


## Aproximações entre a “atividade fenomenológica” de Gilda de Mello e Souza e o “método” de Aby Warburg

*Approximations between the “phenomenological activity” of Gilda de Mello e Souza and the “method” of Aby Warburg*

Carlos Henrique Fernandes

 0000-0002-3624-2349  
krlos\_mus@hotmail.com

### Resumo

Neste ensaio sugerimos que a análise iconológica desempenhada por Gilda de Mello e Souza (1919-2005), a qual privilegia os objetos particulares e a valorização dos detalhes, se aproxima da de Aby Warburg (1866-1929), consideradas as devidas distâncias e relativizações. Argumentamos que, em oposição à análise estritamente formalista das imagens, ambos os intelectuais apontam em suas análises para um resgate da vida social a fim de compreender a arte, há muito preconizada pelo historiador da arte suíço Jacob Burckhardt (1818-1897).

### Palavras-chave

Gilda de Mello e Souza. Aby Warburg. Iconologia.

### Abstract

*In this essay, we suggest that the iconological analysis performed by Gilda de Mello e Souza (1919-2005), which privileges particular objects and the appreciation of details, approaches that of Aby Warburg (1866-1929), considering the deserved distances and relativizations. We argue that, in opposition to the strictly formalist analysis of images, both intellectuals point in their analysis to a rescue of social life for the understanding of art, long as advocated by the Swiss art historian Jacob Burckhardt (1818-1897).*

Um novo momento, como se fosse uma “mutação” ou inflexão em sua vida intelectual, a passagem de um “modelo sociológico” para um “modelo estético”, pode ser analisado quando Gilda de Mello e Souza (1919-2005) “deixa as ciências sociais”, defendendo sua tese de doutorado em sociologia em 1950, e se encarrega de ministrar as aulas de estética no curso de filosofia na Universidade de São Paulo, em 1954. De certo modo, essa nova situação ressignifica a polaridade da autora entre *criação artística e crítica ensaística*, como – reconhecemos – encontramos-la na fala da própria Gilda, que, a certa altura de sua entrevista a Augusto Massi, ao discorrer sobre a sua transição interinstitucional, afirma:

Na verdade, encontrei um modo de manter a minha velha polaridade: criação e crítica. De um lado, Baudelaire e o impressionismo atendiam ao meu interesse pela crítica dos criadores: Cézanne, Seurat, as cartas de Van Gogh e, entrando no século XX, pintores críticos como Matisse e Paul Klee. De outro, me interessei pelas ideias da Escola de Warburg, à qual cheguei por via indireta, através do livro de André Malraux. Foi quando aprendi a valorizar o detalhe, desentranhar o sentido da obra (Mello e Souza, 2014, p. 104).

Se quiséssemos verificar as fontes teóricas das quais Gilda parte em suas aulas de estética, apresentadas nessa citação, poderíamos seguir ao menos um de dois caminhos: por um lado, levar nossa pesquisa a analisar as obras dos criadores como Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), Paul Cézanne (1839-1906), Georges-Pierre Seurat (1859-1891), Vicent Willem van Gogh (1853-1890), Henri-Émile-Benoît Matisse (1869-1954) e Paul Klee (1879-1940) ou, por outro lado, tentar compreender sua aproximação indireta às ideias da denominada Escola de Warburg,<sup>1</sup> e, aqui, teríamos um caminho menos certo, pois não só não sabemos a qual obra de André Malraux (1901-1976) precisamente Gilda faz alusão, como a literatura que conhecemos relacionando esse crítico e os “warburguanos”, além de muito escassa, apresenta-se destoante.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Hoje, Instituto Warburg, vinculado à Universidade de Londres.

<sup>2</sup> Vejam-se, por exemplo, as críticas esparsas de Ernst Gombrich (1999) a André Malraux.

No que se segue, entretanto, deixaremos o primeiro caminho, aquele dos críticos criadores,<sup>3</sup> e, em vez de ouvir a voz de Gilda de que seria por Malraux que chegara *indiretamente* à Escola de Warburg, procurando traçar pontos de contato possíveis entre esta última, Malraux e Gilda, tentaremos sugerir outro caminho.

Assim, seduzidos por “desentranhar” quais seriam então as vias de aproximação de Gilda às ideias da Escola de Warburg, sustentaremos que tal relação pode dar-se não pelos textos do próprio Aby Moritz Warburg (1866-1929), e eis que enveredamos uma vez mais por via indireta, nem por Erwin Panofsky (1892-1968), nem por Ernst Gombrich (1909-2001), mas por intermédio, como veremos, de Edgar Wind (1900-1971), considerado também um dos “continuadores” de suas ideias e intérprete do próprio “método” de Warburg.

Ao que visamos, vale dizer, é apenas sugerir um caminho, ainda pouco especulado, à medida que, como veremos, Gilda de Mello e Souza aparecerá, surpreendentemente, a nosso ver, mais próxima do “método de Warburg” à *la* Wind do que, por exemplo, Erwin Panofsky.

