

Dossiê Warburg

Organização Cezar Bartholomeu

A obra de Aby Warburg (1866-1929) investiga uma “iconologia do intervalo”. Busca-se expor sua obra, publicando a Introdução ao Atlas Mnemosine, bem como quatro das pranchas que constituem visualmente seu pensamento. O dossiê é complementado pelo texto de Giorgio Agamben, que apresenta Warburg enfatizando sua compreensão aberta e negativa da história.

A decisão de constituir um pequeno dossiê em torno da obra de Aby Warburg reitera a recuperação crescente da produção desse historiador e a importância atual de seu pensamento, que articula a história da arte à história cultural. Essa articulação, como bem evidencia Agamben em seu texto *Aby Warburg e a ciência sem nome*, escrito em 1975, não é simplesmente metodologia de história da arte que se possa aplicar indiscriminadamente – o papel da obra de arte no pensamento de Warburg não é o de objeto passivo a ser contextualizado na cultura a partir de uma relação fixa. Ao contrário, o que motiva Warburg e o torna importante para a história da arte, sobretudo hoje, é que, para ele, compreender a arte demanda transitar seja na dimensão histórica, a partir do conceito de *pathosformel*, seja na dimensão da cultura, extrapolando, assim, os limites da história da arte tal como a concebemos classicamente.

É indicativo que Agamben caracterize essa “ciência sem nome”, formulada por Warburg, a partir de uma figura. Warburg foi o primeiro historiador a fazer uso de imagens em suas aulas e palestras. A imagem, no entanto, não é algo que ilustre o pensamento, mas que o provoca a sair de si mesmo, a partir. A espiral surge no texto de Agamben como figura complexa do duplo trânsito, com a qual se compreende facilmente que a arte não apenas disponibiliza a imagem da sobrevivência histórica (como fim da espiral), mas, também é imagem do movimento de

descentramento da obra como conhecimento no campo da cultura (como centro da espiral).

Essa espiral hermenêutica, constituída na interpretação de Agamben, pode ser confrontada a sua materialização nas pranchas fotográficas do atlas *Mnemosine*, que, seguindo o pioneirismo de Warburg, pode ser considerado o primeiro exemplo de uma história visual da arte. É verdade que as pranchas originais, com cerca de mil reproduções de obras, desenhos, esquemas, recortes de jornais e de revistas, foram perdidas na mudança do Instituto Warburg para Londres, em 1933. Das 79 pranchas que sobreviveram com base em reproduções fotográficas feitas por Warburg em 1929, optamos por reproduzir quatro, de modo a revelar minimamente a extrema complexidade do problema historiográfico e – por que não dizer – artístico que Warburg constituiu.

É de interesse pensar que a figura dessa espiral, que indica ao mesmo tempo descentramento e aprofundamento histórico agenciado pela obra de arte, refere tais características ao problema do arquivo na arte contemporânea: mais que imagens produzidas conforme um dispositivo conceitual, as imagens do atlas são o próprio desvirtuamento de qualquer dispositivo conceitual, exigindo, em suas articulações caracterizadas por essa patologia simbólica que se renova, questionar sua própria posição (qualquer posição de sujeito) no sistema que produz a arte.



Prancha 56

Ascensão e queda (Michelangelo). Apoteose da morte na cruz. Juízo universal e queda de Fetonte. Rompimento do teto.

1 *Apoteose de Augusto* (na faixa inferior, o troféu que é erguido)
Gemma Augustea, cerca de 12 d.C.
Viena, Kunsthistorisches Museum

2 *Nasso e sua futura esposa*
Michelangelo
Afresco (meia-lua), 1508-1511
Roma, Vaticano, Capela Sistina

3 *Grande Juízo Universal*
Peter Paul Rubens
Pintura, cerca de 1616
Munique, Alte Pinakothek

4a Vista da Capela Sistina, Roma, Vaticano

4b *Juízo Universal*
Michelangelo
Afresco, 1536-1541

4c A coluna do flagelo
Detalhe do *Juízo Universal* de Michelangelo

5 *O martírio de São Felipe*
Filippino Lippi
Afresco, 1502
Roma, Santa Maria Novella, Capela Strozzi, parede sul

6 *A tentação de Santo Antônio*
Martin Schongauer
Gravura sobre cobre, pouco depois de 1470

7 *Cristo no limbo*
Alessandro Allori
Pintura, 1578
Roma, Galleria Colonna

8 *A queda de Fetonte*
Michelangelo
Desenho, 1533
Windsor, Royal Collections

9 *A queda de Fetonte*
Michelangelo
Desenho, 1533
Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings

10 *A queda de Fetonte*
Michelangelo
Desenho, 1533
Veneza, Accademia

11 *A queda de Fetonte*
Mestre florentino
Desenho, século 16
Asta München (Hans Goltz), 29.4.1929, n.152

12 A queda de Fetonte
Detalhe do teto da Sala de Davide Francesco Caccianiga
Pintura sobre teto, 1778
Roma, Galeria Borghese, Sala de Davide

Prancha I

Projeções do cosmo sobre uma parte do corpo com objetivos divinatórios. Fé oficial nos astros na Babilônia. Práticas orientais originárias.

1 Fígado em argila para uso didático na hepatoscopia da Babilônia
Londres, The British Museum
De: Alfred Jeremias, "Handbuch des altorientalischen Geistes",
Leipzig 1913, col. 144, ill. 103

2, 3 e 4 Modelos em argila de um fígado para uso didático na hepatoscopia, retornado a Boghazköy com inscrições acádicas
Ittita-babilônia, primeira metade do século 14 a.C.
Berlim, Staatliche Museen, Vorderasiatisches Museum
De: Ernst F. Weidner, *Keilschrifturkunden aus Boghazköy*, v. 4, Berlin 1922, n. 71-73

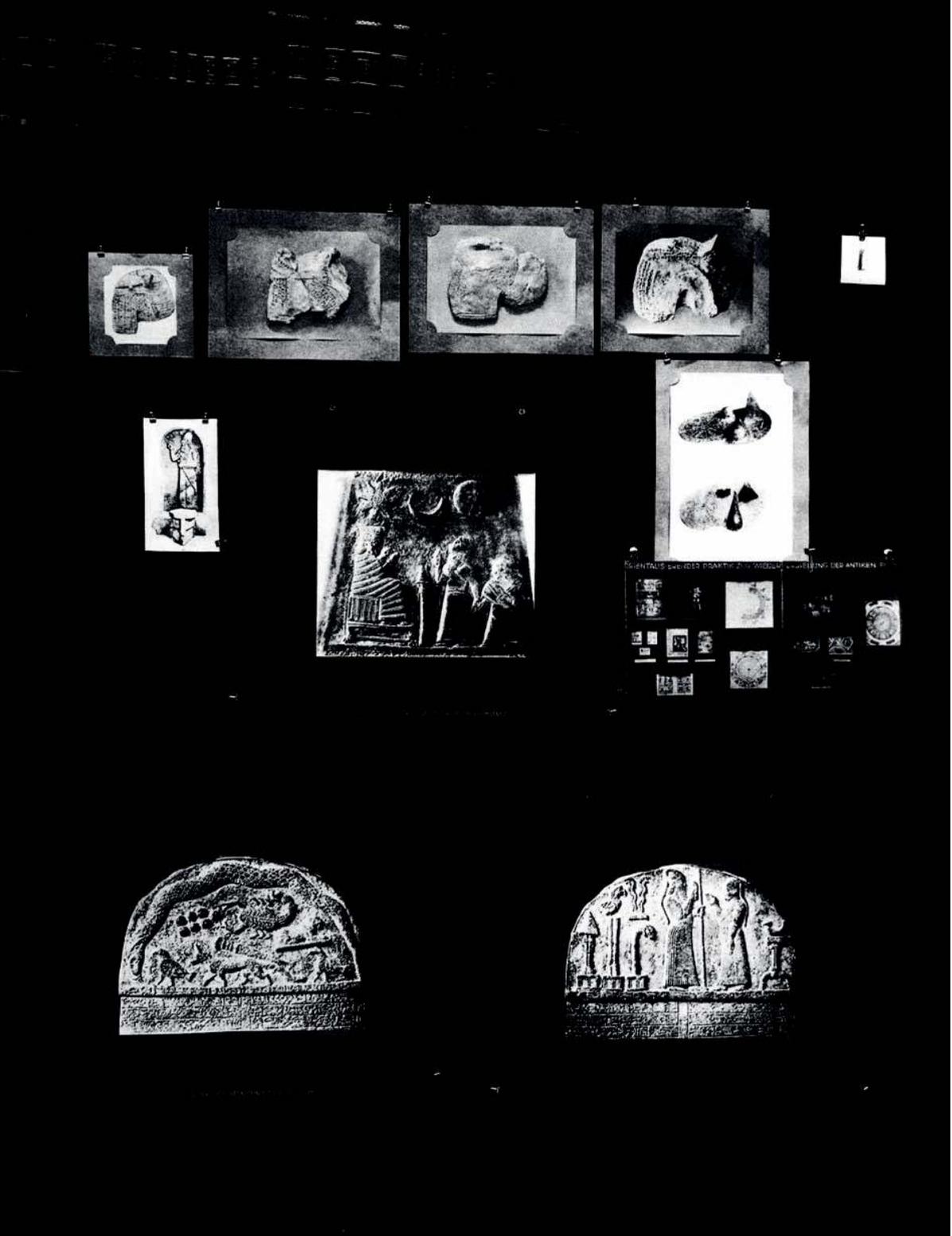
5 Fígado para uso didático na hepatoscopia com inscrições etruscas
Metade do século 2 a.C.
Piacenza, Museu Cívico

