

ABY WARBURG

vida e morte da arte

Fábio Andrade

Professor do Departamento de Letras da UFPE
Doutor em Teoria da Literatura pela UFPE

ABY WARBURG E SUA TRAJETÓRIA

O nome de Aby Warburg parece finalmente emergir dos sedimentos de um esquecimento sistemático e inexplicável. Nos últimos anos, pesquisadores e professores de diversas áreas têm transformado Warburg num ponto incontornável de passagem, seja para pensar as artes visuais, a literatura, a filosofia ou mesmo a cultura. Esse terreno transdisciplinar que sua obra fomenta mostra-se, simultaneamente, como espaço propício ao saber contemporâneo, cada vez mais refratário ao isolamento das especialidades. Ao mesmo tempo, a rara e sólida erudição que o seu exemplo também ilustra serve de contrapeso importante na balança, confirmando a necessidade da curiosidade e a busca do rigor.

O que essa geração talvez esteja fazendo, entretanto, é permitir a *assinatura* Warburg. Ela o está retomando não apenas como um pensamento esquecido, e clandestino; mas como *símbolo* – índice de presença –, reminiscência de um sujeito que de tal maneira fez parte do que experimentava que vivenciou o próprio saber como loucura e sintoma. Muito provavelmente essa trajetória acidentada prejudicou o reconhecimento de sua reduzida, porém inovadora, obra; que, se por um lado permaneceu fora de evidência, por outro, foi referência oculta e seminal para muitos pensadores e teóricos da arte.

Warburg é quase um *tabu*. Muro que só pode ser justificado pelo caráter transgressor de suas proposições mais

ousadas. Proposições que implodem o chão seguro das especulações e conceitos mais tradicionais da história da arte. Esse silêncio também se relaciona com as primeiras gerações de estudiosos e intérpretes de seu pensamento, que, na maioria das vezes, não compreenderam o alcance total de suas ideias.

O historiador italiano Carlo Ginzburg, em seu livro *Mitos, emblemas, sinais* (2003), tenta reconstituir o trajeto rico das ideias de Warburg, desde os seus mais íntimos colaboradores, aqueles que se ocuparam em manter a biblioteca que viria a ser a espinha dorsal do instituto que leva seu nome, até os pesquisadores e historiadores que se beneficiaram diretamente dela. Mesmo que nem sempre estivessem atentos aos aspectos mais revolucionários do pensamento warburguiano. Para Ginzburg, uma das coisas que mais impressionam em Warburg é o “fortíssimo vínculo entre a vida e a obra”, uma vida que foi vivida sob o signo de uma curiosidade cósmica e desmedida, praticamente doentia.

Segundo Ginzburg, seria impossível compreender a interpretação completamente diversa que Warburg oferece do Renascimento sem considerar sua viagem ainda jovem pela América do Norte, entre 1895 e 1896, travando contato com os índios pueblos, no Novo México. Essa viagem voltará à memória de Warburg num momento crucial de seu drama pessoal, tornando evidente o quanto ela fora responsável por lhe apresentar um mundo de emoções primitivas e violentas, que ele reconheceu na arte figurativa do Renascimento. Outro exemplo desse vínculo seria o estudo da astrologia e sua presença na arte italiana da Renascença:

O estudo da astrologia e da magia nos séculos XV e XVI se entrelaçou dramaticamente à loucura em que mergulhou por muitos anos – como se o esforço para dominar racionalmente essas forças ambíguas, ligadas em parte à ciência, em parte a um mundo obscuro e demoníaco, exigisse uma trágica compreensão no plano biográfico (GINZBURG, 2003, p. 43).

Quando Aby Warburg se torna paciente, em 1919, de um dos mais importantes discípulos de Freud – Ludwig Binswanger –, é já um estudioso reconhecido e de saber sólido e notório. Uma grande ironia: a clínica é a mesma em que foi internado Nietzsche (Clínica Bellevue). Nietzsche é uma das pedras angulares do pensamento de Warburg. Em carta a Freud, Binswanger refere-se com pesar ao seu famoso paciente, acreditando que ele nunca mais retornaria ao convívio social, devastado que estava pela esquizofrenia. O mundo perderia o dono de uma erudição admirável e um dos maiores conhecedores da arte em seu tempo. Mas a história de Warburg não havia acabado, e ele conquistou sua alta médica propondo uma preleção que realizou em 1924, para médicos e pacientes da clínica. Conseguiu provar sua sanidade e tornou possível seu retorno ao convívio social.

