

# AS POLARIDADES NO UNIVERSO DAS PESQUISAS DE WARBURG

**Rosângela Vieira**

Universidade Federal de Pernambuco

## RESUMO

A viagem à região dos Índios Pueblos deu a Warburg as bases para o entendimento da psicologia do Renascimento e também para compreender que a polaridade era uma forma de construir uma relação com o mundo ao redor, pois ao observar nos Pueblos a justaposição entre a magia fantástica e o agir objetivo, sem que isso resultasse numa cisão, Warburg percebeu a ilimitada possibilidade dessas relações. Com o olhar voltado para zonas intermediárias que

manifestavam a tensão ou o conflito de energias, concluiu que o Renascimento era o resultado de um confronto consciente e difícil com a Antiguidade tardia e a Idade Média e não uma dádiva do gênio artístico maduro italiano. Assim, buscou-se nesse artigo, através de alguns textos escritos por Warburg, apontar onde essas polaridades se apresentam, de maneira que se possa observar como esse fenômeno revela aspectos importantes sobre a influência da Antiguidade.

**Palavras-chave:** Polaridade. Influência da Antiguidade. Apolo. Dionísio.

A história de Aby Warburg é marcada desde os seis anos de idade a partir do momento em que foi acometido com febre tifóide e viu sua mente invadida de imagens demoníacas, essas resultado da leitura de uma edição ilustrada de *Petites misères de la vie conjugale* de Honoré de Balzac. Dois anos mais tarde, outro trauma recaiu sobre o pequeno Warburg pois sua mãe havia adoecido de tifo e precisou ficar acamada por um longo período. Durante esse episódio, Warburg buscou refúgio nos livros e tomou contato com os contos dos Índios Americanos, uma leitura que certamente “perturbaria” sua alma. Esses eventos o marcaram tão fortemente, gerando um trauma e um medo mórbido por doenças (CHERNOW, 2018).

Warburg possuiu uma personalidade em que a polaridade se manifestava frequentemente, mostrando dois lados de sua natureza que pareciam inseparáveis. Ele combinava a irreverência louca com um temperamento nervoso; uma alegria e tristeza que se sucediam em ondas alternadas. De acordo com Chernow “In Aby, the Warburg extremes of light and shadow, hilarity and tragedy, reason and madness contended for supreme mastery” (CHERNOW, 2018, posição 1215).

A decisão de ser um historiador da arte também não foi uma tarefa simples na vida do jovem Aby. Ele teve que enfrentar uma forte pressão familiar, a qual desejava que ele se tornasse um médico, um pesquisador químico ou um rabino. Em um episódio contado por seu irmão Max, Warburg, ao visitar seus parentes em Frankurt, havia sofrido uma pressão de cada membro da família para que dissuadisse da escolha de sua carreira. Essa visita aos parentes em Frankfurt teve uma grande influência sobre a forma como encararia sua religião, fazendo-o se afastar cada vez mais.

Warburg sentiria o peso da decisão pela escolha de sua carreira, não apenas por enfrentar a resistência de sua família, mas por confrontar o preconceito dentro do ambiente acadêmico, pois durante a Alemanha Imperial os estudantes judeus enfrentaram um preconceito muito maior nas universidades do que na própria sociedade, já que muitos professores eram antissemitas. Segundo Chernow, quando Warburg foi estudar em Bonn em 1886, ele lutou de um lado para se libertar da ortodoxia de seus pais e de outro para ganhar a aceitação em um mundo acadêmico hostil. É Warburg quem afirma: “as a Jew, I had a bitter two-front war” (CHERNOW, 2018, posição 1270).

Após a defesa da tese Warburg se apresentou como um historiador da arte que rejeitava o estudo formal das imagens e das obras de arte. Ele buscou um olhar mais amplo e complexo e, através dessa abordagem, conseguiu realizar diversas pesquisas tendo como base a influência da Antiguidade.

Warburg desenvolveu um interesse em rituais antigos que haviam permanecido no Renascimento de forma camuflada. Quando decodificados, ele viu no fundo da civilização europeia traços de uma antiga bárbarie, um conflito entre pensamento racional e mágico que encontrava um espelho na sua psique fragmentada. Assim, em 1895 ele decidiu viajar para os Estados Unidos e visitar os Índios Pueblos na busca de respostas para as forças pagãs que o atormentavam. A viagem à região dos Índios Pueblos nos Estados Unidos, entre os anos 1895 e 1896, teve grande influência na forma como passou a observar o Renascimento. Seu irmão Max diria posteriormente que a viagem de Warburg foi o evento decisivo de sua vida e Warburg concordou dizendo: “Without the study of their primitive civilization I never would have been able to find a larger basis for the Psychology of the Renaissance” (CHERNOW, 2018, posição 1406).

O Aby Warburg que chegou aos Estados Unidos trazia a luz e a sombra, a comédia e a tragédia, a razão e a loucura, disputando o domínio supremo de sua alma. Warburg viveu o drama de ser um judeu alemão, o que lhe causava uma dor profunda. Chernow comenta que tudo na vida do jovem Aby sugeria uma profunda ambivalência sobre ser

judeu: “The whole drama of the contradictory German Jewish soul – pride and self hate – was played out in his turbulent psyche” (CHERNOW, 2018, posição 1257).