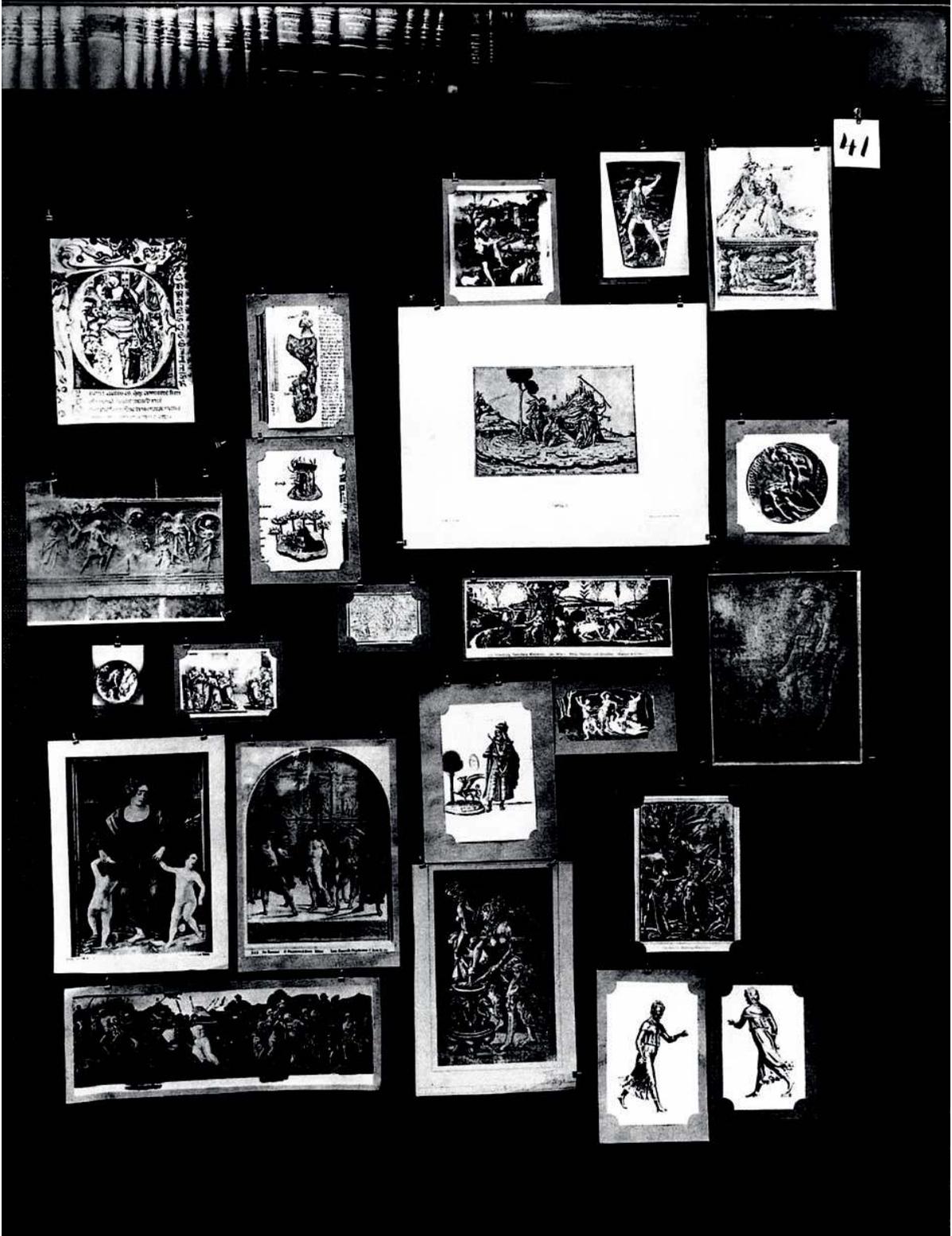
6 Rei Assurnasirpal II
estela assíria, século 9 a.C.
Londres, The British Museum

7 O Rei babilônio em adoração a uma divindade astral
Re Meli-Sipak II oferece a filha Hunubat-Nanna à deusa da Lua Nanna
Kuduru (pedra de fronteira), de Susa, século 12 a.C.
Paris, Museu do Louvre

8 Da prática orientalizante ao restabelecimento da forma antiga
Pranchas ilustrativas de uma exposição de Aby Warburg de 1926/27 na KBW
Londres, The Warburg Institute

9 a-b Documento babilônio em pedra com constelações
Kuduru do Rei Marduk-Zakir-Schumi I (851-828 a.C.)
Paris, Museu do Louvre





Prancha 41

Pathos da destruição (cfr. Prancha 5). *Vítima. Ninfa como bruxa. Liberação do pathos*

1 Medeia
Nicolò di Giacomo di Nascimbene, dito Nicolò de Bolonha
Inicial de um manuscrito da *Tragoediae* de Sêneca, final do século 14
Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 87, fol. 120r

2 Cena da história de Medeia
Londres, The British Library, Ms. Harley 1766

2a Oíneo frente ao corpo do filho Meleagro
Jasão e Medeia em fuga, fol. 31v

2b Creusa em meio às chamas. Medeia mata os filhos,
fol. 33r

3 Cena da história de Medeia
Em: *Metamorfosi* de Ovídio, Veneza (Nicolaus Moretus) 1586, Lib. 7, p. 135

4 *Milagres de São Bernardino*
Agostino di Duccio
Baixo-relevo, 1457-1461
Perugia, Igreja de São Bernardino, portal

5 Caritas
Mestre Giorgio (Giorgio Andreoli) sobre gravura de Marcantonio Raimondi da Raffaello
Prato, 1520
Florença, Museu Bardini

6 *Cristo chama a si as crianças*
Georg Pencz
Gravura sobre cobre, cerca de 1548

7 *A esposa de Asdrúbal acompanha os filhos no templo incendiado*
(antes de 1930 intitulado *Medeia e seus filhos*)
Ercole de' Roberti
Pintura, cerca 1480-1490
Washington, National Gallery of Art

8 *Flagelo*
Luca Signorelli
Pintura, 1480-1481
Milão, Pinacoteca de Brera

9 *Hércules sobe ao Gólgota*
Ercole de' Roberti
Da predela do altar-mor de São João dos Montes, Bolonha.
Pintura, 1482-1486
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen,
aGemldegalerie Alte Meister

10 *Orfeu encanta os animais*
Oficina de Michele de Verona
Pintura, final do século 15, início do 16
Cracóvia, Schloss Wavel, coleções Lanckoronski

11 *Monte de Orfeu*
Mestre de Ferrara
Gravura sobre cobre, cerca de 1465
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

12 *Orfeu e Eurídice*
Jacopo del Sellaio
Cassone, depois de 1471
Rotterdam, Museu Bojmans Van Beunigen

13 *Morte de Orfeu*
Baldassare Peruzzi
Afresco, 1509-1510
Roma, Vila Farnesina, Sala del Fregio

14 *Orfeu*
Miniatura de 1480 retirada de uma ilustração de Nicolò d'Antonio degli Agli, "Le admirande magnificentie et stupidissimi apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro, Constantino Sforza, per madonna Camille (...)", Florença 1475.
Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. Lat. 899, fol. 64v

15 *Duas bruxas ao redor do fogo mágico no tripode*
atribuído a Filippino Lippi
Desenho, 1506
Paris, Museu do Louvre, Departamento de Artes Gráficas

17a-b *Hécate* (ou Prudentia)
Estatuetas em bronze, Pádua, cerca de 1500
Berlim, Staatliche Museen, Skulpturensammlung

18 Davide
Andrea del Castagno
Escudo de couro, cerca de 1450
Washington, National Gallery of Art

19 *Pirro sacrifica Polissena sobre o túmulo do pai*
Da chamada Picture Chronicle, fol 38r
Já atribuído a Maso Finiguerra
Desenho, 1460-1470
Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings

20 Hércules como *vitorum dominator*
Gianfrancesco Caroto
Verso da medalha de Bonifazio Paleólogo.
Marquês de Monferrato, 1517/18

21 *Cena de combate* (Hércules e Caco)
Antonio Pollaiuolo
Desenho de um sarcófago do cemitério de Pisa (século 2), cerca de 1471
Turim, Biblioteca Nacional



Prancha C

Desenvolvimento da representação de Marte. Abandono da representação antropomórfica da imagem – sistema harmônico – signo

1 Identificação das órbitas planetárias com os corpos regulares do *Mysterium Cosmographicum* (1621)

De: Johannes Kepler, *Mysterium Cosmographicum*, 1621

2 A órbita de Marte segundo as observações de Johannes Kepler. Esquema segundo uma passagem da *Astronomia Nova* de Johannes Kepler

3 As órbitas planetárias de acordo com a concepção moderna. Brockhaus' Konversations-Lexikon, ed.14, v.15, 1895

4 Os filhos do planeta Marte, à esquerda, Perseu, representado metade como constelação e metade como guerreiro europeu (de um manuscrito alemão do século 15). Kalendarisches Hausbuch do Mestre Joseph, cerca de 1475. Tübingen, Universitätsbibliothek, Cod. M.d.2, fol. 269r

51 O Conde Zeppelin sobrevoando a costa japonesa

se depara com um avião da guarda costeira. (Desenhado por Hugo Huber com base em notícias jornalísticas)" *Müncher Illustrierte Presse*, n. 35, 1929, p.1.139

52 Zeppelin *Hamburger Fremdenblatt*, n. 245, edição da noite, 4.9.1929, p.17

53 O Zeppelin sobre Nova York *Hamburger Illustrierte*, ano 11, n. 36, 7.9.1929

Mnemosyne

Aby Warburg

A introdução ao Atlas Mnemosyne foi primeiro mencionada no texto escrito por Ernst Gombrich: Aby Warburg, uma biografia intelectual, e posteriormente publicada em 1937 pelo Instituto Warburg [WIA 108.9]. Esta tradução foi feita a partir da versão italiana que consta em Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg, Roma: Artemide edizioni, 1998.

