoli
Rapto de Helena
Pintura em tampa de felicitações (*cassone nuziale*)
National Gallery, Londres

O fato é que antes que o estilo ideal antiquizante do Alto Renascimento que, de certo momento em diante e por longo tempo, dominou soberano o mundo artístico, como se faz presente, para Warburg, no afresco da escola de Rafael [Fig. 11], “aquelas formulações de *pathos* [*Pathosformeln*] da linguagem gestual chegam a penetrar até mesmo o mundo da pintura de gênero monumental religiosa que, mais que as outras, resistia intimamente, [...] [significando,] no fundo, que a partir do *Quattrocento* foi estremecida a robusta fortaleza do realismo”²⁸.

Com esta afirmação, Warburg quis demonstrar a força com que as obras de arte antigas tinham penetrado no Primeiro Renascimento exatamente em razão de seu apaixonado movimento exterior e interior, sob as formulações de *pathos* [*Pathosformeln*]. Com isso, ele quis também

²⁸ *Idem.*

sustentar uma concepção do Antigo diametralmente oposta àquela de Winckelmann. E à guisa de conclusão, Warburg se reporta à passagem narrada por Luigi Lotti, que em Roma, junto com Giovanni Tornabuoni, sob patrocínio dos Medici, ia à caça das obras antigas na *Vigna* do Cardeal della Rovere, tendo a sorte de encontrar, em 1488, uma pequena réplica do grupo do *Laocoonte*. “O conteúdo mitológico da obra [afirma Warburg] não lhe era claro, nem o interessava particularmente. A sua admiração entusiástica voltava-se apenas ao *pathos* da forma”²⁹. Warburg cita as palavras de Lotti, que aqui traduzimos:

E encontraram três belos faunos sobre uma base de mármore, todos os três cingidos por uma grande serpente. Em minha opinião, são belíssimos. É quase possível ouvir sua voz; parecem expirar, gritam e se defendem com gestos admiráveis; o do meio está prestes a cair e dar o último suspiro³⁰.

Para o estudioso de Hamburgo, mesmo se o grupo do *Laocoonte* não tivesse sido descoberto, o Renascimento o teria, de todo modo, inventado exatamente em razão de sua perturbadora eloquência patética. Uma eloquência que, em sua interpretação, o *Quattrocento* soube expressar como uma parte da dupla riqueza pagã. Para ele, os artistas do Primeiro Renascimento veneraram o Antigo ressurgido tanto por sua bela regularidade, quanto pela maestria através da qual ele conferia expressão ao temperamento patético.

E Warburg retornaria ao tema, debruçando-se sistematicamente sobre os cadernos de desenho da oficina de Domenico Ghirlandaio. Esse estudo ficara registrado no manuscrito da conferência proferida por ele na inauguração do salão da Biblioteca Hertziana de Roma, em 19 de janeiro de 1929, sob o título *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios'* (O Antigo romano na oficina de Ghirlandaio). Há duas variantes desse texto:

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

uma, datada de 18 de maio de 1929, fruto de um relatório escrito por Gertrud Bing, com correções e acréscimos de Aby Warburg; a outra, diz respeito a três folhas datilografadas constando no cabeçalho a data de 23 de outubro de 1929 e a indicação *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, com correções feitas por Gertrud Bing. As três versões integradas permaneceram inéditas até a edição italiana de 2008³¹.

Com base nos desenhos do caderno de anotações da oficina de Ghirlandaio, Warburg persegue o mesmo conjunto de problemas tratado nos casos anteriormente observados. Ele pretende demonstrar como Domenico Ghirlandaio se move instintivamente nas ondas oscilatórias espirituais, portadoras da bipolaridade constitutiva do estilo: o polo Antigo, que intensifica a linguagem dos gestos; e o polo da serenidade, típica do quadro votivo nórdico. O estudo sobre os desenhos preparatórios das obras lança Warburg em direção a algo como uma decomposição da imaginação do artista e seus ajudantes. Ou seja, o exercício que o estudioso hamburguês realizou por longos anos de decompor as cenas afrescadas para perceber, nas diferentes formas de figuração dos personagens que a compunham, o ingresso do estilo ideal antiquizante, se lhe apresentava agora, nos desenhos preparatórios nos cadernos da oficina de Domenico, de modo pronto. Os desenhos se lhe ofereciam já como obras decompostas e em sua potência original, como um desejo da forma em sua intuição primeva, em seu *statu nascendi*. Facilitava, então, a sua percepção da polaridade do estilo ali presente, num movimento assim registrado por suas próprias palavras:

Desse modo, o espelho espiritual nórdico transfigura a pregação de seus comerciantes florentinos numa devoção semelhante àquela dos pastores, ao passo que,

³¹ WARBURG, Aby. "L'Antico romano nella bottega di Ghirlandaio". In: WARBURG, A. *Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*. A cura di M. Ghelardi. Torino: Aragno Editore, 2008, pp. 829-862.

ao contrário, o Antigo patético confere à vida e à morte um caráter heróico³².

No entanto, interessa ainda observar que a conferência na Biblioteca Hertziana é ilustrada com painéis preparados pelo próprio Warburg [Fig. 20]. Painéis nos quais as imagens dos desenhos dos cadernos preparatórios da oficina de Ghirlandaio são apresentadas ao lado de imagens de obras de arte antigas e modernas [Fig. 21], com certa proeminência para o caráter seminal do Arco de Constantino, representado integralmente no primeiro painel ou em fragmentos (nos demais painéis), onde se pode ver em detalhe relevos que o compõem. É significativo que esses painéis sejam contemporâneos ao *Bilderatlas Mnemosyne*, que o estudioso compôs para ser exposto no salão de sua Biblioteca, em Hamburgo [Fig. 22 e 23].



Fig. 20

Painel para a conferência “O Antigo Romano na oficina de Ghirlandaio”
The Warburg Institute, Londres

³² WARBURG, Aby. “O Antigo romano na oficina de Ghirlandaio”. In: *Aby Warburg inédito*. Vol 1. *Op. cit.* (no prelo).



Fig. 21
Painel para a conferência "O Antigo Romano na oficina de Ghirlandaio"
The Warburg Institute, Londres



Fig. 22
Exposição Mnemosyne



Fig. 23
Painel – *Exposição Mnemosyne*
(*Klage* – lamentação)

Na Introdução a *Mnemosyne*, Warburg colocava o problema ao afirmar que seu Atlas de Imagens “pretende ser, em primeiro lugar, um inventário das pré-cunhagens antiquizantes que concorreram, na época renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento”³³. Tal afirmação é reveladora do fato (que tentamos aqui brevemente demonstrar) de que sob a aparente dispersão, provocada sobretudo pela sensação de *inconclusão* trazida pelos textos curtos e conferências com os

³³ WARBURG, Aby. *Mnemosyne*. “O Atlas das Imagens. Introdução”. In: *Aby Warburg inédito*. Vol 1. *Op. cit.* (no prelo).

quais Warburg apresentava o resultado de suas investigações, pulsava uma profunda coerência, um fio vermelho a percorrer o inteiro arco de sua produção.