Assim, com uma oscilação já presente em sua personalidade, Warburg mergulhou na região dos Índios Pueblos numa jornada que parecia seguir em direção à sua própria psique. Para os índios, Warburg era como um visitante de outro mundo. Para Warburg, apesar também de toda a estranheza diante deles, parecia feliz sem as preocupações com todas as doenças psicossomáticas que o atormentavam.

O que chamou a atenção de Warburg como historiador da cultura nesse local “mágico” foi perceber que nos Pueblos tivesse se conservado um reduto da humanidade pagã que se dedicava “com firmeza inabalável, para fins agrícolas e de caça, a práticas mágicas as quais só estamos acostumados a avaliar como sintomas de uma humanidade em tudo ultrapassada” (WARBURG, 2015a, p. 201). Nos Pueblos, a superstição caminhava de mãos dadas com a atividade vital. Para Warburg, essa justaposição da magia fantástica com o agir objetivo parecia um sintoma de cisão, mas para os índios isso não seria esquizóide, ao contrário, seria uma vivência libertadora e mostrava a ilimitada possibilidade de relação entre o homem e o mundo ao seu redor.

Warburg acreditava que essa vivência libertadora através da energia pagã poderia nos libertar ou até curar. Ele teria expressado numa carta de 1909, sua simpatia pelo lado dionisíaco da vida e até se perguntou se a loucura de Nietzsche poderia ter sido curada se ele tivesse se submetido a impulsos pagãos.

I always regret – you may laugh at me – that the practice of the ancient, orgiastic ecstasy has been lost to us: if N. Had been able, each quarter year, to be able to rave in an orderly, mysterious fashion – perhaps he might have become healthy and lived to a ripe old age, full of children, as a peaceful old merchant and paterfamilias. But where is my imagination leading me? (CHERNOW, 2018, posição 2484).

Warburg sentiu nessa viagem que os rituais o aproximaram do lado pagão da Grécia antiga. Em determinado momento percebeu como esses rituais se pareciam com um protótipo do coro na tragédia grega. Seu estudo mostrou-lhe como a magia distanciava as pessoas dos objetos do medo, formando um estágio intermediário no caminho para a compreensão racional de eventos naturais.

Entre os índios, Warburg percebeu dois processos paralelos, que mostravam a polaridade do ser humano em sua luta com a natureza. Primeiro: “vontade de subjugar magicamente a natureza, por meio da metamorfose em animal”, e segundo: “capacidade de conceber – com uma abstração notável – a natureza em termos cósmico-arquitetônicos” (WARBURG, 2015b, p. 262). Ele apontou que essa justaposição de civilização lógica e de causalidade mágica indicava o estado de transição em que esses índios se encontravam. Eram estados de transição entre o entregar-se às pulsões e o afirmar-se consciente.

Nessa “luta com a natureza”, Warburg observou que os índios já tinham deixado de ser o homem apanhador primitivo porém não eram ainda o europeu realmente acomodado na tecnologia. Eles estavam “a meio caminho entre a magia e o logos, e seu instrumento (com o qual se orientam) é o símbolo” (WARBURG, 2015a, p. 219). Esse elemento mediador era a forma como os índios buscavam pela ordenação frente ao caos, para não se deixar levar pelos impulsos.

Warburg observou que o homem havia criado o espaço de devoção ou de reflexão na luta pelo vínculo espiritualizado com o mundo. Mas percebeu que no desenvolvimento da cultura até a era da razão, os signos foram perdendo sua

dimensão demoníaca até se tornarem matemáticos. O espaço de devoção tinha sido transformado em espaço de reflexão.

A explicação da ciência natural tinha acabado com a causalidade mitológica, a exemplo da serpente que perdeu sua dimensão assustadora, sentida pelo homem primitivo. Na era tecnológica o homem moderno não precisava da serpente para explicar o relâmpago. O raio não mais o assustava, e a serpente-relâmpago foi conduzida diretamente para a terra através do para-raios.

Ao ver que a consciência reflexiva ganhou espaço subjugando a magia a um passado, Warburg entendeu que nesse momento ocorria a tragédia da cisão, pois o homem perdia a capacidade de pensar por imagens, ou seja, perdia sua forma simbólica de pensamento, sua forma de ordenação frente ao caos. Ele sabia que a magia não era um triunfo final sobre os medos primordiais, mas talvez dosada com uma certa “razão”, permitisse criar um espaço de oscilação, um triunfo final sobre os medos, até porque, mesmo entre os índios, onde viu a magia de forma tão forte, ele sabia que o material estava contaminado com uma camada da educação da Igreja Católica espanhola e com a camada da educação norte-americana.

Warburg entendeu que “as imagens e as palavras devem servir de auxílio aos pósteros na tentativa da reflexão própria, para opor resistências à tragédia da cisão entre a magia impulsiva e a lógica confrontadora” (WARBURG, 2015b, p. 256). O equilíbrio entre a magia e a lógica seria, assim, uma forma da civilização humana não ceder a tragédia da cisão, mas de encontrar uma vivência libertadora.

