



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

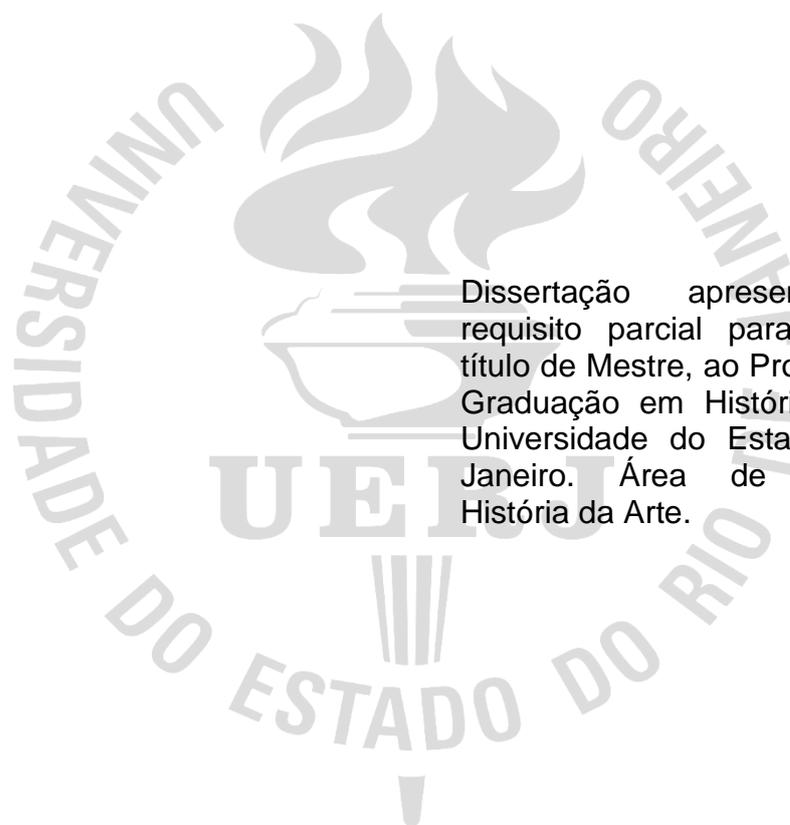
Heloize Amaro

A Ninfa de Aby Warburg: a metamorfose de um motivo intelectual

Rio de Janeiro
2021

Heloize Amaro

A Ninfa de Aby Warburg: a metamorfose de um motivo intelectual



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Cristina Louro Berbara

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

W158 Amaro, Heloize.
A Ninfa de Aby Warburg: a metamorfose de um motivo
intelectual / Heloize Amaro. – 2021.
251 f.: il.

Orientadora: Maria Cristina Louro Berbara.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Warburg, Aby, 1866-1929 – Crítica e interpretação - Teses. 2.
Iconografia - Teses. 3. Imagens - Teses. 4. Arte - História - Teses. I.
Berbara, Maria. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.04

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Heloize Amaro

A Ninfa de Aby Warburg: a metamorfose de um motivo intelectual

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte.

Aprovada em 30 de novembro de 2021.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Cristina Louro Berbara (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes
Universidade Federal de São Paulo

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Para meus admiráveis pais, meu amado irmão, meu companheiro de vida, Henrique, e todos os meus grandes amores.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora Prof^a Dra. Maria Berbara, a primeira grande incentivadora do meu contato com os escritos de Aby Warburg e com a pesquisa acadêmica. Sempre dedicada, cordial e inspiradora.

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ, pelo apoio financeiro em um momento tão difícil de crise sanitária.

Aos caros professores doutores Alexandre Ragazzi e Cássio Fernandes, por prestarem considerações fundamentais para a realização final deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ pela excelência de professores empenhados com a qualidade do programa e as necessidades dos discentes.

Ao importante colega e interlocutor, Jefferson de Albuquerque Mendes, presente desde as primeiras linhas elaboradas, sempre generoso e vital para o crescimento e amadurecimento das ideias.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa da Tradição Clássica, um grupo especial de acolhimento e crescimento intelectual. Em especial à Danny Liberato, Clara Habib, Jaqueline Veloso e Vanessa Calado.

À Maria Inez Martinelli, leitora diligente e especial.

À Mariana Corrêa, revisora final deste trabalho.

Por fim, agradeço à preciosa Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pela formação, transformação e resiliência.

É meu propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos. Vós, deuses, que as operastes, sede propícios aos meus intentos e acompanhai o meu poema, que vem das origens do mundo até os meus dias.

Ovídio

RESUMO

AMARO, Heloize. *A Ninfa de Aby Warburg: a metamorfose de um motivo intelectual*. 2021. 251 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Esta dissertação se dedica ao exame do motivo da Ninfa florentina na historiografia de Aby Warburg (1866 – 1929). Trata-se de um estudo de caso, que tem como objetivo investigar o sentido, as transformações e os efeitos de um poderoso símbolo cultural no legado intelectual do estudioso hamburguês. Através de seus escritos, da seleção de algumas imagens de seu Atlas Mnemosyne (1924 – 1929) e dos postulados de pesquisadores que articulam a ideia da Ninfa na contemporaneidade, contemplamos a relevância de uma figura basilar para os discursos da iconologia moderna. Um inestimável instrumento de decomposição de teorias e metodologias da história da arte e da cultura, indicando reveses no tempo, na concepção de memória, na linguagem gestual das paixões e nas relações entre sujeito e objeto. Catalisadora de um modelo de pensamento que se move entre mistérios e metamorfoses, a Ninfa é um fio condutor entre as grandes ideias de um homem dedicado aos frutos da dinâmica da vida.

Palavras-chave: Ninfa. Aby Warburg. Metamorfose.

ABSTRACT

AMARO, Heloize. *Aby Warburg's Nymph: the metamorphosis of an intellectual motif*. 2021. 251 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This dissertation is dedicated to examining the motif of the Florentine Nymph in the historiography of Aby Warburg (1866 – 1929). This is a case study, which aims to investigate the meaning, transformations, and effects of a powerful cultural symbol in the intellectual legacy of the Hamburg scholar. Through his writings, the selection of some images from his *Atlas Mnemosyne* (1924 – 1929) and the postulates of researchers who articulate the idea of the Nymph in contemporaneity, we contemplate the relevance of a fundamental figure for the discourses of modern iconology. An invaluable instrument for decomposing theories and methodologies in the history of art and culture, indicating disruption in time, in the conception of memory, in the language of passions and in the relations between subject and object. Catalyst of a model of thought that moves between mysteries and metamorphoses, the Nymph is a guiding thread between the great ideas of a man dedicated to the fruits of the dynamics of life.

Keywords: Nymph. Aby Warburg. Metamorphoses.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Sandro Botticelli, Primavera, c. 1482, Galleria degli Uffizi, Florença.....	27
Figura 2 –	Sandro Botticelli, O nascimento de Vênus, c. 1484, Galleria degli Uffizi, Florença.....	37
Figura 3 –	Sandro Botticelli, Primavera (detalhe), c. 1482, Galleria degli Uffizi, Florença.....	46
Figura 4 –	Anônimo, Pomona (Hora-Carpo), 1ª metade séc. I, estátua greco-romana, Galleria degli Uffizi, Florença.	47
Figura 5 –	Sandro Botticelli, Palas e o Centauro, c. 1482, Galleria degli Uffizi, Florença.....	54
Figura 6 –	Angelo Poliziano, Giuliano defronte a Palas, c. 1500, xilogravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York	55
Figura 7 –	Sandro Botticelli, Desenhos de Minerva, fim do séc. XV, Galleria degli Uffizi, Florença; Ashmolean Museum, Oxford	56
Figura 8 –	Sandro Botticelli, Ninfa de Aqueloo, c. 1485, desenho, The British Museum, Londres.....	61
Figura 9 –	Oficina de Maso Finiguerra, Lorenzo de' Medici e Lucrezia Donati, c. 1440, gravura florentina, Biblioteca Nacional, Paris.	65
Figura 10 –	Oficina de Maso Finiguerra e Baccio Baldini, O rapto de Helena, c. 1475, desenho, The British Museum, Londres.....	68
Figura 11 –	Domenico Ghirlandaio, O Nascimento de São João Batista, 1485-1490, afresco, Santa Maria Novella, Florença.	72
Figura 12 –	William Shepherd, Grécia Helenística, Historical Atlas, 1911, ilustração, Universidade do Texas.....	101
Figura 13 –	Albrecht Dürer, A morte de Orfeu, 1494, desenho, Kunsthalle, Hamburgo	121
Figura 14 –	Anônimo (círculo de Mantegna), A morte de Orfeu, gravura, Kunsthalle, Hamburgo.....	122
Figura 15 –	Anônimo, A morte de Orfeu, c. 470 a.C., vaso proeminente de Nola, Paris, Museu do Louvre.	123

Figura 16 –	Ovídio, A morte de Orfeu, 1501, xilogravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York	127
Figura 17 –	Anônimo, Serpente como relâmpago, c. 1895, reprodução do piso de um altar em uma kiva.....	157
Figura 18 –	Cleo Jurino, Desenho de Cleo Jurino, c. 1895, desenho cosmológico com a serpente e a morada do mundo.....	158
Figura 19 –	Anônimo, Mênade dançando, período neoático, reprodução gráfica de um relevo do Museu do Louvre.....	161
Figura 20 –	Anônimo, Sarcófago com Cupido e Psiquê, peça em mármore, c. 3 d.C., Londres, The British Museum.....	202
Figura 21 –	Baccio Baldini (atribuído), Planeta Vênus, c. 1464, gravura, The British Museum, Londres.....	203
Figura 22 –	Baccio Baldini (atribuído), Planeta Vênus, c. 1465, gravura, The British Museum, Londres.....	204
Figura 23 –	Agessandro, Atenodoro e Polidoro, Grupo de Laocoonte, c. 40 - c. 30 a.c., estátua, Museu do Vaticano, Roma.....	223
Figura 24 –	Anônimo, Gradiva, 1ª metade séc. II, detalhe do baixo-relevo neoático de Aglaurides, Museu Chiaramonti, Vaticano.....	226

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	MYSTERIUM TREMENDUM ET FASCINANS: A NINFA COMO MOTIVO CONDUTOR	20
1.1	A Primavera, o Nascimento e os acessórios em movimento	26
1.1.1	<u>Dafne, Clóris e Flora: a ninfa, a fuga e o jardim do amor</u>	41
1.1.2	<u>A metamorfose de damas em ninfas: o ciclo da <i>vita amorosa</i> florentina e suas reverberações</u>	62
1.2	A troca de cartas sobre a ninfa florentina: entre o olhar diligente e o apaixonado	71
2	PARADIGMA NINFAL: A NINFA COMO INSTRUMENTO DE ORIENTAÇÃO	82
2.1	Ninfa: o <i>Leitfossil</i> do método	95
2.1.1	<u>Ciência da Cultura ou Ciência Sem Nome: o laboratório de resíduos simbólicos</u>	112
2.1.2	<u>Pathosformel: entre a carga afetiva e a fórmula iconográfica</u>	120
2.2	O ritual da serpente: a religião e a prática da arte	150
3	A ELIPSE, O ATLAS E A BORBOLETA: A NINFA COMO INSTRUMENTO DE INTERPRETAÇÃO	171
3.1	O Atlas e a Elipse: o último estágio de desenvolvimento intelectual	176
3.2	Borboletas como “animaizinhos da alma”: o legado de um historiador da psiquê	197
3.2.1	<u>O sintoma, a Gradiva e a dialética dos monstros</u>	212
3.2.2	<u>A sobrevivência da Ninfa: deusa pagã no exílio, espírito elementar, <i>dibuk</i></u>	228
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
	REFERÊNCIAS	241

INTRODUÇÃO

O presente estudo busca compreender o papel da Ninfa na historiografia de Aby Warburg (1866-1929)¹. Teve seu germinar ainda durante o período de graduação, no qual foi possível mapear, ainda que limitadamente, a complexidade e relevância da figura no percurso intelectual do historiador da arte. De um lado, era perceptível seu protagonismo, sobretudo na literatura contemporânea sobre o estudo iconológico. De outro, o espólio fragmentado dos escritos de Warburg não permitiam uma identificação precisa sobre a pertinência da Ninfa sem um estudo aplicado. À luz destes fatos, nos questionamos de maneira direta: o que significa a Ninfa para a historiografia de Aby Warburg?

Trata-se de um estudo de caso, de uma formulação, proposta por Warburg nas primeiras décadas de sua vida, que se transformou em um poderoso fio condutor, retornando em diversas passagens e assumindo posição de destaque no projeto de seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). A Ninfa de Aby Warburg não foi apenas um motivo figurativo para as questões com o Renascimento, mas um motivo intelectual, catalisadora de grandes descobertas e uma preciosa ferramenta de decomposição historiográfica. Não figurou quanto uma teoria, nem teve seu projeto de monografia finalizado, mas jamais perdeu sua potência quanto um objeto enigmático e desafiador.

Warburg delimitou seus problemas e fundamentos na virada do século XX, período em que, após o Iluminismo, a doutrina filosófica e política do positivismo crescia na Europa. A abordagem do cientificismo e os reflexos na academia alemã de História da Arte viabilizaram para o jovem estudante questões entre a transição de mentalidades na história e, principalmente, a tensão entre a magia e a razão. O homem moderno parecia buscar a ruptura com o umbral mágico em prol do desenvolvimento da tecnologia e especialização (BURUCÚA apud PAZ, 2020). A teologia e a metafísica foram substituídas por métodos científicos do mundo físico e material e a ciência moderna tornou-se irreconciliável com a esfera do mundo mágico (BURUCÚA apud PAZ, 2020). Entretanto, Warburg se interessou pela persistência dos elementos mágicos no desenvolvimento racional humano,

¹ Abraham Moritz Warburg nasceu em Hamburgo, no dia 13 de junho de 1866. De família judia, era filho de Moritz Warburg, um banqueiro, e Charlotte Oppenheim. Cf. GOMBRICH, 1986.

observando no início do Renascimento italiano um período de transição no qual as duas forças se apresentavam em aparente contraste.

Seu *Atlas Mnemosyne* (1929) buscou agrupar referências da memória da civilização europeia recuperando experiências formais e emocionais (BURUCÚA apud PAZ, 2020). Os detalhes do movimento de panos nas figuras femininas nas pinturas de Sandro Botticelli, por exemplo, traçam um fio que conecta a vontade do artista, seu contexto histórico e o manejo de expressões simbólicas.

Em uma conferência em 1929, o autor mencionou que seria preciso “ler com atenção os documentos no arquivo da alma” (WARBURG, 2018, p. 207). Podemos seguir esta frase como guia de seu denso, complexo e fascinante projeto intelectual. Warburg é um distinto nome da história da arte e da cultura, pioneiro nos estudos da iconologia moderna. Modificou as bases da disciplina histórica-artística, construindo um legado de admiradores e contribuidores para sua Biblioteca Warburg para Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*).

O tema da Ninfa, bem como a discussão com o legado warburguiano, são significativos e incitadores de novas pesquisas, pois esboçam problemas caros da contemporaneidade, como a dissolução de fronteiras, o exame das personalidades artísticas, a seleção de fontes diversificadas, criação de contextos, revisão espacial e temporal no estudo histórico, e a quebra de discursos teóricos restritos. Configuram, como bem descreveu José Emilio Burucúa (apud PAZ, 2020), uma “pedra filosofal”.

Warburg circunscreveu suas questões norteadoras na Florença da metade do século XV, tomando o início do Renascimento como um mapa de rotas perdidas, que precisavam de novos traços, caminhos e referências. Os processos de migração, circulação e transformação marcaram os escritos do historiador que, como um pescador de pérolas, jamais cessou em buscar tesouros perdidos na memória cultural da civilização europeia:

Imaginemos: o pescador mergulha. Nesse momento, sem dúvida, ainda se considera um “detetive” do mar: busca seus tesouros nos recifes escuros, como um punhado de enigmas a resolver. Um dia, encontra uma pérola. Sobe com ela para a superfície, agita-a como um troféu. Triunfa, sente-se orgulhoso e satisfeito. Havendo roubado do mar seu tesouro, acredita ter entendido tudo, pois seu troféu é a significação, o *meaning* do mar, supostamente contido no detalhe de sua pérola; ele acredita haver acabado com os abismos. Volta para casa e coloca a pérola numa vitrine, depois de tomar cuidado de fazer uma ficha catalográfica, a qual supõe definitiva.

Ainda não suspeita de que, para além do enigma, há um mistério de natureza totalmente diversa. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 424).

Nossa pérola é a Ninfa. Descoberta por Warburg nos anos iniciais de suas pesquisas, forneceu o exemplo inaugural de uma vida em movimento, do manejo das paixões e do mistério envolvido nas forças da natureza. Bem como a essência hermética do seu investigador, a Ninfa é labiríntica, heterogênea e movediça. Compreender a dimensão que esta figura toma em seus escritos e o reflexo dessas colocações na contemporaneidade é o principal objetivo desta dissertação.

Para efetuarmos um exame historiográfico e demonstrar seu protagonismo, temos que nos mover entre dois eixos primordiais: as necessidades do estudioso no fluxo de suas pesquisas e o impacto de um símbolo cultural. A progressão do nosso estudo parte sempre do ponto de vista de metamorfoses. Primeiro por ser um tema de grande importância no imaginário da Ninfa de Warburg, como observaremos ao longo do caminho, segundo por incitar o movimento de ideias em trânsito, que é crucial como ferramenta de composição narrativa.

Antes de iniciarmos apresentações mais elaboradas, cabe ressaltar que a Ninfa de Warburg corresponde a um conjunto específico de determinações e aplicações, constituindo um exemplar do dilatado símbolo cultural que é a ninfa na história cultural. Por essa razão, quando tratarmos da nossa Ninfa, da investigação de Warburg, ela se apresentará em letra maiúscula, ao passo que ao tratarmos do universo da ninfa em um panorama geral, manteremos o caractere minúsculo. Este dado será útil para o entendimento de diferenciações e mutações que o símbolo sofre, principalmente na transição entre o Fragmento I e II, no qual partimos de um estudo iconográfico do símbolo em dois contextos específicos do *Quattrocento*, e adentramos o terreno de colocações teórico-metodológicas da trajetória intelectual warburguiana.

Para entendermos a estrutura da pesquisa, faremos uma breve digressão por referências significativas sobre a Ninfa, posteriormente, indicaremos a proposição dos fragmentos.

Para a história da arte ocidental, a ninfa foi um importante símbolo cultural, em especial para a arte e a literatura, desde a Antiguidade clássica, até meados do século XIX (TRANINGER; ENENKEL, 2018). Serviu aos pensadores, poetas, teóricos, artistas e pesquisadores, como um *corpus* ou um conceito de inspiração. Anita Traninger e Karl Enenkel (2018) descrevem como uma importante marca no

panorama mental em discursos intelectuais, morais, religiosos e artísticos, com o poder de estimular a imaginação.

Por vezes, seu estímulo mental tornou-se objeto de desejo, e a ninfa personificou fugas eróticas e amores trágicos, como nas narrativas das *Metamorfoses* de Ovídio (2017). Em outros, simbolizou a distinção entre mulheres e deusas, ou a mistura de ambas, como as Ninfas-Musas de Boccaccio (AGAMBEN, 2012). As ninfas encontram-se em uma linhagem mítica, aparecem como justiceiras, perigosas, insaciáveis e implacáveis. Seu legado mistura encanto e medo. São consideradas “divindades primordiais do cosmos”, presentes nas fases mais antigas da atividade religiosa grega (KRAUSZ apud RAHME, 2019, p. 100).

A taxonomia não poderia ser menos labiríntica. Na tradição clássica, as ninfas foram divididas através de seus habitats: Nereides associadas ao mar, Náíades aos rios, Napeias aos vales, Dríades às florestas, Hamadriades às árvores, Oréades às montanhas (TRANINGER; ENENKEL, 2018, p. 04). Porém a gama de ninfas expande-se quando se considera os lugares de culto, envolvendo uma extensa ramificação, contendo grupos de ninfas ou citações individuais por toda a Grécia Antiga (TRANINGER; ENENKEL, 2018, p. 04).

As Musas são especialmente importantes para a construção do conceito de ninfas, não apenas por serem patronas das artes e da ciência, mas como mediadoras das narrativas mitológicas dos deuses para os humanos. Os poetas clássicos, como Hesíodo, diziam ter recebido das Musas o poder de proclamar hinos a respeito do passado e do futuro, através do conceito de *alethéa* e *pseúdea pollá*: verdades e muitas mentiras (BRANDÃO, 2000, p. 02). As Musas servem como mediadoras, criaturas entre mundos (BAERT, 2018).

Ocorre que desde a concepção básica e múltipla das ninfas na sociedade grega antiga, elas simbolizam um escopo de divindades, ou espíritos da natureza que ganham poderes através de atribuições, — como veremos no Fragmento I — sendo, por conseguinte, desde o princípio ritualístico, criaturas maleáveis (TRANINGER; ENENKEL, 2018, p. 03). É justamente sobre o conceito de maleabilidade que nossa Ninfa se apresenta aqui. Do campo das ideias, das verdades e mentiras, a Ninfa transforma-se em motivo, alegoria e símbolo.

Deve-se ao legado de Ovídio e suas *Metamorfoses* cenas de violência sexual sofridas por essas criaturas que construíram no imaginário a noção de possessão. Justificar um ato incomensurável de um deus como Apolo, como veremos também

no Fragmento I, atrelava-se ao desejo provocado pela ninfa e o poder de deixar os homens loucos de Amor (OVÍDIO, 2017). Aqui, em especial na narrativa entre Apolo e Dafne, Amor leva a letra “a” maiúscula, pois é Eros, o Cupido, que teria instigado a pior violação disfarçada de sentimento como castigo, para punir um comportamento de Apolo. A ninfa torna-se reveladora da natureza humana, a criatura capaz de estimular ou seduzir a mente.

Segundo Edgar Wind (1958), a ninfa remonta a tradição poético-teológica de Plutarco, que em seu *De E apud Delphos*² descreveu os deuses como criaturas indestrutíveis e eternas. Paralelamente, essas criaturas sofrem um impulso predestinado e passam pela experiência de transformação em ventos, águas, terra, estrelas, plantas e animais, em uma transmutação alegórica por um “desmembramento” ou “fragmentação” (WIND, 1958, p. 116). São mitos alegóricos sobre a morte e destruição, seguido da restauração da vida e renascimento (WIND, 1958, p. 118). Elementos que servem como ordenação cósmica entre o ser humano e o mundo das deidades, em um processo de reconhecimento e domínio do que está à sua volta.

Afrodite, ou sua correspondência romana tão reconhecida na arte, Vênus, patrona das ninfas, é naturalmente complexa e contraditória (WIND, 1958, p. 118). Designada através do atributo do amor e fertilidade, combinada com outras deidades, tem seu poder liberado, novas características assumidas, e a expansão da maleabilidade de sua essência (WIND, 1958, p. 118).

Em seu *Discurso Sobre a Dignidade do Homem*, Pico della Mirandola relatou que a glória humana é derivada da sua mutabilidade (WIND, 1958). O fato de a órbita de ação humana não ser fixa, concede a ele o poder de se transformar em qualquer coisa que escolher, e se tornar um espelho do universo (WIND, 1958). Em sua missão de autotransformação, o indivíduo explora o universo assim como explora a si mesmo (WIND, 1958). Wind (1958) aponta que quanto mais o ser

² Trata-se de um ensaio escrito por Plutarco sobre a letra “E” presente em inscrições na cidade de Delfos. O filósofo foi sacerdote de Apolo do Templo de Delfos em 95 a.C. No texto mencionado por Wind, Plutarco avalia a representação da quinta letra do alfabeto e seu nome grego que correspondia a “Ei”. No tempo do pensador, além de ser um ditongo reconhecido como o nome da letra “E” (que denota o número cinco), correspondia a palavra grega “se” e também a palavra para a segunda pessoa do singular do verbo “ser”. Tentando encontrar a relação ou explicação para os três significados de “Ei”, Plutarco expõe mecanismos de pensamento e análise do inexplicável e iconocívico. Edgar Wind considerou como um exemplo crucial para a compreensão de um episódio no qual a razão é tomada pelo sentido ritualístico. Cf. Wind, Edgar. *Pagan mysteries in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1958. p. 116.

humano carrega essas metamorfoses, mais ele descobre que todas as variantes dessas fases da sua experiência são traduzíveis uma pela outra, porque todas refletem a grande 'Uma'³, a qual revela aspectos particulares de todas as outras (WIND, 1958). Desse modo, segundo a elaboração de Pico, mutabilidade é o portão secreto no qual o universal invade o particular (WIND, 1958).

Em meio uma herança heterogênea, com traduções limitadas e um debate intenso na contemporaneidade, a delimitação estrutural da pesquisa precisou ser pensada através de estratégias que possibilitassem o encontro direto com os escritos de Warburg, sem perder preciosas contribuições de seus intérpretes. Portanto, compreendendo a ausência de uma sistematização do próprio autor sobre o conteúdo da Ninfa, optamos por adotar um modelo similar aos fragmentos que Ernst Gombrich concedeu na primeira biografia intelectual de Warburg em língua inglesa, em 1970.

Nossos fragmentos funcionam como capítulos, mas se inserem em uma tradição historiográfica warburguiana que interpela anotações pessoais, cartas e diários com a escrita da tese, das conferências e dos projetos publicados. Nesta dinâmica, o elo biográfico de Warburg atravessa o seu fazer histórico-científico e podemos mapear o que não foi possível apreender nas diligentes linhas editadas, reescritas e repensadas. Sobretudo no caso da Ninfa, por sua dinâmica experimental na vida do estudioso, tal caminho é viável e profícuo.

Outra escolha estratégica que merece esclarecimentos é a maleabilidade cronológica dos escritos utilizados na pesquisa. Não seguimos uma linearidade de apresentação, pois parte do coração da pesquisa reside nos vínculos criados através de associações. Em muitas passagens, é necessário avançar 20 ou 30 anos de pesquisa para que a frase de uma anotação juvenil tome o sentido completo buscado pelo estudioso. Em outros, devemos seguir linha por linha, para compreender o jogo precioso de referências e considerações que Warburg realizou de forma sucinta ou através de metáforas. Há ainda o grupo de textos que necessitam de muitos comentaristas, considerações e reflexões para que se possa

³ No "Discurso Sobre a Dignidade do Homem" (1496), Pico della Mirandola expõe que o Homem é autor de seu destino como um microcosmo. O filósofo aponta a determinação de um *magnum miraculum est homo*, isto é: quase todas as criaturas são ontologicamente determinadas a ser o que exatamente são a partir da essência atribuída a elas. No entanto, o Homem consegue ser um autoconstrutor, concebendo um mundo plural, o qual a unidade é mediada por Deus. Cf. MASSAÚ, Guilherme Camargo. "A dignidade humana em Pico della Mirandola". Repositório Institucional da UFPel, 2013.

tatear a magnitude do problema. Tencionamos equilibrar estas necessidades e sugerir leituras complementares em nota aos casos que escapam do nosso objetivo central.

Isto posto, norteamos nossos três fragmentos através de possíveis funcionalidades da Ninfa nos textos de Warburg: o Fragmento I se dedica a descoberta do motivo e, por isso, tem como subtítulo “a Ninfa como motivo condutor”; o Fragmento II retoma aspectos teóricos da história da arte warburguiana, tendo como mote “a Ninfa como instrumento de orientação”; por fim, nosso Fragmento III versa sobre o conflito entre as últimas formulações em vida e a recepção de um legado na contemporaneidade, a inscrição “a Ninfa como instrumento de interpretação” concede o eixo de argumentação.

Cada um dos fragmentos é acompanhado de uma pergunta retirada das trocas de cartas entre Warburg e André Jolles (2018) dedicadas ao exame da Ninfa: “De onde ela vem?”, “Quem ela é?” e “Onde já a vi?”, acompanham as investigações como as primeiras questões fundamentais do estudioso com a figura e operam uma relação associativa com o título principal dos fragmentos.

Procuramos entender o que caracteriza a Ninfa florentina como um elemento tão poderoso na historiografia warburguiana, ganhando até hoje a admiração de historiadores e filósofos que versam sobre “o símbolo de sua pesquisa” ou “o paradigma das imagens”⁴. Sua elaboração ganhou tanta força nos discursos histórico-culturais que a Ninfa warburguiana se apresenta como uma criação, acolhida neste trabalho como uma fundação a partir das investigações de Warburg ao longo de sua vida.

A Ninfa que tratamos aqui, é uma nova cunhagem apresentada pelo historiador da arte, através de um símbolo cultural já estabelecido. Temos de um lado a ninfa quanto memória coletiva, e de outro, a Ninfa warburguiana como memória individual de um processo de pesquisa. Nossa metodologia de trabalho busca relacionar algumas imagens que compõe o *Atlas Mnemosyne*, em comparação com os escritos e fragmentos disponíveis sobre o autor, no exercício de compreender estas imagens como enunciados que guiam, ou organizam os tópicos

⁴ Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben dedicaram livros e ensaios refletindo a natureza hermética da Ninfa. Como exemplo, o livro de 2015 de Didi-Huberman intitulado *Ninfa fluida: Essai sur le drapé-désir*, e o ensaio *Ninfe* de Agamben, de 2007.

de pesquisa, e funcionam em linhas similares ao seu projeto com as pinturas botticellianas, entre a palavra e a imagem.

A Ninfa pode ser encontrada na cadeia heurística de pensamento que rege sua Biblioteca, na pluralidade associativa de seu *Atlas Mnemosyne*, nas tortuosas reflexões sobre sua fragilidade mental, na defesa de uma “Ciência sem nome”. Entender a Ninfa, passa a ser a chave para compreender as relações que Warburg tece ao longo da vida com outros objetos de pesquisa. Ela se torna um modelo de como acessar a densidade obscura de mistérios, sobretudo, tratando-se do sinuoso caminho que um teórico enfrenta ao se deparar com um poderoso símbolo cultural.

Esse estudo é relevante para difundir uma metodologia historiográfica pouco discutida em linhas diretas de análise dos escritos de Warburg no Brasil, mediante novas traduções disponíveis em língua portuguesa, que anteriormente estavam atreladas, majoritariamente, a postulados de seus intérpretes. Nosso estudo procura utilizar a teoria artística como experiência cognitiva, mecanismo de linguagem e um espaço capaz de articular as raízes da tradição com as demandas da contemporaneidade, no fluxo de recepção, revisão e reinterpretação da arte, revelando a potência em ponderar a flexibilidade e transformação dos vínculos (PÉREZ-ORAMAS, 2012).

FRAGMENTO I

De onde ela vem?

1 *MYSTERIUM TREMENDUM ET FASCINANS*: A NINFA COMO MOTIVO CONDUTOR

[...] Que mistério lemos aqui
De homenagem ou esperança? Mas como ordenar
Que a Primavera morta responda? E como questionar
Aqui as mascaradas deste ano-novo surrado pelo vento?
(ROSETTI, Dante Gabriel apud WARBURG, 2013, p. 27)

A palavra “mistério”, na língua portuguesa, deriva-se do termo em latim *mysterium*, com etimologia do grego *mystērion* (MICHAELIS, 2021). Foi empregada diversas vezes em dogmas religiosos do cristianismo, como o mistério da Trindade. Nomeou estilos de peças teatrais na Idade Média que versavam sobre intervenções divinas; exemplificou um conjunto de práticas ou doutrinas que apenas alguns poderiam conhecer, como os Mistérios de Elêusis (WIND, 1958, p. 13). Em sua tradução, apreende-se como algo oculto e inexplicável, sinônimo para enigma e segredo (MICHAELIS, 2021). Tal atribuição tem raízes na interpretação do fim do século XIX, para sua versão não teológica no inglês: *mystery*. Edgar Wind (1958, p. 22), na introdução de seu livro *Pagan mysteries in the Renaissance*, analisou a carga teológica da palavra, propondo uma linguagem de mistérios, uma doutrina obscura e profunda com raízes pagãs.

Rudolf Otto (1869–1937), teólogo luterano alemão, tratou do sentido de “mistério” em sua obra “O Sagrado” (*Das Heilige*), de 1917. Em sua investigação pelas raízes da profunda experiência emocional religiosa, Otto (2007, p. 56) apresentou o aspecto “*mysterium*” como “o totalmente outro”. Buscando uma expressão para a reação psicológica diante do espantoso (*mirum*), ressaltou que mistério, ou o aspecto *mysterium*, é uma analogia que não esgota o objeto em si (OTTO, 2007, p. 58). O “outro” pode ser lido como espírito, demônio, *Deva*, ou não receber designação nenhuma, sua relevância está na sensação singular que provoca, desencadeada por objetos que por natureza são enigmáticos ou através de fenômenos e eventos extraordinários (OTTO, 2007, p. 59). “A coisa esquisita que atrai a fantasia”, tem uma realidade absolutamente diferente e, ao mesmo tempo, desperta um interesse incontrolável (OTTO, 2007, p. 60).

O universo dos mistérios é o universo das ninfas. Segundo Barbara Baert (2014, p. 20), elas apenas parecem inofensivas, contudo, são criaturas que agem

sobre a influência de Pã, capazes de ocasionar a perda de si em suas obscuras águas. A relação das ninfas com a água, segundo Richard Broxton Onions (apud BAERT, 2014, p. 20), em *The Origins of European thought*, remonta uma raiz semântica para “*nymph*” entre “*lympha*” e “*lymphatos*”, faz referência ao elemento fluido, ao pânico, medo, estupefação e até mesmo a insanidade. Segundo Broxton (apud BAERT, 2014), a estupefação é causada por algo líquido e estaria atrelado a alguém que viu uma ninfa ou um espírito da água e ficou louco. A água, elemento característico de Vênus e das ninfas, não é exclusivamente um meio de purificação, mas uma concepção caótica de mudança (WIND, 1958, p. 114).

Homens ou deuses, ao adentrarem as águas das ninfas, sujeitam-se ao grande feito das criaturas: *mutatis mutandis* (mudando o que tem de ser mudado) (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 216). A mudança pode surgir como uma sobrevivência, inversão ou revisitação. O fenômeno de revisitação foi analisado por Aby Warburg através de “palavras originárias” (*Urworte*), as quais tanto no sentido da gramática, como na elaboração das imagens, há um retorno em busca de uma descoberta intensa, ou novidade radical (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 216). Através da revisitação a um motivo originário, uma mênade grega pode apresentar traços de uma Salomé dançante, uma serva esboçar um gestual de uma Vitória de um arco do triunfo romano, ou uma dama da sociedade florentina da metade do século XV se transformar em uma Palas Atena (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 216).

O grande trabalho da vida de Warburg, seu *Atlas Mnemosyne*, tencionou a composição de um inventário de resíduos simbólicos da humanidade, sobretudo àqueles que esboçavam a vida em movimento. Apresentou diversos recortes, nos quais o fenômeno de revisitação, mencionado anteriormente, preenchia seus painéis construindo micro-constelações visuais. Tratava-se de analisar um tempo perdido, entre a sobrevivência e a metamorfose, uma dinâmica que Didi-Huberman (2013, p. 216) nos aponta como própria das “palavras originárias da língua gestual das paixões [*Urworte leidenschaftlicher gebärdensprachlicher (Dynamik)*]”. A transformação, que durante o primeiro Renascimento florentino foi entendida como “Amor”, revelava em entrelinhas duras o elemento trágico e impiedoso inerente às ninfas.

Adentrar as águas das divindades pagãs é um gesto de coragem, pois elas guardam elementos reformadores caóticos. Incita a mente humana, o que alguns

teóricos caracterizaram como “desejo”⁵, no entanto, pode ser assimilado como uma experiência cognitiva, na qual “desejo” é apenas uma de suas versões. Pensar um poderoso símbolo cultural é pensar em transformações e torna-se vítima dela. Para Barbara Baert (2013) o motivo da ninfa foi introduzido na geração de artistas do início do Renascimento italiano a partir de um desejo formal (portanto inconsciente) da figura da mênade dançarina e de um desejo humanístico (portanto consciente) do exercício de ecráse. A ninfa, então, é ambivalente, situa-se entre um afeto estilístico, o vento, e um motivo iconográfico, a dança (BAERT, 2013).

Carlo Maggini, professor de neurociência na Universidade de Parma, redigiu em seu texto *Bad Little Girls* (2008, p. 43) “[...] que as ninfas da mitologia vêm de muito longe, inquietantes e eróticas, e atravessaram todas as culturas do mundo ocidental, fascinando e desconcertando a alma com seu poder de sedução”⁶. Descreve-as como “corpos que são um lugar de conhecimento que poderia levar à loucura” e acrescenta: “o paradoxo da ninfa é que possuí-la significa estar possuído” (MAGGINI, 2008, p. 43). Maggini (2008) descreve a experiência que pensadores entre os séculos XIX e XX tiveram com a ideia da ninfa, entre eles, Aby Warburg. Se pudéssemos definir ou ao menos esboçar essa experiência, poderíamos recorrer à noção teológica de *mysterium tremendum et fascinans* de Rudolf Otto.

As ninfas habitam as florestas onde reside Pã, um deus protetor cuja origem do termo “pânico” nutre relações diretas (BAERT, 2014). Se aventurar pelo território de Pã gera pavores súbitos e profundo terror (BAERT, 2014). O momento que Pã surge nos bosques é momento de temor sagrado e perigoso e coincide com a hora de posse das ninfas (BAERT, 2014). Dentro da cultura mediterrânea arcaica, leva o nome de *meridian*.

A “hora do meridiano” corresponde ao meio-dia. Esta seria a hora de maior perigo para visitar bosques e rios, pois as terríveis divindades estariam descansando ali (BAERT, 2014, p. 20). Pã estaria adormecido e os bosques envoltos em luz e silêncio profundo, provocando uma atmosfera sacra (BAERT, 2014, p. 20). Qualquer um, deus ou humano, que ousasse transgredir esse momento místico, seria vítima

⁵ A designação do desejo é recorrente nos escritos contemporâneos sobre a Ninfa, aparece nos escritos de Didi-Huberman, Agamben e Baert, por exemplo.

⁶ O texto em língua estrangeira é: “They come from far away, disquieting and erotic, and have crossed all the cultures of the western world, fascinating and disconcerting the soul with their power of seduction. They are the nymphs of Greek mythology, and not even the gods were able to resist them, knowing very well that their bodies are a place of knowledge that could lead to insanity. The paradox of the nymph is that possessing her means being possessed”.

de terror e estupefação (BAERT, 2014). Maggini (2008, p. 44) descreve, através de preceitos teológicos de Rudolf Otto, a hora do meridiano como um sentimento *numinoso*:

Nesta atmosfera rarefeita, experimenta-se um sentimento completamente novo de percepção cognitiva: um sentimento numinoso. É uma numinosidade que não é sublimada, é desarticulada e está mais próxima da densidade opaca e escura do corpo do que da vertigem de alturas místicas. O terror de Pã expressa um dos momentos de numinosidade, o do "*Mysterium Tremendum*", que de repente aparece na tela emocional, induzindo angústia e "o sentimento de ser uma criatura" diante de seu próprio nada, encarando uma realidade aterradora, provocada por uma experiência que está além do medo. (MAGGINI, 2008, p. 44, tradução nossa).⁷

O *mysterium tremendum* é caracterizado como o momento de fascínio carregado de algo sacral, profético e delirante (BAERT, 2014). Leva à percepção profética do eu, mas ao mesmo tempo, confronta o "eu" com a perspectiva aterradora de sua insignificância (MAGGINI, 2008). Rudolf Otto (2007) expôs em *O Sagrado* (1917) o termo *numinoso*⁸ como uma experiência emocional presente no cerne das religiões. O autor compara o aspecto *tremendum* com o demônio que paralisa as pessoas, que tem grande afinidade com *deîma panikón* (pânico apavorado) dos gregos, o terror que vem de Pã (OTTO, 2007, p. 46). Defendeu que a experiência religiosa era fundamentada pela experiência fatídica de vida, através do contato com o *numinoso*, este que se apresenta através do *mysterium tremendum et fascinans*: a vivência de sentimentos irracionais que se atraem e se repelem, causam temor e fascínio.

Como ele é irracional, ou seja, não pode ser explicitado em conceitos, somente poderá ser indicado pela reação especial de sentimento desencadeado na psique: "Sua natureza é do tipo que arrebatava e move uma psique humana com tal e tal sentimento". Esse sentimento específico precisamos tentar sugerir pela descrição de sentimentos afins correspondentes ou contrastantes, bem como mediante expressões simbólicas. [...]. (OTTO, 2007, p. 44).

⁷ O texto em língua estrangeira é: "In this rarefied atmosphere, one experiences a completely new feeling of cognitive perception: a numinous feeling. It is a numinousness that is not sublimated, is inarticulated, and is closer to the opaque and dark density of the body than to the dizziness of mystical heights. Pan's terror expresses one of the moments of numinousness, that of the "*Mysterium Tremendum*", which suddenly appears on the emotional screen, inducing distress and "the feeling of being a creature", faced with its own nothingness, and faced with a terrifying reality brought on by an experience that is beyond fear." Cf. MAGGINI, Carlo. "Bad little girls". p. 44.

⁸ Otto em sua obra "O Sagrado" afirma em nota que Calvino já havia utilizado o termo *numinis*. Logo, é errôneo atribuir a Rudolf Otto a criação dessa designação, quando seu texto não reivindica isso.

Como Otto sugere, trata-se de um sentimento capaz de arrebatador e desencadear reflexões e experiências na psiquê humana que fogem da explicação de conceitos e promovem uma autorrevelação. Temer o Sagrado não gera o medo que paralisa, mas sim mobiliza, encanta e direciona o indivíduo a experimentar o encontro com divindades e outras expressões simbólicas inerentes ao Sagrado (OTTO, 2007, p. 44). Esses encontros ocorrem desde o surgimento da humanidade, na produção de atitudes, valores e em representações e manifestações de diversas ordens: como mitos, ritos e hierarquias religiosas (OTTO, 2007, p. 44). É algo intrínseco ao ser humano, possui características fundamentalmente irracionais que falam diretamente à razão, causando assombro e fascínio:

Se encararmos o aspecto mais básico e profundo em cada sentimento forte de espiritualidade no que ele seja mais que fé na salvação, confiança ou amor, aquilo que também independentemente desses fenômenos concomitantes pode temporariamente excitar e invadir também a nós com um poder que quase confunde os sentidos, ou se acompanharmos com empatia e sintonia em outros ao nosso redor, nos fortes surtos de espiritualidade e suas manifestações no estado de espírito, no caráter solene e na atmosfera de ritos e cultos, naquilo que ronda igrejas, templos, prédios e monumentos religiosos, sugere-se nos necessariamente a sensação do *mysterium tremendum*, do mistério arrepiante. Essa sensação pode ser uma suave maré a invadir nosso ânimo, num estado de espírito a pairar em profunda devoção meditativa. Pode passar para um estado d'alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até se desvanecer, deixando a alma novamente no profano. Mas também pode eclodir do fundo da alma em surtos e convulsões. Pode induzir estranhas excitações, inebriamento, delírio, êxtase. Tem suas formas selvagens e demoníacas. Pode decair para horror e estremeamento como que diante de uma assombração. Tem suas manifestações e estágios preliminares selvagens e bárbaros. Assim como também tem sua evolução para o refinado, purificado e transfigurado. Pode vir a ser o estremeamento e o emudecimento da criatura a se humilhar perante – bem, perante o quê? Perante o que está contido no inefável mistério acima de toda criatura. (OTTO, 2007, p. 44-45).

O terror presente em Pã, manifesta-se no ar rarefeito da hora do meridiano, provocando uma nova percepção cognitiva, o sentimento numinoso através do *mysterium tremendum* (MAGGINI, 2008, p. 44). Trata-se de uma experiência que vai além do medo e tem uma correspondência harmoniosa com seu componente repulsivo: *fascinans*. Ao passo que causa pânico, atrai, fascina e cativa a vítima, Maggini argumenta que aí residiria a experiência de ser possuído pelas ninfas:

Na experiência de ser possuído pelas ninfas, o “*tremendum*” e os “*fascinans*” reaparecem juntos: a maravilha, a confusão e a sensação de estar perdido são acompanhadas pelo encanto e necessidade arrebatadora de seguir as ninfas, para se aproximar e pertencer a elas. O *tremendum*

permanece oculto na aparente mansidão de um abraço sagrado. (MAGGINI, 2008, p. 44, tradução nossa)⁹.

Entre 1898 e 1902, Warburg realizou uma troca de cartas planejadas com seu amigo André Jolles (1874-1946), uma experiência intelectual que tinha a figura de uma ninfa como protagonista. No trecho de Jolles, o impacto da apreensão da ninfa é apresentada através de uma descrição bem próxima dos aspectos *tremendum* e *fascinans*, delimitada entre um pesadelo e a fábula:

Dito isso, posso afirmar que me apaixonei perdidamente, e nos dias sucessivos à minha visita, remexendo-me intimamente, via-a o tempo todo: sempre diversa e sempre em lugares disformes, e continuamente me sobrevinham outras situações nas quais já a havia visto. No fundo, meu caro amigo, o que há de mal? Apaixonamo-nos uma única vez na vida. E, quando pensamos estar apaixonados mais vezes, na realidade, vemos apenas outras faces do mesmo prisma. Modificamos os objetos, mas o enamoramento permanece uno e, em si, único. Assim, dei-me conta, em seguida, de que, em muitos aspectos da arte que amei desde sempre, existiu invariavelmente algo da minha ninfa. Meu estado de alma oscila entre o pesadelo e a fábula. E, quando pego na mão a lâmpada e pronuncio a palavra mágica, aparecem 50 escravos circassianos com pratos de ouro sobre a cabeça, cheios de pedras preciosas [...], mas sempre e apenas a doméstica entrando flutuando com o seu véu. Ora é Salomé, que chega dançando com fascínio letal diante do silencioso tetrarca: ora é Judite, que orgulhosa e triunfante, carrega, com passo vivaz, a cabeça do *condottiero* assassinado. Então, parece esconder-se sob a graça infantil do pequeno Tobias, que, corajoso e alegre, vai, com passo audacioso, para sua esposa fatal. Às vezes, avisto-a num serafim, que voa em adoração dirigindo-se a Deus, e depois em Gabriel, que leva a boa-nova. Vejo-a alegre e inocente como donzela no *Matrimônio*, encontro-a nas vestes de uma mãe aterrorizada e em fuga no *Massacre dos inocentes*. [...] Perdi a razão. E é sempre ela a levar vida e movimento à cena, que, de outro modo, permaneceria serena. Ao contrário, parece mesmo o movimento personificado...E é, então, muito inoportuno tê-la como amante. (WARBURG; JOLLES, 2018, pp. 69-70).