Antes de ir direto ao assunto, contudo, que nos seja permitido oferecer breve explicação de nossa escolha. É no artigo Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza, de Otilia Beatriz Fiori Arantes (2006), que encontramos *un détour* que nos leva a Edgar Wind. Nesse comentário, Arantes cita-o em dois ou três momentos, todos indiretamente, por meio do historiador Carlo Ginzburg: quando o crítico alemão, Wind, considera uma atitude moderna por parte do perito Giovanni Morelli a apreciação dos pormenores nas obras de arte; em seguida, quando relembra que na obra *Art and Anarchy* – inicialmente seis conferências dadas em 1960 e publicadas separadas em *The Listener*, número LXIV, com publicação em livro pela primeira vez em 1963, traduzido no Brasil em meados de 1960<sup>4</sup> – Wind dedica uma das conferências aos *connaisseurs*;

<sup>3</sup> Não há dúvida de que seriam os melhores estetas os próprios artistas, como afirmou Gilda em sua arguição de doutorado, e que, por isso, muito lucraríamos em investigar por esse caminho; tal estudo, porém, demandaria mais tempo do que o proposto para este ensaio.

<sup>4</sup> Como escreve Arantes (2006, p. 40), “circulava entre nós, já em meados da década de 60, traduzido pela Taurus, o livro de Edgar Wind Arte e anarquia”. Infelizmente, não tivemos acesso a essa tradução nem à versão original, por isso utilizamos a tradução italiana de 1968, em sua 11ª edição, de 2021.

e, ainda, quando Ginzburg, segundo Otília Arantes, identifica o novo “paradigma indiciário” a partir do aspecto de “museu criminal” que, de acordo com Wind (apud Ginzburg, 2016, p. 145), adquire “qualquer museu estudado por Morelli”. Nessas breves passagens, como o próprio título do artigo de Arantes já nos alertava, podemos notar que uma das intenções da autora é acercar Gilda a uma “nova” peritagem, isto é, como escreve Arantes (2006, p. 38), a “algo como uma descoberta dos códigos”.

Assim sendo, o que passaremos a discutir talvez sirva como uma tentativa de alentar essa intenção de ver Gilda como se fosse uma perita, se por alentar, certamente, compreendermos que não nos restringiremos ao menos a duas coisas: o comentário de Arantes e a terceira conferência *Critique of the connoisseurship*, de Wind (1963), em *Art and Anarchy*.

\*\*\*

Em O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética, comunicação de 1931, publicada em *A eloquência dos símbolos*,<sup>5</sup> Edgar Wind (1997) busca nos introduzir à teoria da imagem de Aby Warburg, concentrando-se em três pontos: no próprio conceito de imagem de Warburg, tendo como pano de fundo as mudanças sofridas entre a história da arte e a história da cultura; em sua teoria dos símbolos, desvelando o esquema conceitual de Warburg a partir da estética psicológica do filósofo Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), que define o *símbolo* como uma associação de imagem (algum objeto visível) e significação (algum conceito), e do sentido de imagens *antigas* de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Jacob Burckhardt (1818-1897), isto é, o sentido tanto apolíneo quanto dionisíaco das imagens da antiguidade; e em sua teoria psicológica de expressão mimética, em que “o fenômeno da expressão está associado com um mínimo de reflexão” (Wind, 1997, p. 85), e do uso de instrumentos pelo homem,

---

<sup>5</sup> Contradizendo, sem saber, o comentário de Otília da tradução de *Arte e anarquia* pela editora Taurus, em meados dos anos 1960, a editora Edusp afirma, na orelha do livro, ser esta, *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista* – no original, em inglês, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art* (1983) –, “a primeira tradução em nossa língua de qualquer trabalho do autor”.

inspirado pela definição do ensaísta Carlyle,<sup>6</sup> em *Sartor Resartus*, de que o homem é “um Animal que Usa Ferramenta” (Carlyle apud Wind, 1997, p. 86), o que resulta numa “linguagem de gestos sociais”. Sumariamente, é dentro desse quadro conceitual que Wind procura – digamos – *legendar* o “método” de investigação de Warburg, o qual, de acordo com o próprio Wind, somente a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg<sup>7</sup> seria capaz de *ilustrar* concretamente.

Permitamo-nos algumas paragens nesse pequeno texto, buscando comparar o “método” de Warburg com o “método” de Gilda, ou melhor, as técnicas arqueológicas do primeiro e os procedimentos fenomenológicos da segunda. Consideramos, ainda, que tal análise exige, por assim dizer, que os próprios ensaios de ambos os estudiosos sejam chamados à discussão, enquanto materiais particulares a compor o quadro de nosso estudo aproximativo.

Segundo Wind (1997, p. 74), podemos verificar que a noção de imagem, para Warburg, parte de sua recusa de uma história da arte *formalista*, ou seja, de uma história autônoma e dissociada, sobretudo, da história da cultura, logo, contra a visão “purista” de historiadores como Alois Riegl (1858-1905)<sup>8</sup> e

---

<sup>6</sup> Thomas Carlyle (1795-1881) foi um ensaísta escocês. A tese de doutoramento de Gilda tem como epígrafe justamente uma passagem do Capítulo 5, sobre o mundo das roupas, de *Sartor Resartus* (1836). Na epígrafe de *O espírito das roupas: a moda no século 19*, lemos: “As Montesquieu wrote a SPIRIT OF LAWS, observes our Professor, so could I write a SPIRIT OF CLOTHES [...] For neither in tailoring nor in legislating does man proceed by mere Accident, but the hand is ever guided on by mysterious operation of the mind” (“Assim como Montesquieu escreveu um ESPÍRITO DAS LEIS, observa nosso professor, eu também poderia escrever um ESPÍRITO DAS ROUPAS [...]. Nem alfaiatando nem legislando, o homem procede por mero Acidente, mas a mão é sempre guiada por misteriosa operação da mente” (Carlyle apud Mello e Souza, 1993, p. 17, tradução nossa).