Assim, ao retornar dessa experiência entre os Pueblos e dar continuidade às suas pesquisas, Warburg percebeu que essa havia lhe dado as bases para o entendimento da psicologia do Renascimento, como também, permitiu entender que a polaridade era uma forma de construir relações com o mundo, pois ao observar nos Pueblos a justaposição entre magia fantástica e o agir objetivo, sem que isso resultasse numa cisão, Warburg viu a ilimitada possibilidade de relações que o homem poderia criar.

Era preciso então, para um entendimento maior dessas polaridades, ampliar os campos de pesquisa da história da arte para campos onde a história da arte não costumava adentrar: as festas públicas e privadas, a religião, a poesia, a magia, a astrologia. E nessas esferas, buscar observar onde ocorriam as tensões e os conflitos na relação entre o homem e o mundo.

Wind coloca que Warburg se interessou pelas zonas intermediárias, pois elas eram para ele as mais importantes:

As festas estão, por sua própria natureza, entre a vida social e arte; a astrologia e a magia estão a meio caminho entre religião e ciência. E não apenas isso. Ele visitou esses campos intermediários precisamente em épocas históricas consideradas por ele como períodos de transição e de conflitos: o Primeiro Renascimento florentino, o período tardo-antigo oriental, o Barroco holandês. Além do mais, no interior desses períodos, sua predileção era o estudo de homens que, por sua profissão ou destino, ocupam posição ambígua: mercadores que são ao mesmo tempo, amantes da arte, cujos gostos estéticos se mesclam com interesses comerciais; astrólogos que combinam política religiosa com ciência e criam um conceito próprio de “verdade dupla”; filósofos cuja imaginação pictórica se choca com seu desejo de ordem lógica. (WIND, 2018, p. 277).

Foi do olhar sobre essas zonas intermediárias que Warburg percebeu o Renascimento como o resultado de um confronto consciente e difícil com a Antiguidade tardia e a Idade Média e não como “dádiva de uma revolução elementar do gênio artístico maduro” (WARBURG, 2013j, p. 447). Dessa forma, olhar as imagens da vida em movimento

provenientes das *imprese amorose*, dos costumes folclóricos-elesiásticos, dos adornos ilustrativos de utensílios domésticos, dos conteúdos de cartas, ou das festas públicas e privadas, era poder observar como esse movimento fazia emergir imagens que permitiam compreender o fluxo dessas energias que moldaram tanto o homem do Renascimento quanto o astrólogo da Reforma.

Assim, entendendo que Warburg trazia a influência da visita à região dos Índios Pueblos, buscou-se nesse artigo, através de textos escritos por ele, apontar onde essas polaridades se apresentam, de maneira que se possa observar como esse fenômeno revela aspectos importantes sobre a influência da Antiguidade.

## I.

Como já comentado acima, a viagem à região dos Pueblos permitiu a Warburg encontrar as bases para a psicologia do Renascimento. Ao escrever *Sandro Botticelli*, Warburg apresentou a psicologia de Botticelli lançando um olhar sobre a vida física e espiritual do artista. E ao perceber que Botticelli não queria ser apenas um pintor lírico, mas um narrador dramático, e já demonstrar uma inquietação em relação às pinturas, Warburg nos mostrou um prenúncio do que iria apontar mais a frente acerca da polaridade psicológica, ou seja, do que ele observou no homem do Renascimento como um organismo de energia vital, pois Botticelli, um pintor do período de transição, já carregava a oscilação entre dois polos: era o ilustrador religioso e ao mesmo tempo “um pintor mitológico à antiga em grande estilo” (WARBURG, 2013g, p. 101).

Warburg observaria que além do artista também o florentino trazia essa polaridade. Ao publicar *A arte do retrato e a burguesia florentina*, observou que a Igreja Católica ao associar dádivas votivas<sup>1</sup> a imagens sacras, criou uma válvula de escape para os pagãos convertidos, os quais associavam a si mesmos, ou às suas efígies, ao divino na forma palpável de uma imagem humana. Esses pagãos convertidos eram os florentinos descendentes dos etruscos pagãos, os quais cultivaram o uso mágico da imagem até o século XVII. Warburg também percebeu que a cultura do início do Renascimento florentino floresceu diante de visões de mundo diferentes que encontraram um equilíbrio no mesmo indivíduo.

Essas personalidades distintas eram: os idealistas cristão-medieval, romântico-cavaleiresco ou clássico-platonizante e o mercador etrusco-pagão, pragmático e voltado para o mundo. Elas se uniram no florentino mediceio, formando em harmonia um organismo enigmático de energia vital elementar. Esse florentino mediceio percebia as oposições em toda sua agudeza e acreditava na conciliação dessas oposições, assim como Warburg havia visto entre os Índios Pueblos.

No Renascimento, Warburg observou na figura de Francesco Sassetti o exemplo de cidadão que se encaixava no “terreno intermediário”, ou seja, era o mercador e ao mesmo tempo amante da arte cujo gosto estético se mesclava com seus interesses comerciais. Ao escrever *A última vontade de Francesco Sassetti*, e observado o testamento deixado por esse, buscou elucidar a psicologia do leigo culto do início do Renascimento florentino na tentativa de compreender a alma de Francesco a partir das informações histórico-culturais contidas em sua última vontade, a qual era ter seu mausoléu na capela de Santa Maria Novella, o que não ocorreu, tendo ele ficado em Santa Trinitá.