A criação consciente da distância entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como ato fundamental da civilização humana. Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura que, através da alternância rítmica da identificação com o objeto e o retorno à *sophrosyne*,¹ indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos. Trata-se de andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana. O artista, que oscila entre concepções de mundo religiosa e matemática, é portanto amparado de modo particular pela memória, seja coletiva ou individual. A memória não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois polos-limite da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Ou, melhor, ela utiliza a herança indestrutível das impressões fóbicas em modo mnêmico. Em tal modo, em vez de procurar uma orientação protetora, a memória tenta acolher a força plena da personalidade passional-fóbica abalada entre os mistérios religiosos para criar um estilo artístico. Ademais, a ciência descritiva conserva e transmite as estruturas rítmicas nas quais os *monstra* da imaginação se tornam os gui-

as de vida decisivos para o futuro. Para penetrar as fases críticas de tal processo ainda não nos servimos suficientemente dos testemunhos da criação figurativa. Eles nos permitem conhecer a função polar do ato artístico que oscila entre imaginação que tende a se identificar com o objeto e racionalidade que, ao contrário, procura dele se distanciar. Aquilo que chamamos de ato artístico não passa, portanto, de uma manipulação tátil do objeto para que ele possa ser espelhado de modo plástico ou pictórico. Esse ato artístico é equidistante tanto do modo típico da imaginação de colher os objetos quanto daquele característico da contemplação conceitual. Tal duplicidade se constituiu, por um lado, como luta contra o caos – uma vez que a obra de arte escolhe e esclarece os contornos de cada objeto – e, por outro, como pretexto, a fim de que o espectador aceite o culto do ídolo que tem a sua frente. Tal ambivalência é exatamente o que gera incômodo no homem espiritual, um incômodo que deveria constituir o objeto profícuo da ciência da cultura, isto é, de uma história psicológica por imagens que seja capaz de ilustrar a distância que se interpõe entre o impulso e a ação. Um processo similar de desdemonização da herança das impressões fóbicas abraça, do ponto de vista gestual, a inteira gama de emoções: da prostração inerte ao canibalismo homicida, conferindo às manifestações do dinamismo humano – e

também àqueles estádios que se colocam entre os polos-limite do orgasmo, tais como combater, caminhar, correr, dançar, agarrar – o contorno daquela experiência inquietante que o homem culto do Renascimento, educado à disciplina da Igreja medieval, considerava terreno proibido que só os espíritos ímpios e de temperamento desenfreado podiam percorrer livremente. Com seus materiais visíveis, o atlas *Mnemosyne* pretende justamente ilustrar esse processo que poderia ser definido como a tentativa de incorporar interiormente valores expressivos que existiam antes da finalidade de representar a vida em movimento.

Mnemosyne, com a sua base de material visual que o atlas anexado apresenta reproduzida, deseja sobretudo ser um inventário das pré-cunhagens² de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento.

Foi precisamente a ausência, nesse âmbito, de trabalhos sistemáticos, preparatórios e sintetizadores que fez com que uma semelhante consideração comparativa se tenha limitado à análise da obra geral de alguns poucos tipos fundamentais de artista. Tal consideração comparativa foi, portanto, obrigada a tentar compreender, mediante profundo estudo sociopsicológico, o sentido desses valores expressivos que são conservados na memória, pois que eles representam as funções mais significativas de uma técnica espiritual.

Já em 1905 o autor tinha sido confortado em tentativas similares pelo ensaio de Osthoff³ sobre a natureza supletiva das línguas indo-germânicas. Substancialmente, Osthoff não demonstrou apenas que uma mudança da raiz léxica (para os adjetivos na comparação e para os verbos na conjugação), mesmo se faltasse a identidade formal da expressão léxica fundamental, não pesa-

va absolutamente sobre a concepção da identidade energética com respeito à qualidade (adjetivo) ou à ação (verbo) indicada. Demonstrou, sobretudo, que o ingresso de uma expressão com raiz diversa produzia intensificação do significado originário da palavra cuja raiz havia sido mudada.

Mutatis mutandis, é possível constatar processo análogo no âmbito da linguagem gestual que dá forma à arte, como, por exemplo, quando a Salomé dançante da Bíblia aparece como uma mênade grega ou como quando uma serva que carrega uma cesta de frutas – assim como foi imitada de modo plenamente consciente por Ghirlandaio⁴ – acorre no estilo de uma Vitória de um arco do triunfo romano.

No âmbito da exaltação orgiástica de massa, faz-se necessário buscar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual desejam emergir na criação por sua mão.

Os estetas hedonistas conquistam facilmente o consenso do público amante da arte quando explicam que tal mudança de forma provém do caráter agradável da linha marcadamente decorativa. Quem quiser pode mesmo contentar-se com uma flora feita das plantas mais perfumadas e belas, mas com certeza não é disso que se pode extrair uma fisiologia vegetal da circulação da linfa, pois que essa se revela somente a quem é capaz de examinar a vida em seu emaranhamento subterrâneo de raízes.

O triunfo da existência, prefigurado plasticamente pela Antiguidade, em toda a sua

perturbadora antítese de afirmação da vida e negação do Eu, apresenta-se frente à alma dos pósteros que, sobre os sarcófagos pagãos, avistavam Dioniso no cortejo cambaleante de seu séquito orgiástico e, sobre os arcos da vitória romanos, o cortejo triunfal do imperador.

Em ambas as simbologias nota-se um movimento de massas que seguem um dominador. Contudo, enquanto a mênade agita o cabrito dilacerado na loucura em homenagem ao deus da embriaguez, os legionários romanos entregam a César as cabeças dos bárbaros como tributo devido ao Estado (além do mais, mesmo nos baixos-relevos, o imperador é festejado enquanto representante do zelo imperial com os veteranos).

Na realidade, situado a poucos passos do Arco de Constantino, o Coliseu relembra impietosamente aos romanos da Idade Média e do Renascimento que, na Roma pagã, o impulso primordial em direção ao sacrifício humano obteve com base na força seu lugar de culto e, até os dias de hoje, Roma continua a se mostrar em inquietante duplicidade: através da coroa triunfante do imperador e através do mártir.

Na Idade Média, a normativa eclesiástica, que havia detectado na divinização dos imperadores seu feroz inimigo, teria destruído um monumento como o Arco de Constantino se os heroísmos do imperador Trajano não tivessem sido preservados pelo manto de Constantino, graças à posterior inserção de alguns baixos-relevos.

Por meio de lenda que ainda vive em Dante, a Igreja havia transformado a gloriosa autocelebração dos baixos-relevos trajanenses em sentimento cristão. O famoso relato sobre a piedade do imperador para com a viúva que implora justiça reflete muito bem a refinadíssima tentativa de transformar o *pathos* imperial em piedade cristã, graças ao

energetismo⁵ da inversão exegética. O imperador que, em relevo no interior do Arco, atropela um bárbaro em seu galope torna-se o garantidor de uma justiça que ordena que o séquito pare quando o filho da viúva se encontra sob os cascos dos cavaleiros romanos.

Caracterizar a restituição do antigo como resultado de consciência factual emergente e historicizante, mas também de empatia artística conscientemente livre, significa limitar-se a um evolucionismo descritivo inadequado, a menos que se procure, ao mesmo tempo, descer na profundidade do entrelaçamento instintual que une o espírito humano à matéria estratificada de modo acronológico. Com efeito, só aqui é possível vislumbrar a matriz cunhadora dos valores expressivos da exaltação pagã que brotam da experiência originária orgiástica: o tiaso⁶ trágico.

Para avistar, depois de Nietzsche, o caráter do Antigo no símbolo da herma bifronte Apolo-Dioniso, não é mais necessário nenhuma atitude revolucionária. Pelo contrário, o uso cotidiano superficial dessa doutrina da oposição na avaliação das imagens da arte pagã cria obstáculos para a tentativa de empreender seriamente a compreensão da unidade orgânica da *sophrosyne* e do êxtase em sua função polar de cunhar os valores-limite da vontade expressiva humana.

A soltura desenfreada do movimento expressivo corpóreo, tal como foi realizado particularmente na Ásia Menor em acompanhamento aos deuses da embriaguez, inclui a escala inteira das manifestações vitais cinéticas de uma humanidade fobicamente abalada. Trata-se de escala que abarca desde o desabamento absorto e inerte até a embriaguez homicida, mas também todas as ações mímicas que se encontram entre esses dois extremos. Na representação da arte figurativa é perceptível o eco desse abando-

no abissal durante o culto do tiaso, quando os indivíduos caminham, correm, dançam, agarram, carregam, transportam. O contorno “tiasótico” constitui um sinal essencial e perturbador desses valores expressivos, tal como eles falavam aos artistas renascentistas, seguindo o exemplo dos sarcófagos antigos.

O Renascimento italiano procurou interiorizar essa herança de engramas fóbicos em ambivalência particular: por um lado, para os recém-libertados de temperamento mundano, ela representou um estímulo agradável que permitiu comunicar o que era indizível àqueles que lutavam contra o destino e a favor de sua própria liberdade pessoal.

Por outro, pois já que esse estímulo se dava como função mnêmica – havia sido como purificado por formas cunhadas precedentemente graças a uma criação artística –, tal restituição permaneceu precisamente como ato que acabou por prescrever ao gênio artístico seu lugar espiritual entre a autorrenúncia instintiva ao ego e a consciente criação formal delimitadora: entre Dioniso e Apolo, justamente. Tratou-se portanto de um lugar em que o gênio artístico pôde, de qualquer maneira, dar impositação própria a sua linguagem formal mais pessoal.

A obrigação de confrontar-se com o mundo das formas constituídas por valores expressivos já cunhados – provenientes ou não do passado – assinala a crise decisiva para cada artista que intenta afirmar sua própria personalidade. A ideia de que precisamente esse processo tenha significado extraordinário, até então ignorado, para a formação dos estilos no Renascimento europeu nos levou à hipótese que denominamos *Mnemosyne*. Antes de mais nada, *Mnemosyne* deseja, com sua base de material visual, ser um inventário de pré-cunhagens documentáveis que propuseram a cada artista o problema da

rejeição ou então da assimilação dessa massa compressora de impressões.

A fase decisiva no desenvolvimento do estilo monumental pictórico do Renascimento italiano reflete-se com clareza simbólica, como só a história real nos concede, naquelas obras de arte que nas épocas pagã e cristã se unem à figura do imperador Constantino.

Dos baixos-relevos trajanenses do arco do triunfo que trazem o nome de Constantino, apesar de serem poucos os que remontam até a época desse imperador (cfr. Wilpert), brota aquele *pathos* imperial que, com sua eloquência barulhenta e sedutora, conferiu mais uma vez à linguagem gestual dos epígonos tardios validade universal, em relação à qual até mesmo as obras mais refinadas e inovadoras do olho italiano acabaram por perder sua função de guia. A *Batalha de Constantino*, de Piero della Francesca, em Arezzo, que pela comoção interior humana encontrou nova grandeza antirretórica da forma expressiva, foi, digamos assim, pisoteada pelos cascos da horda selvagem que, a pretexto da vitória de Constantino, pôde irromper galopando sobre as paredes dos cômodos.

Como, porém, foi possível que a linguagem das formas artísticas corresse no vazio quando as presenças de Rafael e de Michelangelo ainda se faziam sentir? Que a complacência pelo gesto grandioso da escultura antiga, combinado com o despertar de uma semelhante sensibilidade com relação à autenticidade arqueológica, tenha conduzido a domínio tão invasivo da fórmula de *pathos* dinâmica à antiga, só explica a veemência desse processo do ponto de vista estético.

Com efeito, a nova linguagem gestual patética do cosmo figurativo pagão não havia penetrado o ateliê só porque obtivera a

aprovação de refinado olho artístico e de gosto antiquário⁷ consoante e eleito.