<sup>7</sup> Trata-se de uma Biblioteca para as ciências da cultura que, na história da arte, marca a mudança de foco da história dos estilos pelos formalistas para os aspectos práticos e iconográficos da obra de arte (Cf. Agamben, 2015, p. 111-131).

<sup>8</sup> Em *O culto moderno aos monumentos*, publicado em 1903, por exemplo, e de maneira muito relativizada, podemos observar essa separação entre história e arte, quando Riegl (2014, p. 34) escreve: “Ao lado do interesse histórico da obra de arte antiga, existe outro elemento, inerente à sua especificidade artística e que é relativo às suas propriedades de concepção, forma e cor. É, portanto, evidente que ao lado do valor histórico que possuem, para nós, todas as obras de arte antigas (monumentos) sem exceção, existe um valor de arte intrínseco, que é independente da posição que a obra de arte ocupa na cadeia evolutiva histórica”. Interesses histórico e artístico caminham lado a lado, mas são “inerentes” a suas próprias especificidades e, portanto, acredita Riegl, devem ser tomados em separado, dando autonomia assim à arte que, de quebra, se torna passível de uma “visão pura” de seus elementos.

Heinrich Wölfflin (1864-1945),<sup>9</sup> que buscaram “romper com a tradição associada ao nome de Jacob Burckhardt”, uma vez que, de acordo com Wind, descon sideraram a inter-relação entre história da arte e história das civilizações. Numa tentativa de restabelecer não só a “totalidade” das humanidades mas, principalmente, as contribuições que tal inter-relação entre aquelas é capaz de fornecer, Warburg tenta, digamos, reviver a tradição de Burckhardt, dando-lhe, no entanto, nova fisionomia.

Wind sustenta, em detalhe, ao menos quatro razões que teriam levado a história da arte a preocupar-se com sua autonomia. A primeira delas seria a “sensibilidade artística de uma época” que acreditava bastar o exame de uma obra de arte pela “pura visão”, desprezando quer sua natureza quer a significação de seu tema. A segunda razão teria culminado na “completa ruptura” conceitual da questão de mudança de foco do objeto artístico para o seu modo de apresentação, em que, por exemplo, conteúdo e forma em Wölfflin aparecem lógica e matematicamente formulados, como antíteses e não como complementares na história da arte. Em seguida, enlaçada à anterior, a terceira razão que teria levado a história da arte a “querer-se” autônoma deriva do fato de ela se ver num “processo evolutivo exclusivamente em termos de forma” com

consequências positivas e negativas: implica tratar os vários gêneros de arte como paralelos entre si – pois, no que diz respeito ao desenvolvimento da forma, nem um só gênero deve ser menos importante do que o outro; também implica anular as diferenças entre eles –, visto que nenhum gênero pode dizer-nos qualquer coisa que já não esteja contida nos outros (Wind, 1997, p. 75).

E, por fim, a quarta razão, de acordo com Wind (1997, p. 76), como um dos resultados dessa visão formalista em que cada arte estaria em posição paralela, a arte como um todo é vista num evoluir paralelo “com as outras realizações no interior de uma cultura”, o que permite à história da arte caminhar um pouco mais,

---

<sup>9</sup> Não surpreende o leitor, ao chegar ao posfácio de *Conceitos fundamentais da arte* (1ª edição 1915), que Wölfflin nomeia “Uma revisão (1933)”, ler a consideração de que a especificidade da arte é “trabalha[r] precisamente com noções de natureza óptica” (Wölfflin, 2006, p. 331).

digamos assim, na via de sua formalização e, conseqüentemente, numa insuficiência crítica. Pois, para Wind, tanto a recusa à distinção dos gêneros artísticos quanto a desconsideração de que “a arte é feita pelo homem que usa ferramenta” levaram a história da arte, por um lado, à formalização e, por outro, a uma “visão histórica ‘paralisante’”.

Nessa concepção windiana sobre o “método” de Warburg, a crítica de arte funde-se, equanimemente, em três elementos: “o estudo crítico de obras de arte particulares, a teoria estética e a reconstituição de situações históricas; qualquer deficiência em um desses cometimentos transmite-se inevitavelmente aos outros” (Wind, 1997, p. 77). E, continua Wind nesse sentido, uma “crítica construtiva” teria três maneiras de ser aplicada. Uma primeira maneira seria a histórica, a qual refletiria sobre o fato de que, se os vários campos da cultura fossem tratados como paralelos, perder-se-iam as interações entre eles, e o próprio dinamismo da história seria incompreensível. Uma segunda maneira, ao mesmo tempo, psicológica e estética, demonstraria que uma “visão pura” é mera abstração, sem equivalência com a realidade, já que a visão, o ato de ver, está condicionada pelas circunstâncias do observador. Já a terceira maneira funcionaria como intermediária das duas anteriores – e por ser a maneira que mais nos interessará, daqui em diante, citaremos o trecho completo. Escreve Wind (1997, p. 77):

Mas, em terceiro lugar, podemos também focalizar o problema adotando um meio-termo, e em vez de pressupor *in abstracto* que as inter-relações existem, procurá-las onde podem ser apreendidas historicamente – em objetos individuais. Ao estudarmos esse objeto concreto como condicionado pela natureza das técnicas empregadas para produzi-lo, podemos expor e verificar a validade de categorias que podem então ser úteis à estética e à filosofia da história.