---

<sup>1</sup> Voti: figuras de cera.

O motivo para o mausoléu não ficar em Santa Maria Novella se deu porque Francesco pretendia decorar as paredes com a lenda de São Francisco, seu santo padroeiro e sob cuja proteção queria permanecer após sua morte. O que não foi aceitável pelos frades dominicanos de Santa Maria Novella que eram devotos de São Domingos, enquanto que São Francisco pertencia a uma outra ordem religiosa.

Warburg então observou no memorando referente a última vontade de Sassetti, que a “voz” dele transmitia a impressão “de seu arraigamento delicado, porém firme, na Idade Média”, mas também uma “voz” autêntica de um florentino do período de transição entre a Idade Média e a Modernidade, com uma “explicitude espontânea referente à disposição de seus bens terrenos” (WARBURG, 2013h, p. 178). Notou também a presença de duas forças contrárias que estavam presentes na alma de Francesco:

Nessa situação mais crítica da sua vida, que exige a concentração irrestrita de todas as suas energias, Francesco evoca involuntariamente as duas forças contrárias que moldam sua determinação de resistir: nele, a bravura do chefe de família gibelino, arraigada na casta cavalheiresca e no senso de família que mantinha a *consorteria* medieval, recebe o apoio da audácia consciente da individualidade de formação humanista. O cavaleiro medieval, ao reunir seu clã ao redor do estandarte da família para defendê-la até a morte, recebe do comerciante renascentista florentino, como insígnia daquela bandeira, a deusa do vento chamada Fortuna, que se manifesta a ele tão vividamente como personificação do destino (WARBURG, 2013h, p. 184).

A Fortuna emergiu do mundo imaginário de Giovanni Rucellai, um contemporâneo de Francesco, como símbolo energético à antiga, e funcionou para Sassetti como uma maneira de reconciliação entre a confiança em Deus e a autoconfiança individual. Warburg acreditava que o emprego alegórico de imagens antigas por Sassetti, mostrava que era possível encontrar um novo equilíbrio de energias, baseado em duas formas ainda compatíveis de culto à memória, “o ascetismo cristão e o heroísmo da Antiguidade” (WARBURG, 2013h, p. 184).

Warburg percebeu que a relação de Francesco com a Antiguidade serviu como uma antítese natural à sua mentalidade medieval. E essa relação era uma característica também presente nos ornamentos pagãos de sua capela fúnebre, onde Francesco usou o centauro como “portador heráldico” nas esculturas que circundam seu túmulo fúnebre com seu sarcófago em Santa Trinità.

No relevo sobre o portal da capela funerária, Francesco colocou o brasão da família flanqueado por duas atiradeiras, as quais representavam para Sassetti o instrumento de bravura divinamente inspirada do pastor bíblico. Além disso, encarregou Ghirlandaio de pintar Davi com sua atiradeira na pilastra sob o brasão, como se o próprio Davi guardasse o brasão dos Sassetti. Porém, Warburg apontou que em seu *Ex-Libris*, o uso do centauro é utilizado no lugar de Davi, e ainda era possível ver o lema “*A mon pouvoir*”<sup>2</sup>.

Warburg coloca que essas “incompatibilidades aparentemente bizarras”, por exemplo, entre Deus e a Fortuna, podem ser vistas como um todo. Elas seriam frutos de uma “polaridade orgânica das oscilações próprias ao homem culto do Renascimento” (WARBURG, 2013h, p. 194), que buscava uma reconciliação, pois, com isso, Francesco “acreditava que havia acalentado os espíritos vívidos da Antiguidade ao integrá-los na sólida arquitetura conceitual do cristianismo medieval” (WARBURG, 2013h, p. 194).

---

<sup>2</sup> Ao meu poder.

Warburg observou em outra personalidade, Filipe, o Bom, a presença dessa antítese espiritual, por meio de tapetes tecidos entre 1450 e 1460, com cenas da lenda de Alexandre, o Grande, no Palazzo Doria. Em 1913 ao escrever *Aeronave e submersível no imaginário medieval*, pontuou sobre o tema dos tapetes:

Assim, a Idade Média e a Modernidade revelam num simbolismo involuntário, a antítese de sua estrutura espiritual. Em cima, a crença acrítica em grifos e na esfera de fogo insuperável; embaixo, o espírito sóbrio e inventivo que subjuga o fogo para os fins práticos da artilharia do Duque Filipe, o Bom, da Borgonha (WARBURG, 2013a, p. 317).

Filipe também teve grande interesse por tapetes com temas da vida do homem ordinário, e construiu para esses grandes espaços para expô-los<sup>3</sup>. Filipe foi o exemplo dessa antítese fora da Itália, e essa percepção revelou a Warburg que a energia que movia o homem espiritual italiano encontrava no Norte sua semelhança.

Com isso, é preciso ressaltar que a polaridade vivida pelo homem do Renascimento não foi um fenômeno que ocorreu de forma isolada. Paralelo a ela também ocorreram outros fenômenos que não passaram despercebidos por Warburg, e que influenciaram para que a personalidade do homem desse período apresentasse esse confronto de energias e interesses diversos.