Com efeito, a caracterização do mundo pagão como cosmo olímpico de formas claras havia sido adquirida sucessivamente e depois de um período de corajosa resistência daqueles que, não obstante o bárbaro anticlassicismo que manifestavam exteriormente, podiam todavia considerar-se herdeiros autênticos e respeitáveis da herança antiga. Essa dupla máscara, de origem assaz heterogênea, que velava o humano e claro contorno do mundo dos deuses gregos, era constituída, por um lado, por símbolos monstruosos da astrologia helenista que sobreviveram e, por outro, do cosmo de formas do Antigo à francesa tal como se apresentavam no bizarro realismo daquele tempo, isto é, um realismo todo centrado no jogo das expressões do rosto e do vestuário.

Na prática da astrologia helenista, a límpida naturalidade do Panteão grego havia sido amontoada como bando de figuras monstruosas. Despertar tais figuras de sua imperscrutabilidade enquanto disformes hieróglifos do destino para reconduzi-las à credibilidade humana foi precisamente a exigência premente de uma época que, além da redescoberta da palavra do Antigo, exigia também no aspecto exterior domínio orgânico estilisticamente adequado.

O segundo desmascaramento requerido à Antiguidade pagã deveria desdobrar-se contra uma camuflagem inócua apenas na aparência, em direção ao realismo daquele vestuário à francesa com que se apresentavam, nas tapeçarias flamengas e nas ilustrações dos livros, os demônios ovidianos⁸ ou a liviana⁹ grandeza romana.

Agora, a história da cultura não está habituada a considerar de modo unitário as con-

cepções oriental prática, nórdica educada e italiana humanística como componentes que convergem no processo de nova formação do estilo. Não nos damos conta de que os astrólogos, que reconheciam muito apropriadamente em seu Abu Ma'sar o verdadeiro herdeiro da cosmologia ptolemaica, podiam com razão sustentar subjetivamente que eram os autênticos e escrupulosos guardiões da tradição; assim como os doutos conselheiros dos tecelões de tapeçarias¹⁰ e dos miniaturistas do círculo intelectual dos Valois podiam, independente de serem boas ou más as traduções dos escritores antigos de que dispunham, pensar que fariam ressurgir o antigo com precisão pedante.

O ímpeto com o qual irrompe a linguagem gestual que tem por inspiração o Antigo¹¹ se explica indiretamente, portanto, por essa energia reativa que foi duplamente solicitada e que pretendeu restabelecer os valores expressivos claramente delineados do Antigo, liberando-os das correntes de uma tradição des-homogênea.¹²

Se concebemos a formação do estilo do ponto de vista da troca desses valores expressivos, então surge a necessidade imprescindível de indagar a dinâmica de um tal processo com relação à técnica de seus meios de difusão. No período entre Piero della Francesca e a escola de Rafael inicia-se intensa migração internacional de imagens entre Norte e Sul cuja violência elementar – violência tanto do impacto quanto da extensão da circulação – permanece velada aos olhos do histórico¹³ dos estilos europeus da “vitória” oficial do alto Renascimento romano. A tapeçaria flamenga é o primeiro tipo, ainda colossal, de transporte de imagens que, uma vez retirado da parede – não apenas por sua mobilidade, mas também por sua técnica que torna possível a reprodução do conteúdo iconográfico em exemplares iguais

–, representa um predecessor da folha de papel com imagens impressas via gravura sobre cobre ou xilogravura. Ela permitiu a troca de valores expressivos entre norte e sul como um evento vital no processo cíclico de formação do estilo europeu.

Um só exemplo é suficiente para ilustrar a importância e a amplitude desses veículos de imagens importados do norte que invadiram os palácios italianos. Por volta de 1475, cerca de 250 metros lineares de tapeçarias de Flandres, com representações da vida em movimento do passado e do presente, decoraram as paredes da suntuosa residência dos Médici, conferindo-lhe o cobiçado esplendor do fausto principesco. Contudo, ao lado das tapeçarias, um gênero artístico menos vistoso emergiu paralelamente, em condições de dissimular sua superioridade interior, enquanto potência capaz de criar um estilo sob a modesta aparência de econômicos quadros sobre tela que compensavam com a “novidade” dos motivos expressivos o que lhes faltava do ponto de vista do valor material. O jogo gestual de Pollaiuolo,¹⁴ quando não sobrecarregado pelas armaduras cavalheirescas borgonhonas, narrou à antiga, nessas pinturas sobre tela, o entusiasmo arrebatador dos trabalhos de Hércules.

A tudo isso é preciso acrescentar a nostalgia de uma restauração enraizada no reino primordial da religiosidade pagã. Por outro lado, as constelações helenísticas não seriam símbolos de um *raptus in caelum* do fim dos tempos, assim como as fábulas ovidianas, que transformavam o homem em *hyle*, simbolizavam o *raptus ad inferos*? A tendência a restabelecer a clareza dos contornos da linguagem gestual – que só em aparência era meramente exterior e estética – conduziu por si mesma, ou seja conforme à lógica da libertação das correntes, a uma linguagem formal adequada ao fatalismo do antigo estóico e trágico que havia sido sepultado.

Graças à obra milagrosa do olho humano comum, durante séculos, na Itália, as vibrações da alma permaneceram vivas para as gerações sucessivas na sólida obra em pedra do passado antigo.

Com frequência reforçada pela linguagem da fala que se dirige também ao ouvido com o auxílio de inscrições, a linguagem figurativa do gesto é, graças ao ímpeto indestrutível de sua cunhagem expressiva, forçada a reviver, nas obras arquitetônicas (como, por exemplo, arcos de triunfo e teatros) e plásticas (do sarcófago à moeda), experiências de comoção humana em toda a sua polaridade trágica: do sofrimento trágico à atitude vitoriosa ativa.

Assim, na escultura triunfal é autocelebrada de forma pomposa a afirmação da vida, enquanto nas lendas dos baixos-relevos das tumbas pagãs é narrada, através de símbolos míticos, a luta desesperada do espírito humano por sua subida ao céu.

A energia com que esses elementos hostis à Igreja acabaram por incidir é demonstrada naquela série de 12 sarcófagos emparelhados nas laterais da Igreja de Santa Maria em Aracoeli e que, como visões oníricas que saem da região proibida da terrível “demonicidade”¹⁵ pagã, acompanham o peregrino devoto em sua saída na direção da igreja.

Do ponto de vista da expressão exterior, o caráter contraditório dessa consciência individual exige conceber a Idade Média tardia sempre ligada aos conteúdos de uma refiguração, um confronto ético paralelo entre o modo de perceber a personalidade pagã e batalhadora e aquele cristão e submisso.

A partir do momento em que se impôs o dever de representar o movimento da vida humana, fez parte dos processos criativos propriamente artísticos do denominado Renascimento o fato de que o domínio da clareza dos traços dramáticos de cada ges-

to antigo triunfal da época trajanense não apenas fosse percebido de modo distinto da épica de massa dos epígonos de Constantino, mas também fosse posto em circulação de modo exemplar, qual seja, como “fórmula de *pathos*” canônica adaptada à linguagem formal do Renascimento europeu do século 15 ao 17.

Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929), historiador da arte alemão, ficou conhecido por seus estudos sobre o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano.

Tradução Barbara Szaniecki

Revisão técnica Inês de Araujo

Notas

- 1 Termo grego que representa sanidade moral advinda da moderação, autocontrole e autoconhecimento.
- 2 O substantivo *coniazione*, muito empregado por Warburg neste ensaio, pode ser traduzido por cunhagem, criação, invenção, forjamento. Optamos por cunhagem, que será utilizado em todo o texto. (N.T.)
- 3 Warburg se refere a “Investigações morfológicas na esfera das linguagens indo-européias”, escrito por Hermann Osthoff em 1878.
- 4 Domenico Ghirlandaio (1449-1494, Florença, Itália. (N.T.)
- 5 Teoria física com implicações energéticas (N.T.)
- 6 Tiaso sm (gr thí-asos) Antig gr. 1) Confraria religiosa, colocada sob o patrocínio de um deus. 2) Festa acompanhada de banquetes e danças. (<http://www.dicionarioweb.com.br>)
- 7 Warburg usa literal e efetivamente a expressão gosto antiquário, que também poderia ser traduzida como gosto pelo antigo. (N. T.)
- 8 Referência a Ovídio (N.T.)
- 9 Referência ao historiador-filósofo Tito Lívio. (N.T.)
- 10 Warburg usa o termo *arazzi* que pode referir-se a tapeçarias ou a tapetes. (N.T.)
- 11 Não sendo dicionarizado o termo “antiguizante” para traduzir o italiano *anticheggiante*, optamos por usar a expressão “que tem por inspiração o antigo”. (N.T.)
- 12 Warburg usa efetivamente o termo “des-homogêneo” que podemos manter assim, apesar do estranhamento, ou então usar “heterogêneo”, mas sem obter efeito equivalente. (N.T.)
- 13 Warburg usa o termo histórico e não história. (N.T.)
- 14 Antonio Pollaiuolo. Pintor e escultor italiano, c. 1432-1498 – Primeiro Renascimento. (N.T.)
- 15 Warburg usa o termo *demonicità* para se referir à suposta característica demoníaca do pagão.

Aby Warburg e a ciência sem nome

Giorgio Agamben

O filósofo Giorgio Agamben busca tanto apresentar quanto recuperar a especificidade da obra do historiador da arte Aby Warburg, evidenciando sua visada transdisciplinar em relação à obra de arte.

História, cultura, arte.

Este ensaio visa estabelecer a situação crítica de uma disciplina “que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome”. Já que o criador dessa disciplina foi Aby Warburg,¹ somente uma análise atenta de seu pensamento poderá fornecer o ponto de vista que tornará possível tal situação. Só assim poderemos nos perguntar se essa “disciplina inominada” é, ou não, suscetível de receber nome e em que medida os nomes propostos até aqui cumprem bem seu papel.