Wind considera que esse terceiro caminho é o que foi adotado por Warburg. Por um lado, Wölfflin e Riegl, ao desconsiderar o que as outras funções culturais, como, por exemplo, a poesia, a religião, o mito, a ciência ou a sociedade, significavam para a imaginação pictórica, passaram por alto, por outro lado, à questão do que a imagem, por sua vez, significava para essas outras funções. Em outras palavras, presos à noção de “visão pura”, eles permaneceram, ambos os formalistas, dupla e ironicamente cegos.

Ao contrário, para Warburg, afirma Wind (1997, p. 79), a imagem está “indissolavelmente ligada à cultura como um todo”. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*,<sup>10</sup> grande compilado de ensaios de Warburg (2013a), vale como “atestado” dessa caracterização que Wind faz do “método” de seu mestre. A esse respeito, tomemos brevemente um exemplo.

O ensaio, talvez o mais conhecido de Warburg (2013c), *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Sandro Botticelli, de 1893, que fora apresentado como tese de doutorado em 1891, teve como objetivo principal, de acordo com o autor, comparar os dois quadros de Sandro Botticelli (1445-1510) com as representações que se faziam literariamente naquela época, na tentativa de demonstrar o que da Antiguidade pagã interessava aos artistas renascentistas do *Quattrocento* italiano.

Nesse sentido, embora tenha como tema principal duas imagens artísticas consagradas pela grande Arte, o “método” de estudo que emprega parte de lugares periféricos, desconsiderados pelos críticos e tidos como pouco confiáveis ou nada científicos, trazendo à luz, por exemplo, a) os versos de Angelo Poliziano (1454-1494), que por sua vez se nutria dos poetas antigos Ovídio e Claudiano, poeta italiano, aliás, que seria mentor de Botticelli; b) a atenção aos detalhes, sobretudo aos movimentos dos cabelos e das indumentárias nos dois quadros, cujas referências teriam talvez saído, mas não exclusivamente, de vasos e sarcófagos da Antiguidade romana; c) um romance arqueológico em que se vê um possível modelo para a figura da Primavera; d) um desenho de uma figura feminina provavelmente feito por um dos alunos de Botticelli; e) fragmentos de afrescos, ilustrações em medalhas e baú de casamento; f) tragédias, fábulas, gravuras; g) manuscritos, cenas teatrais, lendas ilustradas em pratos; h) retratos, relevos de estuque, xilogravuras etc. Na impossibilidade de apresentar todo esse vasto material, deixamos uma amostra final de sua laboriosa iconologia.

Com isso encerro as excursões que tinham como ponto de partida *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. Em uma série de obras de arte de tema congênere – o quadro de Botticelli, a poesia de Poliziano, o

---

<sup>10</sup> Publicado no original em alemão em 1932, sendo o prefácio escrito por Horts Bredekamp e Michael Diers acrescentado em 1998. Em português só foi publicado em 2013.



romance arqueológico de Francesco Colonna, o desenho proveniente do círculo de Botticelli e a descrição artística de Filarete – revelou-se a tendência, baseada no conhecimento que, na época, se tinha da Antiguidade, de recorrer às obras de arte da Antiguidade para encarnar a vida em seu movimento externo (Warburg, 2013c, p. 22).

Podemos dizer, aqui, que o “método” de Warburg se manifesta indiretamente ao dar lugar de importância a esses remotos objetos concretos, produtos ou materiais aparentemente secundários e, no entanto, essenciais para o seu estudo, como também se mostra “indireto” posto que se utiliza fartamente das fronteiras, correlações ou intersecções entre as diversas áreas do saber. Tal “método warburgiano” promove, se assim quisermos, ao menos para a história da arte, uma superação frente ao “isolamento” – escreve Gertrud Bing (2013a, p. XLI) em prefácio à primeira edição – “que a obra de arte estava ameaçada de sofrer pela contemplação estético-formal”.

Do outro lado do Atlântico, aproximadamente 60 anos depois da tese de Warburg, Gilda de Mello e Souza apresenta a sua, *O espírito das roupas: a moda do século 19*, de um modo muito familiar à de Aby Warburg. Se lá, na Alemanha, vimos um ensaio de história da arte, aqui, no Brasil, vemos um ensaio estético-sociológico. De maneira abreviada, podemos dizer que o objetivo principal da então jovem autora era mostrar de que forma as vestimentas da sociedade democrática (burguesa e ociosa) do século 19 denunciavam não só a luta de classes (nobreza, média e proletária), no tempo e no espaço, como também a divisão sexual (aqui, numa perspectiva restrita ao feminino e ao masculino), que, conforme Gilda, com a cristalização dos anos se impunham como máscaras aos indivíduos.