A dona do movimento carregava um mistério labiríntico, movia-se entre um impulso passional e uma luta pela razão. O estado de alma oscilante, o “enamoramento”, configuram para Maggini¹⁰ o conceito de possessão pelas ninfas. Jolles parece ter adentrado as águas malfazejas das divindades, reconhecendo o perigo do fascínio letal. Warburg, por outro lado, tentou resistir utilizando sua engenhosa ciência como armadura. Essa dupla natureza sinuosa atraiu o estudioso

⁹ O texto em língua estrangeira é: “In the experience of being possessed by the nymphs, the *“tremendum”* and the *“fascinans”* reappear together: the marvel, the confoundment, and the feeling of being lost, are accompanied by the enchanted and enraptured need to follow the nymphs, to come close and belong to them. The *tremendum* remains hidden in the apparent tameness of their sacred embrace.”

¹⁰ Também para Barbara Baert em: BAERT, 2014, p. 20.

para o exame da criatura com elevado teor de maleabilidade. Aos conhecedores do legado warburgiano, os interesses por mistérios do funcionamento da cultura não são surpresas. Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37) declarou seu entusiasmo por “sopa de enguias” (sopa de enigmas), restava saber como se orientar num nó de problemas serpenteantes.

As pinturas mitológicas de Sandro Botticelli forneceram um precioso ponto de partida para o desfecho da referida troca de cartas. Devemos, neste fragmento, acompanhar a descoberta de um motivo condutor nos estudos do intelectual alemão. Visitaremos sua tese, alguns escritos juvenis, uma preciosa troca de cartas e uma conferência autobiográfica. Nestes meandros, manifesta-se a Ninfa. Um ser cujo o mistério jamais cessou em fascinar e assombrar. Seria Warburg vítima de uma possessão por uma ninfa? É necessário mergulhar cautelosamente nessas águas.

1.1 A Primavera, o Nascimento e os acessórios em movimento

Em uma conferência autobiográfica, em 1927, em sua *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura), ainda localizada em Hamburgo, mais de trinta anos após a data de finalização de sua tese, o pesquisador compartilhou o primeiro mistério que atraiu seu olhar para as obras botticellianas. Tratava-se da cena de perseguição entre Zéfiro e Flora em “Primavera” (Figura 1):

A descoberta de que as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora), na Primavera de Botticelli, fossem trazidas diretamente dos Fastos de Ovídio foi para mim decisiva para a escolha do tema da tese, a qual teve como argumento a intensidade do movimento externo sob o signo da Antiguidade. [...]. Eu devia buscar compreender se entre os contemporâneos de Botticelli existiam documentos, ou mesmo poesias, que pudessem indicar-me quem tinha sido o mediador deste duto modelo para um grupo da perseguição. Tratava-se, então, de uma atitude que privilegiava a análise da obra de arte individual. [...]. Consegui descobrir que Poliziano, estudioso e poeta, tinha sido o mediador da passagem ovidiana. Em particular – coisa decisiva, para mim -, descobri que exatamente este duto humanista tinha sido quem transmitira os motivos antiquizantes à representação dramática. (WARBURG, 2018, p. 40)

Figura 1 – Primavera



Legenda: Sandro Botticelli, c. 1482, têmpera grossa sobre madeira. Galleria degli Uffizi, Florença.
Fonte: Wikimedia Commons, 2012.

A conferência levou o título em alemão “*Vom Arsenal zum Laboratorium*” (De arsenal a laboratório), ocorreu em 29 de dezembro de 1927, e trouxe importantes reflexões de um Warburg maduro, sobre seu percurso intelectual. A herança deixada pelo pesquisador alemão se tornou, não apenas para a história da arte, como para diversas disciplinas irmãs, parte significativa do desenvolvimento e desconstruções dos estudos da cultura e da arte. Através de palestras, conferências, de seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) e sua Biblioteca – que naquele momento iniciava seu projeto como centro de conhecimento, posteriormente transformado em Instituto de pesquisas, filiado a Universidade de Londres (BREDEKAMP; DIERS, 2013) – Warburg fixou seu nome como referência para grandes intelectuais que o sucederam.

Na lista dos admiradores e “continuadores”, constam Fritz Saxl (1890- 1948) e Gertrud Bing (1892- 1964), fiéis colaboradores e assistentes que trabalharam lado a lado com o estudioso durante os anos de constituição da biblioteca e organizaram a

primeira obra canônica do autor após seu falecimento, publicada em 1932¹¹ (BREDEKAMP; DIERS, 2013). O filósofo Ernst Cassirer (1874- 1945), que dedicou sua obra de 1926, “Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento” à Warburg (FERNANDES, 2018, p. 31). No círculo de seus discípulos, o jovem Erwin Panofsky (1892- 1968), ainda residente na Alemanha pré-nazismo e, mais tarde, transferido para os Estados Unidos (WIND, 2018). Edgar Wind (1900- 1971), que teve o jovem Panosfsky como seu primeiro orientador e mediador de sua entrada no círculo intelectual de Hamburgo, onde cultivou laços com um Warburg longo (WIND, 2018). E além, é claro, de Ernst Gombrich (1909- 2001), diretor do *Warburg Institute*, entre os anos de 1959 e 1972 e responsável pela primeira biografia intelectual do fundador da instituição (WEDEPOHL, 2015).

Gombrich recebeu as honras de ter reavivado o pensamento warburguiano no círculo da História da Arte do século XX, mas recebeu ásperas críticas de Wind (2018, p. 282) a respeito de uma biografia, que para ele, não teria feito justiça a nenhum objetivo que propôs. Para Wind (2018, p. 284-289), as escolhas e resoluções metodológicas utilizadas por Gombrich como estratégia narrativa, compôs um “personagem tema”, suprimindo a personalidade vigorosa e viva de Warburg. O resultado teria sido a construção da imagem de um pesquisador confuso e melancólico (WIND, 2018).

Ademais, indicou o quão importante seria relacionar o círculo intelectual do pesquisador – o que Gombrich executou parcialmente e com certa predileção teórica – com seu desenvolvimento científico, uma vez que sua grande marca era a análise meticulosa dos contextos (WIND, 2018, p. 291). Ponderando sobre isso e sobre os “mistérios” a serem resolvidos, a conferência autobiográfica de Warburg apresenta-se como um importante documento historiográfico, no qual quem fala e rememora seu processo é o próprio autor, dando pistas da construção e metamorfoses que seu pensamento operou ao longo de sua vida.

A cena de perseguição entre Flora e Zéfiro, em “Primavera”, despertou uma decomposição de fontes do humanismo durante o Primeiro Renascimento florentino. A relação entre artistas e comitentes promoveu a dinâmica que Warburg (2015, p. 27) considerou como um “gesto de empatia como força formadora do estilo” (WARBURG, 2015, p. 27). Conforme Michaud (2013, p. 86) avalia, quando Warburg

¹¹ Trata-se da obra “*Die Erneuerung der heidnischen Antike*”, traduzido para o português em 2013 sob o título “A renovação da Antiguidade pagã”, pela editora Contraponto.

mirou sua atenção para o estudo do programa mitológico de Sandro Botticelli (1445-1510), acessou uma “justaposição de elementos em tensão” presente no período. Tratava-se do exame de um estágio heterogêneo do teor da vida florentina que apresentava contraste nas personalidades de diferentes níveis de cultura, como a aristocracia e a manifestação popular, confluindo para a transformação dos estilos artísticos (MICHAUD, 2013).

Desde o início de sua formação intelectual, Warburg (2018) atentava para um sincretismo nos fundamentos culturais. Quando tinha apenas quinze anos, lidava com uma ortodoxia fortemente dogmática, fruto de sua origem familiar vinculada à tradição hebraica, em paralelo com o desenvolvimento de uma moderna cultura alemã (WARBURG, 2018, p. 38). Este início marcou o interesse pelo estudo de nomes vinculados ao desenvolvimento da ciência natural, como Friedrich Schiller (1759-1805), respeitável poeta do círculo intelectual alemão do século XVIII, e Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), filósofo, crítico e um proeminente nome da poesia, contemporâneo a Schiller (WARBURG, 2018). Warburg entraria na Universidade de Bonn em 1866, já familiarizado com a tese de Lessing a respeito do grupo escultórico do Laocoonte, por exemplo. Acerca do episódio, o próprio pesquisador lembrou as inquietações da juventude:

Foi então que, em seguida, pude sentir mais forte em mim a felicidade da dedicação à pesquisa. Esta última era, porém, compreensivelmente ligada a uma nota de nostalgia pela serenidade, por meio da qual foi totalmente normal entender e perceber no tranquilizante elemento apolíneo a característica verdadeira e essencial da arqueologia, visto e considerado que o próprio Lessing tinha definitivamente comprovado com o seu Laocoonte que na representação artística este último, enquanto criação autenticamente antiga, não grita nem mesmo quando é agarrado por serpentes; apenas suspira. (WARBURG, 2018, p. 39).

Segundo as lembranças de Warburg em sua reflexão autobiográfica, a comprovação apolínea de Lessing sobre a representação de um Laocoonte “contido”, mesmo diante um elevado grau de sofrimento, provinha das considerações de Johann J. Winckelmann (1717-1768) sobre a Antiguidade Clássica. Na tese de Lessing, existe uma comparação entre a poesia e as artes visuais, como a pintura e a escultura, considerando o segundo grupo como inapto para a representação de sentimentos transitórios:

[...] Os deuses e seres espirituais como o artista os representa não são inteiramente os mesmos que o poeta necessita. Nos artistas eles são abstrações personificadas que devem manter constantemente a mesma caracterização para que eles possam ser reconhecidos. Nos poetas, pelo contrário, eles são seres efetivamente ativos que além do seu caráter universal possuem outras qualidades e paixões que, segundo a oportunidade circunstancial, podem ser postas diante daquele. Para o escultor, a Vênus não é nada senão o Amor; ele tem que dar a ela toda a beleza decente e pudica, todo o encanto gracioso que nos extasia em objetos amados e que, portanto, nos levam ao conceito isolado do amor. O menor desvio desse ideal faz com que não reconheçamos a sua imagem. [...] A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá. Do mesmo modo a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele. (LESSING, 1998, pp. 89-90).

O principal argumento de Lessing (1998), o qual Warburg acolhe com olhos críticos, é que a pintura ou escultura não poderiam representar uma passagem ativa, do movimento de Vênus, por exemplo, no ato de uma vingança, sem descaracterizá-la. Pois sua iconografia não estaria marcada através desse auspício, e sim como uma deusa do amor. Portanto, em um suporte no qual apenas um lance é visto, isto é, apenas uma cena é indicada, seria necessário que fosse eleita a mais característica da divindade representada, pois assim ela seria reconhecível. Lessing (1998, p. 88) considerou como “traços positivos” e “traços negativos” os matizes de representação. O lado positivo, estaria naquilo que é facilmente reconhecível e que estaria nos domínios da poesia e da pintura, já o negativo pertenceria as oscilações não tão características que a poesia conseguiria mediar com a justaposição de várias cenas, como uma mistura, concretizando “duas aparições em uma” (LESSING, 1998, p. 88).

Olhando para 1889, durante o semestre de inverno da Universidade de Bonn, Warburg (2018) lograva de uma estadia em Florença, e redigiu um manuscrito para um seminário, intitulado “Esboço de uma crítica ao ‘Laocoonte’ na arte do Quattrocento em Florença”. No texto mencionado, construiu um breve esquema introdutório, analisando a abordagem de Lessing:

Distinção entre pintura e poesia segundo Lessing.

A arte figurativa poderia:

1. Representar as coisas que são transitórias, e não o momento mais alto.

A poesia pode:

2. Representar ações transitórias porque está em condições de mostrar, antes ou depois, também outros aspectos da mesma pessoa. (WARBURG, 2018, pp. 53-54).

Refletindo sobre isso, descreveu que o argumento de Lessing empregava um caráter exclusivo para a poesia de representar ações “transitórias”, enquanto a pintura, caracterizava o que é possível observar em uma única tomada de olho (WARBURG, 2018, p. 55). Sendo assim, Warburg (2018, p. 55) compreende que, segundo Lessing, a pintura é feita mediante o que existe e é imutável, suprimindo as emoções transitórias e os estados de oscilação.

Na conferência de 1927, o estudioso justifica que esse momento de sua trajetória acadêmica estava marcado por um “convencimento” de que seria necessário fazer uma correção à tese de Lessing (WARBURG, 2018, p. 39). Considerando sua admiração durante o período secundarista, constatou que sua correção à doutrina de Lessing, era em verdade, uma reavaliação de preceitos de Winckelmann a respeito da serenidade olímpica da Antiguidade¹², desenvolvida nos primeiros anos de Bonn, como um fundamento histórico-cultural, que mesmo mais de trinta anos depois, ele não considerava concluída (WARBURG, 2018, p. 39).

Carlo Ginzburg (2007, p. 43-44) avaliando o percurso historiográfico de Warburg, menciona o problema que teria o atormentado desde a juventude, guiando-o por variados incursos temáticos, sem nunca abandonar a questão: “O que significa a influência dos antigos para a civilização artística do primeiro Renascimento?”. No seu esboço sobre o Laocoonte de Lessing, Warburg (2018, p. 56) apontou para a arte florentina do *Quattrocento* a representação verossímil do que é “transitório”, e compreendendo os esforços de Lessing para separar a poesia da pintura, propõe que tal julgamento seja ponderado em relevos, assim como o de Ghiberti, como elemento peculiar, “passível de intercambiar experiências recíprocas”:

Pode-se facilmente sustentar que a escultura livre é chamada a representar de preferência a pessoa individualmente, e a pintura, mais pessoas em sua relação recíproca. Mas isso não exclui que um modo artístico possa

¹² Sobre isso, Winckelmann escreveu: “O caráter geral que distingue as obras-primas gregas, antes de qualquer outra coisa, são a nobre simplicidade e a grandeza serena, tanto na postura quanto na expressão. Assim como as profundezas do mar se mantêm calmas em todos os momentos, por mais enfurecida que esteja a superfície, também a expressão, nas figuras dos gregos, mesmo no seio das paixões, exhibe uma alma sempre grandiosa e sempre impassível.” (WINCKELMANN apud MICHAUD, 2013, p. 31).

aprender de outro. [...]. Na arte grega, o desenvolvimento se apresenta, num primeiro momento, como escultura livre na frente de uma parede (por exemplo, as métopas de Selinunte); em seguida, a parede é explorada para dar profundidade às imagens: as figuras são, então representadas em rotação em $\frac{3}{4}$, de modo que não se perceba a parede do relevo como massa pura, visto que, graças à imaginação, completa-se a metade que não é visível (por exemplo, no friso de Theseion). (WARBURG, 2018, p. 56).

Um ponto relevante desta passagem é a consideração, ainda que prematura, que as artes figurativas poderiam trabalhar com o sentido da “imaginação” como completude, de maneira similar à poesia, ou seja, aprendendo com ela. Na biografia intelectual escrita por Ernst Gombrich (1986, p. 37), ele indicou que no semestre de inverno em que o esboço de Lessing se realizou, Warburg frequentava a cátedra de arqueologia clássica, sob orientação de Reinhard Kekulé von Stradonitz (1839-1911). Sobre o exemplo do friso de Theseion, descrito na citação anterior, Warburg teria admirado o sentido de “força animal”, em notas preliminares de 1887:

A força animal com a qual o Centauro agarra sua vítima e seu desejo selvagem que nem a morte iminente pode reprimir, são esplendidamente representados [...] E, no entanto, o melhor está ausente neste estilo: a beleza. Porque esses grupos não são bonitos. Se dito que eles mostram um movimento apaixonado sem ficar embaçado, este é o maior tributo que se pode dar a eles. [...] Uma característica particularmente atraente é a cortina do grupo nº 3, que flutua como sob o efeito de uma excitação apaixonada [...] Em Olympia, uma arte rude e arcaica se esforça para adaptar suas figuras com maior vivacidade, mas feias, ao espaço limitado do frontão.¹³ (WARBURG apud GOMBRICH, 1986, p. 38, tradução nossa).

Destacando ideias significativas dessa nota, tomemos a falta de beleza e ainda, a concepção de movimento apaixonado e a emoção apaixonada que não embaçam a vista do observador. São exatamente nessas linhas, que uma concepção de Antiguidade pautada na serenidade plácida da morte do sacerdote Laocoonte por um ataque de serpentes, delimitava uma noção demasiadamente apolínea que Warburg (2018) divergia de Lessing e Winckelmann. Na tentativa de correção ao sentido de exclusividade apontando por Lessing entre poesia e pintura, Warburg inicia uma busca pelo elemento transitório na arte do *Quattrocento*, desenvolvendo atenção especial entre a escultura e pintura.

¹³ O texto em língua estrangeira é: “The animal strength with which the Centaur grips his victim and the savage desire which even approaching death cannot stifle, are splendidly rendered...and yet the best thing is absent from this style: beauty. For beautiful these groups are not. If one says of them that they show passionate movement without losing in clarity, this is the highest tribute one can pay... A particularly attractive feature is the drapery of Group Number 3, where it flutters as if in passionate excitement... In Olympia a rude archaic art attempts to fit its more vivid but ugly figures into the confines of the pediment.”

No inverno de 1889, Warburg participou de uma experiência em Florença, sob orientação de August Schmarsow (1853-1936), que iniciava o projeto para constituir um centro de História da Arte alemã na região toscana, hoje conhecido como o *Kunsthistorisches Institut in Florenz* (GOMBRICH, 1986, p. 40). Com o objetivo de apresentar sua iniciativa, Schmarsow reuniu oito estudantes de diversas universidades para sessões de trabalho prático de Masaccio e a escultura italiana (GOMBRICH, 1986, p. 40). Warburg integrava o grupo e levava suas incursões pela análise de esculturas e pinturas para o discurso arquitetônico do professor Schmarsow e sua abordagem psicológica (GOMBRICH, 1986, p. 40). A necessidade de teorizar sobre o elemento transitório formulou, nesse período, o estudo sobre os gestos:

Em Schmarsow, Warburg encontrou outro professor que foi apanhado pela onda do novo psicologismo. Ele não era um pensador lúcido, mas muito consciente da relevância dos problemas teóricos. Em sua pesquisa sobre arquitetura, ele se perguntou sobre a percepção do espaço e nossa propensão à empatia. Em seu estudo sobre pintura, ele estava muito interessado nos problemas de gestos e expressão. Mas Schmarsow era acima de tudo, um evolucionista. Como Usener e Lamprecht, ele gostava de meditar nas origens. Vinte anos depois, ele formularia sua estética evolucionária em um artigo que lembra vividamente algumas das primeiras reflexões de Warburg sobre esse assunto. Presumivelmente, os primeiros esboços dessas ideias já estavam presentes nas conversas de Schmarsow quando Warburg estava trabalhando com ele. Schmarsow definiu arte como "a tentativa do homem, através de sua atividade criativa, de chegar a um acordo com o mundo em que se encontra". No campo das artes, ele tentou, por construções puramente a priori, chegar a uma genealogia das várias atividades artísticas. Como as palavras são uma síntese de gestos e sons, esses dois elementos devem preceder a linguagem; sendo a imagem uma "abstração" de objetos e espaço, esses elementos devem, por sua vez, ser mais antigos que a imagem, que por natureza é um derivado como a palavra. As principais atividades artísticas são, portanto, "mímica" (Mimik) e "escultura" (Plastik); [...]. (GOMBRICH, 1986, pp. 40-41, tradução nossa).¹⁴

¹⁴ O texto em língua estrangeira é: "In Schmarsow, Warburg found another teacher who had been caught up in the wave of the new psychologism. He was not a lucid thinker but one very much aware of the relevance of theoretical problems. In his studies of architecture he speculated on the perception of space and on our tendency towards empathy. In his study of painting he was much concerned with the problems of gesture and expression. Above all, Schmarsow was an evolutionist. Like Usener and Lamprecht, he liked to speculate about origins. Some twenty years later he was to formulate his evolutionist aesthetics in a paper which strikingly recalls some of Warburg's earlier speculations on this subject. One may well assume that first adumbrations of these ideas had already occurred in Schmarsow's conversations at the time when Warburg worked with him. Schmarsow defined art as 'eine schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt ist' ('Man's attempt, through his creation, to come to terms with the world in which he finds himself'). Within the arts he attempts, by purely a priori constructions, to arrive at a genetic pedigree of the various artistic activities. Words being a synthesis of gesture and sound, both these elements must precede language; the image being an 'abstraction' from objects and space, these elements in turn must be older than the image, which is as derivative in its character as the word. The most primeval artistic activities, therefore, are 'mime' (Mimik) and 'sculpture' (Plastik); [...]."

Gombrich (1986, p. 37) nos apontou que não deveríamos deter muita atenção nestas primeiras notas juvenis, não mais que nos ecos que permanecem na vida do estudioso. Entretanto, as origens de bons mistérios guardam a carga primordial daquilo que deve ser resolvido. Seu argumento tornou-se o grande responsável pelos anos de formação de Warburg não serem tão ostentados na comunidade acadêmica. Exercendo uma básica pergunta, propositalmente similar à de Warburg, “o que significa o influxo dos antigos para a civilização artística do primeiro Renascimento na *historiografia warburguiana?*”, suas primeiras inquietações tornam-se essenciais, não apenas para nós, intérpretes, mas para Warburg em 1927, aos sessenta e um anos, dois anos antes de seu falecimento, quando decide rememorar, o que em sua associação cognitiva, explica a fundação da Biblioteca.

Regressando ao início do capítulo, na motivação que levou Warburg (2018, p. 40) a escolher o tema de sua tese de doutorado, em 1891, com a cena de perseguição entre Flora e Zéfiro, na *Primavera* de Botticelli, apreendemos melhor seu argumento sobre a intensidade do movimento externo sob o signo da Antiguidade. O mistério residia em quem, ou o que, agitava as vestes e os cabelos das ninfas, e ainda, quem teria sido o responsável pela transmissão de tais sentimentos transitórios para Botticelli. A ninfa Flora, entrelaçada em Zéfiro, personificou o motivo artístico antigo capaz de textualizar a transitoriedade de paixões. Através de seus acessórios em movimento, invadiu as telas com algo, que segundo Warburg, não pertencia à ordem apolínea de expressão.

Gertrud Bing (apud GINZBURG, 2007, p. 47) teria descrito a aparente dispersão temática da vida de pesquisas do estudioso como a busca da função da criação figurativa na vida da civilização, e a relação variável que existe entre expressão figurativa e linguagem falada. Warburg circunscreveu na Antiguidade clássica, seu centro gravitacional, com problemas orgânicos e com núcleo preciso, como considerou Ginzburg (2007, p. 47). As memórias da sua tese, guardam o prólogo de uma busca e a descoberta de um poderoso símbolo cultural. Em sua nota preliminar à tese publicada em 1893, sob o título “O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano”, redigiu:

Este trabalho é uma tentativa de comparar os famosos quadros mitológicos O nascimento de Vênus e A Primavera, de Sandro Botticelli, com as representações correspondentes nas literaturas poéticas e na teoria da arte

da época, a fim de expor o que interessava aos artistas do Quattrocento na Antiguidade. Assim podemos acompanhar passo a passo como os artistas e seus mentores reconheceram na “Antiguidade” um modelo que exigia intensificar o movimento externo e como se apoiavam em modelos antigos quando precisavam representar elementos acessórios em movimento [*bewegtes Beiwerk*] – principalmente na indumentária e nos cabelos. Digase de passagem que essa demonstração é significativa pra a estética psicológica, pois aqui, com os artistas em processo de criação, podemos observar o sentido do ato estético da “empatia” [*Einführung*] em seu devir como força figuradora do estilo. (WARBURG, 2013, p. 03).

Warburg expôs dois argumentos centrais de seu texto nessa breve nota: o movimento aparente às pinturas de Botticelli e a relação entre o círculo intelectual de Florença e as escolhas dos artistas. Percebeu que Botticelli absorveu o motivo de movimento de alma da literatura poética da época, em especial com a obra *Stanze per la giostra*, do proeminente poeta italiano Angelo Poliziano (1454 – 1494) e seu resgate à literatura antiga (WARBURG, 2015). Sua introdução foi objetiva e precisa, avançou em sua contestação sobre o argumento de Lessing e, principalmente, demonstrou que o esboço sobre os relevos de Ghiberti, alguns anos antes, no qual apontou a proposição que um modo artístico poderia ser aprendido de outro, teria ocorrido na corte dos Medici do qual Botticelli fazia parte (WARBURG, 2018, p. 56).

Desde o primeiro terço do século XV, o norte da Itália desenvolveu uma corrente dominante nos círculos artísticos, baseado em Leon Battista Alberti (1404 – 1472) e o seu *Da pintura* (WARBURG, 2015, p. 33). Tratava-se de um esforço para capturar os movimentos transitórios, tanto na poesia, quanto na pintura. Alberti recomendou três Graças dançantes como tema de uma obra, e Warburg (2015, p. 54) interpretou que Botticelli teria dado corpo aos exemplos modelares de Alberti, ou ao menos, que o *concetto* circulava pelos conselheiros do artista ao efetuar a *Primavera*. Alberti instruiu que todo pintor se tornasse íntimo dos poetas e conhecedores das letras, essa troca traria louvor e fama (WARBURG, 2015, p. 55). A afinidade entre as duas artes não era uma invenção de Alberti, uma vez que Horácio (19 ac), em seu *A arte da poesia*, apresentou o termo tão utilizado durante o Renascimento: *ut pictura poesis* (assim como a poesia, a pintura) (BAERT, 2014). Entretanto, incluso na afinidade, residia o *paragone* entre as artes mecânicas e as artes intelectuais.

Assumindo o dado proposto por Lessing e Winckelmann sobre uma beleza apolínea clássica, Warburg (2013) observou que o fundamento que embasou Botticelli em sua relação com a poesia, não teria sido a transmissão emotiva de um

estado fixo de vida, mas justamente o oposto, a perturbação da alma, que teria sido traduzida na poesia através da descrição de vestes e cabelos, ao qual ele se refere como acessórios móveis [*bewegtes Beiwerk*]. Acerca disso, destaca em sua tese a passagem de Poliziano que descreve com minuciosos detalhes os elementos transitórios na criação do cosmos e no *Nascimento de Vênus* (Figura 2):

99

[No tempestuoso mar Egeu vê-se acolhido
O membro genital no ventre de Tétis
Que, sob os diversos giros dos planetas,
Vaga pelas ondas envolto em espuma branca.
Nascida ali, com graça e alegria,
Uma donzela com rosto não humano,
Avança – e o céu se deleita –
Sobre uma concha guiada pelos ventos.

100

Chamar-se-iam reais o mar e a espuma,
Reais a concha e o sopro do vento;
E o brilho dos olhos divinos
E o céu e os elementos a envolvem com seus risos.
Dançam as Horas brancas na areia
E o vento encrespa seus cabelos;
Seu rosto não é igual nem é distinto
Como costuma ser quando se trata de irmãs.

101

Poderias jurar que a deusa saíra do mar,
Segurando com a destra o seu cabelo,
E, com a esquerda, cobrindo seu doce seio;
E sob seu passo sacro e divino,
A praia se revestira de grama e muitas flores,
E, com seu semblante alegre e singular,
Foi acolhida pelas três ninfas em seu grupo
E por elas coberta com um manto de estrelas.
(POLIZIANO apud WARBURG, 2013, p. 07).¹⁵

¹⁵ Tradução presente em: WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 7. A tradução dos textos utilizados por Warburg na tese, em latim e italiano, foram versadas ao português nesta edição preservando o máximo do estilo e da semântica, perdendo, contudo, o rigor da métrica do original.

Figura 2 – O nascimento de Vênus



Legenda: Sandro Botticelli, c. 1484, têmpera grassa sobre tela. Galleria degli Uffizi, Florença.
 Fonte: Wikimedia Commons, 2012.

Angelo Poliziano era um nome importante no círculo florentino da segunda metade do século XV. Foi o responsável por diversas traduções e estudos das obras de grandes poetas da Antiguidade, como Ovídio, Virgílio, Hesíodo, Claudiano e Homero (KENNEY, 2021). Letrado em latim, italiano e grego, forneceu para a corte da família Medici um novo contato com os escritos antigos, possibilitando a retomada de tópicos do mundo pagão (KENNEY, 2021).

No estudo de Warburg (2013) o vínculo entre Poliziano e Botticelli foi firmado não apenas pela reprodução do tema através da tradução, mas sim pelos desvios que ambos realizaram da poesia homérica. No canto homérico à deusa Afrodite, existem menos reforços ao carácter móvel da representação da cena (WARBURG, 2013, p. 08)¹⁶. Contudo, Poliziano teria realizado “contribuições” visando “quase exclusivamente a acabamento dos detalhes e dos acessórios” (WARBURG, 2013, p. 08). Os detalhes “animados pelo vento” seriam uma admiração de Poliziano por um virtuosismo artístico, fruto da corrente defendida por Alberti sobre a expressividade (WARBURG, 2013, p. 08).

¹⁶ Passagem citada por Warburg em sua tese. Ver: WARBURG, 2013, p. 08.

E a trama do poema se desenrola também na pintura de Botticelli, desviando-se do poema apenas no detalhe. No quadro, Vênus na concha cobre o seio com a mão direita (e não com a esquerda) e usa sua mão esquerda para manter o longo cabelo próximo ao corpo. Além disso, no lugar das três Horas em vestimentas brancas, a Vênus é recebida apenas por uma figura feminina de vestido colorido e florido, cingido por um ramo de roseira. No entanto, a descrição minuciosa de Poliziano, dos elementos acessórios em movimento, se repete aqui com tanta fidelidade que seguramente podemos supor algum vínculo entre as duas obras de arte. (WARBURG, 2013, p. 08).

Botticelli, por sua vez, também alterou alguns detalhes na representação da Vênus, todavia, é evidente que o efeito de mobilidade foi apreendido através das contribuições de Poliziano ao canto homérico. Podemos observar nesta breve passagem a pluralidade de “camadas” que envolveriam a utilização do elemento pagão no contexto florentino, seguindo a “empatia”, ou identificação que tanto o artista quanto o poeta nutriam com o material.

Tecendo um fio condutor, Warburg (2015, p. 32) sustenta que seria possível Poliziano ter sido estimulado pelas ideias de Alberti na consideração dos acessórios em movimento como um problema artístico, e fazendo parte da corte dos Medici, teria passado esse motivo para Botticelli:

Seja como for, é certo que Poliziano, com consciência e por conta própria, deu novo apoio e essa disposição, já que formou palavras para descrever esses acessórios em movimento que imitavam com fidelidade as palavras que fora buscar nos poetas antigos – no caso, em Ovídio e Claudiano. (WARBURG, 2015, p. 37).

Warburg (2015, p. 38) averiguou que os acessórios móveis aparecem com riqueza de detalhes em várias passagens de *Metamorfoses* e nos *Fastos* ovidianos. O poema italiano, justaposto com os modelos latinos, guardavam o que ele declara como “ecletismo meticuloso” associado à “habilidade de processar com força artística própria os elementos à mão” (WARBURG, 2015, p. 38). Ocupando-se com a relevância da presença do “*Zéfiri amoro*”, como justificativa da mobilidade de vestes e cabelos na poesia hiperovidiana de Claudiano, elabora que, segundo os fundamentos propostos por Alberti, em seu *Da pintura*¹⁷, a mistura de imaginação e organicidade eram necessários para reproduzir o movimento de panos e cabelos,

¹⁷ Livro publicado em 1435, na Itália, por Leon Battista Alberti. Nesta obra encontra-se uma exposição das leis da perspectiva que dominaram a arte ocidental por mais de quatro séculos. O tratado de Alberti é também um exemplo de crítica militante e o testemunho vivo de uma concepção de arte como atividade ética e cognoscitiva. Cf. ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silve. Campinas; Editora Unicamp, 2014.

para que os pormenores não fossem apenas ferramentas de exibição (WARBURG, 2015, p. 39). Isto é, ao laborar sobre a representação do vento, Alberti ressaltou a responsabilidade do artista em equilibrar os adornos sem criar uma atmosfera antinatural, os ventos moveriam apenas o que movem no mundo real (WARBURG, 2015, p. 33). Dessa maneira, a presença de Zéfiro nas duas pinturas mitológicas de Botticelli, tornavam-se a origem do sopro que movia os elementos figurativos das ninfas.

É relevante considerar que a via interpretativa de Warburg e a cadeia de exposição de seus argumentos na tese não seguiam uma linha cronológica da produção dos quadros (CENTANNI, 2013). Apesar de seu interesse inicial ter ocorrido mirando as figuras de Flora e Zéfiro na *Primavera*, o historiador da arte optou por iniciar sua exposição com o *Nascimento*, que teria sido realizado posteriormente. Neste caso, Warburg (2015, pp. 53-54) seguia a via interpretativa de Vasari, que relacionou as pinturas como dois momentos de Vênus, entre o nascimento e a coroação, enfatizando que as obras possuíam um caráter de complementariedade. Nos dois casos tínhamos a reprodução de personagens, ainda que com variações, como Zéfiro, Vênus e Flora, reproduzidos em um curto intervalo de tempo, segundo uma temática do amor. Era dubitável uma desconexão completa entre elas.

A presença do enlace de Zéfiro com a ninfa Flora tanto na *Primavera*, quanto no *Nascimento*, firmava vínculos com a narrativa de Ovídio sobre a fuga de Dafne de Apolo (WARBURG, 2013). Poliziano teria baseado a cena em diversas passagens literárias, inclusive em aulas públicas em Florença, em 1481 (WARBURG, 2015, p. 64). Warburg (2015, p. 64) indicou que o conceito da cena de perseguição ovidiana, já teria sido apresentada anteriormente, como elemento da fantasia, em Boccaccio e seu *Ninfale Fiesolano*.

Atentando para esse fato, a primeira fase de Flora, em *Primavera*, é o de fuga, inspirada diretamente por Dafne e Apolo, manifestando a intenção de Botticelli em criar uma atmosfera animada, sem que fosse antinatural, como teria descrito Alberti. Na poesia ovidiana, Flora menciona que a corrupção na fala latina, transformou seu nome “Clóris em Flora” (OVÍDIO apud WARBURG, 2015, p. 61). Isso remonta uma dupla compreensão da ninfa: Clóris como a ninfa em fuga, livre, e Flora como a ninfa subjugada, transformada (WIND, 1958).

O painel 39 do Atlas *Mnemosyne*¹⁸ de Warburg, possui como uma de suas vias interpretativas o “Amor antigo” da Florença dos Medici como exemplo da entrada do estilo *all’antica* no início do Renascimento florentino (BORDIGNON; et al., 2014). Concerne uma leitura das alegorias femininas de Botticelli como amostra da expressão de vida, através do tema do amor e da metamorfose (BORDIGNON; et al., 2014). A representação da ninfa em fuga circunscreve-se como elemento formal, em interseções entre a figura Vênus e o desenvolvimento do sentido antiquado do almanaque Baldini¹⁹, guardando variações de Palas como um modelo para Botticelli, e do processo de transformação figurativa entre Clóris, Dafne, Abundância e Fortuna²⁰ (BORDIGNON; et al., 2014).

Como Warburg (2018) afirmou em sua conferência autobiográfica, o impulso inaugural da definição de sua monografia teria sido a cena de perseguição entre Flora e Zéfiro no início de sua trajetória intelectual. Já no último projeto de sua vida, o tema retorna como um estudo que traz o reino de Vênus como guia figurativo e regente de uma atmosfera da corte florentina, na qual a ninfa encontra-se presa e transformada pelo amor (CENTANNI, 2013). As *Metamorfoses* de Ovídio fornecem um ponto importante para o exame deste dado.

Analisando a narrativa ovidiana, em especial os desfechos de Dafne e Flora, o universo da ninfa é impetuoso e dissimulado. A ninfa apresenta-se à mercê de um ato ou desejo, disfarçado de sentimento. Contudo, não poderíamos culpá-lo por uma

¹⁸ Para ver o painel completo no site do Instituto Warburg acessar:

<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>. Para uma leitura interpretativa do painel, acessar: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1039.

¹⁹ O calendário Baldini é um almanaque de gravuras atribuído a Baccio Baldini (c.1436-1487), no qual é representando um universo de ideias acerca da Antiguidade. Aby Warburg apontou que o texto é um manual de instruções para “os que acreditam nos planetas”, um compêndio apurado da cosmologia helênica aplicada, mediado por referências de Abû Ma’schar. No texto sobre as *imprese amorese*, de 1905, Warburg indicou que possivelmente as gravuras pudessem ter sido realizadas por Botticelli, em seu período juvenil, como aprendiz de ourives. Para mais informações sobre o calendário Baldini, ver: “Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara”. In: *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 125.

²⁰ No *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Warburg, seu projeto de painéis com fundo negro com recortes iconográficos de referências simbólicas da cultura ocidental, as variações de figuras femininas aparecem em diferentes painéis como: o 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 50-51, 53, 55, 57, 70, 72, 73, 76 e 77. Ver: WARBURG, 2010. Considerando a pluridade das referências e a complexidade do projeto que permaneceu inacabado, elencamos algumas obras fundamentais referenciadas nos painéis e nos escritos do pesquisador para compreender a projeção da ideia da Ninfa em seu desenvolvimento intelectual. Não almejamos, nem consideramos praticável para o momento, uma interpretação pormenorizada de cada recorte presente no atlas. Indicamos, contudo, material para consulta online de leituras interpretativas dos painéis: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php e <https://warburg.library.cornell.edu/>.

“passividade” neoplatônica da figura da ninfa que é perseguida e transformada, manipulada por impulsos dos seus admiradores, uma vez que em outros episódios, o desígnio de uma ninfa pacífica é desafiado. Nas *Metamorfoses* de Ovídio (2017), o conceito de ninfa serve como um mobilizador das transformações necessárias do mundo e elas se apresentam em exemplares específicos e atuantes.

Retomando as primeiras inquietações de Warburg, com a observação que a Antiguidade expressou tanto dores quanto o movimento, podemos avaliar o que isso acarretaria como força de investigação de um diligente historiador da arte. Tomando de empréstimo uma passagem de Lessing (1998, p. 81) versando sobre o poeta e o artista, “[...] suponhamos agora que o poeta nos conduza, dentro da mais bela ordem, de uma parte do objeto para outra; suponhamos que ele também saiba tornar igualmente tão clara a ligação dessas partes: quanto tempo ele precisa para isso? [...]”, podemos considerar Warburg como nosso “poeta” e a Ninfa como nosso objeto dividido em partes. Resta-nos avaliar quanto tempo o estudioso levaria para tornar todas as ligações dessas partes claras.

No capítulo que se apresenta aqui, utilizamos dois escritos primordiais para o universo da Ninfa: a tese de doutorado de Aby Warburg e sua troca fictícia de correspondências com o amigo André Jolles. No primeiro caso temos a descoberta de um motivo condutor, no segundo, suas primeiras inquietações metodológicas.

1.1.1 Dafne, Clóris e Flora: a ninfa, a fuga e o jardim do amor

Ovídio, célebre poeta romano, aplicou uma modalidade cosmogônica ao construir suas *Metamorfoses* (OLIVA NETO, 2017, p. 8). Sua ambição foi a construção de um poema universal, narrando os eventos “desde a primeira origem do mundo” (*prima ab origine mundi*), “até o tempo dele” (*ad mea tempora*) (OLIVA NETO, 2017, p. 8). O repertório mitológico era recuperado pelos poetas desse período através da tradição oral das lendas populares e por intermédio de textos anteriores. No segundo caso, havia a diligência em realizar algo que nenhum outro poeta, grego ou romano, teria feito (OLIVA NETO, 2017, p. 17). Contemporâneo a Virgílio, certa disputa poética era sadia e inspiradora, baseava-se no princípio de “emulação”: a composição dos poemas não eram apenas imitações, — como

exemplo de Ovídio, da poesia de Homero, Hesíodo e outros — mas exigia o caráter de superação, no primor em compor obras eminentes aos seus modelos de admiração (OLIVA NETO, 2017, p. 18).

O grande legado de Ovídio coube ao sentido de transformação. Apesar da ambiciosa ideia da estruturação etimológica do poema, seu fundamento era as “*formas mutatas in nova corpora*” (formas mudadas em novos corpos) (OLIVA NETO, 2017, p. 12). Existia o cuidado em trazer organicidade para os relatos de um período tão vasto e como tudo seria passível de transfiguração. Como argumento de ordenação, amor e ódio servem ao princípio de concórdia e discórdia, união e separação; duas forças opostas que ajudaram nas concepções teóricas de tantos períodos sobre o mundo e suas mutações (VEGA, 1998).

Ovídio (apud OLIVA NETO, 2017, p. 12) proclamou um “canto contínuo”, centralizando seus escritos não apenas no exame da origem, mas sim no período de transição. O processo de transformação, que apreendemos como “metamorfose”, supõe um estado anterior, o episódio de transição e o estágio final (OLIVA NETO, 2017, p. 13). O meio é o precioso caminho que guarda a energia do antes e do após, na metamorfose da borboleta, é reconhecido como o a crisálida. A busca de Warburg pelas emoções transitórias na arte figurativa encontra a referência de Ovídio como um *magnum opus* para artistas e pensadores a partir do século XII (OLIVA NETO, 2017, p. 28). Tratava-se de um guia sobre a mitografia e o processo de “tecer a poesia” através de vínculos surpreendentes (OLIVA NETO, 2017, p. 28).

Em suas *Metamorfoses*, expõe a figura da ninfa em narrativas solenes sobre o mundo pagão antigo e converteu significativa assimilação aos trabalhos greco-romanos na arte (TRANINGER; ENENKEL, 2018, p. 05). Warburg explorou em sua tese as repercussões do mito de Apolo e Dafne como referência à incursão do movimento antigo nas pinturas de Botticelli. O mito de Apolo e Dafne é um enredo ancestral sobre amor, dor, profecia e os princípios filosóficos da separação e combinação (TRANINGER; ENENKEL, 2018, p. 05). Trata-se de um amor violento, provocado pelo conflito entre Eros e Apolo.

Na correspondência romana de Ovídio (2017), Apolo é Febo e Eros é Cupido. Enfurecido com o comportamento ufano de Febo, Cupido lança duas flechas aos céus: uma que gera afeição, feita de ouro, outra em recusa, feita de chumbo (OVÍDIO, 2017). A flecha de chumbo atinge a náiade Dafne, filha da entidade fluvial Peneu, da Tessália. Dafne torna-se vítima do sentimento de recusa e rejeita todos

os possíveis pretendentes. No entanto, Febo é acometido pelo desejo irremediável e passa a perseguir a ninfa pelos bosques (OVÍDIO, 2017).

Febo alimenta um enganoso amor, e Dafne, zelando por sua virgindade, com seus “cabelos em desalinho”, não se comove com nenhuma glorificação a ela proferida (OVÍDIO, 2017, p. 79). Ovídio (2017) narra a cena de perseguição descrevendo Dafne como “mais célere do que a leve breve brisa”, enquanto Febo persistia em bradar suas súplicas de amor (OVÍDIO, 2017, p. 79).

Para Warburg (2015, p. 61) a cena de perseguição erótica como tema principal tornou-se recorrente na corte dos Medici. Como exemplo, menciona que Poliziano descreveu em seu *Orfeu*²¹ as mesmas palavras que Febo (Apolo) teria proferido para Dafne, mas na cena estaria Aristeu perseguindo Eurídice (WARBURG, 2015, p. 63). Além disso, Boccaccio teria descrito cenas de fuga semelhantes em seu *Ninfale Fioselano*, e, ainda, Lorenzo de’ Medici descrito a “ninfa em fuga” chamada Ambra, em seu poema *Ambra* (WARBURG, 2015, p. 65). Os componentes que marcavam a fuga e a mobilidade da cena eram os panos, cabelos, galhos e folhas da poesia ovidiana:

Febo vai falando, enquanto a filha de Peneu, assustada,
 prossegue a sua corrida e o deixa a falar sozinho.
 E ainda então lhe parecia bela. O vento desnudava-lhe o corpo
 e o sopro contrário lançava-lhe para trás os vestidos.
 Uma leve brisa repuxava-lhe os cabelos para as costas.
 A fuga realçava a sua beleza. Mas o jovem deus
 já não está disposto a perder mais palavras de afeto
 e, instigado pelo Amor, segue-lhe os passos, estugando a marcha.
 Como um cão da Gália, quando avista uma lebre em terreno aberto,
 confia ele às pernas a possibilidade de alcançar a presa, e esta a elas
 confia a sua salvação; um, prestes a alcançá-la, espera logo tê-la
 e, de pescoço estendido, reforça a corrida; a outra, sem saber
 se foi apanhada, furta-se às dentadas e deixa para trás as fauces
 que roçam já. Assim se passa com o deus e a virgem.
 Ele, veloz, em razão da esperança; ela, em razão do medo.
 O perseguidor, levado pelas asas do Amor,
 é mais rápido, recusa o cansaço, está já sobre a fugitiva,
 aspira-lhe o cabelo caído pelas costas.
 (OVÍDIO, 2017, p. 83)

Nas passagens seguintes, ocorre o fenômeno da metamorfose de Dafne:

²¹ Em *Orfeu*, de Poliziano, a primeira tragédia italiana, reside o verso comparado por Warburg na cena de Aristeu perseguindo Eurídice: “Não fujas de mim, donzela; pois sou muito teu amigo, e porque mais amo a ti do que a vida e o coração. Ouve, ó bela ninfa, ouve o que te digo: não fujas, ninfa; pois sinto amor por ti. Aqui não sou um lobo ou um urso; mas sou teu amante: então, refreia a tua corrida veloz. Já que pedir não serve a nada e tu vais embora, preciso te seguir. Dá-me, Amor, dá-me ora as tuas asas.” (POLIZIANO apud. WARBURG, 2015, p. 63).

[...] Mal havia acabado a prece, invade-lhe os membros pesado torpor, seu elegante seio é envolvido numa fina casca, cresce-lhe a ramagem no lugar dos cabelos e os ramos no lugar dos braços. O pé, tão veloz ainda agora, fica preso qual forte raiz. A sua cabeça é copa de árvore. Só o brilho nela se mantém. E Febo ainda a ama. Pousando-lhe no tronco a mão, sente ainda o palpitar do coração sob a nova casca. E, abraçando os ramos no lugar dos membros, beija a madeira. Mas, ao beijo, a árvore retrai-se. Diz-lhe o deus: “Já que não podes ser minha mulher, serás certamente a minha árvore. Estarás sempre, loureiro, na minha cabeleira, na minha cítara e na minha aljava. Acompanharás os generais do Lácio, quando alegres vozes entoarem Cantos de triunfo e o Capitólio vir à sua frente os longos cortejos. (OVÍDIO, 2017, p. 83)

Representada em uma cena de fuga de Febo, a ninfa se torna tronco e raiz sem que o admirador nada possa fazer. O desfecho dos versos revela a transformação de um sentimento em símbolo. Febo ciente da impossibilidade material de amar Dafne, define que o símbolo de seu amor será o loureiro, sua árvore, que se torna nos versos posteriores de Ovídio (2017), a gênese da coroa de louros que eram utilizadas como honra aos generais vencedores na cerimônia do triunfo.