A essência do ensino e do método de Warburg, tal como se manifesta na atividade da Biblioteca para a Ciência da Cultura, em Hamburgo, que se tornaria mais tarde o Instituto Warburg,² é tipicamente identificada com a recusa do método estilístico-formal que domina a história da arte no final do século 19 e como deslocamento do ponto central de investigação: da história dos estilos e da valorização estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte tais como resultam do estudo de fontes literárias e do exame da tradição cultural. A lufada de ar fresco trazida pela visada warburgiana da obra de arte em meio às águas estagnadas do formalismo estético é atestada pelo sucesso crescente das pesquisas inspiradas por seu método, que conquistaram, mesmo fora do domínio acadêmico, público tão vasto, que se pode falar em uma imagem “popular” do Instituto Warburg. Ao

mesmo tempo em que aumentava a celebridade do Instituto, assistia-se todavia ao desaparecimento progressivo da imagem de seu fundador e de seu projeto originário, enquanto a edição dos escritos e fragmentos inéditos de Warburg era constantemente adiada, não tendo até o momento sido publicada.³ Naturalmente, essa caracterização do método warburgiano reflete uma atitude diante da obra de arte, que foi indubitavelmente a de Aby Warburg. Em 1889, enquanto preparava na universidade de Strasbourg sua tese sobre *O nascimento de Vênus e A primavera*, de Botticelli, percebeu que toda tentativa de compreender o espírito de um pintor da renascença era fútil se o problema fosse encarado apenas do ponto de vista formal,⁴ e durante toda a sua vida ele conservou “franca repulsa” pela “história da arte estetizante”⁵ e pela consideração puramente formal da imagem. Essa atitude, porém, não nascia nem de aproximação puramente erudita ou de antiquário em relação aos problemas da obra de arte, nem, ainda menos, de indiferença por seus aspectos formais: sua atenção obsessiva, quase iconólatra, à força das imagens, prova se necessário que Warburg era quase sensível demais aos “valores formais”; e um conceito como o de *Pathosformel*, que torna impossível separar a forma do conteúdo, pois designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica,

Giuseppe Penone,
Em direção ao centro da
terra, 1969

Fonte das imagens:
Giuseppe Penone, org.
Catherine Grenier, Paris:
Centre Pompidou, 2004

revela que seu pensamento não pode jamais ser interpretado em termos de oposições superestimadas do tipo forma/conteúdo ou história dos estilos/história da cultura. O que lhe é peculiar, em sua atitude científica, é, mais do que uma nova maneira de fazer a história da arte, uma tensão voltada para a superação dos limites da própria história da arte, tensão que acompanha logo de início seu interesse por essa disciplina, e assim podemos acreditar que ele a escolheu unicamente para semear o grão que a faria explodir. O “bom deus” que, segundo seu célebre ditado, “se esconde nos detalhes” não era para ele um deus tutelar da história da arte, mas o demônio obscuro de uma ciência inominada da qual começamos, só hoje, a entrever os traços.

Em 1923, enquanto se encontrava na casa de repouso de Ludwig Binswanger em Kreuzlingen, durante longa doença mental que o manteve afastado de sua biblioteca durante seis anos, Warburg perguntou a seus médicos se eles aceitariam deixá-lo partir caso ele pudesse provar sua cura, fazendo uma conferência aos pacientes da clínica. O tema que ele escolhe para sua conferência, o ritual da serpente dos índios da América do Norte,⁶ foi tirado, de forma surpreendente, de uma experiência de sua vida que remontava a quase 30 anos mais cedo e que tinha, portanto, deixado marca bem profunda em sua memória. Em 1895, durante uma viagem para América do Norte, quando não tinha ainda 30 anos, ficou alguns meses entre os índios Pueblo e Navajo do Novo México. O encontro com a cultura primitiva americana (na qual ele fora iniciado por Cyrus Adler, Frank Hamilton Cushing, James Mooney e Franz Boas) o afastou completamente da concepção de uma história da arte como disciplina especializada, confirmando seu raciocínio, que ele amadureceu refletindo ao longo de todo o período de estudos de Usener e de Lamprecht cursados em Bonn. Usener (que Pasquali dizia ser “o filólogo mais prolífico de ideias entre os grandes alemães da segunda metade do século 19”⁷), e atraiu sua atenção para Tito Vignoli, pesquisador italiano que, no livro *Mythe et science (Mito e scienza*, Milão, 1879), enfatizava a necessidade de abordagem conjunta, pela antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia, dos problemas do homem. As passagens do livro de Vignoli contendo essas afirmações foram energicamente sublinhadas por Warburg. Durante sua estada americana, essa exigência nascida em sua juventude torna-se decisão a tal ponto estabelecida, que podemos afirmar o seguinte: a obra inteira de Warburg “historiador da arte”, incluindo a célebre biblioteca que ele já havia começado a reunir em 1886,⁸ não tem sentido a



não ser que a compreendamos como esforço, realizado através e além da história da arte, em direção a uma ciência mais vasta; se ele não lhe pôde jamais achar um nome definitivo, trabalhou com tenacidade, até a morte, em sua configuração. Em suas anotações para a conferência de Kreuzlingen sobre o ritual da serpente, ele definiu sua biblioteca como “uma coleção de documentos concernentes à psicologia da expressão humana”.⁹ Nas mesmas anotações, ele repete sua aversão pela visada formal, aproximação “incapaz de compreender a necessidade biológica da imagem, no cruzamento da religião e da prática artística”.¹⁰ Essa posição da imagem, entre arte e religião, é importante para fixar o horizonte de sua busca: seu objeto é a imagem mais do que a obra de arte, o que a coloca decididamente fora das fronteiras da estética. Já em 1912, na conclusão de sua conferência “Arte italiana e astrologia internacional no palácio Schifanoia em Ferrare”, ele convidava a “uma ampliação metodológica das fronteiras temáticas e geográficas” da história da arte:

Categorias inadequadas, tomadas de empréstimo de uma teoria evolucionista geral, impediram a história da arte de pôr seus materiais à disposição da “psicologia histórica da expressão humana”, que, aliás, resta ainda a ser escrita.¹¹ Nossa jovem disciplina se proíbe de dar uma visão global sobre a história universal, por causa de sua fundamental tendência, por demais materialista ou por demais mística. Ela tateia em meio aos esquematismos da história política e das teorias sobre o gênio para achar sua própria teoria do desenvolvimento. Pelo método, que é este de meu ensaio de interpretação dos afrescos do palácio Schifanoia em Ferrare, eu espero ter mostrado que uma análise iconológica que não se deixa intimidar por respeito exagerado

às fronteiras, que considera a Antiguidade, a Idade Média e os Tempos Modernos uma época interligada, que interroga os produtos das artes, quer sejam liberais ou aplicadas, como documentos expressivos de igual dignidade, eu espero ter mostrado que esse método, empenhando-se cuidadosamente em esclarecer um ponto obscuro singular, esclarece também os grandes momentos do desenvolvimento geral em suas associações. Tratava-se menos, para mim, de encontrar uma solução elegante do que de levantar um problema novo, que eu gostaria de formular assim: “Em que medida se deve considerar o evento da transformação estilística da figura humana, na arte italiana, o resultado de uma confrontação internacional com as figuras sobreviventes da civilização pagã dos povos do Mediterrâneo oriental?” O estupor entusiasta que suscita o fenômeno incompreensível da genialidade artística não pode senão ganhar em vigor se nós reconhecemos que esse gênio é, ao mesmo tempo que uma graça, a operação consciente de uma energia crítica e construtiva. O novo grande estilo que nos trouxe o gênio artístico italiano se enraizava na vontade social de desembaraçar o humanismo grego da “prática” medieval e latina de inspiração oriental. É com esse desejo de restaurar a Antiguidade que o “bom europeu” empreende seu combate pelas Luzes em certa época de migração internacional das imagens, que nós chamamos – de maneira um pouco mística demais – de Renascença.¹²

É importante notar que essas considerações fazem parte da conferência em que ele expõe uma de suas mais célebres descobertas iconográficas: a identificação do conteúdo da

faixa mediana dos afrescos do palácio Schifanoia, sobre a base das imagens dos decanos descritas no *Introductorium maius*, de Abu Ma'shar. Segundo Warburg, a iconografia nunca é um fim em si (o que Kraus dizia a respeito do artista, a saber, que ele sabe transformar a solução em enigma, vale para Warburg também) e tende sempre, além da identificação de um conteúdo e de suas fontes, à configuração de um problema histórico e étnico, na perspectiva do que ele chama às vezes de "um diagnóstico de homem ocidental". A transfiguração do método iconográfico nas mãos de Warburg lembra muito a do método lexicográfico na "semântica histórica" de Spitzer, em que a história de uma palavra se torna, ao mesmo tempo, história de uma cultura e configuração de seu problema vital específico; para compreender sua maneira de encarar o estudo da tradição das imagens, podemos tam-

bém pensar na revolução que conheceu a paleografia nas mãos de Ludwig Traube, que Warburg chamava de "o Grande Mestre de nossa Ordem" e que soube tirar, dos erros dos copistas e das influências caligráficas, descobertas decisivas para a história da cultura.¹³

Mesmo o tema da "vida póstuma"¹⁴ da civilização pagã, que define uma das principais linhas de força da reflexão de Warburg, não se compreende a não ser que o recoloquemos nesse horizonte mais vasto: aí, as soluções estilísticas e formais adotadas a cada vez pelos artistas se apresentam como decisões éticas definindo a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado, e a interpretação do problema histórico se torna, por isso mesmo, um "diagnóstico" do homem ocidental lutando para se curar de suas contradições e para encontrar, entre o antigo e o novo, sua própria moradia vital.

Giuseppe Penone
Suturas, 1987-1990



Se Warburg pôde até apresentar o problema do *Nachleben des Heidentums* como seu próprio problema de pesquisador,¹⁵ foi por ter entendido, graças a uma surpreendente intuição antropológica, que o problema de “transmissão e sobrevivência” é a questão central de uma sociedade “quente”, como a ocidental, tão obcecada pela história, que gostaria de fazê-la o próprio motor de seu desenvolvimento.¹⁶ Mais uma vez, o método e os conceitos de Warburg se esclarecem se os comparamos com as ideias que guiaram Spitzer em suas pesquisas de semântica histórica e o fizeram acentuar o caráter ao mesmo tempo “conservador” e “progressista” de nossa tradição cultural, cujas mudanças aparentemente maiores estão sempre ligadas, de uma maneira ou outra, à herança do passado (o que prova também a singular continuidade do patrimônio semântico das línguas europeias modernas, essencialmente greco-romano-judaico-cristão).

Nessa perspectiva, pela qual a cultura é sempre um processo de *Nachleben*, quer dizer, de transmissão, recepção e polarização, compreendemos por que Warburg devia fatalmente concentrar sua atenção no problema dos símbolos e de sua existência na memória social.