Dando mais ênfase, na construção argumentativa de sua tese, aos ficcionistas da literatura francesa e da literatura brasileira, aos retratistas, caricaturistas e cronistas, ou seja, aos artistas do que aos sociólogos e filósofos, Gilda horizontaliza áreas que, na época em que foi escrito seu ensaio, tinham uma noção de ciência instrumentalizada e avessa à imaginação como instância produtora de conhecimento.

Dito de outro modo, para discutir, por exemplo, o tema da luta de classes, ela põe em primeiro plano obras como *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1871-1922), *Senhora*, de José de Alencar (1829-1877), e *Quincas Borba*,

de Machado de Assis (1839-1908), e em segundo plano Georg Simmel (1858-1918), Thorstein Veblen (1857-1929), Gabriel Tarde (1843-1904) e Gilberto Freyre (1900-1987), como se gravitando em um ponto não científico e, portanto, sem prestígio algum atingisse com mais força o nervo que a ciência, mesmo estando no centro da discussão e da validade, não alcançaria com tanta presteza.

Como se vê, trata-se de um modo de operar indireto e que vai se construindo pela borda ou pela rama, tratando de elementos, num primeiro momento, secundários aos olhos da ciência, porque ficcional e inventado, mas que toma substancialidade e revela, talvez com mais intensidade, o que sozinha esta última jamais seria capaz.

Isso pode ser observado não só no próprio mote da tese, no caso a moda, na época considerado um tema secundário e fútil, em que Gilda constantemente analisa as diferenças sociais na observação de joias, chapéus, bengalas, charutos, espartilhos, coletes, crinolinas, saias, caudas e mangas de vestidos, como também, a certa altura de seu ensaio, no uso de fotografias das famílias de fazendeiros paulistas como ilustração e validação de sua tese (cf. Mello e Souza, 1993, p. 118 e seguintes), o que, a nosso ver, comprova, por sua vez, esse “método” de Gilda (e que vimos também em Warburg) de se apoiar em materiais considerados impróprios ou insignificantes pela comunidade acadêmica de sua época.

Tomemos um trecho bem-humorado de *O espírito das roupas*, em que comenta especificamente o espartilho ou colete como carregado de linguagem simbólica, isto é, não só munido de uma função estética, como também social, já que pode servir, por exemplo, como um sinal de nível social, de ocupação etc., demonstrando assim a possibilidade de significação de uma peça indumentária considerada, até então, material de pesquisa fútil.

Pelo século XIX afora ressoam nos jornais e revistas os protestos contra os seus inconvenientes, as opiniões hostis, que veem nele [o espartilho] um responsável terrível pelas deformações do esqueleto e curvaturas da coluna. O próprio Estado se preocupa com ele: no princípio do século XIX, a Rússia, a Baviera e a Rumânia começam a legislar contra o seu uso, que acham extremamente nocivo, sobretudo às meninas em idade de crescimento. No entanto, a voz masculina que se eleva de quando em quando para condenar com ardor a futilidade das mulheres, provavelmente já tinha esquecido os bustos de cera que, segundo diziam, se fabricavam em Londres por volta de 1789 e estufavam as colantes

casacas masculinas; ou as não menos higiênicas constrições de que lançavam mão os homens, de consequências às vezes desastrosas, como as que sofreu um certo senhor Dorville no baile de Ano Bom da embaixada russa em Berlim, o qual, segundo Max von Boehn, “depois de muito bailar caiu sem sentidos, pois por vaidade havia apertado a cintura, o pescoço e os joelhos, a ponto de morrer” (Mello e Souza, 1993, p. 127).

Além disso, assim como também vimos em Warburg, Gilda transborda, a nosso ver, as fronteiras dos diversos campos do saber, hoje já muito especializados, a todo momento se movimentando com certa liberdade e parcimônia entre a psicanálise, a filosofia, a história e as inúmeras manifestações das artes, em vez de se manter restrita, como conviria aos aspirantes cientistas sociais uspianos da década de 1940, à análise sociológica, em especial à praticada nos Estados Unidos. E, nesse sentido, talvez pudéssemos nos valer do que Horst Bredekamp e Michael Diers (2013a, p. XVIII) disseram de Warburg, para quem sua iconologia “exige a interdisciplinaridade como *conditio sine qua non*”, como sendo verdadeiro também para os olhos, uma só vez, de esteta, de psicóloga e de socióloga de Gilda, olhos abertos e atentos para a história da cultura, tanto aqui, em *O espírito das roupas*, quanto nos diversos ensaios reunidos nas obras *Exercícios de leitura* (Mello e Souza, 2009) e *A ideia e o figurado* (Mello e Souza, 2005), como também no ensaio *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunáima* (Mello e Souza, 2003).<sup>11</sup>

Se pudéssemos apontar algo ainda pouco explorado pela fortuna crítica acerca do pensamento de Gilda de Mello e Souza atualmente, diríamos talvez ser que a razão dessas semelhanças entre ambos, nos parece, foram permitidas graças a um resgate, tanto por Warburg quanto por Gilda, do historiador da arte Jacob Burckhardt (1818-1897). Sendo mais precisos, podemos citar uma ideia