Aby Warburg morreria em 1929, vitimado por um ataque cardíaco. Sua obra e seu pensamento, entretanto, desde então, sobreviveram, atravessaram os anos, oscilando entre o esquecimento e a admiração dos pensadores e teóricos da arte, parecendo configurar uma presença espectral, uma voz sobrevivente que não cessa de soprar ao ouvido das novas gerações a necessidade de ouvir os mortos.

WARBURG E A HISTÓRIA DA ARTE

Georges Didi-Huberman, em seu livro *A imagem sobrevivente* (2013), mostra-se um intérprete sagaz do impacto de Warburg nas artes visuais e na arte em geral. Um dos objetivos de Didi-Huberman é exprimir o contraste radical entre a concepção de história da arte de Warburg e a de seus predecesores – e mesmo a de seus sucessores. Segundo ele, Warburg propôs uma ruptura com o modelo biomórfico utilizado para entender a arte e que serviu de base para a obra que praticamente principia a moderna “história da arte”: *História da arte entre os antigos* (1764), de Johann Joachim Winckelmann.

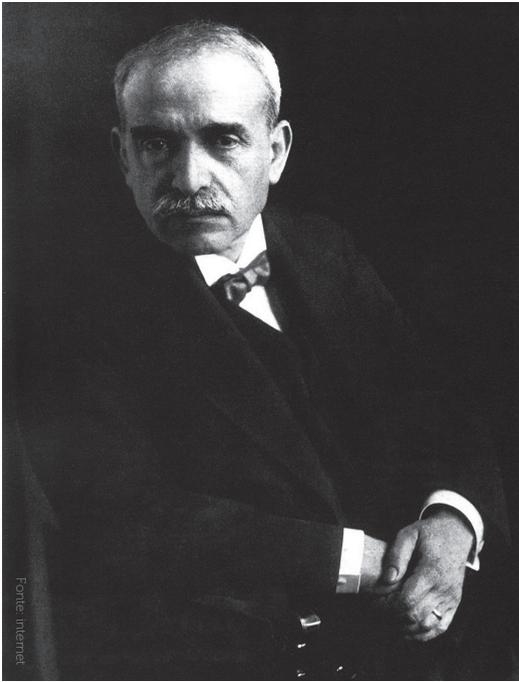
Em consonância com o espírito historicista e o princípio cientificista que regerão, no século XIX, o saber e as novas disciplinas diretamente ligadas à aliança dessas duas perspectivas, Winckelmann vê os vários estilos que compõem a arte como organismos determinados por leis semelhantes às que regem os organismos biológicos: eles nascem, desenvolvem-se, atingem sua plenitude, entram em decadência e morrem. No próprio século XVIII, o filósofo Herder reconheceu o caráter sistêmico proposto pela obra de Winckelmann, a inovação que ele contrapunha às tradicionais crônicas da vida dos artistas nos moldes de Vasari e dos antigos – Plínio, Pausânias. Não mais coleções, mas um sistema ordenado em que a arte se exprime através de uma racionalidade que refletiria a essência

do belo. É o próprio Winckelmann que apresenta tal plataforma no prefácio à sua obra, afirmando claramente que não se trata de uma “simples narração cronológica das revoluções e das mudanças” da arte no decorrer do tempo, pois utiliza “a palavra História no sentido mais abrangente que há na língua grega, e meu desejo é o de oferecer um ensaio de um sistema da Arte”¹.

Como o próprio Didi-Huberman enfatiza, a semente de erosão do grandioso e refinado sistema que Winckelmann propôs já está presente em sua própria obra, em sua triste nostalgia por uma arte perdida – a dos gregos – que não pode ser experienciada senão na transmissão do ideal que a tradição imitativa faz entrever. A imitação seria, na verdade, o único caminho para um possível “renascimento” dessa essência, desse ideal absoluto de beleza transtemporal. E aí se encontra o caminho inconscientemente aberto por Winckelmann que Aby Warburg tentará trilhar, compreendendo as relações entre ausência e presença dos elementos artísticos, sua mistura, sua transformação e sua recorrência num paradigma completamente diferente, e que exige inclusive repensar o próprio conceito de imitação como pensado pela tradição clássica. Para Didi-Huberman:

Warburg substitui o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza” e “decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo *cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em

1 Didi-Huberman cita Quatremère de Quincy, para quem Winckelmann “formou um corpo [...], uma reunião orgânica de objetos cuja anatomia e fisiologia seriam como que a reunião de estilos artísticos e sua lei biológica de funcionamento, ou seja, de evolução. E também um corpo: um *corpus* de conhecimentos, um *organon* de princípios. Ou até um ‘corpo de doutrina’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15).