A concepção de uma ninfa em fuga é análoga à passagem de Flora e Zéfiro nos *Fastos*. A ninfa proclama: “Eu que Flora me chamo, era Clóris. A letra grega do meu nome foi corrompida pela pronúncia latina” (OVÍDIO apud WARBURG, 2015, p. 61). Flora também se declara como ninfa do Campo e concede a memória do rapto sofrido por Zéfiro:

Era primavera; eu vagava, Zéfiro me viu; ia-me embora.
Ele me persegue; fujo. Ele ficou mais forte.
E Bóreas dera ao irmão todo o direito de rapina,
aquele que ousou levar os prêmios da casa de Erecteu.
Emenda, porém, sua violência, dando-me nomes de esposa,
e não há nenhuma queixa em meu leito.

Desfruto da primavera sempre; sempre é a estação mais vigorosa.
A árvore tem folhagens; o solo, sempre pastos.
Eu tenho um jardim fértil em meus campos dados em dote;
a brisa o favorece; é regado por uma fonte de água límpida.
Meu marido o preencheu com excelente flores
e disse: “mantém tu, deusa, o poder da flor”.
Eu muitas vezes quis numerar as cores postas em ordem
e não pude; a abundância era maior do que o número.
(OVÍDIO apud WARBURG, 2015, p. 62)

Os versos citados no estudo de Warburg, serviam ao argumento da construção do *concetto* de acessórios móveis que configuraram o estilo botticelliano e tinham no amor, causa de perseguição (OVÍDIO, 2017). Concentrando atenção em Zéfiro e Flora, — no canto direito da *Primavera* (Figura 3) — observamos o quanto Botticelli se empenhou em caracterizar a cena do rapto. Da boca da ninfa, saem flores, em uma correspondência direta ao dom descrito por ela como reflexo do ato violento de Zéfiro; seu corpo parece estar entre o movimento de suspensão, uma vez que o pé direito está em contato com o solo, mas o esquerdo está livre; suas mãos direcionam-se para frente, enquanto sua cabeça retorna o olhar para Zéfiro em sutil surpresa. A mão direita da ninfa parece tentar agarrar algo e está bem diante do vestido da deusa primaveril. Warburg direcionou sua atenção para a figura da deusa da primavera, ali consta outro mistério que denota o refinamento intelectual do círculo social de Botticelli.

Em seu texto, o estudioso hamburguês faz a leitura da deusa da primavera como Flora, através de uma conexão com um possível modelo descrito por Vasari de “uma moça com umas roupas delicadas, com um colo cheio de vários frutos, a qual é tida por uma Pomona” (VASARI apud WARBURG, 2015, p. 68). Na coleção dos Uffizi, encontra-se uma estátua de Flora-Pomona, com a pose e vestes muito semelhantes à deusa primaveril de Botticelli (Figura 4). Segundo Warburg (2015, p. 69), um “empréstimo desse modelo” era plausível, uma vez que a figura coroada com flores, que leva flores e frutos no regaço do vestido, era concebida como símbolo que personifica a recorrência da estação do ano. Sendo Flora representada em dois momentos na *Primavera*, Warburg aponta a relação de metamorfose da deusa.

Figura 3 – Primavera (detalhe)



Legenda: Sandro Botticelli, c. 1482, têmpera grassa sobre madeira. Galleria degli Uffizi, Florença.
Fonte: Wikimedia Commons, 2012.

Figura 4 – Pomona (Hora-Carpo)



Legenda: Anônimo. 1ª metade séc. I, estátua greco-romana, mármore, 151cm, Galleria degli Uffizi, Florença.

Fonte: Wikimedia Commons, 2015.

Warburg faz parte de uma corrente de historiadores do final do século XIX que desenvolveram debates prático-teóricos sobre as motivações do Renascimento (MENDONÇA, 2012, p. 53-54). Na historiografia warburguiana essa demanda é exposta entre o modelo buscado na natureza e o modelo natural buscado nas ideias (MENDONÇA, 2012, p. 53). O tópico foi tratado por Erwin Panofsky através dos conceitos de *imitatio* e *electio* em seu livro “Idea: A evolução do conceito de belo”²². O princípio de *imitatio*²³ é a defesa da beleza artística através de modelos extraídos da natureza; *electio* é a manipulação desses elementos, corrigindo o que se considera imperfeito (MENDONÇA, 2012, p. 52). A correção das “imperfeições”, no caso do estudo de Warburg, pode ser analisada através das “contribuições” que Poliziano acrescentou na narrativa homérica, configurando o gesto de empatia que já discutimos anteriormente no fragmento.

Perante o exposto, precisamos avaliar considerações posteriores aos escritos warburguianos que nos auxiliam na compreensão do imaginário das obras de Botticelli. A primeira é a leitura do quadro da *Primavera* através de conceitos neoplatônicos de transformação (que trataremos a seguir), a segunda é o exame da força do neoplatonismo na Florença dos Medici do século XV. O tema de amor era nítido na centralidade de Vênus nas pinturas botticellianas, restava saber, o que inspirou arranjos mitográficos tão precisos e complexos. Tínhamos o braço literário de Angelo Poliziano, as orientações técnicas de Alberti, e um fator primordial: os comitentes. Warburg (2015, p. 29) ressaltou o protagonismo da família Medici, em especial a relação de amizade entre Lorenzo de’ Medici e Poliziano como os catalisadores das obras.

Acerca do grupo Zéfiro-Clóris-Flora, Edgar Wind e Ernst Gombrich concederam avaliações neoplatônicas, baseado no dado de Flora como deusa da estação, além da correlação entre o *Nascimento* e o *Reino de Vênus* — argumentos expostos por Warburg em sua tese. Angelo Poliziano teria se servido de hinos homéricos à Afrodite para idealizar as cenas das “duas Vênus” (CENTANNI, 2013).

²² Cf. PANOFSKY, 1994. p. 45.

²³ Carlo Argan, em sua obra “Clássico anti-clássico”, analisou o processo de *imitatio* na pintura de Botticelli através do conceito de *inventio*. Os artistas lidavam com o legado da Antiguidade e o processo de *mimese*, entretanto, o douto humanista propagava a noção de representação da natureza que extrapolava o sentido puramente formal. Com as influências técnicas de Leon Battista Alberti, fundamentando três bases constitutivas da retórica (*inventio*, *dispositio* e *elocutio*), a *imitatio* na pintura de Botticelli era fruto da *inventio*. Dessa forma, o artista conseguiu unir *imitatio* e *electio*, ou seja, a imitação da natureza com alterações que aperfeiçoavam uma ideia. Cf. ARGAN, 1999, p. 204.

Sobre isso, Warburg (2015, p. 72) desenvolveu o pressuposto da leitura da “Primavera” como *Il regno di Venere* (O reino de Vênus).

O nascimento de Vênus representa o devir de Vênus, ao surgir do mar impelida pelo vento Zéfiro até a praia cipriota, e a assim chamada Primavera, o momento seguinte: Vênus aparecendo em seu reino, com adereços majestosos; a seus pés espalha-se a nova roupagem da terra num esplendor de flores a perder de vista e, reunidos à sua volta, oferecendo-se como acólitos de seu domínio sobre tudo o que diz respeito à estação das flores, estão: Hermes, dispersando as nuvens; as Graças, símbolos da beleza jovem; Amor; a deusa da primavera e o vento do oeste, cujo amor transforma Flora numa doadora de flores. (WARBURG, 2015, p. 74).

Examinando a presença de Hermes (Mercúrio) junto às Graças, no canto esquerdo da *Primavera*, discorreu que a ocupação do deus não se resumiria apenas aos frutos da árvore, mas sua presença remontaria uma ode à Vênus cipriota de Horácio²⁴ (WARBURG, 2015, p. 70). Poliziano e seu círculo erudito, tiveram acesso à ode de Zanobio Acciajuoli, intitulada “*Veris descriptio*”, que guiada pela ode de Horácio, concebia a reunião de deuses em ocasião da primavera; figurando Clóris, as Graças e Mercúrio em uma cena de coroação e prosperidade (WARBURG, 2015, p. 71).

Edgar Wind (1958, p. 106) apontou que a “chave” para a compreensão da *Primavera* é observar a figura de Mercúrio como líder das Graças. Mercúrio é o deus mensageiro, mas é também designado como “guia das almas” para o Além (Psychopompos) (WIND, 1958, p. 106). Virgílio (apud WIND, 1958, p. 106) descreveu em sua Eneida, que o bastão que o deus porta, “conduz os ventos e as nuvens turvas”. Zéfiro e Mercúrio, simetricamente opostos na *Primavera*, simbolizam duas forças complementares do amor, no qual Vênus é a guardiã e Cupido o agente (WIND, 1958, p. 109). Além disso, Mercúrio possui uma atribuição de deus-vento por ser o responsável por mover as nuvens, casta a qual Zéfiro pertence, — sendo ele o vento do oeste, a “leve brisa” ou vento agradável — mensageiro da primavera (WIND, 1958, p. 109). Duas figuras opostas, representam dois momentos de

²⁴ Dois versos foram citados diretamente na tese de Warburg: “Ó Vênus, rainha de Cnido e Pafos, abandona a diletta Chipre e muda-te para o ornado santuário de Glícera, que te invoca com muito incenso. Apressem-se contigo o ardente menino, as Graças com os cintos soltos, as Ninfas, a Juventude, pouco esplêndida sem ti, e Mercúrio.”. Cf. Horácio, *Odes e epodos*. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Versão presente em: *Histórias de fantasma para gente grande*. pp. 70.

acontecimentos periódicos: o que desce à Terra como sopro da paixão e o que retorna aos céus no espírito de contemplação (WIND, 1958, p. 109).

Wind, herdeiro direto do legado iconológico warburgiano, foi o primeiro a confrontar a dupla identidade da ninfa Clóris-Flora, e ainda, sua transformação em deusa da primavera nas cenas mitológicas na tríade fundamental com Zéfiro. A cena de perseguição remonta uma tradução metafísica para a afirmação ovidiana de que a fala latina teria corrompido Clóris, um exercício de *ephkrásis* (écfrase)²⁵ de dois momentos da mesma ninfa: fuga e transformação (WIND, 1958). No que Zéfiro exhibe como presente, flores e frutos incontáveis e infindáveis, reside a violência sofrida por Clóris, que corre com a mesma recusa e medo como correu Dafne (WARBURG, 2015, p. 61-62). Apolo e Dafne tornaram-se um protótipo da busca do amor, Dafne torna-se loureiro e Clóris torna-se Flora (BORDIGNON; et al., 2014).

Quanto à lembrança de Vasari de que o quadro 'significa primavera' (*denotando la primavera*), isso não implica, como se supõe ocasionalmente, uma personificação separada de Primavera. Nos poemas de Lorenzo de' Medici, a primavera é a estação em que Flora adorna o mundo com flores - *a primavera quando Flora di fiori adorna o mundo*. Somente essa passagem falaria contra a sugestão de que a figura que espalha flores precisa ser renomeada como Primavera. Ela é Flora, cujo advento é um sinal da primavera. Flores brotam da terra fria, transformadas pelo toque de Zéfiro. Sob o disfarce de uma fábula ovidiana, a progressão Zéfiro-Clóris-Flora expõe a familiar dialética do amor: Pulchritudo surge de uma *discordia concors* entre Castitas e Amor; a ninfa sensível e o amoroso Zéfiro se unem na beleza de Flora. Mas esse episódio, *dinotando la primavera*, é apenas a fase inicial das Metamorfoses do Amor que se desenrola no jardim de Vênus. (WIND, 1958, pp. 102-103, tradução nossa).²⁶

Com descrições tão complexas das figuras na cena, Edgar Wind nos transportou para o fluxo de pensamento que teria impactado Warburg durante seu doutoramento acerca das pinturas mitológicas de Botticelli. Contudo, a análise de

²⁵ Na retórica trata-se do sentido de descrever com vivacidade ou *enargeia*, por exemplo, objetos, pessoas, situações, entre outros. O objetivo da descrição é fazer com o objeto seja visto pelos espectadores. (FANTUZZI; REITZ; EGELHAAF-GAISER, 2006).

²⁶ O texto em língua estrangeira é: "As for Vasari's recollection that the Picture 'signifies spring' (*dinotando la primavera*), this does not imply, as has been occasionally supposed, a separate personification of Primavera herself. In the poems of Lorenzo de' Medici, spring is the season 'when Flora adorns the world with flowers' - *la primavera quando Flora di fiori adorna il mondo*. This passage alone would speak against the suggestion that the figure strewing flowers needs to be renamed Primavera. She is Flora, whose advent is a sign of spring. Flowers burst forth the cold Earth is transformed by the touch of Zephyr. In the guise of an Ovidian fable, the progression Zephyr-Chloris-Flora spells out the familiar dialectic of love: Pulchritudo arises from a *discordia concors* between Castitas and Amor; the feeling nymph and the amorous Zephyr unite in the beauty of Flora. But this episode, *dinotando la primavera*, is only the initial phase in the Metamorphoses of Love that unfold in the Garden of Venus."

Wind foi bastante conceitual, buscando em cada aspecto das obras indícios da doutrina filosófica neoplatônica (MICHAUD, 2013). Segundo Michaud (2013, p. 81), apesar de Wind partir dos preceitos de Warburg, ao focar demasiadamente sua atenção aos detalhes e sua significação, acabou por seguir um fluxo de pensamento que traia o objetivo principal do estudioso hamburguês: desmitificar as obras.

Em vista disso, o estudo de Warburg sobre os acessórios móveis estava atrelado, no ponto de vista de Michaud (2013, p. 84), à vontade do artista em utilizar um repertório da Antiguidade no Renascimento para representação de energia, “[...] o pintor não procurou representar, em primeiro lugar, conteúdos discursivos ou relatos lendários, e sim a forma imediatamente visível em que a existência dos indivíduos lhe aparecia e exigia descobrir-se inscrita na fábula para ser reconhecida além da observação empírica.”. Para compreender melhor o processo de assimilação e utilização dos artistas, devemos dispersar uma breve digressão sobre o douto humanista, isto é, o círculo de eruditos da segunda metade do século XV de Florença.

Sobre os levantamentos das comissões das obras, acredita-se que até o século XV, constavam no inventário da família Medici, no antigo Palácio Via Larga (atualmente Palazzo Medici Riccardi): *Primavera*, uma *Palas* e talvez *O nascimento* (CENTANNI, 2013). Vasari teria visto no século XVI duas pinturas (*Primavera* e *Nascimento*) na Villa de Castello (WARBURG, 2015, p. 28). Há a possibilidade, ainda que tênue, que as pinturas estivessem em posse de Giovanni dalle Bande Nere, depois passaram para seu filho duque Cosimo (CENTANNI, 2013). Apesar da divergência de alguns estudiosos sobre a procedência das obras, a hipótese considerada por Warburg que as três pinturas faziam parte de um ciclo da corte dos Medici, permanece válida (CENTANNI, 2013).

Envolvida na trama da corte, residia a figura de uma jovem mulher, conhecida como “*chiara stella*” (estrela clara) de Florença, Simonetta Cattaneo Vespucci (MEDICI; LEOPOLDO II, 2012). A jovem Simonetta recebeu o atributo de ninfa Simonetta, por inspirar os amores trágicos, dignos de *La Giostra di Giuliano de’ Medici*, composto por Poliziano. O amor entre Giuliano de’ Medici e Simonetta Cattaneo, suscitou eventos na história política e imaginativa de seu tempo (BORDIGNON; et al., 2014). Simonetta nasceu em Gênova e morreu aos 23 anos, vítima de tuberculose (WARBURG, 2015, p. 74). Angelo Poliziano comparou o local de nascimento de Simonetta com o local de nascimento de Vênus, no verso 53 de

sua *Giostra*, ao mencionar o nascer no ventre de Vênus (POLIZIANO, 1998). Casou-se entre os quinze ou dezesseis anos com Marco Vespucci, em Florença, tornando-se admirada pela corte florentina em virtude de sua beleza (WARBURG, 2015).

Lorenzo (1449-1492) e Giuliano de' Medici (1453-1478) integravam a lista de admiradores da “ninfa Simonetta”, e apesar dos riscos políticos e econômicos, havia boatos que o irmão mais jovem, Giuliano, era apaixonado pela moça (WARBURG, 2015, p. 75). As suspeitas cresceram com o evento de 1475: o torneio de justas batizado de *La Giostra* (WARBURG, 2015). Giuliano ostentou um estandarte com um retrato de Simonetta, pintado por Botticelli, grafado com os dizeres: “*la sans par*” (A Inigualável) (VENTRONE, 2007, p. 44). Warburg (2015, p. 74) estimou que Angelo Poliziano escreveu os dois livros da *Giostra* entre 28 de janeiro de 1475 (data do torneio), e 26 de abril de 1478 (data da morte de Giuliano). Sua morte, vítima da conspiração dos Pazzi, em 26 de abril, coincide com uma eventualidade intrigante para a narrativa platônica do amor do casal: Simonetta faleceu dois anos antes, em 1576, em outro 26 de abril (CENTANNI, 2013).

A família Medici organizou vários eventos funerários e enfrentou uma quebra com a família Appiani, de Piombino, da qual Simonetta era prima. Lorenzo, “o Magnífico”, adentrou um período de profunda inquietação política e econômica, culminando no episódio que retirou a vida de seu irmão em 1478, durante a Conspiração dos Pazzi²⁷ (CENTANNI, 2013). Nota-se que a família Medici teria tentado restituir relações com os Appiani, em um casamento entre Giuliano e Semiramide Appiani, filha de Jacopo III, sobrinha da meia irmã de Simonetta (CENTANNI, 2013). Semiramide tinha apenas onze anos na ocasião do suposto noivado, jamais concretizado, uma vez que Giuliano foi morto na conspiração (CENTANNI, 2013). Todavia, as tentativas de conciliação entre as famílias, remontaria quase meio século de acordos entre Florença e o Principado de Piombino, culminando em um trato nupcial proferido em 1481, unindo Lorenzo di Pierfrancesco, primo mais novo do “Magnífico”, e Semiramide Appiani (CENTANNI, 2013).

Para as celebrações de casamento ocorrido em 1482, Lorenzo de' Medici teria comissionado duas pinturas para Botticelli: *Primavera* e *Nascimento*. A menção de uma “Palas”, aparece em outra passagem da *Vida de Sandro Botticelli*, em que

²⁷ Família de banqueiros florentinos que disputaram o poder com os Medici.

Vasari afirma que na casa dos Medici, o pintor teria trabalhado o modelo de uma Palas feita em um brasão sobre ramos que atiravam fogo (WARBURG, 2015, p. 49). Entretanto, a única obra que fazia referência à uma Palas, pintada por Botticelli, seria *Palas e o Centauro* e, curiosamente, Vasari não teria mencionado a presença de um centauro ou de fogo no episódio (Figura 5) (CENTANNI, 2013). Isto leva Warburg (2015, p. 52) a concluir em um trecho de sua elaboração, que se trata de uma Palas desaparecida, sendo possível mapear a ideia que corria pelo ateliê do artista através de uma xilogravura da *Giostra* sobre Giuliano defronte a Palas, mas se tratava de uma “influência” (WARBURG, 2015, p. 52). Nenhuma comprovação havia, de que a referida Palas mencionada por Vasari, era aquela com o centauro (WARBURG, 2015).

Figura 5 – Palas e o Centauro



Legenda: Sandro Botticelli, c. 1482, têmpera sobre tela, Galleria degli Uffizi, Florença.

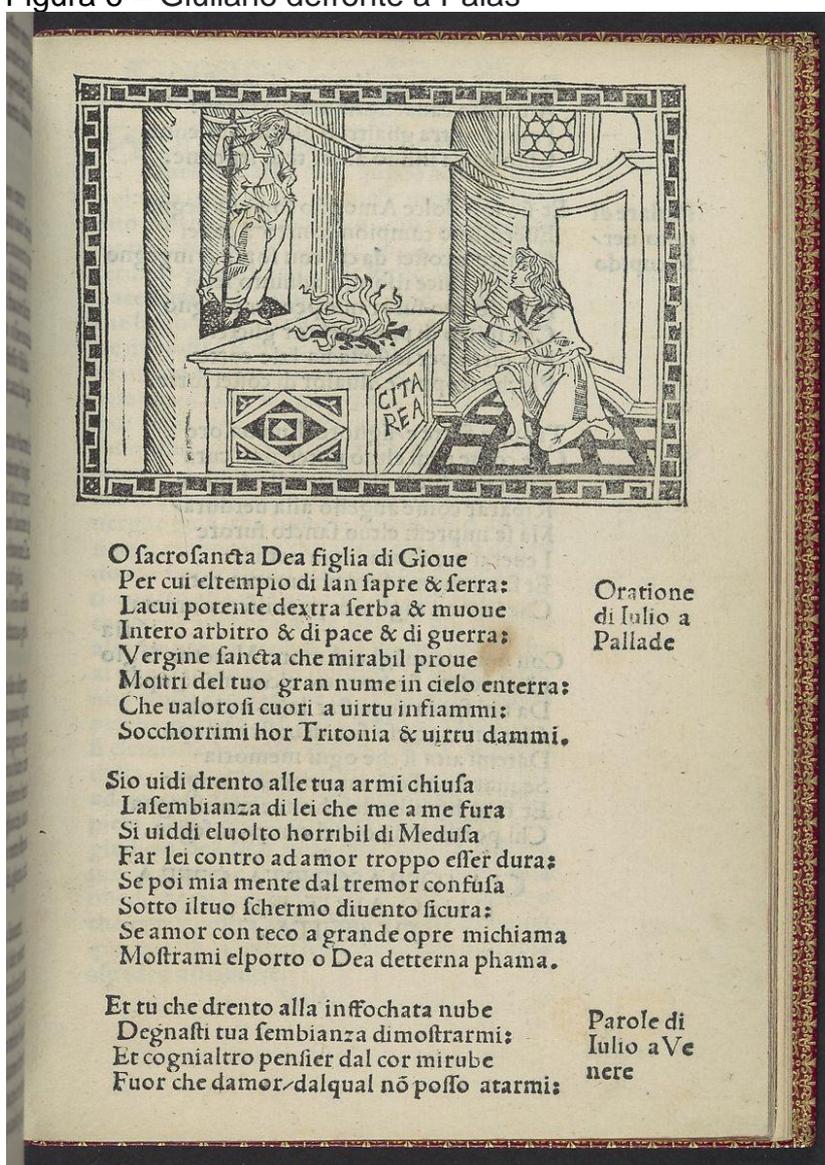
Fonte: Wikimedia Commons, 2015.

Angelo Poliziano teria inspirado o brasão de Piero de Lorenzo, filho do Magnífico, e a iconografia desse brasão, segundo o testemunho de Vasari, era uma Palas sobre ramos (WARBURG, 2015). Paolo Giovio (apud WARBURG, 2015, p. 50) teria reafirmado o símbolo como brasão de Piero:

Piero, o Magnífico, filho de Lorenzo, quando jovem e apaixonado, usou troncos verdes empilhados em que havia, em seu interior, chamas e labaredas, para significar que o ardor de seu amor era incomparável, já que queimava a lenha verde, e esta invenção foi do mais douto dos homens, M. Angelo Poliziano, que lhe fez ainda como mote este verso latino: *In viridi teneras exurit flamma medullas* [Na verde (lenha) a chama queima as ternas medulas]. (GIOVIO apud WARBURG, 2015, p. 50).

Em sua *Giostra*, Poliziano apresentou uma gravura de Giuliano de' Medici ajoelhado, com as mãos em súplica, defronte a uma Palas portadora de uma lança e a inscrição: “*Citarea*” (CENTANNI, 2013) (Figura 6). Warburg (2015, p. 51) escreveu que a imagem ilustra Giuliano invocando Palas e Vênus, antes de participar da sua justa, e na *Giostra*, a iconografia da Palas era correntemente relacionada à Simonetta. Isto posto, Simonetta, através do amor, teria se mesclado à idealização de uma *Palas Citarea*: identificada como Vênus, porém com os atributos de Minerva (CENTANNI, 2013). Seria, desse modo, uma Vênus *Victrix*, Vênus que com o poder da sedução, desarmou Marte (CENTANNI, 2013).

Figura 6 – Giuliano defronte a Palas



Legenda: Angelo Poliziano, xilogravura presente na *Giostra*, Florença, c. 1500.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art, 2021.

No painel 39 de seu Atlas *Mnemosyne*²⁸, Warburg expõe Palas e o Centauro, desenhos de preparação de Botticelli representando Palas-Atena (Minerva) (Figura 7), a Alegoria da Abundância, além de tapeçarias que carregam o drapear do vestido da Vênus em sua composição figurativa no Reino de Vênus. Segundo Centanni (2013), Warburg teria anotado: “*Amor antikisch. Pallas als Turnierfahne. Venusbilder*” (Amor antigo. Palas como uma bandeira do torneio. Imagens de Vênus). O amor antigo do tempo dos Medici teria encontrado no drapear de panos das mônades dos sarcófagos greco-romanos, o movimento de alma que condizia com o neoplatonismo ao qual a corte se deleitava. Simonetta teria assumido a natureza de ninfa, exibindo o que Warburg (2015, p. 76) identificou em duas pinturas de Botticelli como o “penteadado de ninfa” ideal.

Figura 7 – Desenhos de Minerva



Legenda: Sandro Botticelli, Minerva, desenho. Galleria degli Uffizi, Florença, fim do século XV (imagem esquerda); Ashmolean Museum, Oxford (imagem direita), fim do século XV; Recorte de uma montagem de CENTANNI, 2013.

Fonte: CENTANNI, 2013.

²⁸ Ver: http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1039.

No tocante, Warburg (2015, pp. 74-75) traçou o paralelo dos vínculos e motivações para a realização dos quadros e a importância da leitura da deusa da primavera:

Pesam ainda em favor disso as seguintes considerações: a deusa da primavera é, nas duas pinturas, configurada como um elemento imprescindível do todo – as pinturas divergem do poema, no qual ela se encontra apenas indicada. Mas é bastante óbvio que Poliziano já empregara, em seu poema, todos os meios de representação e imagens próprias a essa configuração da deusa da primavera, tal como a sugerira a Botticelli. Como ficou anteriormente estabelecido, a deusa da primavera em *O nascimento de Vênus* de Botticelli equivale, por seus trajes e sua posição, às três Horas, que recepcionariam a deusa do Amor na obra ficcional do poeta italiano. Dessa mesma forma, a “deusa da primavera” no “Reino de Vênus” corresponde à “ninfa Simonetta”. (WARBURG, 2015, pp. 74-75).

Poliziano teria indicado os caminhos para Botticelli capturar em um símbolo a memória de Simonetta, encarnada em “deusa da primavera” (WARBURG, 2015, p. 75). A relação entre Simonetta e Botticelli é apresentada em uma passagem de Vasari, na qual ele teria afirmado que o pintor conhecia a jovem, uma vez que, em uma propriedade do duque de Cosimo, havia um retrato de perfil de Simonetta, pintado por Botticelli²⁹, no já mencionado, “penteado de ninfa” (WARBURG, 2015, p. 76). Sobre a leitura da ninfa Simonetta como deusa da primavera e os entornos do tema de amor, adentramos à construção do pensamento neoplatônico daquele tempo.

Para Wind (1958, p. 41), existia uma dialética do amor em voga naquele período, instruindo vividamente o imaginário intelectual. Marsílio Ficino, grande filósofo e proeminente nome do humanismo florentino, fundou na Villa Medicea di Careggi, no século XV, a academia neoplatônica florentina, inspirado pela Academia de Plantão (CARVALHO, 2020). Ficino possibilitou a incorporação de uma filosofia metafísica que mesclava a leitura cristã dos mitos da Antiguidade, às práticas devocionais cristãs (CARVALHO, 2020, p. 28). Sua filosofia se sustentou na relação entre Deus e o Amor, considerando que o amor humano era um estágio preparatório para o amor divino (LUCCHESI, 1997).

Os grandes e verdadeiros amores, seriam feitos entre semelhança e reciprocidade, no qual o elemento de desejo e admiração entre os amantes revelaria

²⁹ Trata-se de duas pinturas noticiadas por Vasari: uma em Berlim, no *Königliches Museum*, e a outra em Frankfurt am Main, na coleção do *Städelschen Institut*, que serviram como o retrato idealizado de Simonetta como ninfa, pintado por Botticelli.

a presença divina (LUCCHESI, 1997). A filosofia de Ficino³⁰ nutriu a atmosfera oportuna para artistas e poetas através do enlace entre as emoções, desejos e a sublimação do amor (CARVALHO, 2020, p. 44). Trata-se, então, conforme Lucchesi (1997, p. 706), do “encontro sublime entre o amador e a coisa amada”. Lorenzo di Pierfrancesco (1463- 1503) teve Ficino como seu tutor e para Horst Bredekamp a *Primavera* foi comissionada por ele — e não pelo seu primo — como uma ferramenta pedagógica dos preceitos filosóficos. (ZORACH, 2007, p. 214). Em todo caso, existe o consenso que a obra foi idealizada para os eventos matrimoniais da família Medici.

Avaliando a construção poética da *Giostra* de Poliziano, com os acontecimentos da corte, como o torneio de justas de Giuliano, além das inspirações poéticas da ninfa Simonetta como deusa da primavera, observa-se que o tema de amor das pinturas aludia a uma celebração ao amor de Simonetta e Giuliano que não se desenrolou no mundo dos homens, mas sim no Reino de Vênus, em uma idealização poética e pictórica do tema de amor (CENTANNI, 2013). Incutido por uma narrativa ovidiana entre Apolo e Dafne, bem como hinos homéricos à Afrodite, os humanistas daquele tempo mesclaram motivos antigos em narrativas contemporâneas e possibilitaram uma transformação. Como descreveu Warburg:

O olho e a mão de Sandro Botticelli são os órgãos vigorosos e as ferramentas aguçadas do artista florentino do início do Renascimento, mas o senso de realidade de seus exemplos contemporâneos – Fra Filippo, Verrochio, Pollaiuolo – é para ele apenas um meio com o fim de expressar todo o ciclo da vida emocional humana, da melancolia tácita à agitação mais intensa. (WARBURG, 2013, p. 89).

Na referida passagem, Warburg enfatiza que, antes de tudo, Botticelli buscou “ferramentas”. Devemos, no entanto, não atribuir a seleção das referências pagãs como mera “paráfrase”, isto é, uma rasa imitação da Antiguidade (MICHAUD, 2013, p. 86). A utilização desse repertório buscou a conciliação entre as necessidades artísticas do período e um “banco” de orientações que poderiam ser manejadas e transformadas conforme a empatia do artista e de seu comitente (MICHAUD, 2013). Seguindo as linhas de Michaud (2013, p. 86): [...] tratava-se de compreender não

³⁰ Para maiores detalhes sobre o sentido de amor e o contexto neoplâtonico, ver: CARVALHO, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/61986.unifesp.br/handle/11600/61986>. Acesso em: 14 abr. 2021.

como os artistas italianos, poetas e pintores, aproximaram-se da Antiguidade, mas, ao contrário, como distorceram os temas dela para transformá-los em figuras bem inscritas na realidade florentina.”. Este argumento pode ser comprovado em um parágrafo que Warburg redigiu em 1898, pensando a personalidade de Sandro Botticelli:

Hoje, o mundo amante da arte considera de bom tom deter-se na penumbra daquela melancolia afável; quem, porém, não quer somente imergir no temperamento de Botticelli, mas deseja compreender também a psicologia dos movimentos passionais da vida física e espiritual e acompanhá-lo nas trilhas sinuosas pelas quais tantas vezes teve que caminhar como ilustrador solícito da sociedade florentina culta. (WARBURG, 2013, p. 89).

Para entender o complexo enredo de metamorfoses, é precioso compreender o que Warburg indicou como um “ilustrador solícito da sociedade florentina culta”. A pintura de Botticelli é uma celebração dupla, real e mitológica. No plano físico, temos o casamento dos Medici com a família Appiani, configurando os acordos político-econômicos de interesse do momento; já no reino de Vênus, temos o encontro de Simonetta e Giuliano, remodelados em Flora e Mercúrio (CENTANNI, 2013). Em ambos, os contornos Antigos fornecem caminhos para a representação da vivacidade do cotidiano das personalidades do período não em um gesto de reprodução, mas sim de transfiguração.

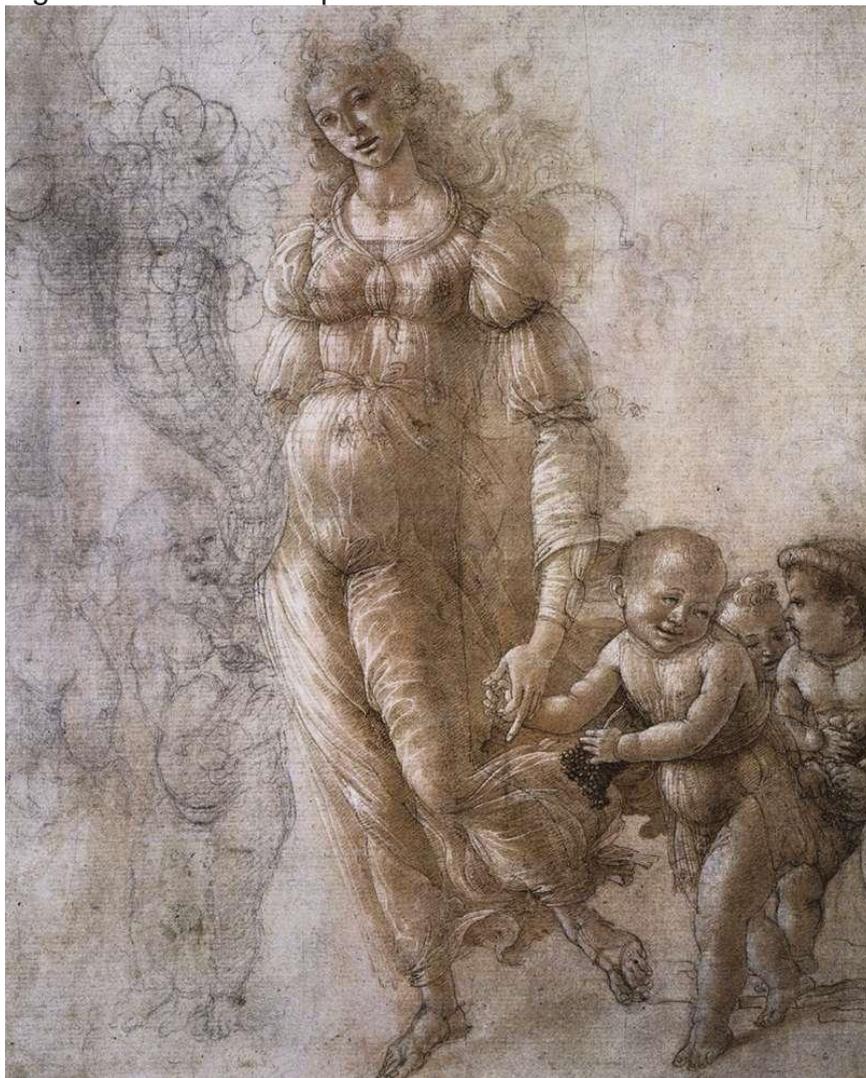
Mercúrio ganha os traços de Giuliano, como Warburg e Wind retificaram ao avaliar um retrato póstumo, pintado por Botticelli, em relação à figura presente na Primavera. O Reino de Vênus é local onde Giuliano e Simonetta se encontram, em ocasião da celebração de Lorenzo di Pierfrancesco e Semiramide, Cupido os “abençoa” com suas flechas, as Graças dançam livremente regidas por Vênus, Simonetta-Flora corre de Zéfiro, e na cena seguinte, sofre o rapto, se transformando na deusa primaveril (CENTANNI, 2013). Warburg resumiu notoriamente toda a passagem:

[...] Existem razões históricas e externas, além de probabilidades internas, para supor que o mesmo evento que motivou Poliziano a escrever sua Giostra – a adoração de Giuliano pela “ninfa” Simonetta – levou também Sandro Botticelli a representar pela primeira vez a mesma ideia mitológica numa pintura. Pretendia captar a memória de Simonetta Vespucci – uma jovem mulher que morrera prematuramente, amada por Lorenzo e por Giuliano com a mesma referência cavalheiresca que Dante sentia por Beatriz, e Petrarca, por Laura – no símbolo consolador de Vênus como senhora sobre o despertar da natureza. No jardim do amor, onde os

trovadores celebram alegremente o maio, Botticelli ergue um ícone antigo do místico e platonizante culto à alma. Uma cena de perseguição erótica invade a melancólica tranquilidade com tempestuosa agitação. Zéfiro segue Flora, de cuja boca brotam flores; esse detalhe curioso revela uma proximidade inesperada com Ovídio (que, com seus *Fastos*, é nossa única testemunha do dom mágico que Flora recebera ao ser tocada por Zéfiro); mais surpreendente ainda, porém, é o fato de que o grupo da Flora em fuga e do deus do vento que a persegue corresponde à narrativa de Ovídio até nos mínimos detalhes dos elementos acessórios em movimento – o cabelo e a roupa. (WARBURG, 2013, pp. 90-91).

Ao mencionar Ovídio como “a única testemunha” do fenômeno de transformação de Flora na Primavera, Warburg enfatiza o quanto a literatura poética estabeleceu neste contexto um precioso diálogo entre palavra e imagem, no qual sem as descrições de Ovídio, tornar-se-ia improvável a aplicação estilística de Botticelli. Valendo-se de um outro exemplo, apontou a *Ninfa de Aqueloo*, também de autoria botticelliana, como uma correspondência direta ao quesito da fertilidade, prosperidade e da representação do movimento seguindo os preceitos de passagens ovidianas (WARBURG, 2013, p. 91) (Figura 8).

Figura 8 – Ninfa de Aqueloo



Legenda: Sandro Botticelli, alegoria da abundância, c. 1485, desenho, Museu Britânico, Londres.
Fonte: Wikimedia Commons, 2010.

Apesar da fidelidade de Botticelli aos detalhes ovidianos, não deveríamos lê-lo como um imitador, visto que, segundo Warburg (2013, p. 91), era uma escolha consciente de um artista que não se contentava com seu “talento e temperamento natural”. Portanto, Botticelli não renunciou de sua individualidade quando se tornou “solícito” ao ideário dos comitentes, apenas refletiu que a troca intelectual com Poliziano lhe seria de grande valia para o amadurecimento e seleção dos melhores motivos para um narrador dramático (WARBURG, 2013). Com isso,

Botticelli serve-se da Antiguidade como se fosse o portfólio de esboços de um colega mais velho e experiente. Esta ou aquela folha o inspira, mas sem por isso afetar a meticulosidade de seus próprios estudos da natureza e sem introduzir maneirismos em sua língua de formas, mesmo que

reconheçamos que aquele pequeno grupo de “retratos de Simonetta” já apresenta alguns indícios de um esquema de proporções idealizadas, influenciadas por Vitruvius. (WARBURG, 2013, pp. 95-96).

Com esta afirmação, Warburg (2013, P. 97) retira Botticelli do enquadramento de um artista “ingênuo” ou de “melancolia encantadora”. Apresenta uma personalidade de um “artista pensante”, capaz de ceder e elaborar, conforme sua necessidade de amadurecimento artístico.

1.1.2 A metamorfose de damas em ninfas: o ciclo da *vita amorosa* florentina e suas reverberações

Tratando do complexo e efervescente cenário florentino do Primeiro Renascimento, não só Warburg, como grande parte dos teóricos culturais, versaram, em alguma linha, sobre a metamorfose de símbolos. Parece contraditório não recorrer a algum trecho das *Metamorfoses* ovidianas, o poeta favorito de Poliziano (WARBURG, 2015, p. 41). O contexto neoplatônico da corte laurentina dos Medici teceu na figura de Simonetta Vespucci um símbolo de beleza “ideal”, que transformou a existência da jovem em um mito (VENTRONE, 2007). Entretanto, é relevante considerarmos qual era o papel básico das mulheres na Florença dos amores trágicos, a qual Simonetta fazia parte, e o que de fato justificou sua retificação como *chiara stella* da corte e atribuição de ninfa.

A Florença da ninfa Simonetta correspondia a um “mercado de casamentos”, na qual uma política de alianças matrimoniais vigorava a prosperidade das tradicionais famílias (VENTRONE, 2007, p. 24). Dado corroborado no casamento orquestrado entre Lorenzo e Semiramide, descrito no subcapítulo anterior, no qual a família Medici aliava-se, após um duro golpe, aos Appiani. Sendo assim, a narrativa neoplatônica de mulheres tão livres quanto a Vênus nua que se posta na beira de uma concha não era verdadeiramente praticada, mas correspondia a um ideal de pensamento, que principalmente com a construção do círculo intelectual de Lorenzo de’ Medici, firmava características de idealização de amores como alegoria da libertação do intelecto e a passagem para um estado contemplativo de vida (VENTRONE, 2007, p. 45).

A biografia de Simonetta Cattaneo ficou atrelada aos detalhes da *Giostra* de Poliziano, ao qual até mesmo sua cidade de origem mistura-se à deusa do Amor. Os reais atributos e características da personalidade e vida de Simonetta, sublimaram-se em uma ideia ou como Warburg se refere ao mencionar os acessórios móveis das pinturas: *conchetto*. O neoplatonismo daquele momento transformou o termo “dama” em “ninfã” (VENTRONE, 2007, p. 29). O círculo humanista de Lorenzo, envolto em questões filosóficas e no contato com fontes clássicas, cunhou uma nova linguagem para reconhecer aqueles que professavam da mesma linha de pensamento (VENTRONE, 2007).

Em 1470, Lorenzo de’ Medici assumiu o governo de Florença, herdado de seu pai, Piero. Ele lidou com a Conspiração dos Pazzi reafirmando sua hegemonia política, ao passo, que na década subsequente, incorporou o que acreditava ser seu talento natural para literatura e filosofia como ferramenta política-filosófica de seu governo (VENTRONE, 2007). Dada à importância da família Medici, Lorenzo reúne ao seu redor eruditos como Pico della Mirandola, Domenico Ghirlandaio, Angelo Poliziano, Sandro Botticelli, Luigi Pulci, Filippino Lippi, e claro, Marsílio Ficino. Como destacou Fernandes (2004, p. 143), essa mesma Florença será responsável no século seguinte por Leonardo da Vinci e Michelangelo.

Neste momento, havia um jogo de tensões relativas a um período de transição entre a Baixa Idade Média e o Renascimento, no qual as personalidades florentinas assumiram um caráter híbrido, mesclando práticas medievais com uma ascensão humanista. As passagens de *Orfeu* de Poliziano, bem como de *Ambra* de Lorenzo, e a predileção pelos movimentos de alma e panos das ninfãs, expostos por Warburg, funciona como um exame de mudança de mentalidades manifesto também em uma transição estilística, do *alla francese*, para o *all’antica*. Warburg (2013, p. 105) observou os primeiros traços de transição de estilo justamente em uma atitude cavalheiresca medieval: presentear a dama com uma caixa de especiarias (*bossoli da spezie*), na qual na tampa, estariam gravuras românticas (*tondi*). Ao direcionar sua atenção a uma prática tão íntima dos casais do período, um acessório, o estudioso menciona a *vita amorosa* do início do Renascimento italiano como elemento fundamental para o exame do “valor histórico-cultural” do período (WARBURG, 2013, p. 106).

Os referidos objetos possuíam representações com *accessori del costume* (acessórios de fantasia) que revelavam uma “moda exagerada”, enraizada no estilo

realista de representação ornamental (*alla francese*) de trajes pesados e rígidos (WARBURG, 2013, p. 106). Como Warburg (2013, p. 106) indicou, este seria o estilo conflitante para a adesão do *all'antica*, um estilo de retórica emotiva com figurações da Antiguidade greco-romana. Estas curiosas peças guardavam, pacificamente, a presença dos dois estilos:

Como pretendo demonstrar nas páginas a seguir, os *tondi* de Baldini fornecem uma visão singular desse período crítico de transição do estilo de pintura entre a Baixa Idade Média e o início do Renascimento, por volta de 1465, pois, apesar de essas imagens amorosas terem um vínculo prático com os *cassoni*, inevitavelmente apresentam uma tendência a uma representação figurativa mais espiritual. No ciclo da *vita amorosa*, pertencem à fase mais poética do “amor desejoso”, enquanto ao *cassone* (baú de casamento) cabe a função muito mais prosaica de guardar as preciosidades da *sposa* burguesa, um recipiente seguro para o *amore possessivo nuziale*, que se deleita em preservar no sarcófago alegremente ilustrado da *passione sentimentale* as custosas vestimentas e joias ostentadas na festa nupcial. Esse dualismo altamente curioso da cultura erótica, que, apesar de tão evidente, tem passado despercebido até hoje, se expressa nas tampas dos *scatoline d'amore* (caixas de amor): o realismo ornamental rígido dos trajes “*alla francese*” se entrelaça pacificamente com as roupagens em dinâmico movimento à antiga. (WARBURG, 2013, p. 106, com acréscimos).

Como exemplo de caso, Warburg expõe uma gravura em homenagem a Lorenzo de' Medici e sua possível amante, Lucrezia Donati (1447-1501) (Figura 9).

Figura 9 – Lorenzo de' Medici e Lucrezia Donati



Legenda: Oficina de Maso Finiguerra, gravura florentina, c. 1440, Paris, Biblioteca Nacional.

Fonte: BORDIGNON; et al., 2014.

Warburg (2013, p. 108) identificou o brasão de Lorenzo de' Medici na figura do jovem, à esquerda, através da manga bordada que ostenta três penas de avestruz. A representação seguiria um aspecto de jovialidade, então remontaria Lorenzo entre os quinze ou dezesseis anos (WARBURG, 2013). Neste período juvenil, Lorenzo teria se envolvido amorosamente com Lucrezia Donati, dado levantado por Warburg (2013, p. 108) através de um exame de cartas de Alessandra Macinghi-Strozzi (1408- 1471), nobre italiana que nutria o costume de escrever sobre a vida social florentina. Relacionando com a *Giostra* de Pulci, de 1469, Warburg considerou Lucrezia Donati como o par de Lorenzo na gravura e descreveu sua representação como “alla ninfale”:

Lucrezia, por outro lado, se encontra, em termos de moda, numa curiosa fase de transição entre a pesada alta costura contemporânea “alla franzese” e uma vestimenta dinâmica. Sobre sua cabeça, usa um fermaglio, um pesado e ostensivo enfeite com o qual, em seu orgulho de proprietários, os mercadores de Florença adornavam suas noivas; mas seu penteado segue a moda “alla ninfale” e recai livre sobre suas têmporas: símbolo diretamente proveniente da Antiguidade, indicando assim a natureza elevada e ideal da

figura feminina. O restante de seu vestido mostra o mesmo contraste entre uma realidade prosaica e o ideal. O corselete tem um decote moderno, e as mangas, com seus retalhos ornamentais sobre os ombros, poderiam muito bem ter sido retiradas de um traje fantástico, mas perfeitamente adequado para uma fantasia de mascarada; a saia, porém, da qual nunca foi usada dessa forma por mulheres terrenas contemporâneas; assim se apresentavam apenas as Vitórias voadoras no arco do triunfo romano ou aquelas Mênades dançantes que surgiram primeiro, conscientemente reproduzidas, nas obras de Donatello e Filippo Lippi, reavivando assim o estilo antigo mais elevado da vida em movimento, que encontramos também na Judite que retorna ao seu lar ou no companheiro angelical Tobias, ou na dança de Salomé, que, sob pretextos bíblicos, surgiu nos ateliês de Pollaiuolo, Verrocchio, Botticelli e Ghirlandaio, enxertando brotos eternos da Antiguidade pagã no tronco ressecado da pintura burguesa influenciada pelos flamengos. (WARBURG, 2013, p. 111).