---

<sup>11</sup> É curioso notar como essa nossa observação não se esgota, mas se mantém aberta e desdobrável, como acreditamos, em outros caminhos. Para Davi Arrigucci Jr., por exemplo, Luigi Pareyson surge como referência a Gilda, como podemos ler em *Gilda, a paixão pela forma* (Mattos, Miceli, 2007, p. 173): “Gilda, a quem sempre interessou a *estetica della formatività* de Luigi Pareyson, sabia muito bem que a atitude envolvida nesse processo dinâmico e dialético de dar forma implicava uma espiritualidade situada – humana, social e culturalmente determinada”. E ainda poderíamos citar, nesse sentido, a proximidade e, por vezes, as referências explícitas de Gilda aos fundadores da Escola dos Annales em seus ensaios.

que vemos reaparecer em Warburg e em Gilda de maneira muito evidente. Ambos, consideradas as devidas distâncias, reconhecem a importância, pelo menos nos ensaios de que vínhamos tratando até agora, da vida social para a compreensão da arte, em que as festividades aparecem como formas de transição da vida para a arte.

Quando busca imitações de ninfas da Antiguidade nas cenas teatrais de *Orfeo* pelos dramaturgos italianos da época renascentista, em *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Sandro Botticelli (Warburg, 2013c, p.39), o próprio historiador da arte alemão observa: “Reconhecemos aqui o que Jacob Burckhardt, provando uma vez mais o caráter visionário de seu juízo certo, disse: ‘A cultura festiva italiana em sua forma mais elevada é uma verdadeira transição da vida para a arte’”. Essa transição que Warburg perseguirá, à guisa de ilustração, é evidente no ensaio *As festas mediceias na corte dos Valois em tapetes flamengos da Galleria degli Uffizi* (Warburg, 2013b, p. 332), ao mostrar três tapetes como ilustrações da presença da Antiguidade pagã na cultura festiva da corte dos Valois para a “*mneme social*”, cuja “função consiste em integrar o mundo formal pagão à cultura de expressão europeia”.

No caso da esteta brasileira, o último capítulo de sua tese de doutorado, intitulado *O mito da borralheira*, traz a festa burguesa, dos salões e dos bailes, como o momento de exceção entre as classes. A autora cita de início as mesmas palavras que vimos Warburg citar de Burckhardt: “A festa, dissemos, é a vida de exceção. Ela é principalmente aquele ‘ponto de transição entre a vida real e o mundo da arte’ de que fala Burckhardt”. (Mello e Souza, 1993, p. 145). Para a sociedade burguesa do século 19, diferente da renascentista de Warburg, essa passagem na festa ocorre de modo profundo, porque representa uma nítida ruptura das obrigações do trabalho e da vida doméstica. Se na vida familiar burguesa os gestos são polidos e graves, demonstrando a rigidez da moral e dos costumes, a festa era o momento de seu afrouxamento, “uma evasão periódica, de uma pausa na ordem do mundo” (p. 147).

Nesse momento de fantasia, homens e mulheres se misturam e explodem na festa o negaceio, a faceirice, os avanços e recuos, os apelos e fugas, os toques e as trocas de olhares, o esconde e desnuda, funcionando muitas vezes como a “antecâmara do casamento”. Momento de exibicionismo das competições de salão não só das danças, como também das charadas em que brilham os mais

argutos e, principalmente, da moda na qual “a vestimenta [é] um instrumento de luta” entre as classes e os sexos. Momento, repetimos, breve, efêmero, pois “passada a breve vertigem dos sentidos, em que dançava à beira do abismo, podia a matrona voltar, aplacada, ao cuidado dos filhos e da vida doméstica” (Mello e Souza, 1993 p. 153). Já os homens, além da elegância do terno e do talento, a habilidade do galanteio determinará o sucesso ou o fracasso de sua corte amorosa. São esses os jogos simbólicos presentes na festa, nessa “trégua indecisa” em que se ampliavam os recalques.

Do ponto de vista do abrandamento entre as classes das sociedades urbanas do século 19, que, no espaço cotidiano, vivem afastadas, a festa permite aproximações. Ela esboroa os limites demarcados entre burgueses e arrivistas. No baile de máscaras um universo onírico, por exemplo, se concretiza, e podemos ver, juntos, a borralheira e o príncipe. Mas de duas uma: ou a jovem se eleva aos olhos de todos, por exemplo, pela bela vestimenta, saltando do universo popular, quem sabe, para a esfera pequeno-burguesa, ou, cometendo uma *gaffe*, uma desarmonia, desnivela-se retornando à vida cotidiana de borralheira. Como conclui Gilda (1993, p. 169),

Assim, a pausa passageira que se abriu em cada vida pode tanto arrebatado o indivíduo na vertigem de um instante, como atirá-lo na consciência aguda do borralho. Depois da mascarada, quando a ordem do mundo se refaz, brilha mais lúcida a verdade interior de cada um.