Gombrich evidenciou a influência que exerceram sobre ele as teorias de um discípulo de Hering, Richard Semon, cujo livro *Mneme* ele havia comprado em 1908. Segundo Semon,

a memória não é uma propriedade da consciência, mas a qualidade que distingue a matéria vivente da inorgânica. É a capacidade de reagir a um evento durante certo tempo; quer dizer, uma forma de conservação e de transmissão de energia, desconhecida do mundo físico. Cada evento que age sobre a matéria vivente deixa nela um vestígio,

que Semon chama de engrama. A energia potencial conservada nesse engrama pode ser reativada e descarregada em certas condições. Podemos dizer então que o organismo age de uma certa maneira porque ele “se lembra” do evento precedente.¹⁷

O símbolo e a imagem têm, segundo Warburg, igual função que, para Semon, é a do engrama no sistema nervoso central do indivíduo: neles se cristalizam carga energética e experiência emotiva que sobrevivem como herança transmitida pela memória social e que, como a eletricidade condensada em uma garrafa de Leyden, se tornam efetivas ao contato da “vontade seletiva” de uma época determinada. É por isso que Warburg fala frequentemente dos símbolos como “dinamogramas” transmitidos aos artistas no estado de tensão máxima, mas não polarizados quanto a sua carga energética – ativa ou passiva, negativa ou positiva –, sua polarização, quando se encontram uma nova época e de suas necessidades vitais, pode causar a inversão completa de sua significação.¹⁸ Logo, para ele, a atitude dos artistas, em face das imagens herdadas da tradição, não era pensada em termos de escolha estética nem de recepção neutra: tratava-se antes de confrontação, mortal ou vital dependendo do caso, com as terríveis energias que continham essas imagens e que em si mesmas tinham a possibilidade de fazer regressar o homem a estéril sujeição ou de orientar seu caminho para a salvação e o conhecimento. Isso era verdade, segundo ele, não só para os artistas que, como Dürer, tinham humanizado a crença supersticiosa de Saturno, polarizando-a no emblema da contemplação intelectual,¹⁹ mas também para o historiador e o sábio. Warburg os concebia como sismógrafos hipersensíveis que respondem ao tremor de agitações longínquas ou como “necromantes” que, de plena consciência, evocam os espectros que os ameaçam.²⁰

O símbolo pertencia então, em sua opinião, a uma esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva e trazia em si tanto a possibilidade de regressão como a de conhecimento mais elevado; ele é um *Zwischenraum*, um “intervalo”, uma espécie de *no man’s land* no centro do humano, da mesma forma que a criação e a fruição da arte requerem a fusão de duas atitudes psíquicas que de hábito se excluem mutuamente (“um abandono de si mesmo apaixonado e uma fria e distante serenidade na contemplação ordenadora”); a “ciência sem nome” buscada por Warburg é, como registra uma anotação de 1929, “uma iconologia do intervalo”, ou uma psicologia do “movimento pendular entre a posição das causas como imagens e como signos”.²¹ Esse estatuto “intermediário” do símbolo (e sua capacidade, se o dominarmos, de “curar” e orientar o espírito humano) é claramente afirmado em uma anotação da época em que, preparando a conferência de Kreuzlingen, ele estava demonstrando, a si mesmo e aos outros, sua cura:

*A humanidade inteira é eternamente esquizofrênica. No entanto, de um ponto de vista ontogenético, é possível, talvez, descrever um tipo de reação às imagens da memória, como primitivo e anterior, ainda que continuando sempre a viver à margem. Em um estado mais tardio, a memória não provoca mais um movimento reflexo imediato e prático, que seja de natureza combativa ou religiosa, mas as imagens da memória são então conscientemente estocadas em imagens e signos. Entre esses dois estádios toma lugar um tipo de relação com as impressões, que podemos definir como a força simbólica do pensamento.*²²

Só nessa perspectiva é possível perceber o sentido e a importância do projeto ao qual Warburg dedicou seus últimos anos e ao qual dera nome pego como emblema de sua bi-

blioteca (e que podemos ler ainda hoje na entrada da biblioteca do Instituto Warburg): *Mnemosine*. Gertrud Bing descreve esse projeto como “um atlas figurativo ilustrando a história da expressão visual na região mediterrânea”.²³ Warburg foi provavelmente conduzido a escolher esse estranho modelo por sua dificuldade pessoal de escrever, mas sobretudo pelo desejo de encontrar forma que, ultrapassando os esquemas e os modos tradicionais da crítica e da história da arte, teria sido finalmente adequada à “ciência sem nome” que ele tinha em mente.

Do projeto *Mnemosine*, deixado inacabado quando da morte de Warburg em outubro de 1929, restam umas quatro dezenas de telas de tecido negro em que estão fixadas quase mil fotografias; é possível reconhecer seus temas iconográficos preferidos, mas o material se expandiu até incluir um anúncio publicitário de companhia de navegação, a fotografia de uma jogadora de golfe, e a do papa e Mussolini assinando a concordata. *Mnemosine*, entretanto, é algo mais do que uma orquestração, mais ou menos estruturada, dos motivos que guiaram a busca de Warburg durante anos. Ele a definiu uma vez, de maneira um tanto enigmática, como “uma história das fantasias para pessoas verdadeiramente adultas”. Se considerarmos a função que ele atribuía à imagem como órgão da memória social e engrama das tensões espirituais de uma cultura, compreendemos o que ele quis dizer: seu “atlas” era uma espécie de gigantesco condensador recolhendo todas as correntes energéticas que tinham animado e animavam ainda a memória da Europa, tomando corpo em suas “fantasias”. O nome *Mnemosine* acha aqui sua razão profunda. O atlas que tem esse título lembra de fato o teatro mnemotécnico, construído no século 16 por Giulio Camillo, que surpreendeu seus contemporâneos como algo maravilhoso, novo e incrível.²⁴ O autor havia tentado encerrar “a natureza de cada uma das coisas

que podiam ser exprimidas pela palavra”, de tal maneira que quem penetrasse o admirável edifício teria imediatamente podido dominar-lhe a ciência. Da mesma forma, a *Mnemosine* de Warburg é um atlas mnemotécnico – iniciático da cultura ocidental, e o “bom europeu” (como ele gostava de dizer, utilizando as palavras de Nietzsche) teria podido, simplesmente olhando-o, tomar consciência da natureza problemática de sua própria tradição cultural e conseguir, talvez assim, tratar de uma maneira ou de outra sua esquizofrenia, e “se autoeducar”.

Mnemosine, como outras obras de Warburg, incluindo sua biblioteca, poderia certamente aparecer como um sistema mnemotécnico de uso privado, no qual o erudito e psicótico Aby Warburg projetou e procurou resolver seus conflitos psíquicos pessoais. É sem dúvida verdade, mas não impede que seja o signo da grandeza de um indivíduo cujas idiosincrasias, mas também os remédios achados para dominá-las, correspondiam às necessidades secretas do espírito do tempo.

As disciplinas filológicas e históricas erigiram desde então, em dado metodológico essencial, o cerco no qual está necessariamente preso seu processo cognitivo. Esse cerco, cuja descoberta como fundamento de toda hermenêutica remonta a Schleiermacher e a sua intuição de que em filologia “o detalhe não pode ser compreendido a não ser através do todo e que a explicação de um detalhe pressupõe sempre a compreensão do todo”,²⁵ não sendo, portanto, em nada um círculo vicioso; é antes o próprio fundamento do rigor e da racionalidade das ciências humanas. O essencial, para uma ciência que quer permanecer fiel a suas próprias leis, não é portanto sair desse “cerco da compreensão”, o que seria impossível, mas “permanecer dentro da boa maneira”.²⁶ Graças ao conhecimento adquirido a cada passagem, a ida e volta, do detalhe ao todo, não faz

retornar jamais ao mesmo ponto; a cada vez, ele aumenta necessariamente seu raio e descobre perspectiva mais alta em que se abre um novo círculo: a curva que o representa não é, como frequentemente se disse, uma circunferência, mas uma espiral que se expande de maneira contínua.

A ciência que recomendava procurar o “bom deus” nos detalhes é a que ilustra melhor a fecundidade da manutenção em seu próprio círculo hermenêutico. Podemos assim seguir esse movimento de alargamento progressivo do horizonte nos dois temas centrais da pesquisa de Warburg: o da “ninfa” e o do *revival* astrológico da Renascença.

Em sua tese sobre *A Primavera e O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, a aparição da figura feminina em movimento, em vestes flutuantes, tomada de empréstimo dos sarcófagos clássicos, e que Warburg nomeia “ninfa” dando fé a certas fontes literárias, discernindo aí um novo modelo iconográfico, serve para esclarecer o assunto das pinturas e, ao mesmo tempo, mostrar “como Botticelli se confrontou com as ideias que sua época tinha dos antigos”.²⁷ Descobrir, porém, que os artistas do *Quattrocento* se apoiavam num *Pathosformel* clássico cada vez que se tratava de representar um movimento exterior intensificado é revelar também o polo dionisíaco da arte clássica, que, no rastro de Nietzsche, mas talvez pela primeira vez na história da arte ainda dominada pelo modelo de Winckelmann, Warburg percebe definitivamente. Em círculo ainda mais vasto, a aparição da “ninfa” torna-se o sinal de um profundo conflito espiritual na cultura da Renascença, que devia conciliar com audácia a descoberta dos *Pathosformelen* clássicos, sua carga orgânica e o cristianismo, em equilíbrio carregado de tensões que ilustram perfeitamente personalidades, tais como o mercador florentino Francesco Sassetti, analisadas por Warburg em célebre ensaio. E,

no círculo supremo da espiral hermenêutica, a “ninfá”, relacionada com a figura jacente cinza que os artistas da Renascença tomaram emprestado das representações gregas de um deus fluvial, torna-se a marca de uma polaridade perene da cultura ocidental, cindida por trágica esquizofrenia, fixada por Warburg em uma das anotações mais densas de seu jornal: “Me parece às vezes que, como historiador da psique, eu tentei fazer o diagnóstico da esquizofrenia da civilização ocidental através de seu reflexo autobiográfico: a ninfa estática (maníaca) de um lado e o melancólico deus fluvial (depressivo) do outro”.²⁸

Podemos seguir ainda igual expansão progressiva da espiral hermenêutica através do tema das imagens astrológicas. O círculo mais estreito, propriamente iconográfico, coincide com a identificação do conteúdo dos afrescos do palácio de Schifanoia em Ferrare, nos quais Warburg reconhece, como havíamos lembrado, as figuras dos decanos do *Introductorium maius*, de Abu Ma’shar. No plano da história e da cultura, essa descoberta se torna assim a da renascença da astrologia na cultura humanista a partir do século 14 e, portanto, da ambiguidade da cultura da Renascença, que Warburg foi o primeiro a perceber, em época na qual a Renascença ainda era considerada a Idade das