Nesta significativa passagem, Warburg nos introduz a complexidade do símbolo vindo da Antiguidade que dominou seus estudos e personificou o paganismo no Renascimento: a Ninfa. Na referida gravura de Lorenzo, o artista da oficina de Maso Finiguerra não teria nutrido, ainda, contato com a dinâmica de vida revelada por Poliziano, logo seu estilo era “misto” (WARBURG, 2013). As fortes relações comerciais dos Medici possibilitaram um intercâmbio entre o Norte e o Sul durante o século XV, questão que para o estudioso hamburguês, era fundamental para a compreensão da “história do estilo” (WARBURG, 2013, p. 237). A moda borgonhesa, dos trajes rígidos, dominou parte da Itália através da tapeçaria (WARBURG, 2013).

No início do Renascimento os mecenas procuravam atrair os “tecedores flamengos”, colecionando as peças com representações heroicas que envolviam passagens Bíblicas, referências da Antiguidade e cenas cavaleirescas medievais (WARBURG, 2013, p. 245). Essas representações seguiam o “senso de realidade flamengo” e esboçavam o caráter do colecionismo da sociedade mercantil que se emancipava da aquisição de objetos artísticos apenas para fins eclesiásticos (WARBURG, 2013). Portanto, o conflito entre realidade e imaginação, serenidade e movimento, encontrava no solo florentino um novo germinar, possibilitando criações híbridas e conflitantes. De um lado pelas referências de uma representação individual acentuada, de outro por uma “liberdade” figurativa.

Warburg (2013, p. 277) fez questão de salientar que o tema da influência flamenga na Itália foi uma lição apreendida de Jacob Burckhardt (1818- 1897), importante nome para a história cultural. O inventário da família Medici abrigaria “pinturas sobre pano” flamengas, possibilitando a incorporação de temas que não se

referiam a reprodução de movimento, mas sim o “ânimo interno da alma” (WARBURG, 2013, p. 280). Tanto Botticelli, quanto Domenico Ghirlandaio (1449-1494,) esboçariam essa dupla natureza nos estágios iniciais do desenvolvimento estilístico. Contudo, para Warburg (2013, p. 280), a influência flamenga foi um episódio transitório, logo dominado pela reprodução heroica da arquitetura greco-romana.

Em uma resenha de 1899, “A crônica de imagens de um ourives florentino”, Warburg (2013, p. 99) indicou que Sydney Colvin, um estudioso inglês, havia reproduzido em um tomo de 99 folhas, desenhos em pena de um artista florentino. Segundo os levantamentos de Colvin, acolhidos por Warburg, tratava-se dos desenhos de Maso Finiguerra (1426-1464) um gravurista florentino tradicional, que teria registrado o dado da transição estilística dos ornamentos e indumentária do *Quattrocento* no Rapto de Helena (Figura 10).

Figura 10 – O rapto de Helena



Legenda: Oficina de Maso Finiguerra e Baccio Baldini, desenho a pena de Florença, c. 1475. The British Museum, Londres.

Fonte: © The Trustees of the British Museum, 2021.

A gravura marca um artista entre o “realismo romântico” e o “idealismo antiquado” (WARBURG, 2013, p. 101). Páris e Helena são representados com trajés elegantes, seguindo a moda francesa, o gesto do rapto é uma singela mão

estendida por Páris (WARBURG, 2013). Paralelamente, o casal está em um templo com referências arquitetônicas clássicas, o que Gombrich (1986, p. 99) indicou como a complexidade do vocabulário do início do Renascimento que atraía os exames de Warburg. Esta é uma representação anterior ao desenvolvimento das vestes esvoaçantes de Botticelli, seguindo as representações alegóricas presentes nos veículos populares das celebrações sociais (WARBURG, 2013, p. 101).

Trata-se da “influência da vida festiva” florentina como catalizadora dos desígnios estilísticos (WARBURG, 2013, p. 101). O artista procurou enfatizar os detalhes e ornamentos da indumentária contemporânea, tal qual Botticelli realizaria com seus “acessórios móveis”, sendo possível até mesmo a identificação da *imprese*, isto é o símbolo pessoal, nas mangas das figuras (WARBURG, 2013, p. 101). Contudo, a “ninfa” florentina não foi, ainda, adotada como motivo decorativo do Renascimento, não rompeu completamente seu casulo³¹ para dançar com as vestes leves e soltas.

O contexto de manipulação de símbolos figurativos e literários no período de transição entre a Baixa Idade Média e o início do Renascimento operavam um mecanismo de autenticação de uma nova doutrina comportamental. Nesse âmbito, a figura da ninfa torna-se o corpo, ou fisionomia, que representou, metafisicamente, o conteúdo de uma filosofia (VENTRONE, 2007). A escolha de Simonetta como exemplo de uma ninfa por excelência, por exemplo, esteve, durante muitos anos, apoiada na leitura de sua beleza “incomparável” (VENTRONE, 2007, p. 43).

O primeiro a proferir publicamente isso foi exatamente Giuliano de’ Medici, no conhecido torneio de justas narrado por Poliziano, no qual Simonetta está “disfarçada” de Palas e acompanhada dos dizeres “*la sans par*” na bandeira do príncipe mais novo dos Medici (VENTRONE, 2007). Nota-se que ao passo que Giuliano exibia seu amor em densas camadas herméticas, Simonetta estava casada e comprometida com o encargo das relações políticas matrimoniais. O emblema da ninfa Simonetta correspondia a um amor puro e platônico e a armadura de Palas protegia sua castidade e reputação (VENTRONE, 2007). O lema “*la sans par*” definia sua virtude incomparável (VENTRONE, 2007, p. 43).

³¹ Retomaremos essa referência no Fragmento III, ao tratarmos da “borboleta da Antiguidade” de Warburg, apresentando duas gravuras do círculo da Baccio Baldini que elucidam a transição do estilo da indumentária.

O fator primordial da impossibilidade de união entre Giuliano e Simonetta foi o compromisso político e moral do casamento com Marco Vespucci e, posteriormente, a morte prematura da jovem aos 23 anos (VENTRONE, 2007). Sua passagem meteórica na corte neoplatônica, afinou o imaginário laurentino e concedeu o rosto ou modelo fisionômico ideal que inspirava as almas do douto humanista. A metamorfose de Simonetta Cattaneo em ninfa Simonetta é um reflexo das necessidades da faculdade imaginativa de uma época, não de uma atribuição concreta de sua “beleza”, visto que o conceito de belo, nos discursos filosóficos do neoplatonismo, não versava apenas sobre a fisicalidade, mas sim a espiritualidade (VENTRONE, 2007, p. 48). A consideração do amor e da beleza, segundo Ficino (apud CARVALHO, 2020, p. 47), seguia uma orientação intelectual com a união de três partes: alma, corpo e som. A beleza apreendida pela alma só poderia ser captura pela mente, a do corpo através dos olhos e o som pelos ouvidos (FICINO apud CARVALHO, 2020, p. 47).

Considerando o conceito de uma beleza imaterial e incorpórea de Ficino, a real admiração residiria no intelecto. Isto posto, o intelecto admirado e protagonista nesses eventos, não era a de Simonetta quanto mulher florentina, mas sim dos eruditos capazes de conceber os hieróglifos humanistas dos manifestos culturais incorporados no *conchetto* da “ninfa Simonetta” (VENTRONE, 2007, p. 36). O encontro com a beleza de Simonetta, era, sobretudo, um encontro com a alma como reflexo do divino, como Paola Ventrone escreve:

Simonetta não era, portanto, apenas um emblema da recuperação figurativa da cultura antiga, como Aby Warburg afirmou, mas era uma verdadeira “invenção” projetada para expressar uma ideia não apenas estética mas, ao mesmo tempo, filosófica e política, e para representar, exatamente como uma síntese icônica, a cultura neoplatônica elitista cultivada e amadurecida na Florença Laurentina dos anos 70 e 80: a mesma cultura que a conspiração dos Pazzi de 1478 tornou súbita e tragicamente vencida em pouco tempo. Vemos, portanto, durante o século XV, ou seja, no período de consolidação do regime oligárquico liderado pela *Parte Guelfa* e de afirmação progressiva da hegemonia dos Medici, quais comportamentos femininos eram exigidos e aceitos pela sociedade masculina e como e por que ele poderia chegar à definição de um modelo feminino que não corresponde à realidade histórica de Simonetta. (VENTRONE, 2007, p. 7-8, tradução nossa).³²

³² O texto em língua estrangeira é: “L’immagine della ninfa cui il Botticelli donò le sembianze idealizzate di Simonetta non fu, dunque, solo un emblema del recupero figurativo della cultura antiquaria, come sosteneva Aby Warburg, ma fu una vera e propria ‘invenzione’ pensata per esprimere un’idea non meramente estetica ma filosofica e politica insieme, e per rappresentare, proprio come una sintesi iconica, la elitaria cultura neoplatonica coltivata e maturata nella Firenze laurentiana degli anni ‘70-’80: quella stessa cultura che la congiura dei Pazzi del 1478 rese

Então Poliziano compara a fuga de Dafne diante de Apolo ao amor de Giuliano e Simonetta, que atingido pela mesma flecha impiedosa do Cupido, apaixona-se por alguém que não pode ter. Bem como Apolo, que admite ter transformado Dafne em sua árvore, seu loureiro, Giuliano transforma Simonetta em sua ninfa de cabelos revoltos, vestes soltas e com a sabedoria de uma Pallas-Atena. A morte prematura de Simonetta e a incapacidade política de um protagonismo na corte do século XV, tornam sua vivência o símbolo perfeito de um amor platônico, jamais concretizado no mundo físico (VENTRONE, 2007, p. 48). No exercício da construção da memória da *chiara stella* de Florença, o círculo humanista contempla as paixões da alma, os acessórios em movimento e estilizam damas como ninfas.

1.2 A troca de cartas sobre a Ninfa florentina: entre o olhar diligente e o apaixonado

Poucos anos após a publicação de sua tese, Aby Warburg acolheu os estudos sobre a ninfa florentina em um novo projeto. Tratava-se de uma análise sobre um afresco de Domenico Ghirlandaio, presente no coro da Basílica de Santa Maria Novella. Sua atenção foi direcionada ao ciclo de São João, em especial, a cena de *O Nascimento de São João Batista* (Figura 11). Neste episódio, Warburg teria um importante interlocutor, com quem protagonizou uma troca de cartas fictícias, André Jolles (1874-1946). Jolles, além de linguista, era historiador da arte, desenvolvia estudos acerca da morfologia³³.

O motivo da ninfa assumiu papel central no desenvolvimento intelectual do pesquisador, que em 1895 teria pensado em um projeto monografia a ser realizada por duas mãos, através de um jogo intelectual com Jolles (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 219). Gombrich (1986) salientou em sua biografia intelectual que Warburg sempre

repentinamente e tragicamente superata nel volgere di breve tempo. Vediamo, dunque, nel corso del Quattrocento, cioè nel periodo di consolidamento del regime oligarchico guidato dalla Parte Guelfa e di progressiva affermazione dell'egemonia medicea, quali comportamenti femminili fossero richiesti e accettati dalla società maschile, e come e perché si poté arrivare alla definizione di un modello femminile così poco rispondente alla realtà storica come quello di Simonetta.”

³³ André Jolles é autor do livro “Formas Simples” (*Einfache Formen*), de 1930. No qual o estudioso se debruça no estudo da lenda, da saga, do mito, da advinha, do ditado, do caso, do memorável, do conto e do chiste como bases originárias dos gêneros literários.

achou difícil começar a escrever, portanto acolheu a sugestão favorável do amigo holandês de fazer da Ninfa matéria de uma correspondência imaginária. Sobre a suposta monografia planejada, devemos salientar que ela jamais foi finalizada. Como Weigel (2013) avaliou, o material envolvido no projeto era bastante heterogêneo e diversificado, incorporando esquemas, genealogias, e estudos distintos que não encontraram um eixo factível para finalização. Desse modo, as trocas de carta sobre a Ninfa florentina figuram como uma experiência, ou como Gombrich tornou reconhecível: fragmento.

Figura 11 – O nascimento de São João Batista



Legenda: Domenico Ghirlandaio, afresco, 1485-1490, Capela Tornabuoni, Igreja de Santa Maria Novella, Florença.
Fonte: Wikimedia Commons, 2011.

A proposta de uma monografia conjunta tornaria a abordagem de Warburg mais flexível e informal, possibilitando digressões e uma construção mais fluída do tema (GOMBRICH, 1986). Os rascunhos do projeto de cartas foram mantidos por Warburg em um arquivo e, posteriormente, configuraram como os fragmentos mais importantes sobre a figura da Ninfa florentina. Descrito por Didi-Huberman (2013, p. 219) como “personificação transversal e mítica” dos estudos sobre a vida em

movimento no início do Renascimento florentino. A referida cena de Natividade de São João Batista é um documento importante no percurso historiográfico da Ninfa, uma vez que a figura no canto direito, com as vestes brancas e o *desco da parto*³⁴ na cabeça, apresenta mais um intrigante caso da complexidade de mentalidades presentes no período.

Jolles iniciou a troca de correspondências, com a datação de dezembro de 1900, encarnando um referente passional e apresentando a figura à Warburg, com formulações que partem dele, mas tem como objetivo tirar o amigo de sua casca (GOMBRICH, 1986). Warburg é motivado a esboçar respostas e Jolles usa como pretexto uma paixão súbita pela Ninfa no afresco de Ghirlandaio:

O que aconteceu? *Cherchez la femme*, meu caro. Trata-se de uma senhora que pratica comigo um jogo cruel. Dei início a um *flirt* intelectual de que me tornei vítima. Persigo-a, ou, mais exatamente, é ela a perseguir-me? Não sei mais. Mas deixe-me narrar ordenadamente esse calvário.

Conheci a moça durante uma visita dominical numa igreja...e provavelmente lhe será já claro de quem estou falando. Mora no coro de Santa Maria Novella, parede [oriental], segunda fila de baixo, no afresco à direita do espectador. (WARBURG; JOLLES, 2018, p. 67).

Jolles descreve a incongruência do ritmo da serviçal com as outras figuras da cena, questionando-se sobre o significado do “leve e vivaz modo de caminhar”, simultaneamente enérgico, aludindo a um “marchar a passos largos” (WARBURG; JOLLES, 2018, p. 68). Para ele, a figura feminina está em um solo diferente das outras, é um “terreno flutuante”, remetendo diretamente a um bosque pagão, misteriosamente localizado em um episódio de proeminência cristã (WARBURG; JOLLES, 2018, p. 68). No momento seguinte, ele descreve o impacto daquela imagem, a cadeia de sentimentos e estímulos que a serviçal propiciou:

Pode ser que eu represente essa figura mais poética do que ela realmente é – mas qual amante não faz isso? Certo é que, quando a vi pela primeira vez, tive a estranha sensação que nos invade às vezes quando observamos uma lúgubre paisagem de montanha, quando lemos os versos de um poeta, ou quando estamos apaixonados. Em resumo, perguntei-me “Onde já a vi?”. Desde o início, tive a sensação de que uma familiaridade nos unia, que existia ali algo de místico – não ria -, como se reconhecesse inesperadamente um amigo querido, como um lugar ao qual tinha sido ligado numa existência anterior. Se não temesse avançar para muito distante da minha amiga que caminha de modo flutuante, dir-lhe-ia que um

³⁴ Conforme Gombrich (1986, p. 167), trata-se de um elemento comum ao ritual de nascimento em Florença, uma prática tardo-medieval de levar “uma bandeja de parto” com comidas e presentes para a mãe em recuperação.

crente deveria imaginar o céu, no qual se encontram as almas de todos os que amou e admirou, exatamente graças a esse processo ideal de reconhecimento [...]. É assim que me apresento diante do sacerdote da ciência oficial, íntimo ou presumível conhecedor do *Quattrocento*, para pedir esclarecimentos a respeito de seu nome, de sua classe social e de seu endereço. Quem é? De onde ela vem? Talvez já a tenha encontrado antes, 1.500 anos atrás? Descende de uma nobre linhagem grega? E a sua antepassada tem talvez uma relação com alguém da Ásia Menor, do Egito ou da Mesopotâmia? Mas, sobretudo: chegarão as cartas endereçadas a: A ninfa que corre, F.P.? Dito de outro modo e com seriedade: Qual é a história dessa jovem? (WARBURG; JOLLES, 2018, p. 69-71).

A estranha sensação que Jolles associa à figura da serva, de observar uma paisagem ou ler os versos de um poeta ou sentimento de estar apaixonado, são reverberações causadas pelo símbolo da Ninfa. O linguista e historiador da arte parece buscar qualquer definição metafísica que dê conta daquilo que só pode ser “místico”. Se pudéssemos apreender o impacto desse símbolo e não fosse pela via da intensidade do amor, para onde iríamos?

Podemos traçar dois caminhos: o exposto por Warburg, partindo de um exame prévio da comitência das obras e estabelecendo as relações primordiais entre comitentes e artistas nas definições figurativas; ou seguir o canto romântico de Jolles, assumindo a figura como um objeto de desejo. Aqui, visitaremos ambos, pois no exercício de desmitificar a obra, Warburg revela algo demasiadamente volátil na natureza da Ninfa: sua genealogia era um enigma (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 11).

Partiremos do exame proposto por Warburg entre os Tornabuoni e Domenico Ghirlandaio, no qual o pesquisador menciona não poder apresentar “a ninfa que corre” ao amigo, sem antes introduzi-lo ao palácio trancafiado de uma família patrícia floretina (WARBURG; JOLLES, 2018, p. 71):

Então, sente-se junto a mim, num assento do coro, sem fazer barulho, para não incomodá-los: os Tornabuoni estão tendo aqui uma sacra representação em homenagem à Virgem Maria e a João Batista. Giovanni Tornabuoni conseguiu adquirir o patronato do coro e o direito à guisa de personagens da lenda sacra. Usam esse direito serenamente e com dignidade: patrícios, autênticos observadores que são, têm maneiras inatas e impecáveis. O fato de que, com seu petrel pagão, você possa irromper nessa pacata respeitabilidade, nesse controlado cristianismo, revela-me o aspecto enigmático e ilógico da simples humanidade primitiva dos Tornabuoni, que, pelo fascínio fugidio de sua aparição desconhecida, me atrai não em menor grau do que o sequestro de que você foi vítima. (WARBURG; JOLLES, 2018, p. 72).

Warburg retoma o mecanismo que utilizou em estudos anteriores, concentrando sua atenção no eixo de encomenda dos trabalhos e os documentos

personais que auxiliavam no exame da psicologia do contexto (GOMBRICH, 1986). Ao discutir os afrescos de Ghirlandaio em Santa Maria Novella, o pesquisador observa um conflito de atitudes opostas, aparente de um período de transição (GOMBRICH, 1986). Hippolyte Taine (1828-1893) (apud GOMBRICH, 1986, p. 106, tradução nossa), crítico e historiador francês, teria caracterizado a cena da Natividade de São João com a figura de “ [...] uma duquesa da Idade Média; perto dela, a serva que traz frutas, em um vestido de estátua, com o entusiasmo, alegria, a força de uma ninfa antiga, para que as duas idades e as duas belezas se encontrem e se unam na ingenuidade do mesmo sentimento verdadeiro”³⁵. Sobre o aspecto da “ninfa antiga”, Warburg estava de acordo com Taine; entretanto, a respeito da “ingenuidade” do encontro entre duas figuras de iconografias divergentes, a duquesa da Idade Média com a serva pagã, o estudioso hamburguês guardava outras considerações (GOMBRICH, 1986).

O coro de Santa Maria Novella era o lugar de sepultura mais solene que os monges dominicanos podiam consignar e em 1º de setembro de 1485, Giovanni Tornabuoni (1428- 1497) adquiriu seu direito de decorá-lo (WARBURG; JOLLES, 2018). O episódio guarda um conflito anterior, entre Francesco Sassetti (1421-1490) e os monges dominicanos. Cerca de quinze anos antes, em 22 de fevereiro de 1470, Sassetti assinou um ato tabelional sendo reconhecido como responsabilidade pela decoração da capela (WARBURG; JOLLES, 2018). Todavia, o patrono pessoal de Francesco era São Francisco, santo concorrente dos dominicanos, o que tornou a escolha do tema “não usual” e gerou uma recusa do patronato (WARBURG; JOLLES, 2018). Sendo assim, Francesco executou as obras encomendadas com Domenico Ghirlandaio para Santa Maria Novella, em Santa Trinità (WARBURG; JOLLES, 2018). Após um segundo episódio conflituoso de Francesco, a sepultura de seu pai foi removida arbitrariamente pelos dominicanos e Giovanni Tornabuoni, primo de Lorenzo, o Magnífico, se apresentou como um bom diplomata assumindo a decoração (WARBURG; JOLLES, 2018).

³⁵ O texto em língua estrangeira é: “[...] une duchesse du moyen âge; près d'elle, la servante qui apporte des fruits, en robe de statue, à l'élan, l'allégresse, la force d'une nymphe antique, en sorte que les deux âges et les deux beautés se rejoignent et s'unissent dans la naïveté du même sentiment vrai.”

Posteriormente, Warburg efetuou um estudo sobre o testamento de Sassetti, clarificando ainda mais o episódio de disputa³⁶ do coro de Santa Maria Novella. Em responsabilidade de Giovanni, Ghirlandio apresentou um contrato aos frades com a descrição dos temas dos afrescos (WARBURG; JOLLES, 2018). No entanto, Warburg contrapôs o documento do ato tabelional com as cenas presentes na igreja e concluiu que nele, incluía-se a representação de santos dominicanos que foram excluídos do plano final, apesar de figurarem como condição para o acordo (WARBURG; JOLLES, 2018).

Além da exclusão da cena dogmática de São Domingos, Giovanni Tornabuoni e sua mulher Francesca di Luca Pitti, são representados embaixo de *São João no deserto*, no local onde deveria figurar Tomás de Aquino, Antônio, Vicente e Santa Catarina (WARBURG; JOLLES, 2018). A ninfa antiga do nascimento de São João Batista, no esboço proposto, estaria em uma fileira superior na qual se encontra, apontado por Warburg como um local de menor comodidade para sua apreciação (WARBURG; JOLLES, 2018).

Warburg constatou: “Em que família Tornaquinci [Tornabuoni] transforma esse drama religioso? No espetáculo de uma representação eclesiástica na qual os figurantes se tornam os protagonistas.” (WARBURG; JOLLES, 2018, p. 76). Para dar ênfase na representação da família, os afrescos contendo seus rostos foram estrategicamente privilegiados e os elementos dogmáticos excluídos, ao passo que o artista, como amante da decoração, representou sua Ninfa na margem esquerda (WARBURG; JOLLES, 2018). O resultado? A relação entre a Igreja, o mercador e o artista reportam “uma mescla casual” (WARBURG; JOLLES, 2018, p. 76).

Muitos anos depois, em uma conferência sobre o Antigo romano na oficina de Ghirlandaio, de 1929, Warburg (2018, p. 199) considerou a mescla casual uma “latente coerência de um processo de paralelismo polar”. Segundo ele, na capela Tornabuoni, há um “modo duplo” de desintoxicação do demoníaco nas representações da vida em movimento (WARBURG, 2018, p. 206). Ghirlandaio mesclou o decoro cristão das damas medievais, e nisto todo o grupo da esquerda do afresco permanece esse seus duros vestidos brocados, a uma correspondência de Vitória, de um arco do triunfo, isto é, a serva com o *desco da parto*. Entretanto, essa

³⁶ Ver: WARBURG, 2013, pp. 169-217.

inserção da figura pagã sofre uma domesticação *alla casalinga*, surge como uma enfermeira da corte florentina (WARBURG, 2018, p. 206).

Existe uma “crise” nas personalidades deste período de transição, correspondente ao sentido de antigo entre Apolo e Dionísio e as bases perenes da Atinguidade (WARBURG, 2018, p. 210). De um lado, o *pathos* heróico dos arcos dos triunfos romanos, de outro o *pathos* dos demônios gregos dos sarcófagos greco-romanos, uma tradição permeada pelo triunfo e pela luta com o destino (WARBURG, 2018, p. 210). Segundo Warburg (2018, p. 211) representa: “[...] o máximo de sofrimento primário vivido, que criou a antiga forma expressiva”. Nos deteremos nessas questões primordiais em nosso segundo Fragmento, neste instante, devemos retornar à personalidade híbrida de Ghirlandaio.

A oficina do artista é o local onde a interiorização devocional flamenga, os trajes medievais da tapeçaria *alla francese* e a dinâmica da representação dramática *all’antica* convergem (WARBURG, 2018, p. 214):

Nesse espaço de orgulhosa paixão e de desperada condolência, a cultura pagã, em sua função constitutiva do estilo, pode ser percebida de modo mais claro na oficina de Ghirlandaio. Com esse virtuoso artista, refletidor da aparência cotidiana, a ambição de transmitir ao público qualquer estado de alma, desde a devoção pastoral flamenga até o impetuoso heroísmo romano, encontra a sua colocação apropriada. (WARBURG, 2018, p. 214).

A entrada da Ninfa no afresco delineou o constrante entre a vontade elementar de expressar a vida e o ato devocional do rígido fanatismo medieval (GOMBRICH, 1986). Em uma primeira leitura, Warburg se questionou se a inserção dos rostos dos patronos e da serva com características pagãs configurariam um reflexo de indiferença religiosa por parte dos comitentes (GOMBRICH, 1986). Contudo, em estudos posteriores, constatou que a exclusão dos temas dominicanos não eram condizentes com uma psicologia de indiferença religiosa, uma vez que os retratos dos doares possuíam uma função de efígies de cera, ou seja, continha um valor de ex-voto (GOMBRICH, 1986). A prática de bonecos em tamanho natural dedicados aos santos nas igrejas, era uma realidade equivalente ao desejo da família em ser representado no altar em forma de afresco, retirava a possibilidade de uma leitura indiferente ou mundana (GOMBRICH, 1986). Em seu texto dedicado a

Francesco Sasseti, Warburg resume este aparente conflito muito bem ao compreender a Foturna como *impresa* de um homem de “casta cavahareisca”³⁷:

[...] Em seu emprego alegórico de imagens antigas, tanto Sasseti como Rucelai revelam como, naquele período de transição da sensibilidade subjetiva, procuraram encontrar um novo equilíbrio de energias, opondo ao mundo uma convicção fortalecida, baseada em duas formas ainda compatíveis do culto à memória, o ascetismo cristão e o heroísmo da Antiguidade; completamente cientes, porém, do conflito entre a força da personalidade individual e os decretos misteriosos e arbitrários do destino. [...] (WARBURG, 2013, p. 184).

Retomando as trocas de cartas, podemos apreender que as considerações que Warburg nutriu com o objeto, isto é, com a Ninfa, partiram de um olhar filológico. Dado indicado pelo próprio estudioso na seguinte passagem:

Você se sente pronto a segui-la, como uma ideia alada, através de todas as esferas, numa amorosa embriaguez platônica; enquanto me contento em dirigir meu olhar filológico no terreno do qual emergiu, e a perguntar-me com espanto: Essa estranha e delicada planta tem mesmo suas raízes na austera terra florentina? (WARBURG, 2018, p. 72).

Jolles era seu amigável adversário, o romântico que se deixaria levar pelos poderes místicos da Ninfa. Warburg (2018) desejava examinar as raízes da planta exótica, rasgando a concepção lírica de um Renascimento puro e ideal. Ainda sim, o projeto entre os amigos esboçava um caráter ficcional de um romance histórico, com passagens tão poéticas que como Gombrich (1986, p. 128, tradução nossa) bem observou, Warburg colocaria em uma prateleira especial de sua biblioteca com a inscrição: “armário de veneno”³⁸. Para o primeiro biógrafo de Warburg, este seria um motivo plausível o bastante para a monografia sobre a Ninfa nunca ter acontecido, mesmo que o projeto tenha se desenvolvido substancialmente (GOMBRICH, 1986). Sigrid Weigel (2013), no entanto, examinando as pastas no Instituto Warburg, considerou que o reconhecido “Fragmento sobre a Ninfa” nunca chegou a um

³⁷ A deusa Fortuna, como um “vento tempestuoso”, se tornou um símbolo pessoal para Sasseti, conforme Warburg descreveu: “[...] Percebemos agora por que a deusa do vento, Fortuna, conseguiu traspasar o limiar do subconsciente de Francesco Sasseti na crise de 1488 e se transformar na medida sintomática da sua mais elevada tensão energética: tanto para Rucellai quanto para Sasseti, ela funciona como fórmula icônica de reconciliação entre a confiança ‘medieval’ em Deus e autoconfiança do indivíduo renascentista.” (WARBURG, 2013, p. 188).

³⁸ O texto em língua estrangeira é: “poison cupboard”.

desenho substancial devido a dificuldade de balacear um discurso histórico e uma teoria estética através de um diálogo.

Ainda assim, a Ninfa florentina, para o início do Renascimento, representava para o estudioso a personificação do paganismo, um símbolo de liberação e emancipação (GOMBRICH, 1986). A todo momento, a Ninfa, portadora da carga dionísia, assumia o protagonismo e denunciava as divergências da concepção de Winckelmann, de que ordem apolínea caracterizava o solo antigo. Em outras palavras, a figura da ninfa concebia o corpo mutável necessário para diferentes inquietações. No caso do contexto do início do século XV, era “um símbolo da afirmação da vida”, como considerou Warburg (2018, p. 117).

Retomando o início do nosso fragmento, entre mistérios que geram temor e fascínio, Warburg buscou o caminho do meio. Compreender de qual maneira a figura em movimento acarretava tantas manipulações figurativas, fossem românticas ou violentas, procurou um motivo condutor. Sabia que estava adentrando águas perigosas, por isso precisava convocar os fantasmas com cautela,

[...] Como Fausto, só se pode enfrentar esses fantasmas se souber convocá-los ou mandá-los embora à vontade. Mas para fazer isso é preciso saber comparar com cuidado [...]. Então você tem que ler os poetas e olhar as obras de arte e ouvir as críticas de diferentes épocas. Então, esperançosamente, o mundo, criado pela inteligência e imaginação, se torna o mundo real, e o outro mundo só existe na medida em que oferece uma visão do mundo superior (WARBURG apud KIRCHMAYR, 2012, n.p. tradução nossa)³⁹.

Ao tratar do mito de Fausto, o estudioso hamburguês trata do homem moderno que busca pelo conhecimento absoluto e por desvendar os mistérios, nem que para isso tenha que realizar um pacto com um demônio (PAZ; GOMES, 2019). Warburg seleciona sua Ninfa como parte dessas divindades perigosas, na busca pelos vínculos filológicos e científicos e pela desmitificação. Mesmo sem uma monografia, a figura se torna protagonista de seu desenvolvimento historiográfico, pavimentando o percurso das primeiras grandes considerações metodológicas do estudioso, como sua *Pathosformel*. Mesmo diante de um historiador pouco amigável

³⁹ O texto em língua estrangeira é: “[...] Come Faust, si tiene testa a questi spettri solo se li si sa convocare o allontanare a piacimento. Ma per far ciò, occorre saper confrontare attentamente [...]. Allora bisogna leggere i poeti e guardare le opere d'arte e ascoltare le critiche di epoche diverse. Allora, se tutto va bene, il mondo, creato dall'intelligenza e dall'immaginazione, diventa il mondo reale, e l'altro mondo esiste solo in quanto offre una vista sul mondo superiore.”

com seus encantos, ela se torna o símbolo de sua pesquisa, um paradigma para a contemporaneidade. Nos resta compreender: como?

FRAGMENTO II

Quem ela é?

2 PARADIGMA NINFAL: A NINFA COMO INSTRUMENTO DE ORIENTAÇÃO

A palavra paradigma, na língua portuguesa, segundo definição do dicionário online Michaelis (2021), é apreendida como um substantivo masculino que corresponde a algo que serve de exemplo, modelo ou padrão. Gramaticalmente se aplica como modelo, conjugação ou declinação de uma palavra; na linguística é um conjunto de termos comutáveis entre si, em uma mesma posição ou estrutura (MICHAELIS, 2021). Na filosofia, segundo Thomas Kuhn (1922-1996), físico e filósofo americano, reconhecido pelo trabalho no campo do desenvolvimento científico, sugere qualquer campo de investigação e de experiência que está na origem da evolução científica (FRAZÃO, 2016). Sua etimologia vem do grego *parádeigma*, composta pelo prefixo *pará-*, que segundo Ribeiro (2013):

[...] designa a ideia de estar ‘a margem’, ‘ao lado’, ‘ao pé’, ‘diante’, ‘separadamente’, mas em relação’, de outro lado, pelo sufixo *-ma*, formador de substantivos que designam ação ou, de preferência, resultado de ação, e, no meio, pela raiz *deig-*, que remete ao verbo cuja ação ou resultado de ação a palavra quer designar, a saber, *deíknymi*, que significa ‘mostrar’, ‘revelar’, ‘apontar’. Aquilo que, não sendo uma coisa, mas, estando ao lado, colabora para mostrá-la, esclarecê-la, é um paradigma, como no caso de um aluno que não entendeu a explicação do professor e lhe pede um exemplo. (RIBEIRO, 2013, pp. 5-6).

Nosso segundo capítulo faz empréstimo de dois termos presentes na série de livros de Barbara Baert (2014) denominado *Studies in Iconology*, a atribuição “paradigma ninfal”. Em *Nymph: Motif, Phantom, Affect: A contribution to the study of Aby Warburg (1866-1929)*, a historiadora percorre a projeção da historiografia warburguiana através do exame da Ninfa. Suas bases de interpretação do pensamento warburguiano são através da análise dos estudos de Giorgio Agamben, Wolfgang Kemp, Georges Didi-Huberman e Kathleen Gough (BAERT, 2014). Os referidos pensadores permanecem em atividade na construção contemporânea de teorias artísticas, históricas e filosóficas. A vinculação entre esses nomes reside no contato com os estudos de Aby Warburg.

Ao mencionar um “paradigma ninfal”, Baert (2014) recorre aos estudos do filósofo italiano Giorgio Agamben, sobretudo na passagem de seu livro *The Signature of all Things: On Method* (2009):

Em *The Signature of all Things: On Method*, Giorgio Agamben associa os *Bilderatlas* de Warburg - e mais especificamente o lugar de destaque que atribui à ninfa - com a definição e a origem do paradigma como tal. “No paradigma, a inteligibilidade não precede o fenômeno; fica, por assim dizer, “ao lado” dele (para). De acordo com a definição de Aristóteles (384-322 a.C), o gesto paradigmático não se move do particular para o todo e do todo para o particular, mas do singular para o singular. (BAERT, 2014, p. 40).⁴⁰

Baert (2014) enfatiza que, segundo a leitura de Agamben, seria um equívoco pensar a figura da ninfa no *Bilderatlas* como mero desenvolvimento cronológico de uma iconografia. Apesar do grande interesse de Warburg pela origem iconográfica, a Ninfa se apresenta em seu atlas como um importante instrumento historiográfico e um possível exemplo, o qual Agamben nomeia como “paradigma”, para as derivações da figura e dos processos de transformação simbólica (BAERT, 2014).

Podemos introduzir algumas questões através do capítulo “*What is a paradigm?*” (O que é um paradigma?) de Agamben. O estudioso toma o *Bilderatlas* de Warburg e as aparições da Ninfa como amostra da essência de um paradigma. Considerando o exame o painel 46⁴¹, ele assinala que ali encontramos a *Pathosformel* “*Nymph*” (Ninfa) (AGAMBEN, 2009, p. 28). O autor se questiona qual a relação entre as imagens do painel e onde está a Ninfa:

A própria ninfa não é arcaica nem contemporânea; ela é indefinível quanto à diacronia e sincronia, unicidade e multiplicidade. Isso significa que a ninfa é o paradigma do qual as ninfas individuais são os exemplares. Ou, para ser mais preciso, de acordo com ambiguidade constitutiva da dialética de Platão, a ninfa é o a paradigma das imagens singulares, e as imagens singulares são os paradigmas da ninfa. Em outras palavras, a ninfa é um *Urphänomen*, um fenômeno originário no sentido do termo de Goethe. (AGAMBEN, 2009, p. 29, tradução nossa).⁴²

⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “*In The Signature of all Things: On Method*, Giorgio Agamben associates Warburg’s *Bilderatlas* – and more specifically the prominent place it accords the nymph – with the definition and the origin of the paradigm as such. “In the paradigm, intelligibility does not precede the phenomenon; it stands, so to speak ‘beside’ it (para). According to Aristotle’s (384-322 BC) definition, the paradigmatic gesture moves not from the particular to the whole and from the whole to the particular but from the singular to the singular”.

⁴¹ Para ver o painel completo no site do Instituto Warburg acessar: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>. Para uma leitura interpretativa do painel, acessar: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/46?view=pathways&sequence=892> e também: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4152.

⁴² O texto em língua estrangeira é: “The nymph herself is neither archaic nor contemporary; she is undecidable in regards to diachrony and synchrony, unicity and multiplicity. This means that the nymph is the paradigm of which the individual nymphs are the exemplars. Or to be more precise, in accordance with the constitutive ambiguity of Plato’s dialectic, the nymph is the paradigm of the single images, and the single images are the paradigms of the nymph. In other words, the nymph is an *Urphänomen*, an originary phenomenon in Goethe’s sense of the term”.

Para a compreensão da complexa passagem proposta por Agamben, devemos mirar dois pontos: a noção de paradigma e de fenômeno originário. Começamos, ainda que limitadamente, por analisar o que o filósofo considera ao tratar de um paradigma. Para Giorgio Agamben⁴³ (2009, p. 11), o paradigma⁴⁴ não é uma lei, e sim um exemplo de caso; não obedece a uma lógica metafórica de significação, mas sim um devir analógico de pensamento. Expõe a mecânica de um fenômeno singular que corresponde a um exemplo de vários estudos de caso da mesma classe, “um caso entre outros” (AGAMBEN, 2009, p. 20). Quando tomamos algo como exemplo, assumimos um sentido de “modelo” que nos ajuda a compreender mecanismos e problemas dos contextos históricos (VALERIO, 2015).

A origem de uma epistemologia do exemplo, segundo o autor, remonta o *Prior Analytics* de Aristóteles (AGAMBEN, 2009). Os escritos de Aristóteles sobre a lógica suscitam colocações sobre a indução e dedução lógica, a primeira expressa a relação do particular para o universal; enquanto a segunda, a dedução, é o inverso, parte do universal para o particular (AGAMBEN, 2009). Um terceiro movimento pode ser observado: o paradigma, este move-se do particular para o particular (AGAMBEN, 2009). De acordo com a discussão levantada por Agamben (2009), a passagem que Aristóteles redigiu sobre a noção de paradigma foi muito breve, deixando alguns pontos indefinidos, mas no exercício de expansão da tese aristotélica, poderíamos pensar a dicotomia entre o particular e o universal no domínio analógico de pensamento proposto pelo filósofo italiano Enzo Melandri (1926-1993), no qual a origem do paradigma não é nem particular nem universal:

Em *La linea e il circolo*, Melandri mostra que a analogia se opõe ao princípio dicotômico que domina a lógica ocidental. Contra a alternativa drástica “A ou B”, que exclui a terceira, a analogia impõe seu *tertium datur*, seu teimoso “nem A nem B”. Em outras palavras, a analogia intervém nas dicotomias da lógica (particular / universal; forma / conteúdo; legalidade / exemplaridade; e assim por diante) não para levá-las a uma síntese superior, mas para transformá-las em um campo de força atravessado por tensões polares, onde (como em um campo eletromagnético) suas identidades substanciais evaporam. (...) Somente do ponto de vista da dicotomia pode a analogia (ou

⁴³ Para um maior aprofundamento no estudo de paradigma segundo Agamben, ver: AGAMBEN, Giorgio. *The signature of all things: on method*. New York: Zone Books, 2009. 124 p. Tradução de: Luca D'Isanto e Kevin Attell.

⁴⁴ A noção de paradigma na obra de Giorgio Agamben, como tantos outras tópicas do filósofo italiano, tem como interlocução as colocações de Michel Foucault (1926- 1984) e o discurso de uma biopolítica. Contudo, o autor busca uma crítica aos escritos foucaultianos. Ver: VALERIO, 2015, p. 19-37. Disponível em: <http://fajopa.com/contemplacao/index.php/contemplacao/article/view/79>. Acesso em: 22 jul. 2021.

paradigma) aparecer como *tertium comparationis*. O terceiro analógico é atestado aqui sobretudo pela desidentificação e neutralização dos dois primeiros, que agora se tornam indiscerníveis. A terceira é essa indiscernibilidade, e se alguém tentar apreendê-la por meio da pausa bivalente, necessariamente esbarrará em um indefinível. É, portanto, impossível separar claramente o caráter paradigmático de um exemplo - sua posição para todos os casos - do fato de que é um caso entre outro. Como em um campo magnético, não estamos lidando com magnitudes extensas e escaláveis, mas com intensidades vetoriais. (AGAMBEN, 2009, p. 20, tradução nossa).⁴⁵

Lidar com intensidades vetoriais configura a comparação entre vetores de uma mesma classe, isto é, observar suas correspondências através dos movimentos oscilatórios. Não os definimos em A ou B, mas no movimento produzido entre eles. *Tertium comparationis* é a terceira parte de comparação, é o ponto no qual as duas coisas anteriormente relacionadas convergem, para Agamben, em um aspecto de neutralidade, sem anular o seu oposto em uma lógica dicotômica restrita. A metáfora do campo magnético fornecida pelo pensador reproduz o sentido de um espaço que assegura os movimentos de forças, um campo vetorial.

Para Agamben (2009), compreender a noção de paradigma exige o abandono total da “regra” particular-geral como modelo de inferência lógica:

A regra (se ainda é possível falar de regras aqui) não é uma generalidade preexistente aos casos singulares e aplicável a eles, nem é algo resultante da enumeração exaustiva de casos específicos. Em vez disso, é apenas a exposição do caso paradigmático que constitui uma regra, que como tal não pode ser aplicada ou declarada. (AGAMBEN, 2009, p. 21, tradução nossa).⁴⁶

⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “In *La linea e il circolo*, Melandri shows that analogy is opposed to the dichotomous principle dominating Western logic. Against the drastic alternative “A or B”, which excludes the third, analogy imposes its *tertium datur*, its stubborn “neither A nor B.” In other words, analogy intervenes in the dichotomies of logic (particular/universal; form/content; lawfulness/exemplarity; and so on) not to take them up into a higher synthesis but to transform them into a force field traversed by polar tensions, where (as in a electromagnetic field) their substantial identities evaporate. (...) Only from the point of view of dichotomy can analogy (or paradigm) appear as *tertium comparationis*. The analogical third is attested here above all through the disidentification and neutralization of the first two, which now become indiscernible. The third is this indiscernibility, and if one tries to grasp it by means of bivalent caesurae, one necessarily runs up against an undecidable. It is thus impossible to clearly separate an example’s paradigmatic character – its standing for all cases – from the fact that it is one case among other. As in a magnetic field, we are dealing not with extensive and scalable magnitudes but with vectorial intensities.”

⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: “The rule (if it is still possible to speak of rules here) is not a generality preexisting the singular cases and applicable to them, nor is it something resulting from the exhaustive enumeration of specific cases. Instead, it is the exhibition alone of the paradigmatic case that constitutes a rule, which as such cannot be applied or stated.”

Assim, podemos apreender que quando selecionamos um “exemplo” ou “paradigma” e compreendemos este objeto como “modelo”, não o selecionamos por ser “diferente”, ou por possuir todas as “regras”. Selecionamos por fazer parte do todo, como uma “normalidade” do grupo, um “pertencimento” (VALERIO, 2015). Ele é capaz de mostrar sua zona de referente, que nos ajuda a compreender o desenho do todo quando excluímos o caso para evidenciar seus vínculos com os demais.

Portanto, Agamben (2009, p. 22, tradução nossa) considera que o paradigma implica um: “movimento de singularidade a singularidade, sem nunca sair de sua singularidade/particularidade, transformando todo caso particular em um exemplar de uma regra geral que não pode ser afirmada a priori”⁴⁷. Ou seja, o paradigma pode definir regras, mas não precisa delas para existir e muito menos é definido por um conjunto delas. Como indicou Valerio (2015) ao realizar uma leitura crítica do paradigma na obra de Agamben,

Dar um exemplo é, nos diz o filósofo de Roma, um ato completo. O termo que designa o exemplo, ou o paradigma, é retirado do caso normal, desativo do caso normal, não para que seja reconstituído em outro lugar, num outro âmbito, mas, ao contrário, para mostrar justamente aquele uso que, de outro modo, não nos seria compreensível [...]. (VALERIO, 2015, p. 28).

A Ninfa, para o filósofo italiano, coincide com este método paradigmático de pensamento. Evidencia importantes dinâmicas da prática histórica e metodológica de Warburg por se um exemplo precioso de um contexto complexo. Baert (2014) observa que pensadores contemporâneos, como Agamben e Georges Didi-Huberman, dedicaram parte significativa de seus estudos em torno dos escritos warburgianos. Ambos desenvolveram escritos dedicados inteiramente ao universo da Ninfa em Warburg. Para a autora, nas duas últimas décadas estes trabalhos serviram como um desenvolvimento de “um quadro teórico” que buscou compreender a relevância da Ninfa warburgiana e sua identidade visual (BAERT, 2014, p. 9).

Tomemos, agora, como segundo ponto de análise, o fenômeno originário goethiano. Para assimilarmos a colocação de Agamben em sintonia com a apreensão da Ninfa, podemos pensar o sentido de metamorfose das plantas

⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: “[...] a movement that goes from singularity to singularity and, without ever leaving singularity, transforms every singular case into an *exemplar* of a general rule that can never be stated a priori.”

proposto por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Para a literatura alemã, Goethe é um nome de prestígio e expressão do Romantismo do fim do século XVIII, movimento impulsionado pela resistência ao Iluminismo e reduções positivistas. Goethe sustentou uma filosofia idealista da natureza, com bases no hermetismo e no neoplatonismo (BRITO, 2020):

Meca não duvida que as teorias de Goethe apoiam-se em uma filosofia idealista da natureza, no hermetismo e no neoplatonismo. Para ele, sua morfologia é idealista, no sentido de intuir na aparição do fenômeno sua unidade originária. Seu hermetismo encontra-se no princípio da unidade do cosmos, que fundamenta sua análise comparativa, que se associa a tudo que está fragmentado. Seu neoplatonismo advém da ideia da vida como um movimento de expansão do uno, que se fragmenta e, depois, se contrai, retornando à unidade fundamental. O essencial dessa teoria está no progresso e no regresso à unidade, que não é o fim do caminho, mas, em verdade, é o próximo começo. Vem de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), ainda que permeie também os pensamentos de Johann Gottfried Herder (1744-1803) e Schelling, a ideia de um Deus que promove um intenso movimento de dilatação e contração da natureza. (BRITO, 2020, p. 214).