Visto por esse prisma de aproximação simpática entre ambos os estudiosos, algo em parte parece destoar da reflexão feita por Prado Jr. (2006) em *Entre Narciso e o colecionador* ou o ponto cego do criador. Após apresentar o esquema ternário de Erwin Panofsky, um dos mestres da Escola de Warburg, que vai da descrição pré-iconográfica, passando pela análise iconográfica, até chegar, enfim, à interpretação iconológica, Bento Prado Jr. se detém no problema da “circularidade da interpretação” como retomada da polêmica entre Heidegger e Cassirer em Davos, e que se remete à crítica de Kant, apontando o espírito epistemológico da iconologia meio que mecânica praticada por Panofsky e sua aproximação aos “métodos das *hard sciences*” como diferente do espírito inventivo, prospectivo e – acrescentamos – imaginativo de Gilda de Mello e Souza, muito próximo, dirá ele, da fenomenologia de Merleau-Ponty (apud Prado Jr., 2006, p. 35), para quem “a pintura nos reconduzia à visão das

próprias coisas” ou ao “ver como” da filosofia analítica de Wittgenstein, a despeito da rivalidade existente entre essas duas tradições.

Ora, em nossa análise vínhamos aproximando a exegese de Gilda à de Warburg, pois não só os temas (indumentárias festas, mitos etc.), como também a atitude interdisciplinar e a transversalidade dos campos do conhecimento amalgamam os espíritos de ambos. Espíritos avessos àquele saber histórico, fundado exclusivamente em razão, aplicado à arte, como ocorre em Panofsky, a nosso ver, tanto na visão de Prado Jr., como vimos, quanto na de Georges Didi-Huberman, já que, no caso específico deste último, na visão panofskyana não há brechas ou espaço para o não saber, como se fosse um espaço sem conflito, fechado, suficiente e positivista,<sup>12</sup> que muito impera ainda na vida universitária de alguns historiadores da arte (cf. Didi-Huberman, 2013a, p. 113-183).

\*\*\*

Ao colocar tais elementos nesta perspectiva ensaística, salta-nos aos olhos um problema de continuidade entre Panofsky e Aby Warburg, e, de maneira provocativa, poderíamos lançar as questões de Otilia e de Bento sobre a relativização<sup>13</sup> do “método warburgiano” por Gilda ao próprio seguidor “direto” da escola alemã. Uma investigação mais aprofundada talvez apontasse, a nosso ver com certa ironia, a intelectual brasileira como mais próxima do fundador da Escola

---

<sup>12</sup> Comentando justamente duas versões, sendo a versão americana – usada, aliás, por Prado Jr. em *Entre narciso e o colecionador...* – de Panofsky, a saber, *Sobre o problema da descrição e da interpretação do conteúdo das obras das artes plásticas*, Didi-Huberman (2013a, p. 137, grifos do autor) escreve: “Da Alemanha à América, é um pouco o momento da *antítese* que morre [em Panofsky], enquanto o da *síntese* – otimista, positiva e até mesmo positivista em alguns de seus aspectos – alça voo. É um pouco o desejo de fazer todas as perguntas que teria dado lugar ao desejo de dar todas as respostas.”

<sup>13</sup> As reflexões de Bento Prado Jr. em *Entre Narciso e o colecionador...* partem justamente de um problema levantado por Otilia Beatriz Fiori Arantes (2006, p. 42) em *Notas sobre o método...*, quando escreve: “Pois é neste vai e vem entre a pintura, sua história e a realidade que se move a nossa autora – utilizando permanentemente e ao mesmo tempo relativizando as lições dos mestres da Escola de Warburg”; trecho, aliás, retomado integralmente por Prado Jr. (2006, p. 29) que, em seguida, coloca como questão: “O que interessa é aprofundar o sentido dessa ligação de certo modo ambígua com a referida Escola: que significa aqui *relativizar*? Para fazê-lo, parece útil comparar os textos ‘epistemológicos’ de Erwin Panofsky com a concepção de arte e da experiência estética a ser desentranhada das entrelinhas dos ensaios de Gilda de Mello e Souza”.

de Warburg do que o próprio Erwin Panofsky. Em outras palavras, endossaríamos a distinção de Prado Jr. dizendo que o tom de Gilda difere, e muito, do de Panofsky uma vez que este último parece perder o próprio “tom warburguiano” do qual talvez, quem sabe, afirmara descender.

Não nos cabe, no entanto, continuar nossa discussão nesse sentido, pois resultaria, no mínimo, numa análise comparativa entre os supostos mestres da Escola de Warburg e o próprio Aby Warburg, o que, de fato, bem escapa do propósito de nosso ensaio. É, contudo, curioso observar, para concluir, ao menos no que concerne a nossa indagação sobre os “alcances warburguianos” de seu discípulo, que encontramos num texto do historiador e filósofo da arte francês Georges Didi-Huberman (2013b, p. 78) a seguinte caracterização de Panofsky: “O grande padre exorcista do nosso *dibuk* [no caso, esse espírito seria Warburg] não foi outro – e acaso poderíamos duvidar disso? – senão Erwin Panofsky”, cujo ritual teórico de exorcismo expulsava da iconologia – criada, aliás, por Warburg – tanto o *pathos* dionisíaco nietzschiano<sup>14</sup> quanto a *Nachleben* (sobrevivência) anacrônica<sup>15</sup> purificada pelos termos de “herança” e “influência” num campo cronológico.