À esquerda, o historiador da arte Aby Warburg; no centro, o *Atlas Mnemosyne*, de Warburg; à direita, *O nascimento de Vênus*, de Botticelli

estágios biomórficos, mas se exprimiram por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Penso em dois aspectos e em dois exemplos para ilustrar essa mudança profunda na reflexão sobre as artes que Warburg opera. O primeiro aspecto é a questão do movimento, como aparece no famoso ensaio que trata de duas pinturas de Sandro Botticelli (*O nascimento de Vênus* e *A primavera*); o segundo é o que trata de uma gravura de Albrecht Dürer e a Antiguidade italiana.

No primeiro ensaio, Warburg demonstra uma intrincada rede de referências e diálogos entre pintores e poetas na Veneza renascentista que explica alguns dos elementos mais importantes de *O*

nascimento de Vênus e, principalmente, o primado do movimento. Impossível ler o texto de Warburg e não passar a encarar a pintura de Botticelli como algo que se move, impossível não “ver” o vento que agita os cabelos e as pregas das roupas; pois, segundo Warburg, a captura “de movimentos transitórios dos cabelos e das roupas corresponde a uma corrente dominante desde o primeiro terço do século XV nos círculos artísticos da Itália setentrional” (WARBURG, 2013, p. 9).

O movimento será uma das chaves para a leitura que Warburg fará da Renascença. Essa mesma atenção dispensada ao movimento no quadro de Botticelli é o foco central de sua interpretação do *Laocönte* como jogo de formas serpenteantes, capazes de exprimir um *páthos* completamente ausente da



interpretação que Winckelmann faz da mesma escultura. Onde Winckelmann lê calma e grandeza estática na face de pedra de Laocoonte diante da dor, Warburg lê no movimento da serpente que enlaça a figura mitológica e seus filhos a expressão de uma mímica patética. A contorção das cobras e a força dos músculos que tentam resistir à pressão mortal apresentam, na leitura de Warburg, uma imagem completamente diferente da mesma obra, carregada então de sofrimento e paixão que se concretizam no embate entre as figuras humanas e as serpentes.

A arte dos antigos e, conseqüentemente, a do Renascimento aparecem como momentos que resgatam fórmulas de movimento e dor; aparecem ainda como menos clássicas do que a tradição

clássica – principalmente no período neoclássico – buscou nos apresentar: carregadas de uma aura dionisiaca, marcadas pela pressão que o *páthos* exerce sobre a força criadora do artista. Nesse âmbito surge um dos conceitos mais importantes do pensamento warburgiano, o de *Pathosformeln* (“fórmulas de *páthos*”), que apenas perigosamente podemos sintetizar no espaço deste ensaio, por envolver questões delicadas no âmbito da teoria da arte: a questão da *expressão*, a questão do *símbolo*. São recorrências gestuais de um figurativismo simbólico que tem por princípio a expressão do *páthos*. Essas “fórmulas de *páthos*” apresentam a arte renascentista sob um prisma completamente diferente daquele do estoicismo sereno e da impassibilidade que as obras antigas



Acima, a Biblioteca Warburg

e modernas adquiriram ao olhar complacente e ordeiro de Winckelmann e seu tempo.

O segundo exemplo é o breve ensaio que tem por tema a gravura *A morte de Orfeu*, de Dürer, provavelmente de 1494. Warburg define com muita clareza seu interesse nessa gravura específica, pois ela seria uma perfeita ilustração da “corrente patética na influência da Antiguidade reavivada”. A partir da confluência do movimento similar de destruição do poeta mitológico em várias obras do período renascentista, Warburg sugere que a recorrência da imagem não se resumia a um “motivo artístico de interesse meramente formal”, mas a uma “experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionísíaca”.

Outro conceito fundamental do pensamento warburguiano é o de *Nachleben*,

palavra que adquiriu as traduções de *sobrevivência* e *vida póstuma*. O conceito de *Nachleben* expressaria essa condição de morta-viva da Antiguidade, que, aparentemente morta, insiste em estar presente, oscilando entre a evidência mais facilmente apreensível e a cifra hieroglífica de camadas temporais que a dissimulam, mas não eliminam suas constelações de gestos e *páthos* recorrente. Num certo sentido, o conceito de *Nachleben* seria a forma mais precisa para exprimir a visão heterodoxa de Warburg sobre a repercussão temporal da arte, de sua dinâmica sintomatológica e pulsional. A *sobrevivência* de certas imagens – desdobramento conceitual do princípio do “eterno retorno” nietzschiano – rompe com a visão linear do tempo e permite que a arte seja entendida como realização múltipla e heterogênea, como

assombração anacrônica de uma ausência que não cessa de dar ao seu peso o sentido de uma presença.