A referência ao fenômeno de origem ou fenômeno primordial [*Urphänomen*] de Goethe, remonta a relação particular/universal⁴⁸ explorada por Agamben. Em seus estudos sobre o desenvolvimento das plantas, Goethe nutriu como objetivo observar as singularidades presente em um todo (BRITO, 2020). Para tal feito, redigiu o conceito de uma planta primordial. Munido pelo conceito de metamorfose, buscou a *Urpflanze* [planta primordial], um organismo originário em transformação (BRITO, 2020). Durante uma viagem para a Itália, Goethe dedicou-se a encontrar “uma forma que contivesse a originalidade de todas as outras” (GOETHE apud BRITO, 2020, p. 218). Em 17 de maio de 1787, redigiu uma carta a Johann Gottfried Herder (1744-1803), revelando suas recentes experiências:

Ademais, tenho de confidenciar-te que me encontro bastante próximo de solucionar o mistério da geração e organização das plantas e que ele é o mais simples que se pode conceber. Sob este céu podem-se fazer as mais

⁴⁸ Como indica Ribeiro (2013), a relação entre particular e universal na filosofia é significativa: “Em filosofia, a relação entre universal e particular não tem nada de banal. O que Platão chamou de “participação” não se esgota nessa relação, mas tem tudo a ver com ela. Platão na verdade emprega mais a forma verbal, “participar”, do que a substantiva “participação” e usa diferentes palavras em diferentes diálogos para dizer o que acaba por ser traduzido indistintamente por “participar”: *metécho*, *metalambáno*, mas também *koinonéo* e *symmeígnymi*, o que levaria aos seguintes substantivos para “participação”: *méthexis*, *metálepsis*, *koinonía*, *ýmmeixis*. E o que está em causa quando Platão usa os cognatos dos diversos termos que dizem “participação”? Muitas coisas, mas, num sentido bem elementar, o seguinte: toda vez que algo admite como predicado qualquer outra coisa que não si mesmo, dá-se aí uma participação.” Cf. RIBEIRO, 2013, p. 6.

belas observações. O ponto fundamental, o cerne da questão, eu, sem dúvida o encontrei e vejo com toda a clareza; o restante, diviso-o também em linhas gerais, faltando apenas definir melhor alguns detalhes. A planta primordial será a criatura mais estranha do mundo, pela qual a própria natureza me invejará. Munido desse modelo e da chave para ele, poder-se-á então inventar uma infinidade de plantas, as quais haverão de ser coerentes – isto é, plantas que, ainda que não existam de fato, poderiam existir, em vez de constituírem-se das luzes e sombras da pintura ou da poesia: plantas dotadas de uma verdade e necessidade intrínsecas. A mesma lei deixar-se-á aplicar, então, a tudo enquanto vive (Goethe, 1999, p. 380 apud BRITO, 2020, p. 217).

O exame de uma planta primordial tinha como objetivo revelar o que estava aparentemente escondido e constituir uma ideia reguladora que permitisse a comparação das plantas de uma maneira geral (BRITO, 2020). Como aponta Brito (2020), a passagem de Goethe pela Itália ocasionou um grande impacto na relação do estudioso com o conhecimento e o desenvolvimento do mundo: interessou-se pela Antiguidade Clássica, pela relação entre a natureza e a estética, chegando a desenvolver argumentos sobre paisagens e reflexões sobre a poesia homérica. O impacto entre suas bases germânicas e a efervescência cultural italiana, possibilitou reflexões sobre a forma, tanto artística quanto natural (BRITO, 2020). Goethe deslumbrou-se com a relação que a cultura grega nutria entre a natureza e a humanidade (BRITO, 2020).

A ideia de Goethe consiste em não dissociar o espírito da matéria, ou o ideal, do real, mas concatená-los, segundo o princípio de uma unidade originária. Goethe procura refletir sobre a ordem dinâmica dos fenômenos, conferindo-lhe um sentido de hierarquia, sem cair em uma mera explicação empírica nem em uma universalidade abstrata, mas compreendendo-a como uma particularidade original que contém as bases de todo e qualquer desenvolvimento orgânico (Meca, 1997). A concepção de particularidade em Goethe, sua imersão nos estudos da natureza e da estética, tiveram uma origem: sua viagem à Itália, que modificou sua forma de ver e de compreender o mundo. (BRITO, 2020, p. 215).

Seu apreço pela Antiguidade foi mediado pelas ideias de Winckelmann, sua principal leitura sobre os clássicos (BRITO, 2020). Se na obra de Winckelmann a arte ganha enfoque sob a natureza, no olhar de Goethe, a lógica é inversa (BRITO, 2020). O jogo, entretanto, é o mesmo: as analogias possíveis entre os frutos histórico-artísticos e os objetos da natureza como reflexo da ordenação do sujeito no mundo, as cosmogonias (BRITO, 2020). Goethe compartilhava de um interesse intelectual alemão bastante característico do seu tempo, o ambiente acadêmico do século XVIII nutria, por exemplo, pensamentos sobre analogia, todo orgânico,

polaridade, continuidade das formas, unidade das substâncias (BRITO, 2020). Winckelmann, apesar de mais velho, é seu contemporâneo, sua obra parece ter concedido a Goethe ferramentas para a possibilidade de contemplação do mundo, “e é a contemplação que lhe permite sentir o mundo à maneira dos clássicos” e observar os fenômenos de transformação (BRITO, 2020, p. 216).

O mecanismo de contemplação da natureza, ou seja, a experiência, permite o descobrimento das formas e metamorfoses, o que é um princípio de conhecimento sensível para Goethe (BRITO, 2020). Seu *Urphänomen* é:

[...] um produto da razão estimulado pela intuição imaginadora do fenômeno observado: ele é ao mesmo tempo concreto e abstrato. A ideia do fenômeno primordial, projetada para além do empírico, mas que aparece por meio dele, é o que se pode contemplar, no particular, como expressão do universal. (BRITO, 2020, p. 216).

A questão levantada por Goethe versava acerca da morfologia natural que, segundo Ginzburg (2016), em união com a história, faz parte do coração das pesquisas de Warburg. Essa seria a principal tensão descrita em suas *Pathosformeln*. Retornando para a conexão entre Warburg e Goethe, em uma carta para sua esposa Mary, em 1904, ele relatou estar lendo a *Metamorphose* e pensando a fundamentação simbólica no esquema de polarização: “Eu vejo que acima de tudo o conceito de polaridade, que eu considero minha descoberta pessoal, está no centro de Goethe também”⁴⁹ (WARBURG apud PINOTTI, 2016).

A questão da polaridade em Warburg, como observaremos ao longo desse capítulo, foi, no entanto, retirado com maior evidência de Friedrich Nietzsche e Friedrich Theodor Vischer (WIND, 2018). Contudo, havia um vínculo no fluxo de pensamento de alguns teóricos acerca da morfologia goethiana, como foi o caso de André Jolles, Walter Benjamin e Ernst Cassirer (PINOTTI, 2016). Tratava-se da busca por “dispositivos epistemológicos” nas humanidades, através de reconstruções genealógicas e históricas (PINOTTI, 2016).

Warburg refletindo sobre a dupla essencial da disciplina estética, isto é, forma e conteúdo, concluiu que a história da arte não poderia dissociar esses elementos

⁴⁹ Nota de Warburg de 25 de maio de 1907, presente na biografia intelectual de Gombrich: “Acima de tudo, vejo que o conceito de polaridade, que senti ser minha própria criação, também está no centro do pensamento de Goethe. O problema da autoconsciência individual da Renascença causada pela polarização devido ao restabelecimento das imagens da memória de picos de energia no passado clássico - mais resumidamente, ‘polarização dinâmica através da memória restaurada’”. (WARBURG apud GOMBRICH, 1986, pp. 241-242, tradução nossa).

em uma trajetória da história dos estilos ou história da cultura (PINOTTI, 2016). Ao contrário, o estudioso se interessava pela natureza morfológica do desenvolvimento estético em algo que estava “no meio”⁵⁰, atribuição utilizada justamente por Goethe sobre o desenvolvimento natural das plantas. Em uma carta para seu professor Schmarsow, o estudioso hamburguês aplicou a terminologia “psicologia da polaridade” ao tratar de uma metodologia para o estudo das questões da história da arte (PINOTTI, 2016).

Segundo Wind (2018), Warburg teria apreendido as bases teóricas de uma polarização simbólica no ensaio *Das Symbol*, de Vischer, compreendendo o sentido de “símbolo”⁵¹ como uma conexão entre imagem e significado. Seria através dessa “Teoria da Polaridade do Símbolo” que Warburg teceria suas críticas acerca da disciplina estética em voga em sua época que semeava às antíteses entre forma e conteúdo nos discursos histórico-artísticos (WIND, 2018).

A resolução dos problemas histórico-artísticos adquiriria, pouco a pouco, durante a trajetória de desenvolvimento intelectual de Warburg, um estudo pautado pela conexão entre forma e conteúdo, que resultou em seu importante termo *Pathosformel*. A percepção do objeto que extrapolava os limites formais e era tomado pela gestualidade e expressão, provenientes de experiências significativas nos processos de formação da memória (PINOTTI, 2016). Com isso, Warburg caminhou para diluir o conceito dual de “dentro e fora” imposto por uma estética que dissociava suas formas de seus conteúdos (PINOTTI, 2016).

Justamente nos meandros do desenvolvimento das *Pathosformeln* poderíamos pensar a morfologia goethiana. Como bem apontou Pinotti (2016), a constituição das *Pathosformeln* tem uma dimensão de “neutralidade”, isto é, são “posturas neutras”, fenômenos indeterminados, capazes de serem abastecidos com diferentes sentidos, por vezes, opostos. O autor italiano reflete sobre a busca por um esquema transcendental de figuração que conectaria estes estudiosos

⁵⁰ Em 1918 Warburg escreveu um breve texto para uma publicação no *Die Literarische Gesellschaft* (Sociedade Literária). Tratava-se de uma edição que reuniu ensaios de estudiosos hamburgueses que estavam envolvidos no desenvolvimento da Universidade de Hamburgo. Nesta passagem, Warburg menciona que o desenvolvimento científico deve considerar “o problema no meio” citando diretamente uma passagem de *Wanderjahre* (1821), de Goethe. Cf. WARBURG, 2013, p. 657.

⁵¹ Na obra de Vischer o símbolo opera uma função polar: mágico-associativa, unindo imagem e significado e lógica-dissociativa; que instaura a comparação como possibilidade de significação, sendo, portanto, um elemento “neutro”. Cf. WIND, 2018, p. 267.

condicionados pelas ideias de ambiguidade, dualismo e polaridade simbólica (PINOTTI, 2016).

Pinotti (2016) explica que, na obra de Goethe, o símbolo é marcado pela dualidade intrínseca e tem uma relação com a descrição do fenômeno primordial. Trata-se de um esquema de incontáveis variações, que ontologicamente não existe na natureza, são observadas apenas na essência de suas variações, como um elemento “neutro”, se transforma e polariza (PINOTTI, 2016).

Quando Agamben recorre a essa referência ao tratar da Ninfa, insere a figura no desenho de uma planta primordial, um fenômeno de origem. Segundo Baert (2014, p. 40, tradução nossa), o *Bilderatlas* se organiza de forma “ninfal”: “Como um instrumento hermenêutico, o *Bilderatlas* continua a ser ninfal porque instala o *Urphänomen*, o *Urworte*⁵², na linha do tempo repetidas vezes”⁵³. A atribuição “ninfal” é também uma terminologia utilizada por Agamben (2012, p. 61), presente no seu ensaio dedicado à imagem e a Ninfa warburguiana, discorreu: “[...] Nós estamos habituados a atribuir vida somente ao corpo biológico. Ninfal, por sua vez, é uma vida puramente histórica. [...]”. O autor discorre sobre a necessidade que tantas as Ninfas - como espíritos elementares - e as imagens necessitam para se tornarem “vivas”. Iremos abordar essa discussão com maior profundidade no próximo fragmento, por agora, é relevante destacar a aplicação que Baert utiliza em seus escritos sobre o termo.

Barbara Baert (2014, p. 4) expõe uma busca por uma “iconologia do “ninfal”⁵⁴. Em outras palavras, um estudo dedicado ao processo de reconhecimento de uma identidade pictórica da Ninfa, a capacidade do motivo em despertar irrupções nos observadores e reflexões acerca da teoria artística (BAERT, 2014, p. 3). A autora reconhece a dificuldade partilhada por Warburg em desenrolar a identidade da Ninfa, mas reconhece nesse elemento, justamente sua essência (BAERT, 2014, 4). Segundo Baert (2014), Warburg delineou a importância da descoberta do motivo no *Quattrocento* italiano e instaurou um paradigma cultural, considerando a natureza limítrofe da Ninfa entre um motivo formal e um desejo de *ekphrasis*, isto é, a

⁵² Gombrich salienta o sentido de *Urworte* como “palavra originária” e “um vocabulário básico da paixão humana”. Cf. GOMBRICH, 1986, p. 287.

⁵³ O texto em língua estrangeira é: “As a hermeneutic instrument, the *Bilderatlas* continues to be nymphal because it installs the *Urphänomen*, the *Urworte*, on the timeline again and again.”

⁵⁴ Em algumas passagens a autora também utiliza o termo “*nymphic paradigm*” ao invés de “*nymphal paradigm*”. Cf. BAERT, 2014, p. 99.

descrição de um objeto real ou imaginário entre a palavra e a imagem. A Ninfa é o exemplar canônico do *pathos* do movimento inventado por Warburg (BAERT, 2014).

De acordo com Aby Warburg e seu paradigma ninfal, a memória deve passar por um teste para se tornar *Mnemosyne* e, assim, ganhar o papel de *punctum* ou memória involuntária. Ou como Georges Didi-Huberman formulou: “Cada lembrança deve ser armazenada na memória coletiva, onde está enraizada nas experiências primordiais de tristeza, êxtase e paixão que deixaram seus “engramas” indestrutíveis na psique da humanidade. Quando uma memória surge dessas profundezas, ela deve funcionar de forma ‘polarizadora’, como ‘explosiva’, como uma fórmula de liberação e ativação. A noção de memória de Warburg originou-se em sua resposta à imagem de ninfas que, arrastando seus cabelos e roupas, pareciam irromper nas residências dos mercadores florentinos na cidade; em si mesmas e como funcionavam [...] (BAERT, 2014, pp. 40-41, tradução nossa).⁵⁵

Segundo algumas anotações de Warburg, a entrada do motivo da Ninfa nas pinturas não remetia à simples questão “o que essa expressão significa?”, mas sim “para onde isso está indo?” (GOUGH apud BAERT, 2014, p. 41). Seria exatamente nessas observações que sua busca pelo movimento das imagens teria nascido, sendo orientado pela vontade de encontrar os vínculos em termos geográficos e históricos que possibilitavam o aparecimento do motivo (BAERT, 2014). Ela se tornaria, assim, um instrumento hermenêutico, exemplo, ou paradigma de um modelo interpretativo da trajetória de migrações e transformações simbólicas proeminente nos estudos derivados do projeto cultural warburguiano.

A herança historiográfica da Ninfa, nos escritos de Warburg é, em partes, um procedimento de caráter experimental e fragmentado (WEIGEL, 2013). Apesar de ser um tópico significativo para os discursos da iconologia moderna e ponto chave de sua tese doutoral, não possui uma publicação exclusiva realizada pelo autor em vida. Aliás, segundo Didi-Huberman (2013), é possível mapear a proposta de uma monografia dedicada à Ninfa já em 1885, entretanto, um projeto que nunca foi editado sistematicamente como uma monografia, ou seja, jamais finalizado.

⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “According to Aby Warburg and his nymphal paradigm, memory must undergo a test in order to become *Mnemosyne*, and thus earn the role of *punctum* or *mémoire involontaire*. Or as Georges Didi-Huberman formulates it: “Each recollection must be stored in the collective memory, where it is rooted in the primal experiences of sorrow, ecstasy, and passion that have left their indestructible “engrammes” on the psyche of humankind. When a memory arises from these depths, it must work in a ‘polarizing’ way, as ‘explosive’, as a formula of liberation and activation. Warburg’s notion of recollection originated in his response to the image of nymphs who, trailing their hair and garments, seemed to burst into the city dwellings of Florentine merchants; in themselves and as they functioned [...]”.

Mapeamento brevemente o percurso da Ninfa em seus escritos, conseguimos apreender que a presença da iconografia em movimento é um dos elementos centrais na tese de doutorado, tornando-se um problema complexo sobre a transição de estilo no início do Renascimento e retornando em diversas passagens. Contudo, é também relevante apontar que o historiador não escolheu, em vida, teorizar sua Ninfa, ou, ao menos, lhe dedicar uma publicação exclusiva. Desse modo, a figura de Ernst Gombrich em sua proposta de uma “biografia intelectual” entra em cena, visto que, ao publicar fragmentos inéditos de estudos realizados por Warburg, dedicou o famoso *Fragment on the Nympha* (1986) inteiramente para a repercussão do motivo nas investigações de Warburg.

O que isso nos indica é que Gombrich foi o responsável pela publicização e em certo modo, construção do protagonismo da Ninfa no desenvolvimento intelectual de Warburg. Para alguns pesquisadores, como Sigrid Weigel (2013), Gombrich compilou a ideia de um elemento “substancial” em estudos diversificados e fragmentados, constituindo uma noção sólida em um manuscrito que jamais se concretizou. O que existe substancialmente nos arquivos do Instituto Warburg são pastas, organizadas com estudos diversos, que envolvem o sistema de patronagem da Florença do fim do século XV, estudos de motivos utilizados por artistas como Domenico Ghirlandaio, árvores genealógicas e esquemas diversos, além, é claro, das fictícias trocas de cartas que compõe os fragmentos sobre a Ninfa (WEIGEL, 2013).

Torna-se necessário elencar, entretanto, que Gombrich não “ficcioneou” a importância da Ninfa. Inquestionavelmente o motivo foi central para o amadurecimento intelectual de Warburg (BAERT, 2014), estando presente na herança historiográfica do autor desde seu início, na tese botticelliana de 1893, até o fim de sua vida, no notável Atlas *Mnemosyne*. O que propomos aqui é analisar a dupla herança dessa Ninfa: de um lado como o instrumento de orientação de um estudioso, de outro como a protagonista, ou como perceberemos em descrições posteriores: “o símbolo de sua pesquisa” (DIDI-HUBERMAN, p. 297).

No presente fragmento, buscamos desenrolar o fio que possibilitou a acepção da Ninfa como elemento primordial dos estudos de Aby Warburg como os pensadores contemporâneos postulam. Em um primeiro momento, mapeamos o aparecimento ou influência da ideia da Ninfa nos escritos mais célebres de Warburg; como no escrito de 1905, no qual o estudioso empregou um de seus mais

importantes conceitos, *Pathosformel*; isso nos transporta para o universo de estudos de Warburg sobre a transição de estilo no início do Renascimento italiano. Além disso, visitamos uma das passagens com maior número de traduções de Warburg, “O ritual da Serpente”, de 1923, no qual o estudioso demarca uma nova camada teórica para seus estudos sobre as cargas energéticas da cultura.

Nosso objetivo é duplo: verificar a pertinência da Ninfa e de seu protagonismo, refletindo sobre seu significado e relevância para Aby Warburg quanto estudioso e pioneiro no desenvolvimento de uma disciplina “sem nome”; bem como avaliar a projeção da sua Ninfa na contemporaneidade. Este capítulo se dedica ao primeiro objetivo: Warburg e a Ninfa. Posteriormente, no Fragmento III – *Onde já a vi?*, dedicaremos maior atenção a recepção da Ninfa na contemporaneidade retomando algumas das discussões levantadas nesta breve introdução.

À vista desses fatos, caminhamos por uma seleção de escritos de Aby Warburg que elucidam questões importantes de seu pensamento: como a noção do primitivo, o processo de memória, a análise do tempo, o estudo do gesto, das formulações simbólicas e, uma vez mais, optamos por selecionar importantes nomes do seu convívio intelectual que fizeram empréstimos de suas ideias ou forneceram bases para suas formulações.

Se em nosso primeiro capítulo as motivações da elaboração de sua tese constituíram a observação de acessórios em movimento que eram diligentemente manipulados pelos artistas florentinos - sobretudo nos estudos de caso com Botticelli e Ghirlandaio -, a partir de 1905, com o texto sobre Dürer e Antiguidade italiana, Warburg observa novamente a representação de Mênades em movimento, mas dilata a terminologia dos acessórios para a observação de um *pathos*. No capítulo que se desenrola aqui, examinamos justamente o momento que a Ninfa protagoniza uma elaboração de peso no percurso historiográfico de Aby Warburg. Para compreender a complexidade do que pensadores contemporâneos como Baert e Agamben propõe ao mencionar a Ninfa como um “fenômeno de origem”, precisamos compreender o lastro da figura no pensamento do estudioso hamburguês.

Baert (2016, p. 26) enfatiza que a Ninfa evoca os três níveis do ciclo hermenêutico de Warburg: “iconografia, a história cultural e a chamada Ciência sem

nome”⁵⁶. Ou seja, o estudo da origem do motivo, seus processos de migração, assimilação e transformação simbólica, e a concepção de uma ciência orientada pelo estudo da expressão e da constituição da memória. À luz destes fatos, é legítimo examinar a Ninfa como um motivo condutor e um precioso instrumento de orientação. Assim como Warburg (2013b, p. 287) postulou que tomou como “fio de Ariadne o problema da ‘influência da Antiguidade’ na vida intelectual europeia de hoje”, tomamos a Ninfa como nosso fio de Ariadne na vida intelectual e na produção historiográfica do estudioso.

2.1 Ninfa: o *Leitfossil* do método

Sobre a discussão de um método warburguiano, é substancial observar o que Ernst Gombrich avaliou na biografia intelectual de Warburg publicada pela primeira vez em 1970. Segundo Gombrich (1986, p. 269), os estudos de Aby Warburg não se baseavam apenas em um método “iconográfico” de análise das obras de arte. O exame iconográfico era um estágio preparatório para o balanço entre o contraste formal e psicológico das discussões levantadas (GOMBRICH, 1986, p. 269). Conforme Warburg expôs:

[...] O método que tentei demonstrar a vocês no decorrer desses poucos seminários é, na verdade, baseado em uma ideia muito simples. Tentamos compreender o espírito da época e seu impacto sobre o estilo, comparando o tratamento do mesmo assunto em vários períodos e vários países [...]. (WARBURG apud GOMBRICH, p. 269, tradução nossa).⁵⁷

O que é interessante de ser observado é que sua abordagem acerca da apreensão do “espírito de época” carregava muito de uma linguagem particular (GOMBRICH, p. 284), linguagem essa que no decorrer do seu desenvolvimento intelectual lançou expressões importantes como a *Nachleben der antike* e às *Pathosformeln*. Pensando um objetivo do desenvolvimento de um método

⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “Aby Warburg's hermeneutic circle consists of three levels: iconography, cultural history and the so-called *science sans nom* [...]”.

⁵⁷ O texto em língua estrangeira é: “[...] The method which I have tried to demonstrate to you in the course of these few seminars is really based on a very simple idea. We attempt to grasp the spirit of the age in its impact on style by comparing the same subject as it is treated in various periods and various countries [...]”.

warburgiano, podemos elencar, como Sigrid Weigel (2013, p. 280) apontou assertivamente, um interesse por bases genealógicas e arqueológicas de pensamento, através de um olhar filológico.

As bases arqueológicas e genealógicas⁵⁸ tinham conexão com a descrição que, por vezes, Warburg utilizou de um “solo” e “raízes” para a cultura, como apontou Gombrich (1986, p. 245, tradução nossa): “para aqueles que examinam a vida em suas raízes subterrâneas”⁵⁹. Analisar a vida através de raízes subterrâneas não é uma tarefa simples, questionamentos sobre origem e transformações exigiram de Warburg derivar muitas questões, expandir conceitual e epistemologicamente seu trabalho e desenvolver uma abordagem histórica que não se concentrasse em uma narrativa única ou generalizada dos processos histórico-artísticos (GOMBRICH, 1986, p. 284-285).

Monica Centanni, filóloga italiana e diretora da revista online *Engramma*, periódico dedicado ao escopo e prática das metodologias warburgianas, ressalta o quanto a pesquisa de Aby Warburg tem fortes laços com a filologia clássica e exige uma leitura lenta e pontual de diferenças (TONIN, 2019, p. 166). Como apontou Thays Tonin (2019, p. 166), em entrevista com Centanni, o ramo da filologia⁶⁰ tem um lugar cativo na metodologia warburgiana, faz parte de uma significativa tradição de estudos na Itália e na Alemanha.

Centanni (apud TONIN, 2019, p. 169) afirma que tanto os escritos de Warburg, como o Atlas *Mnemosyne*, devem ser pensados como ferramentas da

⁵⁸ Baitello Junior (2017, p. 37) indicou uma “virada arqueológica” entre as ciências da cultura e do espírito na época de Warburg: “O pensamento de Warburg faz parte de um panorama bastante extenso de uma revolução nas ciências do espírito ou ciências da cultura. Poderíamos talvez denominar esta grande mudança de “virada arqueológica”. As ciências arqueológicas trazem novas demandas e novos horizontes para o estudo dos objetos da cultura e do espírito, novas perspectivas para o estudo das relações do homem com o mundo e consigo mesmo. Dentre as ciências arqueológicas, aquelas que buscam reinterpretar rastros e restos esquecidos e descartados, contam-se a própria Arqueologia, a História, a Etimologia, a Psicanálise, a Ecologia, dentre tantas outras. Ao contrário do que aparenta a uma primeira vista, não se trata de um simples estudo descritivo do passado, mas, muito mais que isto, uma ambiciosa proposta de demonstrar como os rastros e os restos permanecem vivos e ativos no presente e podem gerar ou impactar as possibilidades de futuro. Assim, a “ciência sem nome” criada por Warburg integra um *Zeitgeist* daquele novo tipo de abordagem das coisas do espírito (da cultura). O que caracterizaria uma ciência arqueológica, além da busca de raízes perdidas, é a prospecção de cenários e impactos.”

⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: “that will never lead to a botanical physiology explaining the rising of the sap, for this will only yield its secrets to those who examine life in its subter roots”. (GOMBRICH, 1986, p. 245).

⁶⁰ A filologia opera um conjunto de disciplinas que buscam a reconstrução, interpretação e compreensão de documentos da cultura de uma civilização. (TONIN, 2019).

disciplina filológica. Segundo a pesquisadora, o método de Warburg é um constante exercício, não evoca uma resolução rápida para os eventos e questões, mas proclama a necessidade de uma leitura vagarosa e profunda, atenta e crítica (CENTANNI apud TONIN, 2019, p. 169). Nesse sentido, lidar com a herança warburguiana é compreender a dimensão do exercício hermenêutico, exige prática e atenção na decomposição e interpretação do material:

[...] “Dedos e olhos delicados”, uma filológica, metodológica “lentidão”: não creio que há maneira melhor de entender a lição de Warburg. Entrar em um painel de Mnemosyne, tentar entender o sentido de sua montagem, é uma operação difícil, que exige não apenas lentidão e delicadeza, mas também mais olhares, diferentes pontos de vista, múltiplos conhecimentos. Mas, atenção! A filologia deve, como sempre, ser um meio, não um fim. Entrar no pensamento de Warburg e, acima de tudo, em Mnemosyne, é antes de tudo um ato hermenêutico, que deve ser tratado com toda a intenção, toda a paixão, toda a inteligência possível, lembrando-se que o método de Warburg e em particular Mnemosyne não é um distribuidor de respostas, e sim uma máquina para estudar. (CENTANNI apud TONIN, 2019, p. 170).

É relevante destacar, no trecho citado anteriormente, como a autora enfatiza que o método de Warburg não é “um distribuidor de respostas”. Pensando na afirmação de Gombrich (1986, p.ix) no prefácio da biografia intelectual, o trecho sobre “nenhum método, mas uma mensagem”, podemos observar aqui um argumento para a dificuldade de reprodução de um “método warburguiano” (GINZBURG, 2007).

Apesar de Gombrich dizer que não existe um método pronto para ser aplicado, reproduz, consistentemente, as palavras “método” e “metodologia” ao decorrer do livro. O que parece passível de compreender é que o autor, possivelmente, traduz como “uma mensagem” o sentido apontado por Centanni: um *corpus* de problemas, não um distribuidor de respostas ou metodologias fixas. A retomada de Aby Warburg nos discursos histórico-artísticos nos últimos anos, enfatizam a potência e relevância de um pesquisador que não definiu ou restringiu seu pensamento em modelos fixos e, em certa medida, limitantes.

Para Centanni (apud TONIN, 2019, p. 174), Warburg apresentou metodologicamente a importância da leitura e interpretação e da presença do “texto mediador”, afinando o processo de revisão de fontes e o diálogo entre textos e imagens. Acerca disso, podemos observar já em sua tese doutoral, como a poesia de Poliziano se tornou a mediação das avaliações estilísticas e da própria seleção genealógica das fontes, tecendo um fio condutor das ideias do historiador durante

toda sua argumentação. Dessa inerente relação entre as fontes diversificadas, reside o estudo que expande as noções iconográficas e percorre as bases iconológicas, com um conhecimento profundo do contexto histórico (CENTANNI apud TONIN, 2019, p. 174).

Acerca da famosa passagem de Warburg, “a palavra à imagem” [*Zum Bild das Wort*], Centanni (2015, p. 174) enfatiza a relevância que o estudioso trouxe para a consideração de diversos tipos de fonte no exame iconológico, instituindo um valor equivalente e buscando, segundo a autora, um método que compreende o sentido de “origem” como um terreno contaminado. Para Centanni, Warburg apreendeu em seu método uma lição importante da filologia clássica acerca de modelos e cópias:

[...] A transformação, em vez de garantir a pureza de suas fontes, encontra sua própria *vis vitalis* nos caminhos da poluição, da digressão não inócua em relação à fonte. Contra a ideologia imunológica da pureza, a tradição clássica pratica uma poética do perigo. De fato, as passagens do modelo para a cópia (nos manuscritos de antígrafo para apógrafo) produzem uma série de “originais” que não podem ser colocados em uma situação de ordem hierárquica - e muitas vezes nem mesmo em um esquema genealógico. Nesse sentido, a busca pelo “original”, mas também pelo “arquetipo”, é um ídolo a ser desmascarado. A filologia nos ensina isso, assim como também nos ensina, em perfeita consonância com a filologia, o método de Warburg. (CENTANNI apud TONIN, 2019, p. 174-175).

Discorrendo sobre o sentido “genealógico” da metodologia warburguiana, é relevante considerar que a busca por uma “origem”, ou seja, por uma “fonte pura”, é desconfiável. Para Centanni (apud TONIN, 2019, pp. 174-175), a tradição clássica possui um denso repertório de modelos e cópias, reproduções que dificultam uma hierarquização ou um esquema genealógico bem definido. Podemos observar esse dado em uma passagem dos escritos de Warburg, no qual o autor mencionou os desafios da iconologia e suas camadas: “[...] ao longo dessa iconologia crítica requer uma remoção contínua de incontáveis camadas de acréscimos incompreensíveis.” (WARBURG, 2015, p. 109). A Ninfa, nos estudos introdutórios de Warburg, parece revelar exatamente o sentido impuro de fontes e ramificações.

Quando o historiador hamburguês se coloca em uma busca pela linhagem da presença iconográfica da serva no afresco de Domenico Ghirlandaio, constitui, como bem apontou Sigrid Weigel (2013), uma série de diagramas, esboços genealógicos e esquemas que, aos poucos, se distanciam de uma “fonte pura” da presença iconográfica, mas revelam um percurso notável sobre as transmissões e recepções do legado antigo. Nesse sentido, podemos compreender no decorrer do

desenvolvimento intelectual de Warburg, como seu interesse se foca no processo de inversão da significação simbólica, nos momentos de transição de sentido e deflagração de impurezas históricas e culturais. Acerca deste argumento, Agamben (2012) foi preciso ao descrever a Ninfa: não há a primeira nem a última, mas uma constelação exemplar.

Como descrevemos anteriormente, Warburg desenvolveu uma abordagem singular e não linear dos acontecimentos, tomando sempre como base momentos de ruptura, transições, inversões de significado e mentalidades (GOMBRICH, 1986, p. 284-285). O Renascimento florentino se apresentou como um momento profícuo e enigmático para suas questões sobre a ancestralidade pagã. Desde o início de suas pesquisas acadêmicas, ele derivava questões sobre “forças” que operavam transformações em determinado período (GOMBRICH, 1986, p. 284-285). Segundo Gombrich (1986, p. 284-285), em uma de suas notas pessoais e referidos diagramas, a abreviação de “Nympha” (Ninfa) como “Ny” apareceu pela primeira vez, remetendo a profundidade da figura nas reverberações sistemáticas do historiador.

A Ninfa representou, em diferentes instâncias, um processo de evolução simbólica dentro da narrativa historiográfica de Aby Warburg. Gombrich (1986, p. 261) definiu a ambição do desenvolvimento do método warburguiano como a busca geológica por um *Leitfossil* (Fóssil índice). Isto é, assim como os geólogos examinam fósseis e sedimentos para determinar a idade e os processos evolutivos dos organismos que viveram em determinado período, Warburg constituía a mecânica de suas interpretações buscando seu Fóssil índice, o objeto ou os objetos que disparassem as complexas questões pertinentes ao seu processo constitutivo (GOMBRICH, 1986, p. 261).

Quando Gertrud Bing (apud DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 23) descreveu o sentido das *Pathosformeln*, mencionou, como bem colocou Didi-Huberman, “expressões visíveis de estados psíquicos que as imagens teriam fossilizado”. Nessas linhas, Didi-Huberman (2013b) aproxima Warburg de Freud e a noção de “sintoma como fóssil em movimento”:

É provável que a concepção freudiana do sintoma como fóssil em movimento explique, melhor do que qualquer outra, a “fórmula do patético” warburguiana e sua temporalidade muito particular de esquecimentos e retornos, turbilhões e anacronismos. Creio que a Ninfa de Warburg soube transpor a distância que vai da simples “atitude passional”, à moda de

Charcot, à densidade arqueológica transportada em suas pregas, com tanta leveza, pela túnica de Gradiva. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 24).

Possíveis conexões e interpelações entre Warburg e Freud pertencem ao capítulo posterior deste trabalho, no qual dedicaremos atenção a recepção e manipulação dos conceitos warburguianos. Por agora, tomemos o conceito de “fóssil” como uma questão importante quando pensamos os aspectos metodológicos de Warburg.

Didi-Huberman menciona uma dupla natureza para o trabalho do estudioso hamburguês e as questões anacrônicas que regem os aspectos de temporalidade em sua obra. Suas *Pathosformeln* operam entre coisas que são “arqueológicas (fósseis, sobrevivências)” e coisas atuais, “gestos, experiências” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, pp. 24-25). Essas sobrevivências, também traduzidas para “vida-póstuma” ou “pós-vida”⁶¹, é o precioso termo em alemão: *Nachleben*.

Para o pensador francês, a base dos estudos sobre a sobrevivência do paganismo na cultura ocidental possibilitou a aplicação de um modelo de pensamento que não seguia o fluxo cronológico ou evolutivo, mas sim a temporalidade marcada por esquecimentos, retornos e anacronismos (DIDI-HUBERMAN, 2013b). Exatamente sobre isso versa o legado de uma reavaliação dupla do sentido de Antigo e de Renascimento. Warburg extrapola não apenas fronteiras disciplinares, como também as orientações geográficas e temporais. Portanto, um método “fundamentalmente muito simples”, como ele mesmo postulou, para questões profundamente complexas que o provocavam, a todo instante, a reorientar seus processos.

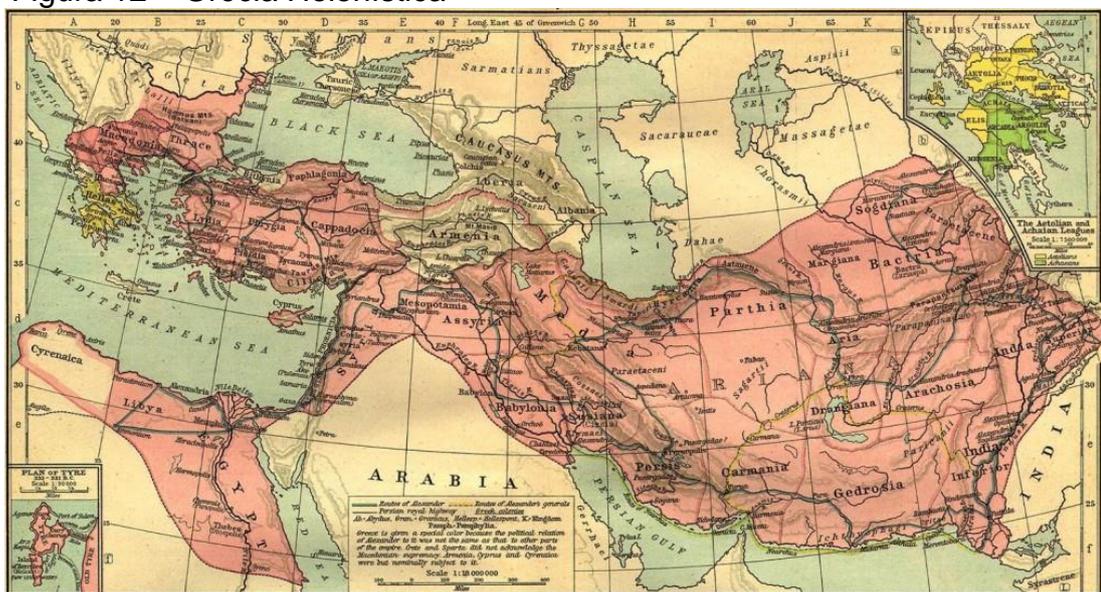
Como indicou Fernandes (2019), a delimitação geográfica da herança cultural europeia, segundo Warburg, era muito maior e heterogênea que a vertente tradicional que história da arte havia concebido:

O Antigo, para Warburg, não se limitava à esfera determinada pelo Mundo Clássico, mas circunscrevia um universo muito mais amplo, helenístico, como presente em sua afirmação na conferência de 1927: incluía o Mediterrâneo Oriental e a Índia, desde o Khorasan. O Antigo, para Warburg, incluía a Grécia Clássica, mas se expandia, a partir dela, em direção à geografia da Grécia Helenística (Figura 12), e isso põe problemas que são primordiais, determinantes, em sua compreensão desse conceito. Assim, o

⁶¹ Discutimos as possíveis traduções do termo *Nachleben der antike* no Fragmento III. Neste momento, utilizaremos a expressão segundo Didi-Huberman, como “sobrevivência”.

equilíbrio sob o qual fora concebido o conceito de clássico ganhava uma interpretação renovada. [...]. (FERNANDES, 2019, pp. 223-224).

Figura 12 – Grécia Helenística



Legenda: William Shepherd, Historical Atlas, 1911, ilustração, Universidade do Texas.

Fonte: FERNANDES, 2019, p. 224.

Tendo em vista tal projeto, Warburg necessitou de exemplos diretores e uma nova composição metodológica que evidenciassem a dinâmica migratória. Para Gombrich (1986, p. 261), o método que Warburg pretendia desenvolver envolvia a busca por um *Leitfossil*⁶². Trata-se de um ponto, exemplo ou índice, que permitisse “revelar os estados de evolução de um símbolo em sucessivos períodos na história” (GOMBRICH, 1986, p. 261, tradução nossa). Sobre a questão do *Leitfossil* no pensamento warburguiano, Georges Didi-Huberman (2013, p. 293) observou que a descrição geológica de “fósseis diretores” ou “fósseis característicos” atraíram Aby Warburg não apenas no volume de livros sobre geologia e paleontologia na constituição de sua biblioteca, mas como um paradigma para a descrição da *Nachleben*. Para o estudioso do legado warburguiano, “o *Leitfossil* pressupõe uma persistência temporal das formas, só que perpassada pela descontinuidade das fraturas, dos sismos, das tectônicas de placas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 293).

⁶² Gombrich explicou o sentido de *Leitfossil* e o objetivo metodológico de Warburg do seguinte modo: “Ele procurou o que às vezes chamou de *Leitfossil*, pegando emprestado o termo dos geólogos que determinam os estratos geológicos do estágio evolutivo de certos organismos que dominam a época em questão. Revelar e mostrar o estado dessas evoluções de um símbolo nos sucessivos períodos da história era para ser o objetivo do método que Warburg esperava desenvolver.” (GOMBRICH, 1986, p. 261, tradução nossa).

Para Didi-Huberman (2013, p. 294), a questão das *Pathosformeln*, ou seja, das fórmulas ou formulações de *pathos*, são “movimentos fósseis”. Quando Warburg iniciou sua trajetória rumo às origens e genealogias, buscou, em certo sentido, “fósseis” que pudessem tratar da “[...] sobrevivência como memória psíquica passível de *Verkörperung* [encarnação], de ‘corporalização’ ou de ‘cristalização’ gestual” (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 294-295). Seguindo essa avaliação sobre o *Leitfossil*, Didi-Huberman (2013, p. 296) aborda justamente a Ninfa: “É assim que deveremos doravante compreender a graça da Ninfa, esse *leitmotiv* warburguiano do corpo em movimento, como uma encarnação paradigmática do *Leifossil* [sic], conceito quase musical, melódico e rítmico da petrificação.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 296).

Acerca da menção de um *leitmotiv*, o autor se refere a um motivo condutor. A figura da Ninfa, para o que ele cita diretamente de Joseph Koerner (apud DIDI-HUBERMAN, pp. 296-297), não é apenas um “objeto de pesquisa científica de Warburg”, mas sim “o símbolo desta”. Nessas linhas, compreender a presença da Ninfa na historiografia de Aby Warburg exige compreender questões sobre a acepção do símbolo, dos movimentos históricos e de um elemento que se tornou muito evidente no desenvolvimento do seu *Atlas Mnemosyne*: os processos da constituição da memória.

Dentro do denso jogo do desenvolvimento psicológico humano, Warburg acessou a natureza primitiva da Ninfa em estudos de 1895, ao entrar em contato com indígenas *pueblos* do Novo México, no que Didi-Huberman (2013, p. 308) apontou como uma “dança dos fósseis”. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 309), é possível observar a importância dessa passagem para o desenvolvimento de um método warburguiano. Warburg teria descrito, em uma carta ao etnólogo James Mooney, em 17 de maio de 1907, que após o contato com o povo indígena, adquiriu as bases necessárias para pensar o Renascimento europeu:

De forma ininterrupta, senti-me profundamente grato a seus índios. Sem o estudo da cultura primitiva deles, eu nunca teria ficado em condições de dar uma base ampla à psicologia do Renascimento. Um dia destes, vou fornecer-lhe uma exposição do meu método, que é inédito, devo dizer, e, como tal, ainda não é reconhecido – como seria de se esperar. (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 309).

Podemos observar que para a avaliação de um método, precisamos, primeiramente, entender o sentido das *Pathosformeln* de Warburg, para então, nos questionarmos sobre o processo de assimilação simbólica dos dinamogramas (inversões de forças), e, sobretudo, da natureza primitiva que conserva as forças a serem metamorfoseadas. Torna-se o objetivo desse capítulo então, investigar esses pontos que parecem fundamentais para o argumento da Ninfa como instrumento de pensamento e um motivo psicológico de orientação historiográfica.

Além da acepção de um “fóssil”, quando miramos o sentido de método em Warburg precisamos considerar um importante projeto de sua vida: sua Biblioteca para a Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek*). Salvatore Settis sistematizou a funcionalidade dos dispositivos desenvolvidos por Warburg em vida como integrados em um único projeto:

[...] Esta encruzilhada (*allgemeine Ideen/Einzeltatsachen*)⁶³ é vital para a compreensão de Warburg e deve ser demonstrado através da análise de três aspectos de sua obra: os escritos (incluindo os não publicados), a estrutura da Biblioteca e, finalmente, *Mnemosyne*. Vou apenas aludir brevemente aos dois primeiros pontos e, em vez disso, focar em dois problemas intimamente relacionados: o *Pathosformeln* de Warburg e seu 'atlas', *Mnemosyne*. Mas primeiro é necessário tentar explicar em que sentido os escritos, a Biblioteca e o Atlas deveriam ser integrados em um único projeto. [...] Portanto, era importante para Warburg: 1. construir um sistema de *Kulturwissenschaft* do qual a produção artística era uma parte essencial; e esta foi a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*. 2. construir um sistema de classificação morfológica que agrupasse e fundisse as *Pathosformeln*, de forma a poder extrair, 'etimologicamente', o núcleo; e este foi o *Mnemosyne-Atlas*. 3. demonstrar o funcionamento do projeto, traduzindo-o em modelos de pesquisa, onde aquelas ideias gerais foram testadas através de testes filológicos: e estes foram seus escritos. (SETTIS, 2012, tradução nossa).⁶⁴

O que Settis explicita é justamente a dificuldade entre a combinação de “ideias gerais” e “fatos individuais”, seus escritos eram o teste de suas “teorias”.

⁶³ Tradução: ideias gerais/ Fatos individuais.

⁶⁴ O texto em língua estrangeira é: “[...] Questo incrocio di piani (*allgemeine Ideen / Einzeltatsachen*) è vitale per comprendere Warburg, e lo si dovrebbe mostrare attraverso l'analisi di tre aspetti della sua opera: gli scritti (compresi quelli inediti), la struttura della Biblioteca, e infine *Mnemosyne*. Alluderò solo brevemente ai due primi punti, e mi concentrerò invece su due problemi, strettamente connessi fra loro: le *Pathosformeln* di Warburg e il suo 'atlante', *Mnemosyne*. Ma prima è necessario tentare di spiegare in che senso gli scritti, la Biblioteca e l'Atlante dovevano integrarsi in un unico progetto. [...] Perciò era importante per Warburg: 1. costruire un sistema di *Kulturwissenschaft* di cui la produzione artistica facesse parte essenziale; e questa fu la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*. 2. costruire un sistema di classificazione morfológica che raccogliesse, accorpandole, le *Pathosformeln*, per poterne estrarre, 'etimologicamente', il nocciolo; e questo fu il *Mnemosyne-Atlas*. 3. dimostrare l'operatività del progetto, traducendolo in modelli di ricerca, dove quelle idee generali fossero sperimentate attraverso prove filologiche: e questi furono i suoi scritti.” (SETTIS, 2012).

Acerca do processo de formação teórica de Warburg, precisamos mencionar a problemática da densidade de seus escritos. Na biografia intelectual, Gombrich (1986, p. 59) salientou que os escritos publicados de Warburg, como a tese sobre Botticelli, possuíam uma argumentação que mesclava o conteúdo erudito de textos raros, com análises complexas de imagens, que para o estudioso hamburguês possuíam uma potência tão forte que não exigiam maiores esclarecimentos:

No ensaio de Warburg [estudo sobre Botticelli] e nos que se seguiriam, o fio da argumentação tem que ser exumado da massa dos documentos textuais e visuais sob a qual quase desaparece. Para Warburg esses documentos falavam com tal imediatismo, que ele sentia que bastava exibi-los para tornar clara a sua montagem.