---

<sup>14</sup> Sobre “as fórmulas do *pathos*” da Antiguidade retomadas pelos artistas recentes que, não todos, as polarizaram ao reelaborá-las, Wind refere-se, sem comentar, ao ensaio “Durer e a Antiguidade Italiana”, de Warburg. Quanto à referência a Nietzsche e ao *pathos* dionisíaco, ver, por exemplo, *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo* (Nietzsche, 1996). Em resumo, trata-se aqui de uma visão conceitual de Warburg, de fundo nietzschiana, contrária à calma idealizadora (apolínea) de historiadores e artistas classicistas.

<sup>15</sup> Para aqueles que se interessam pela história da arte é conhecida a dificuldade da tradução do conceito de *Nachleben* empregado por Aby Warburg. Ernst Gombrich, que não conheceu Warburg pessoalmente, mas compartilhou de seus ensinamentos, tornando-se, até certo ponto, seu seguidor, aponta os riscos da tradução do termo alemão para o inglês *survival* (*sobrevivência*) (ver, por exemplo, a biografia de Warburg escrita por Gombrich, intitulada *Aby Warburg: An Intellectual Biography*). Já Giorgio Agamben (2015, p. 111-131), por exemplo, considera inapropriada a compreensão de *Nachleben*, quer por “sobrevivência”, quer por “renascimento”, pois tais traduções encobrem o sentido de “continuidade da herança pagã”. Atualmente, o historiador da arte francês Didi-Huberman (2013b, p. 43-49) retoma aquela primeira tradução, não só como a menos arriscada, mas nos informando também que Warburg retirara o conceito de um antropólogo britânico.

Em *Diante da imagem*, podemos ter mais ou menos uma noção daquilo em que se transformara, depois do “descarrego” de Panofsky, segundo o mesmo Didi-Huberman (2013a, p.163), a teoria das imagens de Aby Warburg:

A iconologia entregava portanto toda imagem à tirania do conceito, da definição e, no fundo, do nomeável e do legível: o legível compreendido como a operação sintética, iconológica, na qual se “traduziriam” no visível (o aspecto claro e distinto das “significações primárias e secundárias” de Panofsky) invisíveis “temas”, invisíveis “tendências gerais e essenciais do espírito humano” — invisíveis conceitos ou Ideias.

**Carlos Henrique Fernandes** é doutorando no Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFSCar e graduando em história da arte da UFRJ.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Notas sobre o método de Gilda de Mello e Souza. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 43, set. 2006, p. 37-49. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34542>. Acesso em 14 jan. 2022.
- BING, Gertrud. Prefácio à primeira edição. In: WARBURG, Aby Moritz. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. São Paulo: Contraponto, 2013a [1932], p. XLI (Coleção Arte Físsil, v. 7).
- BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. Prefácio. In: WARBURG, Aby Moritz. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. São Paulo: Contraponto, 2013a [1998], p. XVIII (Coleção Arte Físsil, v. 7).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte nos limites da sua simples razão In: *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a, p. 113-183.



DIDI-HUBERMAN, Georges. O exorcismo da Nachleben: Gombrich e Panofsky In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b, p. 75-83.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2 ed., 7 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 143-179.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. Trad. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Edusp, 1999.

MATTOS, Franklin de; MICELI, Sergio (orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ouro sobre Azul/Fapesp, 2007.

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *A palavra afiada: Gilda de Mello e Souza*. Org., introd. e notas Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *Exercícios de leitura*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2009 (Coleção Espírito Crítico).

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2005 (Coleção Espírito Crítico).

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003 (Coleção Espírito Crítico).

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *O espírito das roupas: a moda do século XIX*. 2 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PRADO JR., Bento de Almeida Ferraz. Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 43, set. 2006, p. 9-36. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34541/37279>. Acesso em 11 jan. 2022.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WARBURG, Aby Moritz. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. São Paulo: Contraponto, 2013a (Coleção Arte Físsil, v. 7).

WARBURG, Aby Moritz. As festas mediceias na corte dos Valois em tapetes flamengos da Galleria degli Uffizi. In: *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. São Paulo: Contraponto, 2013b [1927] (Coleção Arte Físsil, v. 7).

WARBURG, Aby Moritz. *O nascimento de Vênus e A Primavera*, de Sandro Botticelli. In: *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. São Paulo: Contraponto, 2013c [1893] (Coleção Arte Físsil, v. 7).

WIND, Edgar. O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética. In: *A eloquência dos símbolos: estudos sobre a arte humanista*. Comp. e org. Jaynie Anderson. Memória biográfica Hugh Llooyd-Jones. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: Edusp, 1997 (Clássicos 8).

WIND, Edgar. Critique of the connoisseurship. In: *Art and Anarchy*. Evanston: Northwestern University Press, 1963.

WÖLFFLIN, Heinrich. Posfácio: Uma revisão (1933). In: *Conceitos fundamentais da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 331-339.

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em maio de 2022.

**Como citar:**

FERNANDES, Carlos Henrique. Aproximações entre a “atividade fenomenológica” de Gilda de Mello e Souza e o “método” de Aby Warburg. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 48-65, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>