É importante destacar que Warburg havia percebido a presença de duas forças agindo. Ao escrever em 1899, *Crônica de imagens de um ourives florentino*, reconheceu que a arquitetura festiva não oferecia apenas material para as tentativas decorativas, mas observou que ali colidiam “forças impulsionadoras e inibidoras que tantas vezes decidem sobre a ascensão ou decadência do desenvolvimento cultural” (WARBURG, 2013g, p. 101).

Essas forças seriam de um lado o realismo ingênuo “que não reconhecia qualquer distância entre o passado e o presente e acredita compreender nas apresentações das figuras o próprio passado” e do outro, o idealismo antiquado “que considera certa fidelidade arqueológica da indumentária e dos acessórios ornamentais uma característica essencial da Antiguidade ressurreta” (WARBURG, 2013g, p. 101).

Da mesma forma apontou ao escrever *O intercâmbio de cultura artística entre Norte e Sul no século XV*, através do estudo de gravuras em cobre de um gravador italiano chamado Baccio Baldini, que nessas obras era possível compreender “essa mistura desequilibrada de comédia popular nórdica, realismo de trajes afrancesados e idealismo do movimento dinâmico à antiga, em gestos e indumentária, como sintomas de um período crítico de transição no estilo da ainda jovem arte florentina secular.” (WARBURG, 2013i, p. 237). Esse realismo de trajes afrancesados e de idealismo do movimento dinâmico à antiga, não devem ser vistos apenas como uma mudança na moda da época, como apontou Warburg, “mas os inícios daquela reação fundamentada na sensibilidade formal plástica” (WARBURG, 2013i, p. 242) dos italianos ao realismo dos trajes “alla francese”.

Warburg chamou a atenção para esse sintoma em outro texto escrito em 1905, *Sobre as impressões amorosas nas gravuras florentinas mais antigas*, onde viu nos adornos de tampa, os tondi<sup>4</sup>, a presença do realismo dos trajes “alla francese”

<sup>3</sup> Pode ser visto no texto *Trabalhadores campestres em tapetes da Borgonha* de 1907 (WARBURG, 2013o).

<sup>4</sup> O *tondo* impresso eram gravuras em cobre que podiam substituir as pinturas nas tampas de pequenas caixas de especiarias.

entrelaçados com as roupagens em dinâmico movimento à antiga. Logo, ao analisar o *tondini* de Lorenzo de' Medici e Lucrezia Donati, percebeu que os trajes revelavam o encontro de dois princípios estilísticos.

Para Warburg, “esse modesto ornamento de tampa revela-se um sintoma daquele período crucial de transição do estilo da pintura florentina secular, que tentava se distanciar da pintura dos móveis nupciais “alla francese” e se aproximar da sublimidade antiga do estilo da pintura sobre tela autônoma” (Warburg, 2013m, p.115).

Além das gravuras, o estilo “alla francese” foi difundido através do tapete tecido – o *arazzo* –, o qual foi um importante veículo móvel de imagens, que permitiu às “figuras nórdicas em tamanho natural” ultrapassar as fronteiras da França e de Flandres, para difundir os contos de fadas do passado antigo ou medieval com o estilo da moda “alla francese” (WARBURG, 2013o). Warburg comenta que “mesmo nas cortes dos príncipes italianos, até o fim do início do Renascimento, o novo estilo “all’ antica” foi obrigado a competir com os privilegiados cortesãos “alla francese” pelo direito de encarnar as figuras revivificadas da Antiguidade” (WARBURG, 2013o, p. 289), em que os heróis do passado pagão eram reconhecidos através das inscrições nas barrocas figuras cortesias.

Também é preciso destacar que o intercâmbio entre o Norte e o Sul possibilitou uma troca não só de imagens, mas também de valores expressivos, através das pinturas sobre pano, dos tapetes e das gravuras em cobre.

Ao escrever em 1901, *A arte flamenga e florentina no círculo de Lorenzo de' Medici por volta de 1480*, Warburg comentou que parte dos inventários dos Medici apresentava 16 pinturas sobre pano, com temas religiosos e seculares, e esses temas flamengos permitiram aos italianos aprenderem sobre o ânimo interno da alma. A percepção de Warburg a respeito dos italianos aprenderem dos flamengos o ânimo interno da alma vai se ligar com a mudança que ocorria nos florentinos desse período que estavam em busca de uma forma diferente de se expressar. Eles encontraram na pintura flamenga uma maneira de atender a esse desejo, como é possível ver no texto *A arte flamenga e o início do Renascimento florentino*, de 1902.

Ao falar sobre um conjunto de afrescos pintados por Ghirlandaio para Francesco Sassetti na Capela Santa Trinitá, Warburg apontou que um afresco pintado por ele foi tomado emprestado de um grupo dos três pastores do tríptico de Hugo van der Goes, o que nos leva a considerar a influência da arte flamenga para representar o “ânimo interno da alma” também nos retratos individuais de Sassetti, Lorenzo e filhos, apresentados no afresco da mesma capela (WARBURG, 2013c).