Essa é a raiz da disjunção entre, de um lado, a imagem pública de Warburg como pesquisador erudito, que sabia relacionar textos raros com imagens do passado, e, de outro, a personalidade que se desenha à leitura de suas anotações, nas quais a intenção teórica é sempre explicitamente formulada.

Essa disjunção viria a levar Warburg ao projeto inacabado de seus últimos anos, no qual ele esperava formular sua filosofia da civilização: um atlas de imagens, quase desprovido de comentários. (GOMBRICH apud MICHAUD, 2013, p, 23) (Passim. GOMBRICH, 1986, p. 59).

Michaud (2013, p. 42) observa que quando Gombrich planejou uma biografia intelectual fazendo uso parcial de suas anotações, acabou por “criar obstáculos” para a publicação dos volumes pessoais planejados por Bing e Saxl, tornando, assim, o acesso às bases teóricas de Warburg debilitadas. A história sobre uma suposta “tradição conflituosa” da historiografia warburguiana também é discutida em nosso Fragmento III. Ainda assim, é pertinente elencar nesta passagem uma “disjunção” sobre sua dimensão teórica (MICHAUD, 2013, p. 42). Dado observado com precisão por Edgar Wind:

[...] entre os seguidores de Warburg se tornou tradição observar suas formulações literárias como uma espécie de arcano, como um elixir da sabedoria excepcionalmente refinado, mas tão altamente concentrado, que não poderia ser servido a consumidores britânicos sem uma diluição em grande quantidade de água de cevada. (WIND, 2018, pp. 299-300).

O que Wind leu como “elixir”, Michaud (2013, p. 54) interpretou como “elipses narrativas”, condensações da ação. O estilo da escrita de Warburg, seguindo o enredamento entre suas ideias gerais e os fatos particulares, operava através de sublimações discursivas e omissões que encobrem parcialmente a profundidade de suas colocações para um leitor que não esteja intimamente conectado ao universo

warburgiano. Gombrich (1986)⁶⁵ denunciou como clara problemática do seu discurso teórico para os leitores que não tinham acesso a diligência de suas anotações pessoais.

Essa “particularidade” discursiva, para Settis (2012), era uma escolha consciente de Warburg, uma vez que em 1907 o estudioso observou:

Dessas minhas ideias gerais, às quais tanto valorizo, talvez digamos ou pensemos mais tarde: essas ideias errôneas tiveram pelo menos o efeito positivo de induzi-lo a descobrir, cavando aqui e ali, fatos únicos que antes eram ignorados. Em suma, meu trabalho será caracterizado como o de um cão de trufas. (WARBURG apud SETTIS, 2012, tradução nossa).⁶⁶

Trata-se, desse modo, de um trabalho de sondagem, como em outra passagem Warburg descreveu através do sentido de “sismógrafo” (GOMBRICH, 1986, p. 254). Como Didi-Huberman (2013b, p. 17) bem coloca: “o pensamento de Warburg não simplifica a vida dos historiadores da arte”. Sua busca por respostas, conduziu a construção de uma tensão no campo da história da arte. Uma tensão que envolve a abertura das fronteiras disciplinares, multiplicação dos objetos de análise, alternativas de abordagem e interpretação, e reorientações de exigências de método (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 17). À vista desses fatos, qualquer proposição simplista ou generalizante da metodologia ou de seu legado corre o risco de trair preceitos fundamentais expostos nos escritos do historiador.

Inserido nesse contexto, Warburg é reconhecido como o fundador da disciplina iconológica⁶⁷, entretanto, a sistematização do método iconológico foi

⁶⁵ Discorrendo sobre o estilo de escrita de Warburg, Gombrich apontou: “[...] Muitos dos temas que subsequentemente o preocuparam em sua pesquisa são aqui tocados pela primeira vez, mas são mais mencionados do que declarados. Na verdade, dificilmente é possível resumir esse mosaico de citações e referências que Warburg reuniu em torno das duas obras-primas de Botticelli sem fazer uma injustiça com o poder evocativo de seu método. Cada um dos elementos foi, sem dúvida, concebido como mais uma evidência para a questão principal, a imagem mental que as pessoas do *Quattrocento* formaram da antiguidade; mas isso tem que ser inferido. No entanto, por mais injusto que possa parecer listar os temas e motivos que Warburg usa para esse fim, tal resumo pode ainda nos ajudar a obter um primeiro vislumbre do funcionamento da mente de Warburg e, de qualquer forma, compreender a novidade de sua abordagem, que não se enquadra em nenhuma categoria preestabelecida, muito menos a de um estudo iconográfico”. (GOMBRICH, 1966, pp. 59-60, tradução nossa).

⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “Di queste mie idee generali, a cui io dò tanto valore, forse più tardi si dirà o si penserà: queste idee erronee hanno almeno avuto l'effetto positivo, di spingerlo a scoprire, scavando qua e là, singoli dati di fatto prima ignorati. Insomma, il mio lavoro sarà caratterizzato come quello di un cane da tartufi.”

⁶⁷ Marina Toropygina discorrendo sobre a história da iconologia na Rússia e o legado da metodologia iconológica, apontou justamente a ideia de que o um suposto “método” dentro da disciplina não seria

responsabilidade de Erwin Panofsky (DIDI-HUBERMAN, 2013). Entre a fundação e a sistematização, ocorre uma fissura, na qual a energia de criação escapa e é posta em segundo plano:

Herdamos uma situação paradoxal em relação a essa obra. Warburg pôs a história da arte “em movimento” num sentido que ninguém pensa em contestar: foi o moderno fundador de uma disciplina essencial, a “iconologia”. Mas o fato de essa obra ainda não ter sido sequer traduzida para a língua em que hoje se produz a maior parte dos trabalhos que se apoiam nessa disciplina – o inglês – é algo que dá o que pensar. Faz suspeitar que a palavra “iconologia” já não quer dizer, a partir de Panofsky, num contexto anglo-saxão de “história social da arte”, o que queria dizer em Warburg, num contexto germânico de *Kulturwissenschaft*. O nome de Warburg inspira em todo historiador da arte o respeito devido aos fundadores de disciplinas. Mas o respeito, a “referência-reverência”, não basta para desenhar um assentimento. Às vezes, até acaba por imobilizar, deter o movimento - ou serve para isso. Trata-se de um modo de o indivíduo distanciar: ou ele usa as ideias de *Nachleben* e *Pathosformel* como lugares-comuns, fórmulas vazias, generalidades sem substância teórica, ou avalia que, na era do pós-modernismo, essas expressões estão velhas, ultrapassadas, inatuais. Em ambos os casos, ele evita problematizar a invenção warburguiana como tal - uma invenção que deve ser repensada, “retrabalhada” em seu próprio movimento. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18).

A iconologia passou a ser criticada e vista como uma busca incansável de decifração de enigmas, como se o *motto* de “detalhes” de Warburg fosse o responsável pelo desdobramento compulsório desses estudos. Entretanto, Didi-Huberman (2013) elucida que o que separa os detalhes de Warburg do processo de esvaziamento simbólico da disciplina iconológica proposta por Panofsky, por exemplo, é que o último determina a significação como conclusão processual, enquanto para Warburg, a significação era apenas uma transição, um dado elucidativo para seu real interesse: migrações, metamorfoses, transições e manipulações. O que o autor reconhece como não apenas uma iconologia, mas uma iconologia do intervalo, do entre. Exatamente nesse sentido, Warburg excede a disciplina que semeou, desconstrói linhas gerais de método e se coloca no que o autor descreve como “constante movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2013).

“puro”: “[...] A iconologia como interpretação do significado nas artes visuais atraiu estudiosos por gerações, mas seus métodos, análises e compreensão das formas e integridade da interpretação diferem. O método iconológico é o objeto desta pesquisa. É claro que o método não pode existir na forma pura: isso significaria regras e instruções, uma espécie de manual, adequado ao manuseio de dispositivos técnicos, mas não de obras de arte. Por outro lado, conhecer a experiência das gerações anteriores é essencial não só para ampliar o nosso conhecimento sobre a história dos estudos da arte, mas também para nos distanciarmos para olhar a situação atual. A iconologia é a interpretação das obras de arte. A arte pensada através de imagens é uma das formas ou modos simbólicos de compreender e entender o mundo, por definição de Ernst Cassirer. O artista entende e dá forma, abrindo assim a porta do conhecimento em imagens.” (Cf. TOROPYGINA, 2016, tradução nossa).

Aos olhos de Didi-Huberman (2013, p. 25), Warburg desconstruiu não apenas os modelos epistêmicos de história da arte de Winckelmann, como também os de Vasari. Winckelmann representaria os modelos da glória olímpica, enquanto Vasari a ressurreição cristã. Warburg, entretanto, surgia com suas questões sobre a intensidade de alma, o elemento passional e violento (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). Para o estudioso:

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reparações das formas. [...] Tratava-se, pois, de um *modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Em outras palavras, quando Warburg se questionou sobre o legado perene da Antiguidade, acabou por recompor questões de tempo, origem e bases epistemológicas da disciplina histórica-artística. Apesar de reconhecermos Warburg como o pai da iconologia moderna, a sistematização de Erwin Panofsky tomaria às rédeas do discurso iconológico do século XX, o que em certa medida, ofuscou a essência e por vezes descrita “confusão” warburguiana, tornando a figura de Warburg como um “pai fantasmático da iconologia” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27). Alguns dos fatores elencados por Didi-Huberman (2013, p. 27) para o eclipse do nome de Warburg, surge por exemplo, na proeminência da Biblioteca Warburg ainda durante a vida do pesquisador e a controversa, porém incontornável, biografia intelectual proposta por Ernst Gombrich em 1970. Assim como Edgar Wind, Didi-Huberman (2013, p. 27-28) desaprovou diferentes passagens e escolhas de tom de Gombrich acerca do denso percurso intelectual warburguiano, salientando o quanto teria sido exorcizado a personalidade e o *pathos* do autor.

Podemos compreender, então, que o “método iconológico” em três níveis, proposto por Panofsky⁶⁸, descende da escola warburguiana, mas não é o método de

⁶⁸ Ver: PANOFSKY, 1972.

Warburg. Em diversas passagens questiona-se a existência de um “método” na trajetória intelectual de Warburg. Podemos indicar, conscientes de limitações do estudo proposto, que devido ao caráter fragmentado da herança deixada, bem como a ausência de textos de próprio punho que descrevessem uma “teoria” ou “regras gerais” para serem aplicadas, compreender o processo e as metodologias do pesquisador se tornou uma tarefa complexa e com múltiplos resultados. Ainda assim, conseguimos perceber nos trechos citados que o estudioso referenciou o termo “método” algumas vezes, o que nos leva a considerá-lo em toda a complexidade e problemática intrínsecas.

Compreendendo “método” como o emprego de procedimentos ou meios para a realização de algo, ou então, como um processo lógico e ordenado de pesquisa (MICHAELIS, 2021), é factível que Warburg buscava por metodologias possíveis. O que não significa que este método fosse fixo ou restrito. Desde seus anos de formação, sua curiosidade e certa desconfiança com a história da arte estetizante [*ästhetisierende Kunstgeschichte*] impulsionaram “honesto repugnância”, como bem apontou Agamben (2017, p. 112) em seu ensaio, “Aby Warburg e a Ciência sem nome”, por um caminho ou método historiográfico que fosse puramente formal. De certa forma, sua resposta em nível metodológico, para o excessivo exame formalista, foi avaliar, ainda durante a tese sobre as pinturas de Botticelli, a busca e a relação do *pathos* no início do Renascimento italiano.

Agamben visitou a Biblioteca Warburg em 1970 e como resultado de seu contato com o acervo warburguiano desenvolveu seu ensaio (SEDLMAYER, 2012). O pensamento de Aby Warburg marcou a trajetória do filósofo italiano que compartilha de grande apreço pela discussão histórica e a dimensão dos processos de memória (SEDLMAYER, 2012). Agamben (2017, p. 111) iniciou seu texto utilizando a famosa frase de Robert Klein sobre a “ciência sem nome” praticada por Warburg durante sua vida, questionando-se se a contemporaneidade teria dado conta de nomear, ou ainda, se a disciplina deveria receber um nome.

A colocação de um “método warburguiano”, característico da relação de Warburg com as fontes literárias e do exame da tradição cultural, é descrito pelo filósofo italiano como um reflexo próprio do historiador perante as obras de arte (AGAMBEN, 2017). A questão que pode surgir justamente através da “ciência sem nome” é: “qual seu método?”. Existe um método? Seria a dificuldade do método a grande razão pela dificuldade de nomeação?

Para Sigrid Weigel (2013, p. 282-283), a dificuldade de um método warburgiano se apresenta na complexidade de balancear uma “estrutura descritiva única” entre os motivos e movimentos da Antiguidade e do Renascimento. Warburg lidava com questões acerca da individualidade criativa das expressões dos artistas por um lado e, de outro, com o contexto histórico-social do surgimento e reapropriação das formas expressivas (WEIGEL, 2013, p. 282-283). Apesar do estudioso ter encontrado “chaves” oportunas para examinar alguns contextos pictóricos - aqui podemos pensar exatamente a figura da Ninfa – esse método, para Weigel (2013, p. 282-283), não poderia ser transferido para a decifração de toda uma “constelação cultural” através de um código unificado. Segundo a autora: “O estudo dos traços que marcam as fórmulas de *pathos* individuais na memória pictórica das culturas, não permite a construção de uma chave única e a transferência para o sistema de uma enciclopédia iconológica universal” (WEIGEL, 2013, p. 282-283)⁶⁹. Logo, podemos observar que a existência de um método na historiografia warburgiana não estaria diretamente relacionada a possibilidade de reprodução generalizada dele.

Aqui, compreendemos a Ninfa como parte fundamental do desenvolvimento metodológico do historiador, com um instrumento de pensamento que auxiliou Warburg na descoberta, no aprofundamento e nas escolhas epistemológicas de suas pesquisas. Claudia Wedepohl (2015, p. 155, tradução nossa) evidenciou que a troca de cartas entre Jolles e Warburg é “um texto estruturado dialeticamente em metodologia”⁷⁰. Na troca de cartas examinada no capítulo anterior, conseguimos apreender os dois pontos de vistas descritos por Weigel (2013) e corroborados no texto de Wedepohl (2015): de um lado um apreciador das artes, do outro um filólogo sóbrio, comprometido com a interpretação crítica e histórica.

Este conflito se resume, em linhas gerais, ao conflito que Warburg travou entre uma abordagem estética das formas vazias, desconexas com os conteúdos. Compreender o ingresso da Ninfa, em um exercício genealógico, era a busca pela compreensão iconográfica que não se basearia apenas em um julgamento estético. Então ele se compromete em apresentar a Jolles as mentalidades envolvidas no

⁶⁹ O texto em língua estrangeira: “The study of traces charting individual pathos formulae in the pictorial memory of cultures does not allow construction of a single key and transferal to the system of a universal iconological encyclopedia”. (WEIGEL, 2013, p. 282-283).

⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “dialectically structured text on methodology”.

episódio, com a personalidade do patrono e do artista possibilitando o jogo de incoerências que, no fundo, era um elemento bastante “coerente”, fruto do processo cultural que ocorria no início do Primeiro Renascimento florentino.

É evidente que um leitor desavisado não conseguiria interpretar tão profundamente o jogo intelectual entre os amigos. Além do caráter experimental, o desequilíbrio entre a personificação romântica e a frieza intelectual desviam a atenção vertiginosamente. A escrita de Warburg, bem como o planejamento de suas pesquisas, possuíam um fluxo muito pessoal e antagônico. Didi-Huberman (2013, p. 28) considerou como uma questão de “estilo”, uma escrita de experimentação, aforismos, permutações e extrema erudição. Na biografia intelectual, Gombrich (1986) salientou justamente como um elemento negativo para a assimilação do conteúdo de um leitor moderno. Mas, para Didi-Huberman (2013, p. 28), era justamente os indícios da escrita moderna. Warburg (2018), em algum ponto, parecia assimilar, através de suas descrições sobre o “caos” da cultura, a saturação e heterogeneidade da história da arte do século seguinte e suas constantes contradições.

O *corpus* da herança historiográfica de Warburg abriga correspondências, esquemas, diários, manuscritos, projetos, fotografias, esboços, anotações, um “caleidoscópio” de informações que mesmo confiada nas mãos de seu íntimo círculo de trabalho – Saxl e Bing – não conseguiram ser sistematizadas em totalidade para publicações (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28). Didi-Huberman (2013, p. 28) define esse material como um *corpus flutuante*, aberto para todo tipo de associação potente ou controversa. Sobre a última possibilidade, devemos considerar as associações “rasas” que ocorrem em alguns casos com os escritos e “métodos” de Warburg.

Existe, de fato, uma parcela de “warburguismo genérico”, como observa Centanni (apud TONIN, 2019). Seu texto sobre “O Ritual da Serpente”, por exemplo, inaugurou uma profunda relação com a antropologia cultural, ainda que as circunstâncias de exposição e manipulação do conteúdo tenham sido muito diferentes das metodologias aplicadas pelo historiador da arte em seus trabalhos publicados (CENTANNI apud TONIN, 2019). Ou seja, um dos trabalhos mais versados em língua estrangeira, não foi, de fato, o trabalho escolhido por seu criador para publicação. Anteriormente, em conversas com Cassirer, ele havia descrito como uma “monstruosidade” (WEIGEL, 2020). Trataremos do episódio

posteriormente neste capítulo, entretanto é necessário evidenciar o que Centanni (apud TONIN, 2019) comenta acerca da divulgação excessiva desses escritos, em detrimento de outros, tomando a iconologia como simbologia de arquétipos:

[...] Daí nasce a ideia de uma iconologia como simbologia dos arquétipos, que seria permutável “desde sempre até nunca” [da sempre a mai] e “de todo lugar a qualquer lugar” [da *dovunque a qualsiasi luogo*]: na verdade, um comparativismo privado de qualquer marco histórico e de qualquer rigor. Esta acepção, para alguns fascinante, mas certamente superficial, da iconologia como um dispositivo revelador de segredos e enigmas, atraiu (e ainda atrai) a justificada suspeita de historiadores da arte sérios, os quais reivindicam à sua disciplina o rigor do método e a busca pontual por fontes. Mas é o método de Warburg precisamente este: rigor, pesquisa de fontes, análise do contexto histórico - não procurar símbolos e decifrar mistérios. Somente a partir de 1984, e da edição monográfica da revista *Aut-Aut*, o pensamento italiano - que sempre esteve na vanguarda do estudo de Warburg, começando com a edição do *La Rinascita del Paganesimo Antico* publicado em 1966 - que se mediu com devido valor hermenêutico, sempre imbuído de rigor histórico, o método de Warburg. (CENTANNI apud TONIN, 2019, p. 168-169).

A questão que a autora postula é significativa quando pensamos seus escritos. Sua história da arte tem um sentido de *long durée*, é permeada pelo vínculo histórico. Alguns de seus intérpretes avaliam sua *Nachleben* como um conceito aberto que parece, em certo sentido, trair a ideia de um contexto histórico bem definido. É o caso da discussão entre a associação de Warburg com Jung⁷¹ (SCARSO, 2006). O método de Warburg, o qual ele definiu como “simples”, realocava o tema ou objeto para diferentes épocas, mas isso não constituía um conceito a-histórico. Ao contrário, cada objeto, em seu deslocamento, operava uma nova rede contextual, um novo desafio para o pesquisador que direcionava suas observações com rigor e em problemas “histórico-artísticos” bem definidos. Cruzar ou dissolver fronteiras para Warburg nunca significou abdicar da diligência e erudição científica de suas comparações, ao contrário, apenas um exame psicológico do contexto possibilitava a apreensão das formulações histórico-artísticas consistentemente.

Didi-Huberman (2013, p. 19) aponta questões importantes, Warburg estava realmente comprometido com o projeto de uma *Kulturwissenschaft*, em fundar seu campo, mas, sobretudo, em excedê-lo. Sua constante preocupação em relocar e repensar os objetos, ou editar e reavaliar seus conceitos, provavam a veia meticulosa do fluxo de desenvolvimento cognitivo, da consciência que a ciência se

⁷¹ Discutimos essa associação no Fragmento III.

constituí de movimentos e decomposições. Portanto, a descrição de “nenhum método” e sim “uma mensagem”, apontada por Gombrich (1986, p. ix), parece ressoar menos repreensiva e mais desafiadora.

2.1.1 Ciência da Cultura ou Ciência Sem Nome: o laboratório de resíduos simbólicos

Nas linhas finais da biografia intelectual, Gombrich (1986) ressaltou o quanto cada historiador, ao descrever e estudar seus dados, projeta e assimila questões pessoais em suas pesquisas. Em outros termos, ainda que se busque, como talvez tenha buscado Warburg, um distanciamento em prol de uma “ciência sem nome”, existe, inevitavelmente, algo que atrai e cativa o historiador, que ora ajuda na seleção das questões mais pertinentes à sua pesquisa, ora o afasta de temáticas que parecem não satisfazer suas inquietações. Segundo Gombrich (1986), Warburg era consciente do quanto sua personalidade poderia estar expressa no desenvolvimento da sua Biblioteca, de seu Atlas *Mnemosyne*, e das questões com seus objetos. Em suma, compreender a natureza de um impulso criador, não retirava o historiador da sua condição humana. Exatamente o movimento entre o impulso e ação foi apontando por Warburg (2018, p. 219) em seus textos, em especial na introdução de seu Atlas.

O pesquisador instaurou em seu instituto um espaço de trocas onde o “saber-movimento das imagens, um saber de extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19), operou os desafios do desenvolvimento da disciplina iconológica. Justamente a movimentação das relações associativas e as renovações de montagem, afastaram Warburg do reconhecimento universal da disciplina.

Em uma troca de cartas, Warburg refletiu conscientemente que seu objetivo com seu jogo complexo de erudição era elencar problemas pertinentes que pudessem, em algum grau, nortear avanços significativos no futuro (GOMBRICH, 1986). Trata-se de um exercício de coleta e separação. Ou ainda, de um exercício coletivo. Talvez não fosse mesmo obra para um homem só e, justamente por isso,

Warburg traçou um convívio tão significativo em seu instituto com importantes nomes de tantas áreas (WIND, 2018b). Em algumas páginas datilografadas em 1927, o estudioso mencionou o papel de seus assistentes:

[...] A srta. Dra. Bing é quem mais tem direito – e há mais tempo – a ter acesso ao material iconológico que ela, com grande inteligência, contribui diretamente para tratar: acostumada com a sistematização, por temperamento e por formação, ela nos trouxe uma ajuda inestimável, em particular para estabelecer os índices infinitamente difíceis de nossas numerosas publicações. Mas só quando houver tido a experiência do que está na base do elemento iconológico da Antiguidade e da Itália é que ela conhecerá, por esse lado, o enriquecimento a que tem direito. [...] Quanto a Saxl, as coisas também se apresentam da seguinte maneira: ele tem urgente necessidade de tornar a mergulhar no campo da arte italiana, com ênfase na sobrevivência da Antiguidade. [...] (WARBURG, 2013b, pp. 288-289).

Nesta passagem, é perceptível a importância de Saxl e Bing estarem agindo em seu entorno em questões diferentes das suas e nutrindo o funcionamento complexo do Instituto (MICHAUD, 2013). Warburg (2013b, p. 288) planejava levar Bing para a América, para apresentá-la a tensão primordial, entre a “energia natural, instintiva e pagã, e a inteligência organizada”. O estudioso tencionava retornar ao solo de suas experiências juvenis que, segundo ele, possibilitaram o reconhecimento da tradição cultural, a descoberta dos “valores indestrutíveis da tradição do espírito” (WARBURG, 2013b, p. 288). Portanto, a dinâmica traçada entre os intelectuais que circulavam por seu Instituto funcionava como um “corpo de oficiais”:

[...] Todo o corpo de oficiais deve – se quisermos que a torre do tanque de observação funcione – receber uma formação tão extensa, ou seja, tão fundamental quanto possível, primeiramente no que concerne ao conhecimento [?] da Itália, em particular em sua relação com a Antiguidade, e, em segundo lugar, no que diz respeito à Antiguidade na América. Isso significa que a prática artística religiosa que sobrevive entre os índios, transmitida por padres mexicanos, à qual vêm somar-se os elementos primitivos indígenas [????], deve estar tão presente para todos nós quanto a disposição de ânimo da América de hoje em relação à tradição antiga. (WARBURG, 2013b, p. 288).

Na referida passagem, o autor entrelaça dois eixos que poderiam resumir sua trajetória com as questões simbólicas da humanidade: a ancestralidade pagã presente na cultura italiana do início do Renascimento florentino, e a ancestralidade pagã dos nativos do Novo México. Examinaremos as duas situações no decorrer de nosso capítulo. Em um primeiro momento, focando no sentido do *pathos* no

Renascimento florentino, posteriormente, analisando a viagem realizada por Warburg trinta anos antes, a qual ele planejou repetir durante o período de formação de seu Atlas.

Reproduzir uma cadeia metodológica warburguiana não é uma receita, mas uma prática experimental e vertiginosa, uma constante tensão, que exige, como o próprio autor informou, extensa formação. Tratou-se de abdicar de uma construção sistemática e generalizada e de publicações limitantes de seu pensamento, convidando os estudiosos a se perderem, como refletiu Cassirer (2016), nos densos corredores de sabedoria de sua biblioteca. Na entrada do edifício, a inscrição “Memória” – *Mnemosyne*, marcou seu objetivo de seleção e preservação das malhas das humanidades em todo seu caos figurativo (DIDI-HUBERMAN, 2013b).

Warburg (2013b, p. 290) se referiu ao Instituto como um “observatório de Hamburgo”, onde ele poderia cobrir “todas as rotas das migrações das trocas culturais/ da cultura simbólica / entre Ásia e a América”. Apesar de um programa tão heterogêneo, Gombrich (1986) diagnosticou “lacunas”. Talvez dada afirmação tenha um tom depreciativo, visto que o historiador da arte austríaco enxergou o espólio de Warburg como uma “colcha de retalhos de ideias”⁷² (GOMBRICH apud WEDEPOHL, 2015, p. 150). A suposta “colcha de retalhos”, aos olhos de Didi-Huberman (2013b, p. 21), pode ser considerada como uma aversão à uma construção “romântica de progresso”, ato consciente do pesquisador, que não buscava seguir movimentos e esquemas evolutivos e teleológicos utilizados desde Vasari. Warburg teria ficado com a parte “maldita” da construção de um campo científico e de seu método (DIDI-HUBERMAN, 2013b). Enquanto Panofsky teria modulado a parte “positiva, neokantiana e fornecedora de respostas” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 22).

Em 1912, Warburg utilizou o termo “iconologia” e mencionou pontos importantes do seu desenvolvimento metodológico em seu estudo sobre “A arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara”:

⁷² A passagem completa sobre a consideração de Gombrich é: “[...] the more I know about Warburg, the more embarrassing he somehow becomes. It seems that he was infinitely less original than even I had thought, he is a patchwork of ideas and catch phrases from such impressive thinkers as – Schmarsow and Lamprecht. But I don’t mind these things; I learn something about the poverty of the so called »science« and the shakiness of its foundations.” (GOMBRICH apud WEDEPOHL, 2015, p. 150).

Colegas de estudo! A solução do enigma de uma pintura – ainda mais quando não se pode elucidá-lo com serenidade, mas apenas lançar sobre ele, cinematograficamente, alguma luz – obviamente não era o fim em si mesmo da minha palestra.

Com este estudo de caso provisório que arrisquei expor, quis tomar a liberdade de defender um alargamento metódico das fronteiras da nossa ciência da arte, em termos materiais e espaciais.

Graças ao uso de categorias de desenvolvimento gerais e insatisfatórias, a história da arte tem sido até aqui impedida de pôr seu material à disposição da “psicologia histórica da expressão humana”, que ainda, é verdade, espera por ser escrita. Nossa jovem disciplina se fecha para o panorama da história mundial, por conta de uma disposição fundamental ou excessivamente materialista, ou ainda excessivamente mística. Tateando, ela procura por sua própria teoria do desenvolvimento entre os esquematismos da história política e as teorias do gênio. Espero ter mostrado, por meio do método empregado em minha tentativa de elucidar os afrescos do Palazzo Schifanoia, que uma análise iconológica capaz, por um lado, de considerar a Antiguidade, a Idade Média e a Idade Moderna como épocas conectadas entre si e, de outro, de investigar obras da arte mais independente à arte mais aplicada como documentos igualmente válidos da expressão, e em todos os casos sem ser onerada com o constrangimento do policiamento das fronteiras, que tal método, na medida em que se dedica de forma cuidadosa ao esclarecimento de determinada zona escura, lança luz sobre o nexos que há entre os grandes processos gerais de desenvolvimento. Para mim, trata-se menos de uma solução perfeita, mas antes de pôr em destaque um novo problema, que gostaria de formular nestes termos: até que ponto a introdução de uma reviravolta estilística na representação da manifestação humana, ocorrida na arte italiana, pode ser considerada um processo, internacionalmente condicionado, de confronto com as representações preservadas em imagem que eram próprias à cultura pagã dos povos do Mediterrâneo oriental? (WARBURG, 2015, pp. 127-128).

Gombrich (1999) citou a mesma passagem em seu texto em homenagem ao aniversário de setenta anos da morte de Aby Warburg. Na ocasião, refletiu acerca da biografia que produziu e sobre o referido processo metodológico warburguiano. Gombrich (1999, p. 270-71) salientou que, em notas anteriores a versão final apresentada por Warburg em Roma, o estudioso teria descrito seu estudo como um “apelo positivista”, o que para seus herdeiros soou, no mínimo, estranho. Podemos observar a descrição “positiva” de Warburg em um trecho citado por Ghelardi:

Considerou-se necessário, em conjunto, mostrar por meio de uma investigação positiva como o método da história da cultura pode ser aperfeiçoado ligando a história da arte ao estudo das religiões. O escritor está bem ciente de quanto ainda há a ser feito nesse sentido. No entanto, parecia-lhe que a memória de Usener e Dieterich exigia uma dedicação ao que o escritor considera a questão dominante, a saber, a influência do Antigo, mesmo que isso tenha acabado por conduzi-lo a campos ainda inexplorados - explorar. Entre a história da arte e o estudo das religiões ainda existe um território inculto, recoberto de frases estereis. A esperança é que as mentes lúcidas e eruditas, que poderão ir além do que o autor

deste artigo conseguiu, possam se reunir em uma mesa de trabalho comum dentro do laboratório de uma história das imagens que pretende ser parte de uma história mais geral da cultura. (WARBURG apud GHELARDI, 2019, p. xvii, tradução nossa)⁷³.

Provavelmente Warburg estaria reivindicando o espaço científico de seu conhecimento, contraponto ostensivamente à noção mística amplamente divulgada do Renascimento (GOMBRICH, 1999). De fato, teóricos contemporâneos como Didi-Huberman jamais classificariam o conhecimento warburgiano como um modelo “positivista” de ciência. Didi-Huberman (2013b, p. 22-23), na realidade, considera o *corpus* de pesquisas de Warburg “flutuante”, contrapondo justamente com a ideia do *corpus* fechado dos positivistas. Segundo o pensador francês, o fato de Warburg sempre realocar questões, problemas e abrir fronteiras disciplinares, seria lido pelos positivistas como um “borboletear” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 22-23). Na versão final do texto de Warburg, “positivismo” desaparece, em seu lugar, surge justamente: “alargamento metódico das fronteiras da nossa ciência da arte, em termos materiais e espaciais” (WARBURG, 2015, p. 128, passim GOMBRICH, 1999, p. 270-71).

Ainda assim, podemos destacar do trecho anterior o elo que Warburg traça entre história da arte e o estudo das religiões como diretrizes para, como bem descreveu Edgar Wind (2018, p. 256), “um modo científico-cultural de operar”. Como salientou Fernandes (2018, p. 17) estaria no ambiente formador de Warburg um diálogo entre a história social da arte, a história da cultura, a história das religiões e a antropologia. A figura de Hermann Usener (1834-1905), referenciada por Warburg, contribuiu para a construção dos laços entre a teoria de Charles Darwin (1809-1882) sobre as expressões dos indivíduos e as origens do mito. Dada orientação, respeitada e lida por Warburg, levaria o pesquisador pela busca do elemento “*biologisch notwendig*” (biologicamente necessário) (SETTIS, 2012).

[...] que o homem primitivo reagira às impressões elementares com expressões que em seguida tinham se tornado designações de coisas ou

⁷³ O texto em língua estrangeira é: “Si è ritenuto necessario, insieme, mostrare attraverso un’indagine positiva come si possa perfezionare, collegando tra di loro storia dell’arte e studio delle religioni, il metodo della storia della cultura. chi scrive è fin troppo consapevole di quanto in questa direzione ci sia ancora da fare. Tuttavia, gli è parso che la memoria di Usener e di Dieterich esigesse una dedizione a quella che chi scrive ritiene la questione dominante, e cioè l’influenza dell’Antico, anche se essa ha finito per condurlo in campi tuttora inesplorati. Tra la storia dell’arte e lo studio delle religioni si stende ancora un territorio incolto, ricoperto di frasi sterili. L’auspicio è che menti lucide e dotte, alle quali sarà concesso di giungere più lontano di quanto sia riuscito all’autore di questo scritto, possano incontrarsi a un comune tavolo di lavoro all’interno del laboratorio di una storia delle immagini intesa come parte di una più generale storia della cultura.”

imagens visuais, e que a evolução envolvera um distanciamento das ações em relação a seu impulso imediato, vale dizer às emoções, de modo que as nossas expressões faciais, os nossos gestos não eram senão um resíduo simbólico daquilo que na origem tinha sido biologicamente útil. (GHELARDI apud FERNANDES, 2018, pp. 21-22.)

A terminologia desenvolvida por Warburg, *Pathosformel*, tinha como objetivo mapear a presença dos resíduos simbólicos na cultura europeia. De um lado, *pathos*, como afeto, gestualidade e emoção, o vínculo com as impressões elementares; de outro fórmula ou “formulações”, como a busca por um rigor de enunciação (SETTIS, 2012). Nesse sentido, quando o estudioso experienciou o processo simbólico da cultura pagã no Novo México, pôde refletir acerca da natureza psicológica dos processos de assimilação e transformação simbólica. Posteriormente, ao retornar aos estudos florentinos, observou a dinâmica psicológica do período através dessa experiência.

Seus exemplos, cautelosamente selecionados e diligentemente estudados, operavam entre os dois polos do desenvolvimento humano: o primitivo e o racional. O destino da obra de Warburg, entretanto, foi remediado pela complexidade de tal proposta: o exame meticoloso de fatos isolados que possam elucidar a questão do todo (SETTIS, 2012):

O que ele estava tecendo era e é uma corda muito esticada, e sempre perto de se quebrar, justamente porque suas duas pontas estão tão distantes uma da outra. Num extremo, a autenticidade da experiência artística, como “*biologisch notwendig*” para o homem, a sua ancoragem profunda ao sentimento, o seu impulso expressivo-comunicativo e a sua validade como ponto de partida para a compreensão da cultura do homem. No outro extremo, a gravidade da investigação histórica e filológica, a busca do documento, dos elos intermediários da cadeia. A mais alta racionalidade do homem civilizado deveria ser usada precisamente para descobrir o selvagem e a criança nele. A grandeza desse projeto, e ao mesmo tempo a razão de sua incompletude intrínseca, é o desejo de combinar duas dimensões tão distantes quanto a intuição de grandes desenhos e parâmetros históricos e a demonstração filológica, experimentada em problemas isolados, que, no entanto, eram válidos como altamente representativos de uma totalidade e - como 'verificáveis' segundo os critérios em uso na prática disciplinar - eles contaram como 'prova' do projeto do qual eles eram experiência e parte. Daí a importância crucial de um vaivém contínuo entre “descobertas detalhadas” com um status disciplinar específico e “ideias gerais”. Agora sabemos o que aconteceu: para os historiadores da arte imersos em sua própria disciplina, o que resta são as “descobertas dos detalhes” de Warburg, e as “ideias gerais” tendem a desaparecer em um quadro remoto, quase constrangedor; para historiadores de ideias, estudiosos de estética e filosofia, essas ideias referem-se a linhas de pensamento e as descobertas individuais, de fato, têm apenas valor disciplinar. A unidade íntima da obra de Warburg é assim

perdida, e sua “ciência sem nome e sem lugar” tende a se dissolver e se bifurcar em dois caminhos que não se comunicam. (SETTIS, 2012).⁷⁴

A “Ciência sem nome e sem lugar” de Warburg foi, antes de tudo, um grande experimento de conciliação entre as bases afetivas da formação do indivíduo e sua força pragmática de racionalização. Diante de tal ambição, não poderia ser resumir apenas a prática iconológica ou como um banco sistematizador de imagens (BAITELLO JUNIOR, 2017). Ficaria no “entre”, no “meio”, onde os problemas mais complexos e os objetos mais heterogêneos encontram abrigo. Nesta zona intermediária, estes elementos teriam uma vida, ou buscariam por ela, migrando e circulando em variados contextos.

Sua Biblioteca para a Ciência da Cultura, fruto do conhecido acordo de concessão da primogenitura ao irmão, resultou em um núcleo vivo de humanistas na cidade de Hamburgo do início do século XX, restituindo seu sentido de “arsenal” para o de “laboratório”, como Warburg (2018) nos clarificou em sua conferência autobiográfica de 1927. A ideia norteadora era que seu “corpo de oficiais”, ou seja, os intelectuais que buscavam informações em seu Instituto, partilhassem, em um mesmo local, de imagens e arquivos raros e necessários, que conectassem as diversas zonas de vínculos entre as disciplinas e expusessem grandes problemas das humanidades.

Michaud (2013, p. 10) indica o quanto esse traço metodológico é marca da construção de um pensamento pautado pelo movimento e pela ação, não pela contemplação passiva e imóvel. Na mesma linha, Monica Centanni (apud TONIN,

⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: “Quella che egli andava intrecciando era ed è una corda tesissima, e sempre prossima a spezzarsi, proprio perchè i suoi due estremi sono così lontani l'uno dall'altro. A un estremo, l'autenticità dell'esperienza artistica, in quanto "biologisch notwendig" per l'uomo, il suo ancorarsi profondo al sentimento, il suo slancio espressivo-comunicativo e la sua validità come punto di partenza per intendere la cultura dell'uomo. All'altro estremo, la severità dell'indagine storica e filologica, la ricerca del documento, degli anelli intermedi della catena. La più alta razionalità dell'uomo civilizzato andava usata proprio per scoprire in lui il selvaggio e il bambino. La grandezza di quel progetto, e insieme la ragione della sua intrinseca incompiutezza, è il desiderio di coniugare due dimensioni così distanti come l'intuizione di grandi disegni e parametri storici e la dimostrazione filologica, sperimentata su problemi singoli, che però valessero come altamente rappresentativi di una totalità e – in quanto 'verificabili' secondo i criteri in uso nella pratica disciplinare – valessero come 'prova' rispetto al disegno di cui erano esperimento e parte. Di qui l'importanza cruciale di una spola continua fra 'scoperte di dettaglio' che avessero uno specifico statuto disciplinare, e 'idee generali'. Sappiamo ora quello che è avvenuto: per gli storici dell'arte calati nella propria disciplina, quello che resta sono le 'scoperte di dettaglio' di Warburg, e le 'idee generali' tendono a sfumare in remota, e quasi imbarazzante, cornice; per storici delle idee, studiosi di estetica e di filosofia, quelle idee rimandano a linee di pensiero e le singole scoperte di fatto hanno valore solo disciplinare. L'intima unità del lavoro di Warburg va così perduta, e quella sua "scienza senza nome" e senza luogo tende a dissolversi e a biforcarsi in due strade che non comunicano fra loro.”

2019) narra como o grupo de pesquisa sobre o Atlas na contemporaneidade tem como base um exercício coletivo e dinâmico, uma vez que a filóloga observa como o projeto inacabado de Warburg é um convite ao múltiplo, heterogêneo e reflexivo recurso de interpretação e organização. Desse modo, seu recurso metodológico é pautado exatamente pelo espaço de experimentação, mobilidade e decomposição dos saberes.

Michaud (2013, p. 10) descreve o legado do pensamento warburgiano como uma importante ruptura na história da arte tradicional e seu sentido de discurso. Para o historiador da arte francês, Warburg fundamentou o estudo do ato artístico como uma ciência, para a qual a inscrição “Mnemosyne” é seu dispositivo desafiador. Um gesto que, segundo o autor, foi extremamente experimental e perturbador para as bases da disciplina.

Após essa breve apresentação do laboratório, devemos reconhecer seus instrumentos. A aparelhagem deixada por Warburg (2013, p. 03) foi o projeto de uma vida, iniciada através de “acessórios móveis” e de “gestos de empatia”. Quando examinou a construção botticelliana, examinou o interesse por “movimentos de vida” (WARBURG, 2013). Restava compreender o que era entendido e caracterizado como um movimento de vida, qual figura guardava o potencial cinético, como isso era trabalhado nos ateliês florentinos e, sobretudo, sua dinâmica de metamorfose.

Justamente nesse contexto a figura da Ninfa florentina emerge, e a partir daí, progride. Relembrando a parte final do Fragmento I, a fictícia troca de cartas com Jolles versando sobre os afrescos de Santa Maria Novella, podemos observar as complexas operações na transição e formulação de estilos no início do Renascimento. A presença “de outro mundo” da Ninfa florentina denota um resíduo simbólico influente no período, tornando-se um núcleo de questões complexas de Aby Warburg com o Renascimento e, paralelamente, parte latente de suas formulações metodológicas. As *Pathosformeln* de Warburg nos explicariam esses fenômenos de transmissão energética, e sua *Nachleben* a pertinência do contato com nossos fósseis do tempo.

2.1.2 Pathosformel: entre a carga afetiva e a fórmula iconográfica

Em outubro de 1905, Aby Warburg (2015) realizou uma palestra para os membros da Seção Arqueológica da XLVIII Convenção de Filólogos e Professores de Hamburgo, sobre Dürer e a Antiguidade italiana. Redigiu um breve estudo sobre duas gravuras presentes na coleção do Kunsthalle de Hamburgo, retratando a “Morte de Orfeu” (WARBURG, 2015). A primeira era um desenho à mão de Albrecht Dürer, datado de 1494 a segunda, um provável modelo em cobre, de autoria anônima, utilizado por Dürer como modelo, o qual Warburg (2015) conectou ao círculo de Mantegna (Figura 13 e Figura 14). Ao se referir aos motivos que o levaram à escolha das duas gravuras como objeto de estudo, o estudioso hamburguês descreveu:

[...] o determinante foi, antes, a convicção de que essas peças ainda não foram interpretadas de forma exaustiva o bastante como registro para a história do reaparecimento da Antiguidade na cultura moderna, na medida em que revelam uma dupla influência, até aqui desconsiderada, da Antiguidade no desenvolvimento estilístico do início do Renascimento. (WARBURG, 2015, p. 87).

Figura 13 – A Morte de Orfeu



Legenda: Albrecht Dürer, 1494, desenho, Kunsthalle, Hamburgo.
Fonte: Wikimedia Commons, 2006.

Figura 14 – A Morte de Orfeu



Legenda: Anônimo (círculo de Mantegna), 1465, gravura italiana em cobre, Kunsthalle, Hamburgo.
 Fonte: Wikimedia Commons, 2014.

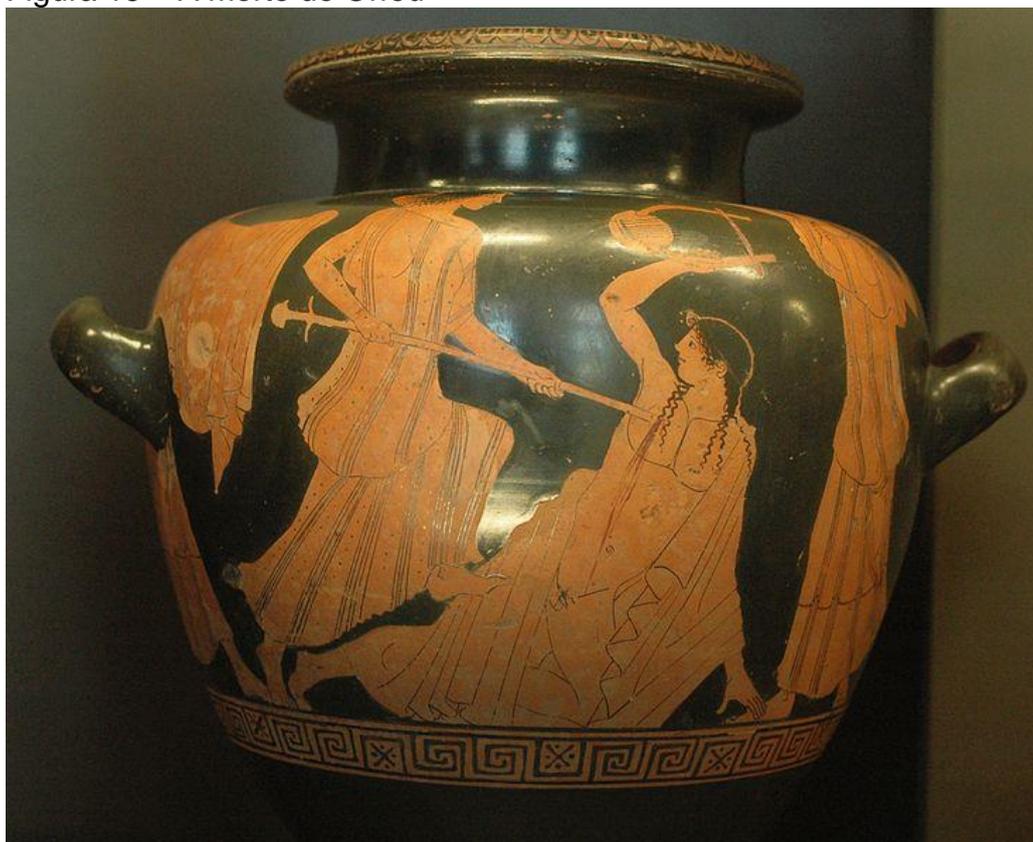
No parágrafo seguinte, Warburg (2015, p. 87) retoma críticas à abordagem de Winckelmann sobre a Antiguidade, pontuando que “graças à doutrina classicista e unilateral da ‘grandiosidade serena’ da Antiguidade”, a relevância entre o desenho e a gravura em cobre não tinham sido suficientemente expostas. Como argumento, descreveu que, já na segunda metade do século XV, “os artistas italianos procuravam, com igual empenho, em meio ao redescoberto arcabouço de formas da Antiguidade, tanto por modelos para mímica pateticamente acentuada como para a calma classicamente idealizadora” (WARBURG, 2015, p. 89). Sua afirmação direta sobre a busca por uma “mímica pateticamente acentuada”, derivava das observações dos acessórios móveis nos quadros de Botticelli, das investigações sobre a ninfa florentina nos afrescos de Ghirlandaio, mas agora avançava de “acessório” para uma referência ao *pathos*.