Luzes, por oposição ao sombrio período da Idade Média. Na voluta mais extrema da espiral, a aparição das imagens dos decanos e a nova vida da Antiguidade demoníaca, logo no início da idade moderna, tornam-se o sintoma do conflito no qual se enraíza nossa civilização e de sua impossibilidade para dominar sua própria tensão bipolar. Na apresentação de uma exposição de imagens astrológicas no Congresso do Orientalismo em 1926, Warburg declarou que essas imagens mostravam “além de toda contestação que a cultura europeia é o resultado de tendências conflituosas, um processo no qual, no que concerne a essas tentativas astrológicas de orientação, nós não devemos procurar os amigos nem os inimigos, mas a rigor, sintomas de um movimento de oscilação pendular entre dois polos distantes, o da prática mágico-religiosa e o da contemplação matemática”.²⁹

O círculo hermenêutico de Warburg pode ser assim representado como uma espiral que se desenrola sobre três níveis principais: o primeiro é o da iconografia e da história da arte; o segundo é o da história da cultura; o terceiro, o mais vasto, é precisamente o da “ciência sem nome”, que visa a um diagnóstico do homem ocidental através de suas fantasias, a cuja configuração Warburg dedicou toda a sua vida. O círculo no qual se revelava o bom deus escondido nos detalhes não era um círculo vicioso, nem tampouco, no sentido nietzschiano, um *circulus vitiosus deus*.

Se quisermos agora nos perguntar, seguindo nosso projeto inicial, se a “ciência inominada”, cujos traços fundamentais no pensamento de Warburg temos procurado esclarecer, pode receber um nome, devemos imediatamente observar que nenhum dos termos que ele utilizou no curso dos anos (“história da cultura”, “psicologia da expressão humana”, “história da psique”,

Giuseppe Penone
Anatomia 2, 1993,
Anatomia 5, 1994



“iconologia do intervalo”) parece tê-lo satisfeito completamente. A tentativa mais importante que foi feita, depois de Warburg, para nomear essa ciência é certamente a que Panofsky elaborou no âmbito de suas pesquisas, nomeando “iconologia” (por oposição a iconografia) a abordagem da imagem a mais profunda possível. A difusão desse termo (que já fora empregado por Warburg, como vimos) foi tal, que o utilizamos hoje para fazer alusão não só aos trabalhos de Panofsky, mas a todo trabalho que se coloque na esteira de Warburg. No entanto, basta uma análise sumária para mostrar o quanto os objetivos que Panofsky atribui à iconologia estão longe daqueles que Warburg tinha em mente para sua ciência do “intervalo”. Panofsky, como sabemos, distingue três momentos na interpretação da obra, que correspondem, por assim dizer, a três camadas de significação. À primeira, a do “conteúdo natural ou primário”, corresponde a descrição pré-iconográfica; à segunda, a do “conteúdo secundário ou convencional”, constituindo “o mundo das *imagens*, das *histórias* e das *alegorias*”, corresponde a análise iconográfica. A terceira camada, a mais profunda, é a da “significação intrínseca ou conteúdo, constituindo o mundo dos *valores simbólicos*”. “A descoberta e a interpretação desses valores simbólicos são objeto do que poderíamos chamar de iconologia, por oposição à iconografia”.³⁰

Mas se procurarmos precisar o que são para Panofsky esses “valores simbólicos”, veremos que ele os considera às vezes “documentos do sentido unitário da concepção do mundo”, às vezes “sintomas” de uma personalidade artística. No ensaio *O Movimento neoplatônico e Michelangelo*, ele parece definir os símbolos artísticos como “sintomas da essência íntima da personalidade de Michelangelo”.³¹ A noção de símbolo, que Warburg tomou dos pintores de emblemas da Renascença e da psicologia religiosa, cor-

re, assim, o risco de ser reduzida ao domínio da estética tradicional, que considerava essencialmente a obra de arte expressão da personalidade criadora do artista. A falta de uma perspectiva teórica mais ampla em que colocar os “valores simbólicos” dificulta realmente o alargamento do círculo hermenêutico além da história da arte e da estética (o que não significa que Panofsky não tenha sido frequente e brilhantemente bem-sucedido).³²

Quanto a Warburg, ele jamais teria podido considerar a essência da personalidade do artista o conteúdo mais profundo de uma imagem. Os símbolos, a serem compreendidos como esfera intermediária entre a consciência e a identificação primitiva, lhe pareciam significantes não tanto (ou ao menos não somente) para a reconstrução de uma personalidade ou de uma visão do mundo, mas pelo fato de não serem, dizendo propriamente, conscientes nem inconscientes: oferecem, assim, o espaço ideal para aproximação unitária da cultura capaz de superar a oposição entre *história*, ou estudo das “expressões conscientes”, e *antropologia*, ou estudo das “condições inconscientes” em que, mais de 20 anos depois, Lévi-Strauss viu o núcleo central das relações entre essas duas disciplinas.³³

A palavra antropologia poderia ter aparecido com mais frequência ao longo de todo este estudo. Sem dúvida, o ponto de vista do qual Warburg considerava os fenômenos humanos coincide singularmente com o das ciências antropológicas. A forma menos infiel de caracterizar sua “ciência sem nome” seria talvez inseri-la no projeto de uma futura “antropologia da cultura ocidental”, para a qual convergirão a filologia, a etnologia, a história e a biologia, com vistas a uma “iconologia do intervalo”: o *Zwischenraum*, em que trabalha sem cessar o tormento simbólico da memória social. A urgência de tal

ciência, para uma época que deve decidir-se, algum dia, a participar do que Valéry constatava já há 30 anos, ao escrever “a idade do mundo acabado começa³⁴”, essa urgência não tem necessidade de ser acentuada. Só essa ciência poderia de fato permitir ao homem ocidental, saído dos limites de seu etnocentrismo, munir-se do conhecimento libertador de um “diagnóstico do humano”, podendo curá-lo de sua esquizofrenia trágica.

A essa ciência que, após quase um século de estudos antropológicos, ainda está, infelizmente, apenas em seu começo, Warburg, “a sua maneira erudita, um pouco complicada”,³⁵ trouxe contribuições não negligenciáveis, que nos permitem inscrever seu nome ao lado dos de Mauss, Sapir, Spitzer, Kerenyi, Usener, Dumézil, Benveniste e alguns outros, pouco numerosos contudo. É provável que tal ciência deva permanecer sem nome, até o dia em que sua ação tenha penetrado tão profundamente nossa cultura, que terá posto abaixo as falsas divisões e as falsas hierarquias que mantêm separadas não só as disciplinas humanas entre si, mas também as obras de arte e os *studia humaniora*, a criação literária e a ciência.

Essa fratura que separa, em nossa cultura, a poesia e a filosofia, a arte e a ciência, a palavra que “canta” e a que “recita”, é apenas um aspecto da esquizofrenia da civilização ocidental, que Warburg havia reconhecido na polaridade da ninfa estática e do melancólico deus fluvial. Seremos realmente fiéis aos ensinamentos de Warburg sabendo ver no gesto dançante da ninfa o olhar contemplativo do deus e compreendendo, enfim, que a palavra que canta recita, do mesmo modo que canta aquela que recita. A ciência, que terá então recolhido em seu gesto o conhecimento libertador do humano, merecerá realmente ser chamada por seu nome grego *Mnemosine*.

Giorgio Agamben é filósofo, ensina na Universidade de Veneza e no Colégio Internacional de Filosofia em Paris.

É autor de diversos livros, entre eles *Image et memoire* e *Stanze*, e os recém-traduzidos para o português *O que resta de Auschwitz* e *A linguagem e a morte*.

A tradução foi realizada a partir da versão francesa publicada pela editora Desclée de Brouwer em 2004 no livro *Image et memoire, écrits sur l'image, la danse et le cinéma*.

Tradução Richard Andeol

Revisão técnica Ângela Leite Lopes e Guilherme Delgado

Notas

- 1 A tirada sobre Warburg, criador de uma disciplina “que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome” é de Robert Klein (*La Forme et L'Intelligible*, Paris: Gallimard, 1970:224).
- 2 Em 1933, na ascensão do nazismo, o Instituto Warburg foi, como se sabe, transferido para Londres, onde foi integrado em 1944 à universidade de Londres. Cf. Saxl, Fritz. *The history of Warburg's library*. In Gombrich, E. H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institute, 1970:325.
- 3 A publicação da bela “biografia intelectual” de Warburg, escrita pelo atual diretor do Instituto Warburg, E. H. Gombrich, cobre apenas em parte essa lacuna; constitui hoje a única fonte para o conhecimento dos inéditos de Warburg. Nos permitimos mencionar a obra de Philippe-Alain Michaud *Aby Warburg, et l'image em mouvement*, Paris: Macula, 1998. (N.E.)
- 4 O testemunho é de Saxl, op. cit.:326.
- 5 *Asthetisierende Kunstgeschichte*. Podemos ler a expressão, entre outras, em uma nota inédita de 1923. Cf. Gombrich, op. cit.:88.
- 6 A conferência foi publicada em inglês em 1939. A lecture on Serpent Ritual, *Journal of the Warburg Institute*, v. II, 1939:277-292.
- 7 Pasquali, G. *Aby Warburg*, Pegaso, 1930, retomado em Pasquali, G. *Pagine stravaganti*, Florença, 1968, v. I:44.
- 8 A constituição de sua biblioteca ocupou Warburg por toda a sua vida e foi, talvez, a obra à qual ele consagrou a maior parte de suas energias. Em sua origem existe um episódio decisivo: aos 13 anos Aby, que era o primogênito de uma família de banqueiros, ofereceu a seu irmão menor, Max, deixar-lhe o direito de primogenitura, em troca da promessa de que este comprasse todos os li-

vros que ele pedisse. Max aceitou, sem imaginar que a brincadeira infantil iria tornar-se realidade. Warburg classificava seus livros não apenas por ordem alfabética ou aritmética utilizada nas maiores bibliotecas, mas segundo seus interesses e seu sistema de pensamento, a ponto de trocar a ordem a cada variação de seus métodos de pesquisa. A lei que o guiava era a do "bom vizinho", segundo a qual a solução de seu problema estaria contida não no livro que ele procurava, mas naquele que estava ao lado. Dessa forma ele fez de sua biblioteca uma espécie de imagem labiríntica de si mesmo, cujo poder de fascinação era enorme. Saxl relata a história de Cassirer que, entrando pela primeira vez na biblioteca, declarou que se tinha ou que fugir imediatamente, ou lá ficar trancado durante anos. Tal qual um verdadeiro labirinto a biblioteca conduzia o leitor ao destino, levando-o de um "bom vizinho" a outro por uma série de desvios no final dos quais ele reencontrava fatalmente o Minotauro, que o esperava desde o início e que era, em certo sentido, o próprio Warburg. Os que trabalharam na biblioteca sabem o quanto tudo isto é verdade ainda hoje, apesar das concessões que no curso dos anos foram feitas às exigências da biblioteconomia.