Os florentinos queriam se distanciar daquele período medieval e graças ao intercâmbio entre o Norte e o Sul, pareciam ter encontrado uma nova forma de se representar, deslocando o tema eclesiástico para o fundo e trazendo sua figura para o primeiro plano. A compreensão desse processo permite entender a mudança da escolha de elementos da Antiguidades, de modelos de gestos e formas para uma expressão intensificada. Os florentinos estavam em busca da expressão intensificada de sua alma.

Warburg observou no texto de 1902, *A arte flamenga e o início do Renascimento florentino*, que o interesse dos amantes de arte italianos do início do Renascimento por obras nórdicas, não se deu por compreenderem a essência da pintura flamenga sobre madeira. Os mecenas curiosos “se deleitavam com o ilusionismo e a verossimilhança colorida das pessoas, dos animais e das paisagens” (WARBURG, 2013e, p. 245).

Também, na primeira metade do século XV, o tapete flamengo ou francês com representações de atos heroicos da Bíblia, da Antiguidade e da era dos cavaleiros medievais, realizadas por figuras vestidas em trajes cortesias burgueses, transformou-se

em um objeto cobiçado e caro, o que levou muitas cidades italianas a tentarem atrair vários tecedores flamengos. Surgiram também as pinturas em baús de casamentos, os quais representam festividades específicas, torneios e procissões. Por um lado, a pintura nos baús de casamento e o estilo dos tapetes favorecem a descrição da vida de uma sociedade, satisfeita consigo mesma. Por outro lado, a arte retratista autônoma e mestre de Flandres incentivava os pintores italianos “a buscarem uma compreensão profunda da manifestação humana na própria pintura” (WARBURG, 2013e, p. 246).

Para Warburg, parte dos quadros enviados para a Itália pelos representantes dos Medici que trabalhavam em Bruges, influenciaram a pintura italiana, em especial a pintura do retrato e a pintura devocional. Esse tipo de pintura que se afastou do contexto eclesiástico, incentivou o doador humilde a se ajoelhar diante do senhor. O comitente no centro de atenção da composição, em perfeita harmonia com seu contexto de vida, converteu-se em objeto de um sublime tributo pessoal, como afirmou Warburg.

A relação de intercâmbio se tornou mais importante nesse processo quando Warburg percebeu que entre o artista do Sul e do Norte havia uma forma diferente de se expressar em relação aos temas das imagens. Ele nos apresentou suas impressões sobre esse tema no texto de 1912, *A posição do artista nórdico e do artista meridional a respeito do tema das imagens*. Para Warburg o artista do Sul é guiado pelo sangue e pelo instinto, possui um frescor sensual em comparação com o artista nórdico, que não possui tal inclinação. Ainda, que os germanos encontraram no reconhecimento de sua angústia o mais profundo *páthos* da alma (WARBURG, 2018<sup>a</sup>, p. 86). O artista do sul “não percebe esse acordo melancólico da alma que chora furiosamente. Cada sofrimento na arte é, para ele, embaraçante, e o férvido lamento, algo de indisciplinado” (WARBURG, 2018a, p. 87). Isso porque o italiano foi educado sob a disciplina eclesiástica que “proibia as lamentações desesperadas: seja nos momentos elevados, seja naqueles obscuros da existência humana, ela pretendia resignação e autocontrole” (WARBURG, 2018a, p. 113).

Em favor da queda dos muros que impedem olhar a criação artística para além das fronteiras, Warburg colocou que “deve-se praguejar energeticamente de ambos os lados para que sejam derrubadas as barreiras levantadas nas fronteiras, para seguir, ao contrário, os traços da atmosfera pátria, dentro da qual cada obra singular pode encontrar sua vida específica” (WARBURG, 2018a, p. 90). Ou seja, é preciso observar cada obra singular a partir dos traços que formaram esses artistas.

Warburg percebeu uma relação entremeadada por nacionalidades diferentes. Ele acreditava que os florentinos encontraram no estilo flamengo uma forma ideal de retratar o doador, através de sua característica peculiar de devoção interior e realidade da vida exterior. Os florentinos ainda cultivavam o costume pagão das figuras votivas de cera; e o estilo flamengo oferecia um ideal prático para retratar esse doador.

Em 1903 ao escrever sobre *O Sepultamento de Cristo, de Rogier van der Weyden, nos Uffizi*, Warburg observou outro exemplo de adoção de elementos nórdicos nos círculos italianos. Ele comentou: “As obras com fisionomias acentuadamente nórdicas representavam elementos essenciais que marcaram as impressões juvenis dos mestres clássicos italianos e incentivaram, justamente por provocarem uma oposição à sua peculiaridade, uma reconfiguração criativa”. (WARBURG, 2013k, p. 284).

## II.

Dentre os personagens que revelavam essa “verdade dupla”, Warburg encontrou no astrólogo da Reforma aquele que combinava a política religiosa com a ciência. Assim, ao escrever *A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero*, e perceber que os deuses planetários ao mesmo tempo que possibilitavam uma

orientação no espaço, eram também os seres demoníacos que determinavam o futuro, viu que o astrólogo da Reforma fazia uso da lógica e da magia como ferramenta homogênea para percorrer as oscilações de sua alma. A lógica criando o espaço de pensamento entre ser humano e objeto pela designação e distinção conceituais. A magia destruindo esse espaço de pensamento, aglutinando o ser humano e o objeto por meio do vínculo, ideal ou prático, da superstição (WARBURG, 2013b).