Pathos, conforme Baitello Junior (2017, p. 36), é uma palavra grega que conjuga diversos significados, como, por exemplo, experiência (no grego moderno), paixão, acontecimento, infortúnio, prazer, amor, ira, dentre outros. Tratando-se de paixão, refere-se tanto a boa, quanto a má (BAITELLO JUNIOR, 2017). A *Retórica* e

a *Poética* de Aristóteles, versando sobre a persuasão do discurso, trataram do termo como designação de afetos ou grandes emoções justamente em seu sentido duplo (CAMPATO JÚNIOR, 2010). As paixões, ou argumentos patéticos, segundo Aristóteles (1964, p. 100 apud CAMPATO JÚNIOR, 2010): “são as causas que introduzem mudanças em nossos juízos”.

Para Warburg (2015, p. 90), a “Morte de Orfeu” era um exemplar potente de observação para à compreensão da “corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta”. Sua justificativa para a consideração de um “espírito genuinamente antigo” consistiu em comparar a gravura em cobre com imagens de vasos gregos que retratavam a passagem do mito de Orfeu, no qual Mênades o executaram violentamente (WARBURG, 2015, p. 90) (Figura 15).

Figura 15 – A morte de Orfeu



Legenda: Anônimo, vaso proeminente de Nola, c. 470 a.C. Paris, Museu do Louvre.
Fonte: Wikimedia Commons, 2006.

Acerca da narrativa mitológica de Orfeu, na obra “*Ritual texts for the afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*”, Fritz Graf e Sarah Iles Johnston (2007) analisaram escritos em tábuas de ouro que foram depositadas em túmulos antigos, de origem grega e romana, considerando informações sobre a concepção de uma

vida após a morte nas crenças e ritos funerários entre o fim do século V a.C ao século II. Avaliaram a extensão e influência de Orfeu tanto através de seus poemas, quanto de seus mitos, investigando o legado de práticas ritualísticas da vida após a morte na Antiguidade (GRAF; JOHNSTON, 2007).

No capítulo sobre Orfeu, sua poesia e os textos sagrados, discorrem sobre o “lendário poeta Orfeu” (GRAF; JOHNSTON, 2007, p. 165). Sua genealogia mitológica, isto é, sua rede familiar, apresenta Orfeu como “um estranho” (GRAF; JOHNSTON, 2007, p. 165). Considera-se que sua mãe era uma Musa, provavelmente Calíope; já seu pai, em algumas passagens é identificado como um rei trácio, em outras, Orfeu é o descendente direto de Apolo (GRAF; JOHNSTON, 2007, p. 165). Considerando o atributo de Apolo, acerca do talento musical e a proeminência de Orfeu com a medida poética e sua lira, é habitual identificá-lo como filho de Apolo. Contudo, seu parentesco parece não se encaixar com exatidão nas passagens. Sobre sua terra natal, em alguns vasos atenienses e mosaicos da Antiguidade tardia, havia a representação de Orfeu como um estrangeiro, um trácio, todavia sua origem grega também era admitida (GRAF; JOHNSTON, 2007).

Os narradores gregos chegaram a atribuir a tribo de Odrísios – coração da Trácia, atualmente o sul da Bulgária – como país de origem de Orfeu (GRAF; JOHNSTON, 2007). Como Graf e Johnston (2007) colocam, além da versão de Orfeu sendo executado por um relâmpago de Zeus, existe, ainda, um segundo relato, vinculado à região sul da Macêdonia, na região denominada como Leibethra, pertencente a uma unidade regional grega denominada de Pieria, local reconhecido por abrigar o Monte Olimpo e a casa das Musas. Neste segundo relato, conforme os escritos do autor helenístico Conon, Orfeu teria sido executado em Leibethra, por mulheres locais, que despedaçaram seu corpo como retaliação aos maridos que teriam sido “alienados” pelo poeta (GRAF; JOHNSTON, 2007, p. 167). A “alienação” refere-se à homossexualidade de Orfeu, que somada ao canto e manejo da lira, caracterizava a educação que jovens aristocratas recebiam na sociedade grega (GRAF; JOHNSTON, 2007).

Dentre os poemas atribuídos a Orfeu e seus mitos mais populares, o episódio com Eurídice tem grande repercussão na tradição clássica. Virgílio e Ovídio foram os responsáveis pela preservação da narrativa que relata a história de amor entre Orfeu e Eurídice que, em ocasião de seu casamento, falece (GRAF; JOHNSTON, 2007). Em razão disso, Orfeu embarca para uma viagem para ao Submundo para recuperar

sua amada e através do talento musical consegue recuperá-la (GRAF; JOHNSTON, 2007). Entretanto, por um descuido das condições estabelecidas para o retorno de Eurídice, acaba perdendo-a novamente e segue para um retiro para o deserto da Trácia, onde, mais tarde, é executado violentamente por “mulheres loucas” (GRAF; JOHNSTON, 2007, p. 172). Em algumas versões, as mulheres são descritas como Mênades seguidoras de Dioniso, em outras, atribui-se a vingança das esposas de Leibethra (GRAF; JOHNSTON, 2007).

Na versão de Ovídio (2017), no Livro X, a qual é importante destacar, pois é a versão utilizada no *Orfeu* de Poliziano – apontado por Warburg em seu estudo sobre o desenho de Dürer – Eurídice, recém-casada, é picada por uma víbora. Orfeu, devastado pela perda, dirige-se a Tênaros – uma das entradas para o Inferno - e ao encontrar Perséfone e Hades, clama, através de seu poema ritmado, pelo retorno da esposa (OVÍDIO, 2017). A condição estabelecida para a ressurreição de Eurídice era que Orfeu retornasse do Submundo sem olhar para trás, condição essa que é infligida pelo poeta que assiste, pela segunda vez, a morte da esposa (OVÍDIO, 2017). Desolado, Orfeu se refugia nas montanhas de Ródope e Hemo,

No Livro XI, Ovídio (2017, p. 577) descreve a passagem da morte de Orfeu, mencionando que “as mulheres dos Cícones” o avistaram – tratava-se de uma referência ao nome de uma tribo Trácia – e o atacaram como vingança pelo seu desprezo. Os poderes da musicalidade de Orfeu foram abafados pelos urros das bacantes:

Os projéteis poderiam ser todos domados pelo canto,
mas a grande grita, a flauta berecintia com o corno grave,
os timbales, o estrépito e os urros das bacantes abafaram
o som da cítara. Deste modo, por fim, ficaram rubras
as pedras com o sangue do poeta, elas que não o ouviram.
Logo se lançam as Mênades sobre as incontáveis aves,
ainda encantadas pela voz do vate, sobre as serpentes e sobre
um turbilhão de animais selvagens, glória da assistência de Orfeu.
Depois, mãos ensanguentadas, voltam-se para Orfeu,
agrupando-se como as aves quando avistam
a ave noturna a pairar à luz do dia, ou como o veado
que, pela manhã, há de morrer na arena, presa dos cães.
(OVÍDIO, 2017, p. 577)

O poeta é sacrificado e seus restos mortais dispensados em diversos lugares; sua cabeça e lira foram depositados no rio Hebro, ato que também marca a iconografia da morte de Orfeu como o momento que Náíades e Dríades encontram

sua cabeça boiando nas águas (OVÍDIO, 2017). Segundo a narrativa ovidiana, após sua morte, “a sombra de Orfeu desce às entranhas da terra e reconhece todos os lugares que antes vira. Ao procurá-la na morada dos justos, encontra Eurídice, a quem, com paixão, abraça” (OVÍDIO, 2017, p. 581). As Mênades que executaram Orfeu sofrem o castigo de Dioniso: seus dedos e pés, feito raízes, são conectados ao solo de uma floresta (OVÍDIO, 2017).

A passagem que descreve a perda da habilidade de comoção de Orfeu com sua voz merece atenção por conceder uma expressão significativa do pensamento grego. Segundo Graf e Johnston (2007), as palavras dos poetas possuíam um poder muito além de um discurso simples: elas cativavam e encantavam as almas dos ouvintes⁷⁵. Retomando o pensamento aristotélico citado no início do subcapítulo, é nutrida de um *pathos* que introduz mudanças em nossos juízos. Orfeu teria perdido sua habilidade de persuadir a natureza indomável das Mênades, estas, por sua vez, “enlouquecidas”, buscavam vingança. A intensidade da cena trágica, na avaliação da palestra de Warburg, era instrumento catalisador do gesto empático de artistas na formação do estilo.

Warburg (2015, p. 91) mencionou justamente uma “voz” ao tratar da reverberação do mito de Orfeu na reprodução italiana de Poliziano e no círculo intelectual do período. Assim como no episódio de Botticelli, o mediador da reprodução da cena era Ovídio, entretanto o empréstimo não foi apenas da narrativa, mas de uma xilogravura presente na versão veneziana das *Metamorfoses*, datada de 1497, a qual o estudioso examinou do seguinte modo (Figura 16):

[...] Nessa imagem ressoa a voz genuína da Antiguidade, com a qual o Renascimento estava familiarizado. Afinal, a Morte de Orfeu não era apenas um motivo de ateliê de interesse puramente formal, mas uma vivência intuída com paixão e compreensão, realmente no espírito e na letra da época pagã anterior – vivência essa oriunda dos mistérios obscuros da saga dionisíaca -, como o prova o primeiro dos dramas italianos de Poliziano, seu *Orfeu*, recitado em versos ovidianos e que e estreara em 1471, em Mântua. Disso provém o acento enfático da Morte de Orfeu, pois nessa coreografia trágica – a primeira obra do famoso erudito florentino – a dor de Orfeu surge, para a sensibilidade da sociedade renascentista em Mântua (a mesma sociedade para a qual aquele gravurista anônimo expusera a imagem da Morte de Orfeu), incorporada imediatamente e de modo dramático, e falando de forma comovente, em harmonia com a própria língua italiana. [...] (WARBURG, 2015, p. 91)

⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: “In early Greek thinking, the poets’ words possessed a power that went well beyond that of ordinary speech: they captivated and charmed (*thelgein*) the souls of their listen-ers. In Orpheus’ case, this power went well beyond the fascination of poetic entertainment.” (GRAF; JOHNSTON, 2007, p. 169).

Figura 16 – A morte de Orfeu



Legenda: Ovídio. Metamorfoses, livro ilustrado com xilogravuras, reimpressão de 1501 (mesma versão das xilogravuras da primeira edição do fim do século XV, de 1497), Veneza.
 Fonte: The Metropolitan Museum of Art, 2021.

A “coreografia dramática” se referia ao forte interesse, corrente tanto em Mântua, quanto em Florença, acerca da incorporação de “vida em movimento” e “fórmulas genuinamente antigas”, ao estilo renascentista (WARBURG, 2015, p. 91). Segundo a avaliação de Warburg (2015, p. 91), as intensas representações da “expressão do corpo e da alma”, conduziram a formulação de um “estilo misto”. Isto é, graças as descrições dramáticas de Poliziano, alguns artistas conceberam um “desequilíbrio” entre bases realistas da representação da natureza e a idealização das descrições poéticas da Antiguidade (WARBURG, 2015, p. 91). Como observou Philippe-Alain Michaud (2013, p. 149), a reprodução da gestualidade, em estudos precedentes de Warburg, de 1902, ponderavam a afinidade entre a cena final de Orfeu de Poliziano como catalizador do desvio e dada “mistura” de elementos da Antiguidade na produção artística.

Como aponta Christopher D. Johnson (2016, p. 148), Warburg teceu uma avaliação entre a representação de Dürer e àquelas presente no círculo italiano. Dürer teria olhado para o “Bacanal com Sileno” e a “Luta dos Tritões”, de Andrea

Mantegna (1431-1506), que segundo suas observações, se referiam a um modelo perdido de Antonio Pollaiuolo (WARBURG, 2015, p. 93). Dessa análise, Dürer buscou elementos fundamentais que caracterizavam a Antiguidade pagã, salientando, sobretudo, a “vida intensificada pela mímica” e uma “vitalidade afetada” (WARBURG, 2015, p. 93).

Um ponto de destaque, entretanto, é a avaliação de Warburg sobre como o manejo de Dürer seguiu um balanço mais equilibrado entre os motivos antigos e as necessidades do seu tempo do que as representações italianas (JOHNSON, 2016, p. 148). Johnson (2016, p. 148), avaliando a configuração do termo “barroco” nos estudos de Warburg, mencionou a palestra sobre Dürer, salientando como os artistas do norte, mediavam os excessos do sul. A descrição de Poliziano sobre Orfeu seguia um aspecto “delicado”, que uma “retórica excessivamente animada por músculos”, como em Pollaiuolo, Leonardo e Michelangelo, por exemplo, configuravam um excesso (JOHNSON, 2016, p. 148). Já Dürer, seguindo as linhas de Mantegna, tinha um manejo mais “sóbrio” do *pathos*.

Justamente por diferenciar-se dos rumos que os artistas italianos seguiam, Warburg (2015, pp. 94-95) observou como Dürer se afasta do “páthos decorativo” após a realização da gravura em 1494. Da mesma maneira que Dürer recorreu à via dionisíaca para expressar vitalidade, havia um contexto de serenidade, descrito por Warburg (2015, p. 94) como herança de sua terra natal, Nuremberg. A serenidade, para a Antiguidade clássica, corria na via apolínea, para Dürer, surgia na medida do corpo ideal do Apolo de Belvedere (WARBURG, 2015, p. 94). Desse modo, Warburg (2015, p. 94) observou que Dürer “contrapôs à vitalidade pagã meridional a resistência instintiva da serenidade”, constituindo figuras que “gesticulam à maneira antiga como se fosse um harmônico, com uma tranquila força de resistência” (WARBURG, 2015, p. 94).

Como discorreu Didi-Huberman (2013, p. 25), a seleção de imagens na palestra de Warburg acerca da gravura de Dürer destacou uma “intensidade física”, marcada pela gestualidade violenta e passional da execução de Orfeu. Ao mencionar a descoberta arqueológica do *Laoconte*, em 1506, com seu “gestual grandiloquente”, Warburg (2015, p. 95) perfaz uma avaliação histórica-estilística sobre o surgimento do barroco, afirmando que a descoberta do *Laoconte* seria o ápice da “degeneração barroca”. Ou seja, aquilo que os artistas já vinham buscando anteriormente ao olhar para a Antiguidade: “a forma estilizada, de sublime

tragicidade, para os valores limítrofes da expressão mímica e fisionômica” (WARBURG, 2015, p. 95). Contudo, Dürer amadurece seu olhar e, onze anos depois da execução das obras de 1494 e 1495, na leitura de Warburg (2015, p. 95), o artista admite não se encantar mais pelo excesso italiano de *pathos*, se tornado um opositor da “linguagem gestual barroca”.

Para compreendermos a linha de raciocínio operada por Warburg na transmissão do *pathos* trágico da execução de Orfeu, precisamos mirar suas colocações sobre o intercâmbio cultural entre o norte e sul na Itália do século XV. Nas linhas finais de sua palestra, Warburg (2015, p. 97) citou um “problema histórico-estilístico” que não havia sido suficientemente estudado até o momento – e aqui, podemos recorrer a sua dívida com a vertente classicista de Winckelmann - que, segundo ele, envolviam a circulação e transformação das formas artísticas de expressão (WARBURG, 2015, p. 97).

O problema histórico-estilístico aparece com grande destaque em duas passagens das conferências e escritos de Aby Warburg. A primeira que é evidentemente significativa para a discussão que abordamos aqui é o texto fruto de uma palestra, datado de 1912, com o título “A posição do artista nórdico e do artista meridional a respeito do tema das imagens”; já um segundo referencial importante é de 1914, trata-se da palestra: “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento”.

Em ambos, Warburg explorou sua questão sobre a incursão de movimento na metade do século XV, avaliando, por exemplo, entre as trocas do Norte com o Sul (Alemanha e Itália), as reproduções de serenidade e movimento. Já em seu estudo sobre o estilo ideal antiquizante, ou seja, ao início do manejo do estilo *all’antica*, ele retoma avaliações sobre Ghirlandaio e seus afrescos, resolvendo, em certa medida, questões anteriormente levantadas na fictícia troca de cartas sobre a Ninfa. Nas duas passagens, o historiador se concentra em elementos formadores do sentido de *Pathosformel*.

Na leitura que Warburg realiza do manejo de Dürer acerca do *pathos*, acaba por evidenciar que Dürer, tendo bases germânicas, não se comprometeu ao desenvolvimento maneirista que os florentinos executaram. Ao não ceder à moda, acabou por configurar individualidade e personalidade em suas obras. Sobre a contraposição entre Norte e Sul, Warburg observou:

[...] Se nós, nórdicos, quebramos a cabeça em relação aos problemas da arte meridional, fazemo-lo por paixão e veneração, convencidos de que ela seja, em muitos campos, a arte mais madura, e que em seu íntimo resida a norma para um mundo elevado e purificado. Parece-me, então, compreensível que os estudiosos, que hoje nos ofereceram hospitalidade, ocupem-se pouco da arte nórdica, em comparação com o tanto que nós nos interessamos pela arte do Sul. De resto, eles acreditam poder prescindir dela. A arte alemã, ao contrário, parece-lhes nascida numa condição de extrema angústia, inquietude, rudeza, de modo que parece incapaz de manifestar plenamente a sua habilidade, mesmo em seus melhores dias (a partir do século XIII). Dürer é, então, para a cultura neolatina, o típico pequeno-burguês; a ardente abundância de Grünewaldt parece, ao homem do Sul, um incêndio; em Pacher, é admirado o que relaciona a Mantegna, enquanto a ordenada clareza de Holbein se afigura demasiado intencional e privada de uma quietude natural. É provavelmente difícil fazer reviver ao homem do Sul o ímpeto monumental de Witz, sem lamentar a imperícia de sua silhouette. (WARBURG, 2018, p. 80)

Na passagem mencionada, presente no texto sobre “A posição do artista nórdico e do artista meridional a respeito do tema das imagens”, alguns anos após sua palestra sobre Dürer, Warburg retomou o argumento entre a distinção entre os artistas do Norte e os do Sul e seus intercâmbios. Ele observou como Dürer olhou para os motivos do sul e tentou manejá-los através de suas próprias bases. Warburg se questiona se o estilo gótico germânico encontraria no estilo antigo um ponto capaz de “conciliar essas duas posições”, ou seja, como as trocas poderiam favorecer a composição de estilo, como ocorreu com Dürer (WARBURG, 2018, p. 81). Seu argumento, entretanto, reside no dado que os artistas do Sul não pareciam tão interessados na serenidade do Norte durante o desenrolar do *Ciquencento*:

Nós, nórdicos, sentimos vivamente que, sem a luminosidade, a plasticidade e a corporeidade do Sul, não podemos prosperar. Mas, ao mesmo tempo, convidamos o homem do Sul, privilegiado pelo sol, pela esperança e pela tradição, a também fazer parte de nossa mesa, pois aqui encontrará aspectos da vida que a sua pátria lhe nega, aspectos que, uma vez compreendidos, aumentarão o seu sentido da vida. (WARBURG, 2018, p. 90)

O aspecto de vida que para Warburg (2018, p. 87) faltava aos artistas meridionais após a incorporação *all'antica* era a observação da vida em seu caráter melancólico, de uma “alma que chora furiosamente”. Enquanto o Sul se apresentava festivo e alegre, na expressão da vida em máximo movimento e poses heroicas, e reconheciam aí seu *pathos*, os artistas do Norte encontram na angústia “o mais profundo *pathos* da alma” (WARBURG, 2018, p. 86). Warburg (2018, p. 89) ressalta que está diante de “mentalidades fundamentalmente diversas”, o artista do Norte

exalta o aspecto humano e singular da existência, enquanto o do Sul, busca em seu Renascimento, evitar atributos mundanos. A exaltação excessiva do Sul, leva sua geração de artistas do *Cinquento* a reproduções massivas do seu ritmo de vida, o que Warburg leu como a “degeneração barroca”. O problema, em seu ponto de vista, estaria na repetição mecânica dos artistas, na reprodução de “maneirismos”⁷⁶ que não expressavam a individualidade ou buscavam pensar a “mescla casual” entre os motivos. Algo que teria ocorrido anteriormente, no fim do século XV, quando figuras *alla francese* se transformavam em representações *all'antica* e víamos em uma mesma cena, como a Ninfa de Ghirlandaio, duas raízes figurativas conflitantes. Pouco a pouco o desequilíbrio dominou o universo das representações.

Nesse sentido, pensando excessos e até mesmo a questão formal que dominou durante muito tempo a produção artística e os escritos sobre a história da arte, Warburg afirmou:

Podemos, então, encontrar um ponto de concordância, desde que não limitemos a admitir apenas a disforme orientação das forças artísticas *citra et ultra montae*, mas busquemos também explicar essa diferença. Por outro lado, a fórmula: a arte como forma, a arte como expressão não é suficiente, já que toda forma tem o seu conteúdo e um conteúdo isolado da forma não existe. Nietzsche afirmou que é preciso ser artista para perceber como a mesma coisa aquilo que todos os não artistas denominam como forma ou como conteúdo. Ao contrário, é diferente a força da forma, a sua clareza e a sua incondicionalidade. Porém, é também disforme a força material da expressão, que numa época primitiva era talvez ainda mais perceptiva com meios insuficientes. Mas todos os artífices pretenderam transformar a causalidade dos fenômenos em algo regular e purificado, desejando tornar visível o invisível, fazer imaginar o infinito no finito, ainda que nos séculos e nos povos sejam diversos a disposição da alma, o ponto de partida, o estímulo. (WARBURG, 2018, p. 82).

Essas linhas são importantes para pensar o sentido das *Pathosformeln* descritas pelo autor. Ao mencionar que a relação entre forma e conteúdo não pode ser desprendida, além de ratificar sua posição contra uma história da arte estetizante, aponta que o *pathos* não é um mero motivo de reprodução iconográfica, mas uma tensão significativa entre a forma e o conteúdo e exige, em muitos campos, a avaliação da recepção e manejo individual de cada “disposição de alma”.

Giorgio Agamben apontou precisamente a relevância entre a forma e o conteúdo para a dinâmica teórica das *Pathosformeln* warburgianas ao discorrer que

⁷⁶ Acerca da concepção de “maneirismos”, Warburg apontou em uma nota: “IV. 4. Maneirismo e idealismo na arte são apenas casos especiais do reflexo automático da imaginação artística.” (WARBURG apud GOMBRICH, 1986, p. 84).

seria impossível a separação, uma vez que as fórmulas de *pathos* tratam da “intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 174). Em outras palavras, ela se constitui entre contradições, polaridades, tensões e construções heterogêneas que não podem ser unificadas através de um único argumento formal ou contextual (DIDI-HUBERMAN, 2013).

No texto sobre o contraste entre o Norte e o Sul, Warburg menciona a relevância de pensar a relação singular e particular de cada obra de arte, argumentando que “cada obra singular pode encontrar sua vida específica” (WARBURG, 2018, p. 90). Desse modo, suas avaliações sobre a presença do *pathos* possuem a latência do seu método, no qual cada objeto é uma rede complexa de motivações e contradições. Ainda que o homem do Renascimento tenha buscado por movimento e intensidade de alma, a reprodução de um estilo de vida triunfante em contraposição ao realismo ilustrativo medieval (WARBURG, p. 2018, p. 99); uma posterior “linguagem gestual barroca” e o “páthos decorativo” dominaram as composições florentinas na tentativa de “arrebentar as amarras expressivas medievais” (WARBURG, 2015, p. 97). Sob essa égide, o intercâmbio da cultura artística clarifica muito sobre o que Warburg (2015, p. 97) descreveu como a “circulação” e “transformação das formas artísticas de expressão”:

Em sua análise das influências antigas, o palestrante justificou a tentativa de contemplar ao mesmo tempo o Norte e o Sul com a afirmação de que seria necessário assumir uma posição contra a acepção estetizante do Renascimento, cujo novo mundo das formas não deve ser celebrado como dádiva de uma revolução elementar do gênio artístico maduro, liberado após alcançar a consciência de sua própria personalidade, nem como dádiva unilateral do desenvolvimento artístico italiano dessa época. Antes o Renascimento se deve a uma confrontação, consciente e difícil, com a tradição da Antiguidade tardia e da Idade Média. Esse conflito foi travado com as mesmas forças no Norte e no Sul. (WARBURG, 2013, p. 447).

Nesse trecho, Warburg aplica um olhar de *longue durée* aos fenômenos do Renascimento, não mais atrelado ao exame formalista ou desenvolvimento do artista quanto gênio, mas sim de um processo de transformação, complexo e relacional, de forças destoantes em momentos de transição. Tanto o Renascimento vivido na Itália, quanto o alemão, guardavam o que ele menciona como “confrontação consciente e difícil” sobre as mudanças de mentalidade do período.

Essas tensões opostas foram traduzidas pelo estudioso na concepção de sua *Pathosformel*. Como nos lembra Settis (2012), a mistura semântica entre “Pathos” e “Formel” guarda uma natureza ambígua, descrita como uma busca morfológica e comparativa por um núcleo expressivo íntimo. De um lado, *pathos*, o lado “quente” que origina as formas; de outro, *Formel*, seu contraste “frio”, relativo à dimensão da comparação antropológica das morfologias expressas em fórmulas (SETTIS, 2012). Para o autor, foi exatamente através dessa dinâmica que Warburg aproximou os Gregos aos indígenas do Novo México, identificando traços comparativos em morfologias originárias (SETTIS, 2012). Logo, certo colecionismo de materiais de Warburg que resultaram na formulação de sua Biblioteca teve o sentido de busca e separação de objetos que pudessem exemplificar a dinâmica de interação e construção simbólica (SETTIS, 2012).

Nessas linhas, as *Pathosformeln* são definidas para Settis de duas maneiras convergentes:

- a) como repertório de formas de expressão de movimentos e paixões, desenvolvido por artistas antigos, transmitido e retomado na Renascença;
- b) como classificação das fórmulas utilizadas na tradição figurativa europeia; classificação feita por historiadores da arte (em particular, por Warburg) a fim de compreender o mecanismo dessa tradição. (SETTIS, 2012, tradução nossa).⁷⁷

Considerando as duas vias apontadas pelo estudioso, conseguimos mapear a dupla função das *Pathosformeln* em Warburg. Em um primeiro momento, como a compreensão do manejo dos motivos Antigos no Renascimento, em outro, como o exemplo do mecanismo que possibilita as transformações e recepções da tradição figurativa europeia. Desse modo, quando miramos o caso da Ninfa, em especial na troca de cartas acerca do afresco de Ghirlandaio em Santa Maria Novella, é factível que a natureza morfológica da Ninfa é “uma planta exótica” (SETTIS, 2012). Warburg havia compreendido a transmissão e o transplante do motivo da Grécia Antiga para Florença, entretanto, ao contrário da natureza passional e platônica do amigo Jolles, procurou através de seu “olhar filológico” rastrear as perambulações

⁷⁷ O texto em língua estrangeira é: “Ora, le Pathosformeln possono essere definite in almeno due modi (convergenti): a) come repertorio di forme per esprimere il movimento e le passioni, messo a punto dagli artisti antichi, tramandato e ripreso nel Rinascimento; b) come classificazione delle formule usate nella tradizione figurativa europea; classificazione operata dagli storici dell'arte (in particolare, da Warburg) allo scopo d'intendere il meccanismo di quella tradizione.” (SETTIS, 2012).

do motivo que permitiu seu desabrochar figurativo no início do Renascimento (SETTIS, 2012).

A clássica colocação no texto sobre a astrologia no Palácio Schifanoia, ao mencionar “procurar o desenvolvimento da borboleta nas lagartas”, remete ao fato que a partir do estudo sobre as fontes astrológicas, Warburg (2015, p. 126) observou a sobrevivência dos deuses, em seu aspecto demoníaco, durante toda a Idade Média. A Ninfa residia ali, disfarçada em trajes borgonheses⁷⁸, pouco a pouco tomando a forma da borboleta do Renascimento com suas vestes leves em movimento (WARBURG, 2015)⁷⁹.

Podemos observar que, a partir de 1908, Warburg se dedicou aos estudos sobre a astrologia, mediado pelos escritos de Franz Boll⁸⁰ (1867-1924), importante filólogo especializado na história da astrologia (FERNANDES, 2018). O tema da astrologia possibilitou para o estudioso a noção das migrações simbólicas das divindades entre Oriente e Ocidente, perpassando a Antiguidade, a Idade Média e a Primeira Época Moderna. Tratava-se das transformações simbólicas e contaminações que os referidos símbolos adquiriram, culminando em seu estudo sobre o Palácio Schifanoia. Como comenta Fernandes (2018):

O livro de Boll⁸¹ despertou-lhe o interesse pelo estudo dos textos astrológicos indianos, o que seria fundamental para sua interpretação da iconografia das pinturas do Palácio Schifanoia de Ferrara. Em 1909, imerso

⁷⁸ Warburg descreveu a vida-póstuma do motivo da Ninfa do seguinte modo: “A lagarta burgúndia, antes recolhida em seu casulo, aí aparece transformada na borboleta florentina, a “ninfa” com seu penteado revoando e o traje flutuante, próprios à ménade grega ou à Vitória romana. Em nosso contexto, torna-se agora nítido que as pinturas de Vênus feitas por Botticelli (O Nascimento de Vênus e assim chamada A primavera) anseiam reconquistar a liberdade olímpica das deusas, duplamente aprisionadas pela Idade Média; pelos grilhões mitográficos e astrológicos. Vênus aparece rodeada por rosas em suspensão, uma Anadiômene saída do casulo, vindo das águas em sua concha; suas acompanhantes, as três Graças, permanecem sem seu séquito na outra pintura, que anos atrás chamei de “império de Vênus”. Hoje eu gostaria de sugerir uma nuance algo diferente dessa mesma explicação, que permite sem mais deduzir, para o observador do Quattrocento versado em astrologia, a essência dessa deusa da beleza e também senhora da natureza redesperta: Venere Planeta, a deusa planetária Vênus, despontando no mês de abril, por ela regido. Simonetta Vespucci – cuja memória ambas as pinturas cultuam, em minha opinião – faleceu, aliás, em 26 de abril de 1476.” (WARBURG, 2015, pp. 126-127).

⁷⁹ Retomaremos essa discussão em nosso Fragmento III.

⁸⁰ Warburg dedicou seu importante estudo: “A influência da *Sphaera* barbárica nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente”, à memória de Franz Boll.

⁸¹ Trata-se do livro *Sphaera: Novos textos gregos e pesquisas para a história das constelações (Sphaera: Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder)*, de 1903, no qual Boll estudou o tratado de Teucro, do século I a.C, para compreender os processos de migração da astrologia e da astronomia grega entre Oriente e Ocidente. (FERNANDES, 2018, p. 29).

no estudo sobre astrologia, Warburg entra em contato epistolar com Franz Boll. Em 1912, Aby Warburg apresenta, no X Congresso Internazionale di Storia de'IIArte di Roma, uma conferência sobre os afrescos astrológicos do Palácio Schifanoia. Na conferência, intitulada “Arte italiana e astrologia internacional no Palácio Schifanoia de Ferrara”, Warburg desenvolveu a hipótese (ainda hoje não suficientemente comprovada) da transmissão ao Renascimento italiano de uma tradição iconográfica grega antiga através da mediação indiana e árabe. Ele observa o quanto o classicismo grego estava perpassado por elementos orientais, oriundos do Egito, da Pérsia, da Mesopotâmia. Portanto, sua noção de Antigo tinha uma forte dose do primitivismo a minar o equilíbrio olímpico das divindades gregas. Paralelamente, sua noção de Renascimento ampliava-se ainda mais, ultrapassando em muito as relações entre arte nórdica e Primeiro Renascimento na Itália, que até 1907 tinha dado um sentido a seus estudos histórico-artísticos. (FERNANDES, 2018, p. 30).

Nesse movimento, Warburg elimina a rigidez de um estudo cronológico evolutivo histórico, e ainda, amplia geograficamente o sentido de Renascimento, conectando as migrações entre Oriente e Ocidente como base da noção do elemento Antigo. Se em um primeiro momento, nos estudos sobre Botticelli, Vênus era configurada através dos auspícios neoplatônicos da Florença dos Medici, sua figuração também havia pertencido a dimensão de planeta em manuscritos astrológicos anteriores. Este dado apresentava a Warburg o sentido da bipolaridade das imagens, suas inversões energéticas; possíveis transmutações apolíneas e dionisiacas. Gombrich (1986, p. 198) mencionou a relevância do estudo astrológico para o entendimento do estudioso hamburguês sobre a derivação de significado em cada contexto; as imagens eram instrumentos de “dois gumes”, não poderiam ser lidas como essencialmente boas ou ruins, mas sim potências capazes de nos iluminar ou nos enganar.

Settis (2012) ainda postula que a própria escolha de interlocução na troca de cartas, André Jolles, proeminente no estudo morfológico de seu tempo, elucidava o interesse desse estudo de caso acerca do desenvolvimento iconográfico da Ninfa. Tratava-se não apenas da classificação de um repertório, mas na busca por núcleos elementares de expressão, para o que Warburg havia observado anteriormente, em sua viagem ao Novo México (SETTIS, 2012). Exatamente por esse motivo, descreveu as fórmulas de *pathos* como “comparativos” e “superlativos” de linguagem gestual, segundo Settis (2012), relacionado à “forma simples”, suscetíveis ao crescimento, combinação e transformação funcional em diferentes contextos e momentos históricos.

Seu olhar sobre esse estudo morfológico de formas de expressão era significativamente destoante da abordagem estética de seu tempo (SETTIS, 2012). A distinção mais evidente seria um exame que busca genealogias, ou como Settis (2012) apontou, “serialidade”, ao invés da exploração de uma qualidade técnica das formas artísticas. Por esse ângulo se aproxima da morfologia goethiana e o entendimento das formas como “o estudo das transformações” (SETTIS, 2012).

[...] Quanto a Goethe, o estudo das formas é aí concebido como "necessariamente, o estudo das transformações"; a ninfa, como uma borboleta, é um organismo vivo e vive porque se transforma (no entanto, é reconhecível). Precisamente porque está continuamente sujeito à metamorfose, a “forma viva” das imagens deve ser “apreendida” por meio da classificação; mas a classificação nunca o esgota completamente. Como um entomologista que apanha uma borboleta para arrancar seus segredos, vê nela a lagarta da qual nasceu, Warburg escreveu sobre a 'Ninfa':
Minha borboleta mais linda, com asas estendidas, quebra o vidro e começa a tremular zombeteiramente no ar azul. (SETTIS, 2012, tradução nossa).⁸²

A Ninfa esboça a “forma viva” da imagem, retoma o aspecto da transformação e da metamorfose. O que Michaud (2013, pp. 45-46) descreveu como o “poder animista das imagens”, ou seja, o processo de transformação dos seres em imagens, em corpos em movimento; a representação que recorre ao aspecto da vida e de seu espírito. Considerando o percurso intelectual de Warburg na virada do século XIX para o XX, temos seus estudos sobre Botticelli, a viagem aos Estados Unidos, a ideia do manuscrito sobre a Ninfa, a troca de cartas com Jolles, os estudos nos anos de 1902 acerca de Ghirlandaio na capela Sassetti, e os retratos da escola flamenga do século XV (MICHAUD, 2013). Esse *corpus* de problemas com orientação histórico-artística passa da representação do corpo em movimento para estudos, como da capela Sassetti, que a presença da vida é esboçada em seu caráter estático no sentido formal da exterioridade linear, mas latente em seu interior expressivo (MICHAUD, 2013).

Portanto, Warburg não recorreu apenas ao movimento de panos e cabelos das Ninfas, mas ao movimento de vida que um corpo ou motivo adquiria no universo das representações (MICHAUD, 2013). Nos anos finais de sua vida esse projeto é

⁸² O texto em língua estrangeira é: “Come per Goethe, lo studio delle forme vi è concepito come "necessariamente, studio di trasformazioni"; la Ninfa, come una farfalla, è un organismo vivente, e vive perchè si trasforma (tuttavia, è riconoscibile). Proprio perchè continuamente soggetta a metamorfosi, la "forma vivente" delle immagini dev'essere "afferrata" mediante la classificazione; ma la classificazione non la esaurisce mai del tutto. Come un entomologo che catturi una farfalla per strapparle i suoi segreti, vedere in essa il bruco da cui è nata, Warburg scriveva della 'Ninfa': La mia più bella farfalla, con le ali spiegate, rompe il vetro, e si mette a svolazzare beffarda nell'aria blu.”

evidenciado com a constituição de seu Atlas *Mnemosyne* e da coleta de diversas *Pathosformeln* que o historiador colecionou durante sua trajetória de pesquisas. Warburg adentrou o terreno da representação simbólica e passou a manejar seus objetos ponderando a crença animista que permeia as obras de arte:

Menos de dez anos depois das primeiras publicações sobre Botticelli, a pesquisa de Warburg assumiu uma nova orientação, já então irredutível às categorias elaboradas por Nietzsche. Em 1902, surgiram dois textos em sequência, um consagrado aos afrescos de Ghirlandaio na capela Sassetti da igreja Santa Trinità, em Florença, o outro a uma série de retratos da escola flamenga do século XV. Nessa série de obras, as figuras já não são captadas no instante em que se modificam, mas representadas em posturas rigorosamente estáticas. No entanto, a questão do movimento não desaparece: internaliza-se. Já não designa os deslocamentos de um corpo no espaço, mas seu transporte pelo universo das representações, onde ele adquire uma visibilidade duradoura. A questão do movimento passa então a remeter, para Warburg, à entrada do sujeito na imagem, aos ritos de passagem e às encenações que regem seu comparecimento. Nos estudos sobre Botticelli, Warburg procurou elucidar as disposições – independentes das significações – graças às quais o artista, inscrevendo uma figura num plano, consegue traduzir uma mudança de lugar. Em 1902, a ênfase recai sobre o próprio processo de figurabilidade, ou seja, sobre o conjunto dos processos, não mais técnicos nem formais, porém simbólicos, mediante os quais o sujeito representado vem inscrever-se numa imagem: a análise do movimento, iniciada em 1893, transmuda-se em pesquisa sobre a crença animista que sustenta a obra de arte. (MICHAUD, 2013, p. 34).

Por esse motivo podemos compreender melhor o motivo das *Pathosformeln* não serem apenas motivos pictóricos, pois a crença animista, ou seja, a crença da intuição de vida, faz com que o movimento possa ser internalizado e expresso em obras em que a mobilidade é a entrada do sujeito na cena – como na capela Sassetti – não apenas a estilização das vestes em movimento. A questão jamais abandona a natureza do movimento, mas sim suas formas de elaboração, o que mais adiante, para pesquisadores como Didi-Huberman e Michaud (2013), figuram o aspecto da montagem de seu Atlas *Mnemosyne*.

Os artistas no Renascimento estariam buscando formas de representação dos seres vivos e experimentando uma “energia vital” (MICHAUD, 2013, p. 34-35). Warburg seguiu os preceitos de Jacob Burckhardt em “A cultura do Renascimento na Itália”, compreendendo o *Quattrocento* como um núcleo de vida festiva que transformava a produção artística (MICHAUD, 2013). Burckhardt concederia a famosa passagem acerca da “transição da vida para a arte” (BURCKHARDT apud GOMBRICH, 1986, p. 85, tradução nossa). Não apenas isso, seus estudos particulares, através de objetos ou personagens singulares, também tinham raízes

no solo dos escritos de Burckhardt (MICHAUD, 2013). Contudo, Warburg daria um passo além de seu mestre, buscando não apenas compreender a vitalidade do período, mas a reproduzi-la, considerando uma ativação do objeto:

Jacob Burckhardt, em *A cultura do Renascimento na Itália*, tinha encontrado o motor do Renascimento florentino na transposição estética da vontade de potência que se encarna em indivíduos singulares. Vira na eflorescência das artes no *Quattrocento* a expressão de uma energia vital que procurava perenizar-se, fora do esquema dialético da luta de morte e da dominação, nas imagens da arte, sob uma forma mais discreta e mais suave, transfigurada pelos ideais do humanismo vitorioso. Warburg retomou a intuição de Burckhardt e lhe deu uma expressão mais radical: não se propôs simplesmente observar as ficções demiúrgicas de coloração mágico-religiosa que se manifestam na arte e compreendê-las, mas sim reproduzi-las. Warburg substituiu o princípio de distanciamento, que rege o conhecimento das obras, por um princípio de invenção: a busca já não decorre somente de uma postura teórica, mas deve ser pensada como uma prática que almeja reativar seu objeto e, em contrapartida, fica sujeita à atração dele. Burckhardt havia pensado o Renascimento como uma repetição da Antiguidade, a consumação histórica do eterno retorno. Warburg, dando um passo a mais, concebeu o trabalho do historiador da arte como uma retomada desse fenômeno de repetição na ordem do saber. (MICHAUD, 2013, pp. 34-35).

Estar sujeito à atração do objeto é o perigo que Warburg teria lutado durante toda sua vida. A célebre passagem durante seu período de internação sobre estar assombrando pelos demônios que estudou, podem fornecer uma significativa indicação sobre isso⁸³. A *Pathosformel* Ninfa era o exemplo de um motivo que carregava a tensão primordial, a energia vital que possibilitava os processos de transformação e migração simbólica. Não era apenas uma reprodução mecânica, mas uma experiência permeada por contradições (MICHAUD, 2013).

Os aspectos que atraíam Warburg para os estudos de caso sobre o Renascimento guardavam uma tensão que não unificavam as composições, ao contrário, desestabilizavam (MICHAUD, 2013). A serva que adentrava a cena do nascimento de São João Batista evidenciava uma incoerência, um conflito entre o decoro burguês e a presença pagã (GOMBRICH, 1986). Apesar de não exprimir o *pathos* violento das Mênades executando Orfeu, evidenciava diferentes tentativas do manejo de um *pathos*, de uma expressão de vida em movimento.

Essas mênades dançantes, conscientemente imitadas, surgidas pela primeira vez nas obras de Donatello e de Fra Filippo, redefinem o estilo antigo, ao exprimirem uma vida mais movimentada, a vida que anima a

⁸³ Retomaremos essa tópica no Fragmento III.

Judite, o anjo Rafael que acompanha Tobias, ou ainda a Salomé dançante, essas figuras aladas que alçaram voo dos estúdios de Pollaiuolo, Verrocchio, Botticelli ou Ghirlandaio. (WARBURG apud MICHAUD, 2013, p. 33)

A redefinição do estilo antigo através da exploração da *Pathosformel* Ninfa faz com que as forças operantes do Renascimento não sejam mais a harmonia, e sim os gestos convulsivos e violentos, a busca pela “vida mais movimentada”. Os estudos sobre os acessórios em movimento em Botticelli pavimentaram a natureza teórica de Warburg acerca de suas *Pathosformel*. À vista disso, sua Ninfa passa a ser o exemplo inaugural de uma complexa concepção histórica-artística da cultura ocidental. Ela evocou a violência patética do Renascimento no século XV, além de denunciar o aspecto impuro e híbrido das representações (DIDI-HUBERMAN, 2013b).

Didi-Huberman (2013, p. 167) observou que apesar da expressão *Pathosformel* ter sido explicitamente utilizada por Warburg em 1905, no estudo sobre Dürer, desde 1888⁸⁴, mesmo antes da tese de Botticelli, a essência da formulação já podia ser observada em um fragmento que permaneceu inédito, denominado “Fragmentos para a fundação de uma psicologia monista da arte”. Para o filósofo e historiador da arte francês, a *Pathosformel* acompanhou toda a trajetória intelectual warburguiana, estando presente em esboços de “conceitos fundamentais” [*Grundbegriffe*] de Warburg com o título “*Páthos, Pneuma, Polarität*”.

Em uma nota de 1927, Warburg teria descrito “*Dynamogramm = Pathosformel*” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 235). O sentido de *Dynamogramm* (dinamograma), para Didi-Huberman (2013, p. 172), se refere a um regime duplo de como Warburg pensava as imagens.

[...] *Pathosformel* ou *Dynamogramm* nos dizem, de fato, que a imagem foi pensada por Warburg segundo um *regime duplo*, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o *páthos* com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, *a força com a forma*, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc. Assim, a estética warburguiana do dinamograma teria encontrado, no gesto patético *all’antica*, um lugar por excelência – um *topos* formal, bem como um vetor fenomenológico de intensidade – para a “energia de confrontação” que fazia de toda a história da arte, aos olhos de Warburg, uma verdadeira psicomacia, uma

⁸⁴ Warburg escreveu entre 1888 e 1905, período entre sua tese de doutoramento e o ensaio sobre Dürer, alguns “Fragmentos para uma teoria pragmática da expressão”. Seu enfoque nesses estudos era sondar as bases constitutivas da expressividade das obras, além de diagnosticar algumas “forças” e “tensões” que configuravam mudanças histórico-artísticas. (MICHAUD, 2013).

sintomatologia cultural. A *Pathosformel*, portanto, seria um traço significativo, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a *imagem pulsa*, move-se, debate-se na polaridade das coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 173, grifo do autor)

A polaridade e tensão, constitui fortemente a leitura historiográfica warburguiana. Acerca de forças contraditórias regendo a formação da cultura grega, Nietzsche versou sobre a irrupção das forças dionisíacas rompendo o equilíbrio e harmonia apolínea:

Teremos dado na estética um grande passo quando houvermos chegado não apenas à compreensão lógica, mas à imediata certeza intuitiva de que todo o desenvolvimento da arte está ligado à dualidade do apolíneo e do dionisíaco, tal como, de maneira análoga, a geração – nesse perpétuo combate em que a reconciliação só intervém de forma periódica – depende da diferença entre os sexos. (NIEZTSCHÉ apud MICHAUD, 2013, p. 33)

Ao tratar a concepção estética como uma dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco, Nietzsche enfatizou a densidade expressiva do legado perene da tradição ática. O “estado dionisíaco” permite a construção de intensidade que alimenta as representações, imitações e metamorfoses (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 639). Os estudos de Warburg, desembocariam em um “organismo enigmático”, permeado pelo elemento híbrido e a tensão de múltiplas forças (DIDI-HUBERMAN, 2001).

Este complexo conflito das forças antagônicas seria matéria para Warburg ponderar as avaliações estéticas de seu tempo e condicionar seu estudo sobre a gestualidade e o movimento (MICHAUD, 2013). Para Michaud (2013, p. 10), Warburg foi o historiador que mais se aproximou dos escritos de Nietzsche, sem, contudo, abdicar do exame crítico e um processo de “pulverização” de leis, introduzindo questões importantes sobre o devir e o fluxo de pensamento.