9 Cf. Gombrich, op. cit.:222.

10 Cf. Gombrich, op. cit.:89.

11 É característica da *forma mentis* de Warburg apresentar, frequentemente, seus escritos como contribuição a ciências ainda não fundadas. Seu grande estudo sobre a adivinhação na época de Luther é anunciado como contribuição a um "manual", ainda hoje inexistente, *Da servidão do homem moderno supersticioso*, que deveria ser precedido por uma pesquisa científica, ela também inacabada, A renascença da Antiguidade demoníaca na época da Reforma Alemã. Desse modo ele conseguia, de um lado, produzir em seus escritos uma tensão direcionada à autossuperação, o que em parte constitui seu charme e, por outro lado, fazer aparecer seu projeto global, através de uma espécie de "presença pela falta" que nos lembra o princípio aristotélico segundo o qual "a privação, ela também, é uma forma de posseção" (*Mét.* 1019 B, 5).

12 *Arte italiana e astrologia internacional no palácio Schifanoia em Ferrare in L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale de Storia dell'Arte, 1912*, tradução italiana in Warburg, A. *La Rinascita del paganesimo antiga*. Florenze: La Nuova Italia, 1996:268; tradução francesa de Sibylle Muller, revista por D. Loayza, in Warburg, A. *Ensaíos florentinos*. Paris, 1990:215-216.

13 Ver também L. Spitzer, em particular os *Essays in Historical Semantics*, New York: SF Vianni, 1948. Para um julgamento sobre a obra de Traube, ler o que escreve Pasquali

em Paleografia quale scienza dello spirito, *Nuova Antologia*, 1 giugno 1931, retomado in G. Pasquali, op. cit.:115.

14 A palavra alemã *Nachleben* utilizada por Warburg não significa exatamente "renascimento", como é por vezes traduzida, tampouco "sobrevivência". Implica a ideia dessa continuidade da herança pagã, que era essencial para Warburg.

15 Em carta a seu amigo Mesnil, que tinha formulado o problema de Warburg de maneira tradicional ("O que representava a Antiguidade para os homens da Renascença?"), Warburg especificou "que mais tarde, ao longo dos anos, o problema se amplia para tentar compreender o sentido da vida póstuma do paganismo para a civilização europeia inteira". Cf. Gombrich, op. cit.:307.

16 Sobre a oposição entre sociedade "fria" (ou sem história) e sociedade "quente" que multiplica a incidência de fatores históricos, ver o que escreveu Lévi-Strauss in *La Pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962:309-310.

17 Cf. Gombrich, op. cit.:242.

18 "Os dinamogramas da arte antiga são transmitidos aos artistas que imitam, lembram ou respondem em um estado de tensão máxima, sem que eles tenham ainda polarizado suas cargas ativas ou passivas; somente o contato com a nova época produz a polarização. Ela pode levar a um desarranjo radical (inversão) da significação que eles tinham para a Antiguidade clássica (...) A essência dos engramas tiasóticos é como as cargas concentradas em uma garrafa de Leyden antes de seu contato com a vontade seletiva da época." Cf. Gombrich, op. cit.:248-249.

19 A interpretação warburgiana da *Melancolia* de Dürer como "tábua do alento humanista contra a crença de Saturno", que transforma a imagem do demônio planetário, determinou fortemente as conclusões do estudo de Panofsky-Saxl: *Dürers Melencolia I, Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, 1923.

20 As páginas em que Warburg desenvolve essa visão sobre as figuras de Burckhardt e de Nietzsche estão entre as mais belas que escreveu: "Nós devemos aprender a ver Burckhardt e Nietzsche como captores de ondas mnemônicas e compreender que eles tomaram consciência do mundo de duas formas fundamentalmente diferentes (...) Ambos são sismógrafos muito sensíveis, cujas fundações tremem quando eles devem ver e transmitir as ondas. Mas há uma diferença importante entre eles: Burckhardt recebia as ondas que vinham do passado, ele sentia o inquietante abalo e procurava reforçar as fundações de seu próprio sismógrafo (...) Sentiu claramente o perigo de sua profissão e o risco de sucumbir, mas não se rendeu ao romantismo (...) Burckhardt era um necromante plenamente consciente; evocou os espectros que o ameaçavam serenamente,

mas os venceu construindo para si uma torre de observação. Foi vidente como Lyncée: ele ocupa sua torre e fala (...) era e é ainda um iluminador, mas não quis ser nada além de um simples mestre (...) Que gênero de vidente é Nietzsche? Ele é do mesmo tipo que o de Nabi, o antigo profeta que corria na rua, rasgava suas vestes, ameaçava e arrastava algumas vezes o povo com ele. Seu gesto deriva daquele do portador de tirso que obriga todo mundo a segui-lo. Daí as observações sobre a dança. Nas figuras de Nietzsche e Burckhardt, dois antigos modelos de profetas se confrontam no lugar de encontro das tradições latina e alemã. A questão é saber qual dos dois suporta melhor o peso de sua vocação. Um procura transformá-la em chamado. A ausência de resposta ameaça sempre suas fundações: afinal ele era um mestre. Dois filhos de pastor reagem de duas maneiras opostas ao sentimento da presença divina no mundo." Cf. Gombrich, op. cit.:254-257.

- 21 Gombrich, op. cit.:253.
- 22 Gombrich, op. cit.:223. A concepção warburgiana dos símbolos e de sua vida na memória social pode lembrar a ideia de arquétipo em Jung. O nome de Jung, entretanto, não aparece nunca nas anotações de Warburg. Não se pode esquecer, de resto, que as imagens são para Warburg realidades históricas, inseridas em um processo de transmissão da cultura, e não entidades a-históricas.
- 23 Na introdução a Aby Warburg, *La rinascita*, op. cit.:XVII.
- 24 Sobre Giulio Camillo e seu teatro, ver Frances Yates, *L'Art de la memoire*, tradução francesa de Arasse, D. Gallimard, 1975:chap. VI.
- 25 Sobre o cerco hermenêutico, ver as belíssimas observações de L. Spitzer, in *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948, tradução italiana in *Critica stilistica e semântica storica*, Bari, 1966, p. 93-95.
- 26 Observação de Heidegger, que fundou filosoficamente o círculo hermenêutico in *Sein und Zeit*, Tübingen, 1927 (*L'être et le temps*, tradução francesa de Rudolph Boehm e Alphonse de Waelhens, Paris: Gallimard, 1964:187-190).
- 27 Warburg, A. *Sandro Botticelli "Geburt des Venus" und "Frühling"*, Hamburgo/Leipzig, 1893; tradução em Warburg, *La Rinascita*, op. cit.:58.
- 28 Gombrich, op. cit.:303.
- 29 *Orientalisierende Astrologie*, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F. 6, Leipzig, 1927. Já que se deve sempre, e de novo, preservar a razão dos racionalistas, é bom precisar que as categorias que utiliza Warburg para seu diagnóstico são infinitamente mais sutis do que a oposição corrente entre racionalismo e irracionalismo. O conflito é, de fato, interpretado por ele em termos de polaridade e não de dicotomia. A redescoberta da noção de polaridade, que vem de Goethe, utilizada com vistas a uma compreensão global de nossa cultura, está entre as heranças mais fecundas deixadas por Warburg à ciência da cultura. É de extrema importância pelo fato de a oposição do racionalismo e do irracionalismo ter frequentemente falseado a interpretação da tradição cultural do Ocidente.
- 30 Panofsky, E. *L'Œuvre d'art et ses significations*. Paris: Gallimard, 1969, tradução francesa de Bernard e Marthe Teyssède. Esse texto foi posto no início da edição francesa de *Essais d'íconologie*, em versão ligeiramente diferente da citada por Agamben. (N.E.)
- 31 Panofsky, E. *Essais d'íconologie*, Paris: Gallimard, 1967; tradução francesa de Claude Herbertte e Bernard Teyssède.
- 32 Nem Panofsky, nem outros pesquisadores que, mais do que ele, conviveram com Warburg e asseguraram depois de sua morte a continuidade do Instituto, tais como F. Saxl, G. Bing e E. Wind (quanto ao atual diretor, E. Gombrich, ele entrou no Instituto depois da morte de Warburg), jamais pretenderam ser os sucessores de Warburg em sua busca de uma ciência sem nome, além das fronteiras da história da arte. Cada um deles aprofundou, quase sempre com genialidade, a herança deixada por Warburg na fronteira da história da arte, mas sem nunca dar lugar à superação temática dessa fronteira, em aproximação global dos feitos gerais da cultura. Isso correspondia provavelmente também a uma objetiva necessidade vital para a organização do Instituto, cuja atividade marcou, de toda forma, incomparável renovação dos estudos da história da arte. Não deixando também de ser verdade no que concerne à "ciência sem nome", o *Nachleben* de Warburg espera ainda o encontro polarizador com a vontade seletiva da época. A propósito da personalidade dos pesquisadores ligados ao Instituto Warburg, ver Ginzburg, C. Da A. Warburg a E. H. Gombrich, *Studi Medievali*, v.VII, n.2, 1966; tradução francesa de Christian Paolini in De A. Warburg à E. H. Gombrich, *Mythes, Emblèmes, Traces*, Paris: Flammarion, 1989.
- 33 Lévi-Strauss, C. Histoire et ethnologie, *Revue de métaphysique et de morale*, n.3-4, 1949. Retomado in Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958:24-25.
- 34 A afirmação de P. Valéry (in *Regards sur le monde actuel*, Paris: Gallimard, 1945) vai bem além do simples sentido geográfico.
- 35 Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Früh Renaissance, *Kunstchronik*, v.XXV, 8 maio 1914; tradução in Warburg, A. *La Rinascita*, op. cit.:307.