Assim, Warburg então percebeu a presença de duas forças espirituais heterogêneas que se uniram para formar um “método”: a matemática e o temor aos demônios. A matemática sendo um instrumento refinado do pensamento abstrato, em que o astrólogo compreendia o universo através de um sistema de linhas, e calculava com precisão a posição das estrelas fixas e dos planetas em relação à Terra e a si mesmo. E o temor aos demônios era a forma primitiva da causalidade religiosa. Diante dos seus quadros matemáticos, os astrólogos eram tomados de um temor supersticioso dessas designações astrais, as quais lidava como se fossem demônios aterrorizadores.

Warburg apontou que durante a Reforma as aparências celestiais foram antropomorfizadas através de imagens e palavras, na tentativa de limitar, pelo menos simbolicamente o seu poder demoníaco. Saturno era o mediador demoníaco entre o homem e o mundo. Por outro lado, Lutero foi astralizado através da mudança da sua data de nascimento que coincidia com a grande conjunção entre os planetas Saturno e Júpiter no signo de Escorpião, para poder explicar seu poder sobrenatural, pois segundo a profecia de Lucas Gauricus, Lutero era um elemento perigoso.

Esses deuses planetários observados e temidos pelo astrólogo da Reforma viajaram através das imagens e aportaram na Itália. Warburg observou no texto de 1912, *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara*, que, da tradição dos deuses, na qual as figuras gregas haviam adquirido o “poder terrível de demônios astrais” – isso porque as pessoas acreditavam que os astros podiam determinar seu destino –, partia uma corrente principal que permitia que os pagãos vestidos à moda nórdica, se difundissem com grande facilidade através da imprensa recentemente descoberta no Norte. A novidade permitiu a criação de panfletos com texto e imagem, assim como livros com ilustrações xilográficas. Esse material móvel “apresentava em texto e imagem os sete planetas e seus filhos, contribuindo assim, graças à sua fidelidade às fontes, para o Renascimento italiano da Antiguidade” (WARBURG, 2013f, p. 455).

Os astrólogos da Idade Média levaram “o legado helenístico de Bagdá, passando por Toledo e Pádua, até o Norte” (WARBURG, 2013b, p. 517). Essas obras dos astrólogos árabes e italianos foram os primeiros produtos ilustrados da imprensa de Augsburg. Para Warburg, a invenção da imprensa com tipos móveis permitiu dar asas ao pensamento erudito, e a arte da impressão pictórica capacitou as imagens a levar a compreensão das imagens enigmáticas, ao mesmo tempo que também, compartilhava o medo dos milagres naturais divinatórios no céu e na Terra.

Assim, o intercâmbio entre o Norte e o Sul permitiu que o universo mitológico fosse difundido não apenas com a roupagem “alla franzese”, mas levando com eles os deuses planetários, os quais, como afirmou Warburg, foram libertados e mobilizados pela arte da imprensa (WARBURG, 2013m, p. 508).

Essa troca entre o Norte e Sul não deixou de influenciar a refiguração estilística observada por Warburg. Ao comentar sobre a presença de deuses olímpicos no teto da Villa Faresina pintado por Rafael, e a um passo dali, no salão adjacente da Vila Faresina, o teto do salão pintado com deidades astrais pagãs, planetas e estrelas fixas, para proclamar o dia do nascimento de Agostino Chigi, ele mostrou que o italiano queria estar sob a proteção de seu horóscopo favorável. O mesmo Agostino – ao ter a cúpula que cobre seu túmulo em Santa Maria del Popolo com sete deuses

planetários da Antiguidade dividindo o espaço com os anjos cristãos – mostrou como a fé pagã e a fé cristã podiam se apresentar de forma equilibrada.

Warburg comentou:

A beleza formal das figuras divinas e o equilíbrio elegante entre as fés cristã e pagã não podem nos levar a ignorar que até mesmo na Itália, por volta de 1520, ou seja, na época da arte mais criativa e mais livre, a Antiguidade era venerada sob o signo do Hermes duplo, apresentando, por um lado, um rosto sombrio e demoníaco que exigia uma cultuação supersticiosa e, por outro, uma face olímpica e alegre que ocasionava uma devoção estética (WARBURG, 2013b, p. 538).

Os deuses planetários encontraram no homem do Renascimento e no astrólogo da Reforma uma forma de subsistir, que se ligava ao temperamento que guiava cada um deles, ou talvez, na maneira como cada um via nesse símbolo uma forma de mostrar a sua vontade expressiva, que oscilava entre a serena contemplação e a entrega ao êxtase.

### III.

Através da observação das zonas intermediárias onde ocorriam as tensões, as inquietações, as crises, Warburg percebeu que o homem do Renascimento manifestava o confronto de energia entre a entrega devocional e a expressão individual em um período de transição que apresentavam forças impulsionadoras e inibidoras como o realismo ingênuo e o idealismo antiquado.