A ideia de *Nachleben* permitirá a Warburg reconhecer nos rituais da dança da serpente dos índios pueblos no Novo México a recorrência dos elementos que as imagens materializam e a que dão forma. É ainda a mesma dança que Warburg reconhecerá no *páthos* de *Laocoonte e seus filhos*, e numa infinidade de peças escultóricas e pinturas que representavam as mênades gregas dançando com serpentes nos cultos orgiásticos de Dionísio. Em seus textos sobre o simbolismo da serpente entre os pueblos, Warburg propõe que, “onde quer que o sofrimento humano, desnordeado, busque por salvação, terá à mão a serpente como causa esclarecedora em termos de imagem”. Ao mesmo tempo ela é um “símbolo internacional para responder à questão: de onde vêm a devastação elementar, a morte e o sofrimento no mundo?” (WARBURG, 2015, p. 249). Assim, Warburg pode ser visto como um pioneiro dos estudos do imaginário e das imagens, perspectiva que só ganha o devido fôlego com o século XX. Compreendendo a serpente e os elementos que a envolvem como imagem simbólica, ele ultrapassa as fronteiras de uma teoria da arte e se aproxima do campo da antropologia.

O que torna o pensamento e o trabalho de Aby Warburg verdadeiramente inovadores, no âmbito da história das artes, é a possibilidade de nos oferecer

outra imagem do classicismo renascentista, imagem que contradiz uma parte essencial da história da arte. Falo de alguém que teve não só uma grande erudição, como também experiência direta com muitas das obras que analisa, amparado pela riqueza da família que desde cedo só o interessava como um meio para alcançar seus objetivos enquanto pesquisador². Além disso, foi fecunda a dinâmica a que ele submeteu suas pesquisas e seu trabalho, porosa ao encontro, às mesclas e ao contágio. O simbolismo antropológico e artístico da serpente como representante de um *páthos* primitivo e original concretiza as repercussões mais férteis de sua visão interdisciplinar, dominada gradativamente pela perspectiva porosa de um lugar em que convergem estética, história, antropologia, filosofia e psicanálise.

O ATLAS MNEMOSYNE E A BIBLIOTECA WARBURG

Há dois desdobramentos do trabalho de Warburg que não posso deixar de mencionar nesta apresentação sumária de sua obra.

Um deles é um grande atlas de imagens de temporalidades diversas, misturando postais com arte antiga, emblemas, símbolos, anúncios publicitários... Warburg preconizava uma “história da arte sem texto”, como se procurasse deixar a eloquência das imagens atravessar os anos, décadas e séculos e atingir o olhar do espectador. O projeto ocupou os últimos anos de sua vida. O *Atlas*

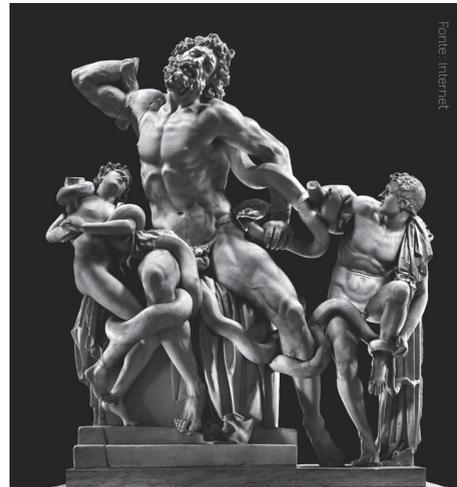
2 Ainda jovem, Aby Warburg abriu mão de administrar a herança da família, concedendo a um irmão a responsabilidade de geri-la, desde que ele se comprometesse a comprar todos os livros e obras que o interessassem. Isso possibilitou o surgimento da Biblioteca Warburg.