Ao se permitir ir além das fronteiras impostas pela história da arte para o estudo da imagem, percebeu que havia um intercâmbio de culturas que influenciou essas forças conflitantes e que elas estavam presentes tanto no homem do Sul quanto no homem do Norte. Isso permitiu também perceber que a influência da Antiguidade se mostrava de forma mais ampla do que os aspectos formais dos gestos e vestimentas que havia observado nas imagens no início de suas pesquisas.

O italiano ao encontrar uma maneira diferente de se expressar, buscou na Antiguidade elementos que pudessem expressar sua individualidade. Ele estava em busca do *pathos* da alma, e isso resultou numa mudança do gosto pelas escolhas das formas que foram utilizadas na pintura, com uma mistura de regularidade e vigor patético que caracterizaram uma reconfiguração estilística.

Warburg comentou que “por um lado, para os libertos e de temperamento voltado ao mundo, “representou um estímulo auspicioso, que permitiu comunicar o que era indizível àqueles que lutavam contra o destino e pela liberdade pessoal” (Warburg, 2018b, p.223). Por outro lado, como esse “estímulo se realizava como função mnêmica (...) tal restituição foi um ato que acabou prescrevendo ao gênio artístico o seu lugar espiritual entre a autorrenúncia espiritual e aquela pulsional do Ego e a criação formal consciente e domesticadora: exatamente entre Dionísio e Apolo” (WARBURG, 2018b, p. 223-224).

O intercâmbio de imagens de deuses planetários também permitiu a Warburg ver um novo caminho em suas pesquisas sobre a influência da Antiguidade, ao entender que os deuses da Grécia que migraram e sofreram metamorfoses chegaram ao homem do Renascimento e ao homem do período da Reforma para determinarem seus destinos.

Observar como o homem se deixou conduzir através dessa oscilação entre a fé pagã e a fé cristã, a partir das imagens, deu a Warburg a certeza de que através da Antiguidade era possível encontrar as respostas para as inquietações que surgiram diante das imagens, porque ele sabia que essa inquietude clássica era uma

característica da arte e da cultura antiga, a qual deveríamos considerá-la sobre a face bifrontral de Apolo-Dionísio, pois “o ethos apolíneo cresce junto ao pathos dionísio quase como um duplo ramo de um mesmo tronco enraizado a fundo nos misteriosos abismos da mãe grega” (WARBURG, 2018c, p. 132).

## Referências

Chernow, Ron. *The Warburgs*. Edição do Kindle, 2018.

WARBURG, Aby. A posição do artista nórdico e do artista meridional a respeito do tema das imagens. In: FERNANDES, Cássio (org.). *A presença do Antigo*. Tradução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018a. p. 79-90.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. O atlas de imagens. Introdução. In: FERNANDES, Cássio (org.). *A presença do Antigo*. Tradução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018b. p. 217-229.

WARBURG, Aby. O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento. In: FERNANDES, Cássio (org.). *A presença do Antigo*. Tradução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018c. p. 91-140.

WARBURG, Aby. Aeronave e submersível (1913). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a. p. 313-321.

WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero (1920). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b. p. 515-621.

WARBURG, Aby. A arte do retrato e a burguesia florentina (1902). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c. p. 121-168.

WARBURG, Aby. A arte flamenga e florentina no círculo de Lorenzo de' Medici por volta de 1480 (1901). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013d. p. 277-281.

WARBURG, Aby. A arte flamenga e o início do Renascimento florentino (1902). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013e. p. 245-275.

WARBURG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara (1912). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013f. p. 453-505.

WARBURG, Aby. A crônica de imagens de um ourives florentino (1899). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais*

para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013g. p. 99-103.

WARBURG, Aby. A última vontade de Francesco Sassetti (1907). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013h. p. 169-217.

WARBURG, Aby. O intercâmbio de cultura artística entre Norte e Sul no século XV (1905). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013i. p. 237-244.

WARBURG, Aby. O mundo dos deuses antigos e o início do Renascimento no Sul e no Norte (1908). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013j. p. 447-448.

WARBURG, Aby. O *Sepultamento de Cristo*, de Rogier van der Weyden, nos Uffizi (1903). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013k. p. 283-284.

WARBURG, Aby. Sandro Botticelli (1898). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013l. p. 89-97.

WARBURG, Aby. Sobre as imagens de deidades planetárias no calendário baixo-alemão de 1519 (1908). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013m. p. 507-513.

WARBURG, Aby. Sobre as *imprese amorose* nas gravuras florentinas mais antigas (1905). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013n. p. 105-120.

WARBURG, Aby. Trabalhadores campestres em tapetes da Borgonha (1907). In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013o. p. 289-299.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte. In: WAIZBORT, Leopoldo (org.) *Histórias de Fantasma para gente grande*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a. p. 199-253

WARBURG, Aby. Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte. In: WAIZBORT, Leopoldo (org.). *Histórias de Fantasma para gente grande*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 255-287

WIND, Edgar. O conceito de *kulturwissenschaft* em Warburg e o seu significado para a estética. In: FERNANDES, Cássio (org.). *A presença do Antigo*. Tradução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 255-279.