Mnemosyne era uma verdadeira instalação baseada nas *Pathosformeln*: grandes pranchas de tecido escuro, onde Warburg fixava as imagens coletadas ao longo de anos de trabalho e pesquisa. Além da exposição a que inevitavelmente se prestavam esses conjuntos de imagens, a intenção principal de seu autor era fotografá-los. Segundo os estudiosos dessa estranha e expressiva composição, os espaços, os intervalos, a concentração de imagens em um lado da prancha, sua verticalidade ou horizontalidade, tudo isso participava, aos olhos e aos sentidos de seu criador, do processo de captura das “imagens sobreviventes” da arte e da cultura.

Para Philippe-Alain Michaud, Warburg fundou uma nova iconologia, a dos intervalos, que “não se refere a objetos, mas a tensões, analogias, contrastes e contradições” (MICHAUD, 2013, p. 240). Vai mais além e chega a sugerir o princípio fundamental da linguagem cinematográfica já presente na dinâmica icônica do *Atlas*:

Mesmo que nada em *Mnemosyne* decorra da técnica do cinema, trata-se, no entanto, de uma disposição cinematográfica: o fundo negro dos suportes onde se organiza o jogo de deslizamentos e deslocamentos das imagens exerce a mesma função que o espaço descrito por Dickson em seus primeiros filmes rodados no fundo de Black Maria: uma função de isolamento que concentra a representação no instante da presença (MICHAUD, 2013, p. 241-3).

Warburg se referia ao *Atlas* como “histórias de fantasmas para gente grande”. O movimento a que submetia sua constelação de imagens era incessante, de modo que elas adquiriam novas



Laocoonte e seus filhos, autoria atribuída a Agesandro, Atenodoro e Polidoro

posições, e novas relações nasciam do jogo combinatório de analogias e aproximações anacrônicas. Essa mesma lógica dinâmica ele aplicou à composição de sua biblioteca, que, no caso específico de Warburg, pode ser encarada como uma extensão de sua visão não linear da história das artes.

A biblioteca que Warburg começou a compor na juventude apresentava um diferencial inusitado, e que um de seus mais íntimos colaboradores – Fritz Saxl – descreveu com exatidão. Saxl a visitou pela primeira vez em 1910 e percebeu de imediato que ela não se limitava a ser um depósito de livros, mas uma “coleção de perguntas”. Era verdadeiramente um “universo em movimento” (SAXL apud MICHAUD, 2013, p. 229). A organização da biblioteca era completamente inovadora, fora dos padrões convencionais de catalogação. Ernst Cassirer, no necrológio de Warburg que proferiu em 1929, descreve-a como um espaço enigmático, “inteiramente perpassado pelo

pensamento de seu demiurgo”. Warburg se referia à biblioteca como um “enclave de humanidade pagã primitiva” situada no coração do mundo ocidental civilizado.

A organização definitiva da biblioteca em Hamburgo, antes de sua transferência para Londres com o intuito – bem-sucedido – de protegê-la da 2ª Guerra, foi meticulosamente concebida por Warburg, como o demonstram suas cartas a colaboradores e ao irmão Max. A estrutura oval da sala de leitura da biblioteca devia lembrar uma arena, ladeada por mesas que serviam de suporte para o manuseio das pranchas. Fotografias, livros e reproduções pareciam ter para ele o significado de um cosmo relativamente delimitado e no interior do qual o movimento criativo não parava de acontecer, incorporando novas possibilidades de acordo com a dinâmica que esse próprio universo possibilitava e sugeria. Seguindo os planos de seu criador, a biblioteca dividia-se em quatro andares, cada um deles norteado por um princípio

constitutivo: “orientação – imagem – língua – ação”. Assim, no andar “orientação” se encontravam obras nas áreas da religião, da filosofia, das ciências naturais; no andar “imagem”, obras com foco nas artes plásticas e visuais; no andar “língua”, obras literárias da Antiguidade e aquelas em que se sentia a presença da Antiguidade pagã; e no andar “ação”, livros nas áreas de história, ciências sociais e política.

Sua trajetória, sua peregrinação através das imagens e do conhecimento passado, pelo mundo selvagem dos índios americanos, pelo seu *Atlas* e pela sua biblioteca babélica e dinâmica faz de Aby Warburg um símbolo de novas formas de se relacionar com o conhecimento. Georges Didi-Huberman afirmou que Warburg, “mais do que um saber em formação, foi antes um saber em movimento”. Esse estudioso, que sonhou com uma ciência “sem nome”, capaz de colher o rumor dos mortos de que o arquivo é a materialização concreta, insiste no retorno de formas “recalcadas” pela cultura que insistem em não morrer.

REFERÊNCIAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WAIZBORT, Leopoldo (Org.). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.