Gombrich (1986, p. 293) avaliou que o *pathos* trágico da arte grega é desenvolvido com expressividade através da “figura de uma mulher frenética” que se desenrola em narrativas de assassinatos (como em Medéia, Penteu, Orfeu), ou em imagens de luto, como o mito de Meleager e de Alceste. À vista disso, podemos compreender a relevância do motivo da Ninfa como fonte da busca pelo *pathos*. Gombrich ressaltou do seguinte modo o seio da natureza dionisíaca:

[...] São esses os símbolos visuais nos quais a experiência dionisíaca de um passado escuro e distante encontrou expressão na arte Helenística - a casa da moeda na qual os superlativos do gesto foram cunhados, da qual a arte nos dias posteriores deveria obter força, mas a cujo feitiço perigoso ela sucumbiria se não tivesse força de espírito para assimilar sua mensagem. (GOMBRICH, 1986, p. 293, tradução nossa)⁸⁵.

Na variante do texto sobre a oficina de Ghirlandaio, redigido por Gertrud Bing, o nome de Nietzsche aparece (BING; WARBURG, p. 208). Mencionando a exímia obra “Nascimento da tragédia” (1886), Bing aponta a “dupla herma de Dionísio e Apolo” (BING; WARBURG, p. 208). Na biografia intelectual de Gombrich (1986, p. 254), o estudioso destacou como as figuras de Jacob Burckhardt e Nietzsche desempenharam papéis significativos no desenvolvimento do pensamento de Warburg. Segundo Gombrich (1986, p. 254), é possível observar esse episódio nos temas dos seminários de 1926-27 na Universidade de Hamburgo. Warburg elencou como assunto de sua última fala uma comparação entre Burckhardt e Nietzsche. Em suas observações sobre ambos, evidenciou como Nietzsche havia sucumbido a tarefa trágica do historiador, enquanto Burckhardt seria um exemplo de um mestre que dominou o perigo desse destino:

Devemos aprender a ver Burckhardt e Nietzsche como receptores de ondas mnêmicas e perceber que a consciência do mundo afeta os dois de uma maneira muito diferente. Devemos tentar fazer com que se iluminem mutuamente e isso deve nos ajudar a entender Burckhardt como um homem cuja vocação significa sofrimento. Ambos são sismógrafos muito sensíveis cujas fundações tremem quando precisam receber e transmitir as ondas. Mas há uma diferença importante: Burckhardt recebeu as ondas das regiões do passado, sentiu os tremores perigosos e cuidou para que as bases de seu sismógrafo fossem reforçadas. Embora tenha experimentado os extremos da oscilação, ele nunca se rendeu a eles completamente e sem reservas. Ele sentiu como sua profissão era perigosa e que realmente deveria simplesmente desmoronar, mas não sucumbiu ao romantismo. Por algum tempo, ele aceitou essa compulsão de ressoar com tal intensidade que olhou para trás - sem nenhum ressentimento - para um período de crise psicológica que havia superado. Ele não teria reagido dessa maneira se essa experiência não tivesse concernido a um aspecto essencial de seu papel mnêmico: ele deve ressoar para que novas áreas aflorem das camadas ocultas de fatos esquecidos. A arte o compeliu a responder à pompa foi redescoberta por ele a um pedaço de vida indomada que não existia antes e que ele realmente tinha medo de apresentar. Não será adequado abordar esses assuntos com um padrão ético. Burckhardt era um necromante, com os olhos abertos. Assim, ele conjurou espectros que o ameaçaram seriamente. Ele os evitou erguendo sua torre de observação.

⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: “[...] These are the visual symbols in which the Dionysiac experience of a dark and distant past found expression in Hellenistic art-the mint in which the superlatives of gesture were coined from which art in later days was to draw strength, but to whose dangerous spell it would succumb if it lacked the strength of mind to assimilate its message.” (GOMBRICH, 1986, p. 293).

Ele é um vidente como Lynkeus (no Fausto de Goethe); ele se senta em sua torre e fala. . . ele foi e permaneceu um campeão da iluminação, mas alguém que nunca desejou ser nada além de um simples professor”. (WARBURG apud GOMBRICH, p. 254-255, 1986, tradução nossa).⁸⁶

A passagem nos evidencia o quanto o estudioso que entrasse em contato com os “extremos da oscilação”, teriam que lidar com o perigo de se perder, sucumbir ao romantismo, como foi o caso de Nietzsche, aos olhos de Warburg. Tratava-se de uma “experiência trágica fundamental”, que Warburg (2018, p. 200) observou em diferentes personalidades do início do Renascimento e no processo de configuração do estilo. Na conferência “O Antigo romano na oficina de Ghirlandaio”, apontou que o pintor italiano era outro exemplo da “crise” de estilos observadas em Dürer (WARBURG, 2018, p. 207). Retomando o exemplo do ingresso da Ninfa florentina, no capítulo anterior, corria na composição de Ghirlandaio uma “polaridade espiritual” que viabilizava a reprodução dos contrastes da vida de seu tempo (WARBURG, 2018, p. 198):

Nenhuma força originária, movida de modo passional, correspondia ao virtuosismo artístico que na oficina de Domenico Ghirlandaio, chamado por um contemporâneo “*uomo speditivo*”, encontrasse paredes suficientes para cobrir com o esplendor colorido da vida de seu tempo. O homem de olhar soberano conserva-se como o observador que reflete com grande velocidade toda a abundância da vida ativa e contemplativa, mas sem perceber a oscilação entre serenidade e movimento como uma experiência trágica fundamental. Na instintiva consciência dessas ondas oscilatórias espirituais, ele introduz valores-limite expansivos como fatores constitutivos do estilo: o polo Antigo, que intensifica a linguagem dos gestos; e o polo da serenidade, típica do quadro votivo nórdico. (WARBURG, 2018, p. 200).

⁸⁶ O texto em língua estrangeira é: “We must learn to see Burckhardt and Nietzsche as the receivers of mnemonic waves and realise that the consciousness of the world affects the two in a very different way. We must try to make them illuminate each other and this must help us to understand Burckhardt as a man whose vocation means suffering. Both of them are very sensitive seismographs whose foundations tremble when they must receive and transmit the waves. But there is one important difference: Burckhardt received the waves from the regions of the past, he sensed the dangerous tremors and he saw to it that the foundations of his seismograph were strengthened. Though he experienced the extremes of oscillation he never surrendered to them completely and unreservedly. He felt how dangerous his profession was, and that he really should simply break down, but he did not succumb to romanticism. For a time he accepted this compulsion to resonate with such intensity that he looked back upon it-without any resentment- on a period of psychological crisis he had overcome. He would not have reacted in this way if this experience had not concerned an essential aspect of his mnemonic role: he must resonate for new areas to surface from the hidden layers of forgotten fact. The art of and it compelled him to respond pageantry was rediscovered by him to a slice of untamed life that had not existed before and that he was really afraid to present. It will not do to approach these matters with an ethical standard. Burckhardt was a necromancer, with his eyes open. Thus he conjured up spectres which quite seriously threatened him. He evaded them by erecting his observation tower. He is a seer such as Lynkeus (in Goethe's Faust); he sits in his tower and speaks...he was and remained a champion of enlightenment but one who never desired to be anything but a simple teacher.”

Como Gombrich (1986, p. 239) postulou, as *Pathosformeln*, ou precisamente o *pathos*, tratam sobre a memória que um artista tem disponível para manejar. O berço das experiências primordiais que viabilizaram a formação da memória ocidental, para Warburg, estavam enraizadas na Antiguidade Clássica (GOMBRICH, 1986). Em determinados momentos, os artistas conseguiam resistir ao impulso de reprodução mecânica dessa herança – como o caso de Dürer e Rembrandt –, em outros, acabavam por sucumbir ao estímulo excessivo (GOMBRICH, 1986). O mesmo poderia ocorrer com os historiadores que adentrassem esse território.

O contraste entre a serenidade e movimento caracterizam o repertório que os artistas do fim do século XV tinham ao seu alcance. Estes dados forneciam o meio para a configuração de estilo, por vezes como uma escolha consciente (empática), outras como um reflexo imediato (fóbico). Gombrich (1986, p. 237) apontou que Warburg observava seus estudos de caso sobre a formação de estilo a partir de um olhar sobre “o reflexo fóbico imediato”. A resistência de Dürer, por exemplo, a uma reprodução de uma gesticulação retórica do *pathos* italiano, denota um momento de reflexão do artista sobre sua criação (GOMBRICH, 1986). O momento de pausa e reflexão, nos estudos de Warburg, foram traduzidos pelo termo *Denckaum*, isto é, o espaço de pensamento capaz de resistir a reação fóbica imediata. Ao tratar do gesto de empatia dos artistas, Warburg buscava o momento que por escolha “os homens resistiram a energia latente do passado” e “selecionaram e mediram os símbolos presentes para seu uso” (GOMBRICH, 1986, p. 237, tradução nossa).

A habilidade de mediar excessos, ou como Warburg definiu “superlativos”, configuravam para o estudioso o momento de reflexão do artista⁸⁷ diante do reflexo fóbico em um ato de “consciência histórica capaz de emular formas de expressão mais sóbrias e equilibradas e, portanto, não sujeitas às normas do estilo e gosto contemporâneos” (JOHNSON, 2016, p. 143). Essa instintiva resistência, marcava o conceito de *Besonnenheit*, ou seja, uma racionalidade, prudência e *sophrosyne* (JOHNSON, 2016). A palavra *sophrosyne* tem seu sentido grego de “espírito de moderação”.

⁸⁷ Acerca da habilidade de alguns artistas na seleção empática de motivos, Warburg tratou também de Leonardo da Vinci e o conseqüente desenvolvimento do maneirismo italiano: “Ao criar um estilo clássico de urbanidade amável, Leonardo colocou o prazer da arte em um nível diferente. O artista torna a empatia fácil para quem vê. Mas essa facilidade trazia consigo o grave perigo de as maneiras amigáveis se tornarem tão populares na pintura que sua repetição mecânica entre os alunos de Leonardo os levava onde eles estavam fadados a levar, ao maneirismo.” (WARBURG apud GOMBRICH, 1986, p. 104, tradução nossa).

Seria exatamente por isso que o símbolo ou motivo figurativo modificam sua função no decorrer da narrativa histórica. Os símbolos, na abordagem warburguiana, não eram meros depósitos de energia, mas sim elementos transformadores (SACCO, 2014). Tornavam possíveis que as emoções mais arrebatadoras dos indivíduos fossem convertidas em formas duradoras de arte (SACCO, 2014). Após essa conversão, os objetos artísticos e suas representações, isto é, a imagem, carregariam uma mescla entre um forte impulso emocional e uma lógica racional que possibilita o manejo da forma (SACCO, 2014). Warburg observaria isso em mais de um estudo, sobretudo em seu Atlas *Mnemosyne*. A Ninfa, como um motivo ou símbolo de forte energia vital, com raízes gregas proeminentes, era um exemplo da “energia latente do passado”, sendo reconfigurada em diversas passagens. Resistir ao seu reflexo fóbico imediato era uma escolha que exigia grande consciência figurativa. Nos estudos sobre os cadernos de Ghirlandaio, sobre as Mênades de Dürer ou, ainda, sobre as ninfas de Botticelli, Warburg pareceu buscar, arqueológica e filologicamente, as razões que viabilizaram para cada um desses artistas enxergar no motivo da Ninfa um elemento primordial do paganismo e de uma representação de vida e movimento.

O perigo em entrar em contato com símbolos tão poderosamente “primitivos”, como a Ninfa, seria justamente sucumbir ao seu poder passional, sua carga dionisíaca que retiraria a habilidade de “autocontrole”. Para Warburg, o exemplo de um gesto artístico de autocontrole era o uso da *grisaille*, uma técnica que envolve a gravação ou desenho simulando esculturas através do sombreado (GOMBRICH, 1986). Ao passo que remonta a tradição escultórica Clássica, não permite que o motivo domine a produção, permanecendo em um segundo plano, em seu “reino distante e sombrio da metáfora explícita” (WARBURG apud GOMBRICH, 1986, p. 247, tradução nossa).

Uma segunda via de autocontrole da vida-póstuma dos motivos seria sua reinterpretação (GOMBRICH, 1986). Seria nesse sentido que Warburg (2015) exploraria a “inversão de *Pathosformeln*” em estudos como de Manet. O ato de inversão de significado, remontaria a resistência do artista a sucumbir uma natureza arcaica de pensamento e reprodução. O símbolo ou motivo adquire, então, sentidos opostos àqueles originários, tomando de empréstimo as qualidades expressivas de seu interesse (GOMBRICH, 1986).

Esse movimento inverso, ou “inversão dinâmica”, possibilitaria a transformação e migração dos símbolos no tempo (GOMBRICH, 1986).

[...] É aqui que a filosofia da polaridade de Warburg encontrou sua aplicação mais clara. O símbolo ou 'engrama' é uma carga de energia latente, mas a forma como é descarregada pode ser positiva ou negativa - como assassinato ou resgate, como medo ou triunfo, como bacante pagã ou Madalena cristã. Nesse sentido, Warburg poderia descrever os "engramas" como "neutros" em sua carga. Somente por meio do contato com a "vontade seletiva" de uma época ela se torna "polarizada" em uma das interpretações de que é potencialmente capaz. (GOMBRICH, 1986, p. 248, tradução nossa).⁸⁸

Nessa passagem, podemos rememorar o tópico morfológico das *Pathosformeln* que comentamos no início do capítulo, acerca de sua “neutralidade”, e compreender como o impulso dionisíaco acionava a energia necessária para a transmutação simbólica. Nos atentemos, ainda, na questão do “engrama” como um núcleo para essa energia. Warburg (2018, p. 233) descreveu a dinâmica do Renascimento como uma “interiorização” da “herança de engramas fóbicos”: “[...] por um lado, para os então libertos e de temperamento voltado para o mundo, representou um estímulo auspicioso, que permitiu comunicar o que era indizível àqueles que lutavam contra o destino e pela liberdade pessoal.”

Na viagem aos Estados Unidos, Warburg pôde observar brevemente postulados sobre a origem de uma “memória primitiva” que seus professores anteriormente tinham tratado, especificamente Tito Vignoli e Hermann Usener (GOMBRICH, 1986). Warburg leu a obra *Mito e scienza* de Vignoli, que havia transposto as teorias de Darwin para o estudo do mito (FERNANDES, 2018). Segundo Gombrich (1986), esse sistema de “herança” era fortemente veiculado nos estudos do século XIX, e até mesmo Jacob Burckhardt teria versado sobre esse aspecto, ao invés de um conceito de imitação artística.

Para Settis (2012), Warburg aprendeu de seu professor, filólogo clássico, Hermann Usener, sobre “um núcleo original” e “etimológico” da história humana. Seu interesse pelo desenvolvimento das *Pathosformeln* perpassava a busca por uma emoção ou resposta na configuração estética das imagens, segundo Settis:

⁸⁸ O texto em língua estrangeira é: “It is here that Warburg’s philosophy of polarity found its clearest application. The symbol or ‘engram’ is a charge of latent energy, but the way in which it is discharged may be positive or negative – as murder or rescue, as fear or triumph, as pagan maenad or Christian Magdalen. In this sense Warburg could describe the ‘engrams’ as ‘neutral’ in their charge. Only through contact with the ‘selective will’ of an age does it become ‘polarized’ into one of the interpretations of which it is potentially capable”. (GOMBRICH, 1986, p. 248).

A questão da qual parte o trabalho de Warburg é, me parece, a emoção (ou resposta) estética diante das imagens: um sentimento humano universal e importante, do qual ele pretendia buscar a fonte primária e o valor fundamental, independentemente do status da 'arte' na sociedade contemporânea, isto é, da 'arte' como um valor. Isso de forma alguma significa que Warburg negou o problema da qualidade na arte: mas ele buscou uma explicação mais abrangente e profunda, que, como tal, teve que se libertar da linguagem dos 'entusiastas', observadores 'seculares' ou historiadores da arte que eles eram. Na resposta estética do homem moderno, ele reconheceu um núcleo íntimo e remoto, próprio da natureza humana e, portanto, idêntico àquele que caracteriza as reações às imagens (e ao mundo) do homem primitivo: um núcleo incandescente, que na imagem - nas fases mais antigas da história humana - ele fez das imagens uma das ferramentas para a orientação do homem no mundo, por sua laboriosa busca de equilíbrio através do controle do outro-por-si, e que se perpetuou, por assim dizer filogeneticamente, até nós, transformando-se profundamente. Segundo o ensinamento de seu professor de Bonn, o filólogo clássico Hermann Usener, a constatação de que o núcleo original correspondia a um processo propriamente 'etimológico'. (SETTIS, 2012, tradução nossa).⁸⁹

A filologia clássica foi o terreno de Usener, entretanto o teórico desenvolveu conceitos que extrapolavam a disciplina indo de encontro com procedimentos de classificação e comparação de base antropológica (SETTIS, 2012). Warburg concebeu uma *Kulturwissenschaft* baseada no entendimento que a arte pertenceria ao homem, um elemento mediador dele com o mundo, ao contrário de uma abordagem focalizada nos artistas quanto gênios ou nas formas estereis do uso técnico (SETTIS, 2012). Sendo assim, a arte era produto de um processo expressivo envolvendo forma e função, exatamente a discussão morfológica que o estudioso delineou com suas *Pathosformeln* (SETTIS, 2012). Sua viagem ao Novo México buscou encontrar um exemplo de um núcleo expressivo da civilização:

Essa necessidade biológica de imagens, como um produto suspenso a meio caminho entre a religião e a prática artística, pode ser uma boa fórmula para

⁸⁹ O texto em língua estrangeira: "La domanda da cui parte il lavoro di Warburg è, mi pare, l'emozione (o la risposta) estetica di fronte alle immagini: un sentimento umano universale e importante, del quale egli intese cercare la fonte prima e il valore fondamentale, prescindendo dallo status dell' 'arte' nella società contemporanea, e cioè dall' 'artisticità' come valore. Questo non significa in nessun modo che Warburg negasse il problema della qualità nell'arte: ma egli ne cercava una spiegazione più onnicomprensiva e profonda, che come tale doveva liberarsi dal linguaggio degli 'entusiasti', osservatori 'laici' o storici dell'arte che fossero. Nella risposta estetica dell'uomo moderno, egli riconosceva un nocciolo intimo e remoto, proprio della natura umana e perciò identico a quello che caratterizza le reazioni alle immagini (e al mondo) dell'uomo primitivo: un nucleo incandescente, che all'origine - nelle fasi più antiche della storia umana - faceva delle immagini uno degli strumenti per l'orientamento dell'uomo nel mondo, per la sua faticosa ricerca di un equilibrio attraverso il controllo dell'altro-da-sè, e che si è perpetuato, per così dire filogeneticamente, fino a noi, trasformandosi profondamente. Secondo l'insegnamento del suo maestro di Bonn, il filologo classico Hermann Usener, ritrovare quel nucleo originario corrispondeva a un processo propriamente 'etimologico'."

caracterizar o projeto de Warburg. No Novo México, ele procurava material comparativo para construir uma base antropológica da resposta estética, ou uma história natural da arte, baseada na identificação de um núcleo expressivo forte de imagens, que poderia constituir um fio contínuo da arte "primitiva" para o "civilizado", e servem para explicar tanto o problema da "filmagem", e em particular a *Nachleben der Antike*, como a emoção estética; em última análise, também a qualidade artística e até mesmo a história da arte "estetizante". A escolha temática da *Nachleben der Antike* não é de forma alguma uma nova forma de classicismo: é a sua centralidade na cultura europeia que o torna uma escolha obrigatória, como um campo privilegiado de experimentação para o problema da 'filmagem'. (SETTIS, 2012, tradução nossa).⁹⁰

Sua passagem pelo Novo México foi norteada por um objetivo científico amparado nas lições aprendidas de Usener; como, por exemplo, o sentido de núcleo original de emoção e costumes "primitivos" (SETTIS, 2012). A ideia de "primitivo" para Warburg estava conectada com o sentido de arte em *statu nascendi* (SETTIS, 2012). Tratava-se de compreender os processos de emoção e transformação simbólica. Essa foi a tarefa que permeou grande parte de sua discussão com uma história da arte puramente "estetizante". Para transpor esse problema que ele prometeu visitar desde seus estudos juvenis, Warburg buscou as bases originárias, um "núcleo incandescente de emoção estética" (SETTIS, 2012).

Retornando aos escritos de Bing sobre as metodologias de Warburg, Settis (2012) destacou o sentido de "topos" literário como correspondência às representações figurativas investigadas pelo pesquisador em suas *Pathosformeln*: "Na retórica, uma forma que se tornou convencional, comumente usada para comunicar um significado ou um estado de espírito, é chamada de topos. Warburg estabeleceu a existência de algo semelhante nas artes figurativas."⁹¹ (BING apud SETTIS, 2012, tradução nossa).

⁹⁰ O texto em língua estrangeira: "Questa necessità biologica delle immagini, come un prodotto sospeso a metà fra religione e pratica artistica, può essere una buona formula per caratterizzare il progetto di Warburg. Nel New Mexico, egli cercava materiale di comparazione per costruire una fondazione antropologica della risposta estetica, o una storia naturale dell'arte, basata sull'individuazione di un nocciolo espressivo forte delle immagini, che possa costituire un filo continuo dall'arte 'primitiva' a quella 'civilizzata', e servire a spiegare sia il problema delle 'riprese', e in particolare il *Nachleben der Antike*, sia l'emozione estetica; in ultima analisi, anche la qualità artistica, e perfino la storia dell'arte 'estetizzante'. La scelta tematica del *Nachleben der Antike* non è in nessun modo una nuova forma di classicismo: è la sua centralità nella cultura europea che ne faceva una scelta obbligata, come campo di sperimentazione privilegiato del problema delle 'riprese'." (SETTIS, 2012).

⁹¹ O texto em língua estrangeira: "In retorica, una forma divenuta convenzionale, usata correntemente per comunicare un significato o uno stato d'animo, è detta topos. Il Warburg stabilì l'esistenza di qualcosa di analogo nelle arti figurative". (BING apud SETTIS, 2012).

Para Warburg, os clichês e exageros do barroco norteavam uma “desconexão de dinamogramas”, isto é, a repetição mecânica de motivos esvaziava a experiência básica da constituição desses símbolos (GOMBRICH, 1986, p. 250). O legado perene da Antiguidade seria um “banco” de expressões disponíveis munidas de uma força passional que possibilitava a reprodução da “marca” (GOMBRICH, 1986, p. 250). Nessas linhas, o historiador explorou o sentido de “engrama”, uma memória social da humanidade. O termo teve empréstimo do livro de Richard Semon, *Mneme* (1904):

Em suma, a teoria de Semon se resume a isso: a memória não é uma propriedade da consciência, mas a única qualidade que distingue a matéria viva da morta. É a capacidade de reagir a um evento durante um período de tempo; ou seja, uma forma de preservação e transmissão de energia desconhecida para o mundo físico. Qualquer evento que afeta a matéria viva deixa um traço que Semon chama de "engrama". A energia potencial conservada neste 'engrama' pode, sob condições adequadas, ser reativada e descarregada - então dizemos que o organismo age de uma maneira específica porque se lembra do evento anterior. Isso vale para o indivíduo não menos do que para a espécie. Foi esse conceito de energia mnêmica, preservada em "engramas", mas obedecendo a leis comparáveis às da física, que atraiu Warburg quando ele assumiu as teorias de sua juventude sobre a natureza do símbolo e sua função no organismo social. Tomada em conjunto com a noção de psicologia social de Lamprencht, em que o corpo social era tratado muito como a mente do indivíduo como um feixe de estímulos (*Reize*), a teoria forneceu uma estrutura para sua psicologia histórica. (GOMBRICH, 1986, p. 242, tradução nossa).⁹²

A Ninfa funciona como um exemplo da referida energia mnêmica que os símbolos guardam, deixando seus vestígios de transformação ao longo dos períodos. Apesar de Warburg nunca ter sistematizado o conceito de uma teoria da memória social, mencionou em suas anotações “picos de energia” provenientes do passado Clássico, produzindo uma “polarização dinâmica por meio da memória restaurada”, um movimento de transformação (WARBURG apud GOMBRICH, 1986, p. 242, tradução nossa).

⁹² O texto em língua estrangeira é: “Put in a nutshell, Semon’s theory amounts to this: memory is not a property of consciousness but the one quality which distinguishes living from dead matter. It is the capacity to react to an event over a period of time; that is, a form of preserving and transmitting energy not known to the physical world. Any event affecting living matter leaves a trace which Semon calls an ‘engram’. The potential energy conserved in this ‘engram’ may, under suitable conditions, be reactivated and discharged – we then say the organism acts in a specific way because it *remembers* the previous event. This goes for the individual no less than for the species. It was this concept of mnemonic energy, preserved in ‘engrams’, but obeying laws comparable to those of physics which attracted Warburg when he took up the theories of his youth on the nature of the symbol and its function in the social organism. Taken together with Lamprencht’s notion of social psychology, in which the body social was treated very much like the mind of the individual as a bundle of stimuli (*Reize*), the theory provided a framework for his historical psychology”. (GOMBRICH, 1986, p. 242).

Nesse caminho, essas energias primordiais teriam sido formadas através das experiências do pensamento mítico, do elemento “primitivo” (GOMBRICH, 1986). A prática mágico-religiosa do passado teria propiciado o processo de expressão e gênese da orientação humana, que posteriormente alimentou energicamente a concepção dos símbolos. No berço da cultura ocidental, a experiência dionisíaca do ritual pagão teria impresso uma das marcas mais expressivas para a cristalização simbólica (GOMBRICH, 1986). O episódio na trajetória de pesquisas de Warburg que evidenciam essas observações foram justamente a viagem ao Novo México, onde o estudioso consegue perceber a força do pensamento mítico para a constituição da memória.

Michaud (2013, pp. 35-37) aponta que ocorreu uma virada metodológica dos estudos de Warburg entre 1893 e 1902, justamente fruto da viagem à região dos indígenas *pueblos*. O historiador francês ressalta que no mesmo ano da viagem, 1895, Warburg havia passado uma temporada em Florença, entre 1893 e 1895, e publicou um texto que, para os parâmetros de temporalidade de seus estudos anteriores sobre o Renascimento, pulava um século (MICHAUD, 2013). Tratava-se do texto “Os figurinos teatrais para os intermezzi de 1589”. Nesta passagem, para Michaud (2013, p. 21), Warburg traçou uma “fórmula cenográfica de transformação do mundo em representação”, avaliando aspectos dos espetáculos que reuniam diferentes formas de expressão como dança, teatro, música e canto (MICHAUD, 2013, p. 35).

Portanto, o contexto das festas maneiristas e sua construção cenográfica puxaram o pesquisador hamburguês para a questão da representação mimética (MICHAUD, 2013, p. 37). O Renascimento, então, conectar-se-ia com a viagem ameríndia através do processo de expressão e representação de forças enigmáticas, justamente as forças que, em 1905, Warburg concebeu na terminologia das *Pathosformeln* (MICHAUD, 2013, p. 37).

Sob essa prerrogativa, como coloca Michaud (2013, p. 37), a viagem à terra dos *pueblos* pode ser compreendida como um processo de refinamento e reavaliação de seu complexo e heterogêneo método que proporcionou o encadeamento de ideias fundamentais para sua descoberta do *pathos* antigo, reconfigurado no início do Renascimento. Sua Ninfa simbolizava a erupção da emoção primitiva através do decoro cristão (GOMBRICH, 1986).

Uma vez que compreendemos que sua busca pela observação de movimento parte de uma crítica a vertente classicista, e então, compreendemos que sua visão sobre os movimentos de vida e passionalidade corresponde a representação de um *pathos* e que esse, por sua vez, relaciona-se com o elemento dionisíaco da Antiguidade, chegamos ao ponto do que formula a ordem dionisíaca das emoções primordiais: o primitivo.

2.2 O ritual da serpente: a religião e a prática da arte

Entre 1895 e 1896 Aby Warburg partiu para uma viagem para os Estados Unidos. A razão da viagem foi o casamento de um de seus irmãos, entretanto se tornou uma estadia de nove meses, culminando na visita do historiador a uma aldeia indígena denominada Hopi, residentes do Novo México (WEIGEL, 2020, p. 388). A família Warburg havia estabelecido, desde 1893, relações comerciais importantes com os Estados Unidos (MICHAUD, 2013, p. 178). Dois de seus irmãos casaram-se com filhas de banqueiros americanos e na ocasião do casamento de Paul, Warburg realizou a viagem (MICHAUD, 2013, p. 178). Era o fim do verão de 1895 e marcaria uma importante temporada de pesquisas do estudioso (MICHAUD, 2013, p. 178). Warburg (2013b, p. 287) se referiu ao período como “a viagem da minha vida”, compreendendo sua função como um “sismógrafo da alma”:

Quando lembro a mim mesmo a viagem da minha vida, parece-me que minha missão é funcionar como um sismógrafo da alma na linha divisória entre as culturas. Colocado por nascimento entre Oriente e Ocidente, impelido por afinidade eletiva para a Itália, que deve procurar construir para si uma nova personalidade em torno do divisor de águas entre a Antiguidade pagã e o Renascimento cristão do século XV, fui empurrado para a América, [??] objeto colocado a serviço de uma causa suprapessoal, para ali conhecer a vida em sua tensão entre os dois polos que são a energia natural instintiva pagã, e a inteligência organizada. (WARBURG, 2013b, p. 287).

O autor se colocou em uma “linha divisória entre as culturas”, isto é, como um fruto híbrido de diferentes contextos. A conexão entre Antiguidade pagã – Renascimento italiano – e a América esboçavam o jogo complexo da heterogeneidade espacial e temporal que Warburg observava através da “tensão

entre dois polos” de orientação do indivíduo. Apesar de uma abordagem arrojada para seu período, as discussões com a passagem sobre o ritual da serpente foram fortemente veiculadas com as teorias antropológicas e, em alguns casos, alvo de crítica pelo viés etnológico datado que os herdeiros de Warburg estariam aplicando ao olhar retrospectivamente o episódio (FARAGO, 2009).

Todavia, como apontou Michaud (2013), devemos olhar o episódio da viagem dentro de um contexto específico e limitado no qual o próprio estudioso indicou. Warburg não pareceu confortável com a publicação de qualquer escrito sobre seu episódio, e as circunstâncias em que expôs os resultados da sua experiência não devem ser lidas como parte de uma atribuição acadêmica elaborada, mas sim como uma prova cognitiva de suas funções psicológicas e avaliação de sua memória.

Warburg realizou a viagem no fim do século XIX, e só retornou publicamente ao episódio 27 anos depois, durante sua estadia para tratamento psiquiátrico em Kreuzlingen (MICHAUD, 2013). O estudioso hamburguês se propôs a apresentar uma palestra para comprovar sua recuperação, escolheu, não por acaso, o Ritual da Serpente. Sigrid Weigel (2020, p. 393) elencou que Ernst Cassirer desempenhou um papel considerável para a seleção de Warburg de retomar o tema, visto que, em passagens anteriores, o julgamento de Warburg teria considerado uma “monstruosidade” o compilado da viagem.

Michaud (2013, p. 179) indicou a nota de 14 de março de 1923, redigida por Warburg durante a preparação da sua conferência. Na passagem que se segue, é possível observar o elo biográfico e teórico que motivou Warburg à viagem que perpassou o Oeste Americano até o Novo México (MICHAUD, 2013, p. 179):

Olhando de fora, na superfície de minha consciência, eu veria a seguinte causa: é que eu sentia tamanha repugnância pelo vazio da civilização do Leste dos Estados Unidos, que tratei de fugir para as coisas reais e para o saber e a aventura, indo a Washington visitar a Smithsonian Institution. Ela é o cérebro e a consciência científica da América ocidental. Ali encontrei, na pessoa de Cyrus Adler e nos senhores Hodge, Frank Hamilton Cushing e, sobretudo, James Mooney (sem esquecer Franz Boas, em Nova York), pioneiros da pesquisa indigenista que me abriram os olhos para a significação universal da América pré-histórica e selvagem. Assim, decidi visitar o Oeste norte-americano, tanto como criação moderna quanto em suas camadas profundas hispano-indígenas.

Minha vontade romântica somou-se à vontade de encontrar uma ocupação mais física do que me fora dado exercer até então. Eu ainda me ressentia do efeito da raiva e da vergonha de, na época do cólera, em Hamburgo, não haver aguentado firme como meu irmão e a família de minha querida esposa.

Além disso, estava sinceramente farto da história da estetizante da arte. Parecia-me que a contemplação formal da imagem – que não considera um produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte (o que só compreendi mais tarde) – dava margem a falatórios tão estereis que, após minha viagem a Berlim, no verão de 1896, procurei me dedicar à medicina. (WARBURG apud MICHAUD, 2013, pp. 179-80).

Tratava-se de um exercício de autorreflexão (WEIGEL, 2020, p. 397). Podemos elencar, desse modo, um duplo sentido: o biográfico e o teórico. Do ponto de vista teórico, Warburg se descrevia “farto da história da arte estetizante” que vinha sendo praticada na academia alemã. Já do ponto de vista biográfico, era uma autorreflexão acerca de seu frágil estado psicológico.

Do ponto de vista teórico, em uma carta em dezembro de 1895 para a família⁹³, Warburg expôs que seu objetivo científico com a viagem rompia sua dinâmica de busca nos arquivos italianos e instaurava um movimento prático (MICHAUD, 2013). Esse movimento de visita e experimentação marcavam o surgimento da etnologia moderna. No período que Warburg foi para os Estados Unidos e teve contato com a antropologia, Franz Boas⁹⁴, o pioneiro da antropologia moderna, atuava no campo combatendo ideias da disciplina acerca dos estudos de raças e do evolucionismo (MICHAUD, 2013).

Boas advogou por uma antropologia que experienciasse a dinâmica de cada povo, sem uma hierarquização eurocêntrica do desenvolvimento das civilizações. Instaurou a prática etnográfica moderna, a qual consistia em aprender os idiomas vernaculares, conviver com as aldeias, e registrar esses processos (MICHAUD, 2013). O contato entre os estudiosos se deu por intermédio do diretor do Museu da Universidade de Harvard e mesmo após o regresso de Warburg para a Europa, mantiveram contato através de correspondências (MICHAUD, 2013).

⁹³ Na carta, o estudioso descreveu: “O sentido de minha viagem é este: conhecer não apenas o Oeste dos Estados Unidos em geral, mas também, em particular, a região que tem uma significação essencial para a história dos povos vernaculares da América, o território que se encontra no ponto de junção entre Utah, Colorado, Novo México e Arizona. Seus limites são ou menos 111°- 106° a oeste de Greenwich e 38°-35° de latitude mais ao norte. Aqui se encontram dois tipos de coisas: ao norte, importantes construções abandonadas, encravadas nas alturas dos rochedos de arenito, cujos restos de cerâmica, múmias e utensílios foram transportados, em sua maioria, para museus norte-americanos; em segundo lugar, ao sul, os “índios pueblos”, que até hoje conservam seu antigo estilo de vida, pelo menos em parte, e vivem em pequenas aldeias nos arredores de Santa Fé e mais longe, na direção oeste, em suas reservas.” (WARBURG apud MICHAUD, 2013, p. 183).

⁹⁴ A definição de antropologia para Boas baseava-se na relação entre diferentes culturas e as questões relativas à existência física e mental da humanidade em diferentes espaços geográficos. (MICHAUD, 2013, p. 181).

O século XIX era fortemente marcado pelas ideias coloniais que viam nas ditas sociedades “primitivas” um “atraso”. Manobra política e social extremamente útil para os interesses de exploração, aniquilação e dominação dos territórios. Em consequência disso, os povos que resistiam nas aldeias do Novo México, no Oeste dos Estados Unidos, estavam à margem de seu desaparecimento. Não apenas Warburg, como diversos outros estudiosos, caminharam para registrar a existência desses povos em uma tentativa disfarçada de “preservação”, que mais adiante se provou um problema para o próprio apagamento das identidades culturais das aldeias⁹⁵ (MICHAUD, 2013).

Podemos mapear a referência de uma “mentalidade primitiva” nos escritos de Warburg através da menção de Lucien Lévy Brühl (1857-1939), na conferência de 1925, em homenagem a Franz Boll. Warburg (2018, p. 155) cita diretamente uma “lei fundamental” da sociologia, a “*loi de participation*” (lei da participação), descrevendo o estudo de Brühl como dedicado a análise das funções mentais do “homem primitivo”. A lei da participação era uma tentativa do estudioso francês de tratar de uma dinâmica psicológica diferente da lógica, descrita como “pré-lógica” (NUNES, 2019, 110). Desse modo, seria uma relação que não se enquadrava em representação, analogia ou metáfora, mas sim em uma conexão real com o entorno (NUNES, 2019, p. 110).

Lévy-Brühl (2008, p. 7), em seu preâmbulo de 1921 do livro “A Mentalidade Primitiva”, postulou que sua obra se dedicava ao “[...] esforço para penetrar nos modos de pensamento e nos princípios de ação desses homens que chamamos, muito inapropriadamente, de primitivos, e que, ao mesmo tempo, estão tão longe e tão perto de nós”. A proposta de Lévy-Brühl (2008, p. 9) era evidenciar que a dinâmica de pensamento de alguns grupos era marcada por “hábitos mentais” diferentes do discurso lógico de pensamento europeu. Tal iniciativa pontuava que não se tratava de uma “incapacidade” ou “impotência”, apenas o reflexo de um

⁹⁵ Michaud indica que na época da viagem de Warburg, o Oeste dos Estados Unidos estava sob efeito de uma última fase de “pacificação” que resultaria no extermínio da cultura indígena. Em um movimento com o pretexto de “preservação”, etnólogos, arqueólogos e linguistas se infiltravam nas regiões dos *pueblos* coletando objetos e imagens, construindo as primeiras coleções etnoarqueológicas. Cf. MICHAUD, 2013, p. 38). Este problema é exatamente um dos argumentos principais de Claire Farago ao problematizar a unilateralidade do discurso proposto por Warburg acerca das práticas dos indígenas. Estariam os indígenas interessados nessas discussões? O tópico é explorado por Farago em: “Silent Moves: on excluding the ethnographic subject from the discourse of art history”. In: PREZIOSI, 2009. p. 195-212.

estado social e dos costumes próprios que priorizavam a subsistência (LÉVY-BRUHL, 2008, p. 9).

É primordial apontarmos o quanto o termo “primitivo” empregado por grande parte dos pensadores da virada do século XIX para o XX é problemático. Segundo Hsu (1964, p. 169), durante muito tempo o termo foi utilizado pelos antropólogos como atribuição do material científico coletado, como: “ciência primitiva”, “religiões primitivas”, “mentalidade primitiva”, por exemplo. Contudo, o significado da expressão nunca teve um fundamento teórico-metodológico que justificasse dada atribuição, além é claro, de uma construção de subalternidade diante de outras culturas (HSU, 1964). O primeiro grande antropólogo, Edward Burnett Tylor (1832-1917), um dos difusores do enlace entre cultura e antropologia, teria caracterizado um estado “selvagem” em um processo evolutivo da humanidade, que forneceria uma ideia dicotômica entre civilizados e não civilizados, discurso reproduzido amplamente⁹⁶ (HSU, 1964).

Este pensamento estaria em evidência durante o período de Warburg que, mediante contato com jovem disciplina antropológica, aplicou a terminologia. Nos estudos contemporâneos já temos plena consciência da dimensão do problema em construir uma identidade para o “outro” e compreender a dinâmica de existência dos indivíduos através desse processo de hierarquização. Todavia, no momento de atuação de Warburg, era uma denominação utilizada, ainda que em algumas passagens o teórico aplique o termo entre aspas. A reprodução do termo neste estudo não configura uma concordância com ele, mas sim um processo de revisão historiográfica que busca compreender o que para o estudioso era sua referência no momento.

Michaud (2013, p. 180) pontuou que à crítica a uma “história da arte estetizante” era, sobretudo, uma crítica a uma disciplina que não prezasse pela função das obras e suas origens culturais. Foi nesse sentido que Warburg teria buscado abrir as fronteiras da disciplina, caminhando para laços profícuos com a antropologia, sociologia e a consideração sobre a constituição do pensamento simbólico (MICHAUD, 2013, p. 180). O historiador buscava laços entre a criação artística que pudesse extrapolar o exame formalista e possibilitasse a compreensão

⁹⁶ Para uma contextualização mais detalhada sobre o problema da aplicação do termo “primitivo” nos estudos antropológicos, ver: HSU, 1964, pp. 169-178.

da imagem como um “produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte” (WARBURG apud MICHAUD, 2013, p. 179-80).

Acerca do contexto biográfico de uma autorreflexão que evidenciamos no início do subcapítulo, podemos considerar os apontamentos de Wind (2018) sobre a difícil trama psicológica experienciada por Warburg e sua capacidade de superar os eventos traumáticos através de seu conhecimento histórico. A palestra ministrada no Sanatório de Bellevue, em Kreuzlingen, na Suíça, marcou um importante evento em sua trajetória, lembrando-o sobre a psicologia de reconciliação e o processo de experiência como o objeto de pesquisa (WIND, 2018).

Em 21 de abril de 1923, mesmo após os médicos desacreditarem que fosse possível seu retorno à ciência, ministrou sua fala acerca da experiência de viagem (MICHAUD, 2013). Nas linhas iniciais, descreveu: “Materiais para uma psicologia da religiosidade primitiva” e, ainda, “De Atenas a Oraibi, sempre primos!” (WARBURG, 2015, p. 199).

Warburg (2015) se apresentou consciente das limitações de seu estudo⁹⁷ alegando que no período de viagem não pode aprofundar suas impressões, visto que a variação das línguas vernaculares dos *pueblos* era complexa e de difícil apreensão. Segundo ele, “uma viagem limitada a uns poucos meses não enseja nenhuma impressão realmente profunda” (WARBURG, 2015, p. 200). De fato, para o estudo da cultura e formação dos *pueblos*, os meses de sua viagem jamais seriam suficientes. Entretanto, sua proposta era sondar em que medida o paganismo da Antiguidade se assemelhava ou distanciava das práticas ritualísticas da região. Warburg (2015, p. 200) estava interessado em algo que ele descreveu como o “problema que é tão decisivo para a historiografia da cultura como um todo: em que medida podemos observar os traços característicos essenciais da humanidade pagã primitiva?”. Nesse sentido, tanto a ornamentação simbólica, quanto as danças mascaradas, forneceram um ponto de partida para o pesquisador (WARBURG, 2015, p. 200). Sobre a dinâmica que o estudioso teria observado na área, descreveu:

Os pueblos têm esse nome por terem se assentado em aldeias (pueblos, em espanhol) – ao contrário das tribos nômades de caçadores, que há

⁹⁷ Podemos mapear a hesitação do estudioso em diversas passagens como, por exemplo, na nota introdutória escrita em Kreuzlingen, em 14 de março de 1923, na qual o autor indicou: “ainda sob efeito do ópio”. Cf. WARBURG, 2013b, p. 259.

poucas décadas levavam sua vida beligerante como caçadores no mesmo território habitado pelos *pueblos* (Novo México e Arizona).

O que me interessou como historiador da cultura foi que, bem no meio de uma terra que converteu a cultura técnica em uma admirável arma de precisão na mão do homem intelectual, tenha podido se conservar um enclave da humanidade pagã primitiva, que – embora se mantenha inteira e objetivamente ocupada com a luta pela existência – se dedica com uma firmeza inabalável, para fins agrícolas e de caça, a práticas mágicas as quais só estamos acostumados a avaliar como sintomas de uma humanidade em tudo ultrapassada. Mas, nesse caso, a assim chamada superstição caminha de mãos dadas com a atividade vital. Ela consiste em uma veneração religiosa aos fenômenos naturais, aos animais e às plantas, aos quais os índios atribuem almas ativas e que creem poder influenciar sobretudo por meio de suas danças mascaradas. Para nós, tal justaposição da magia fantástica com o agir objetivo referido a finalidades parece sintoma da cisão, mas para os índios não é algo “esquizoide”, ao contrário: é uma vivência libertadora e patente da ilimitada possibilidade de relação entre o homem e o mundo ao redor. (WARBURG, 2015, pp. 200-201).

Na referida passagem, Warburg expõe sua posição quanto “historiador da cultura” e observa que, na prática de vida dos *pueblos*, superstição e atividade vital estão unidas. Essa constituição representaria o momento anterior a “cisão” que o homem moderno teria passado, ou seja, a separação do homem com o mundo ao seu redor (WARBURG, 2015). Acerca de uma avaliação “religiosa-psicológica” das práticas dos *pueblos*, Warburg (2015, p. 201) atenta para um problema de referencial contaminado, uma vez que os processos de colonização do território acarretaram sérias irrupções para as práticas tradicionais dos indígenas. Diante desta observação, podemos compreender que a região era uma zona híbrida ainda viva, prestes a se desfazer com a completa contaminação colonizadora. Podemos apreender melhor o paralelo com a mentalidade híbrida do início do Renascimento.

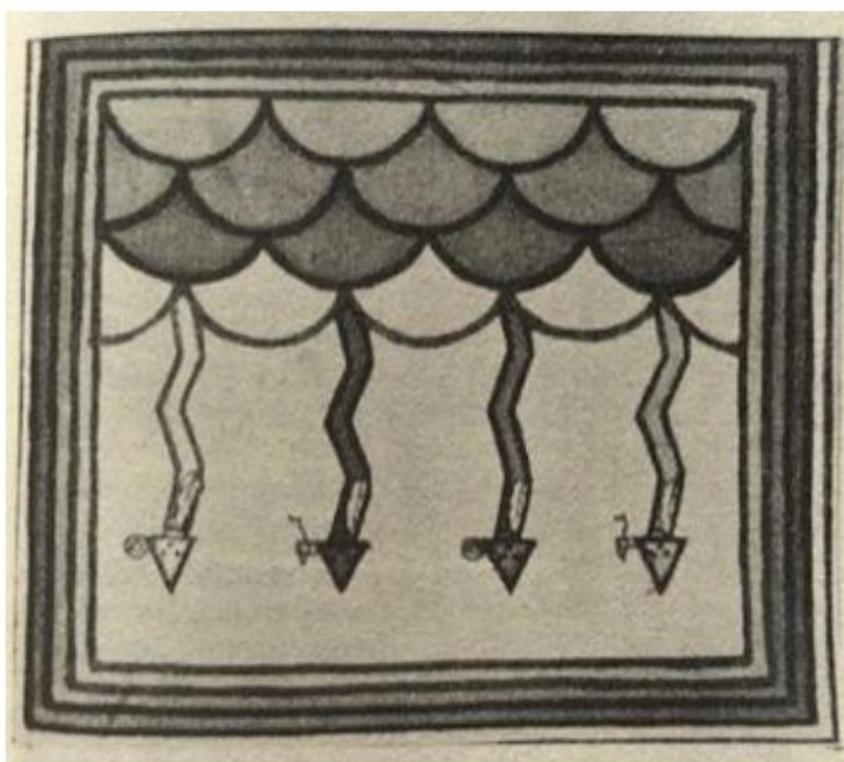
O estudioso observou que a relação que os indígenas possuíam com a região acarretava uma orientação ritualística. Este processo foi possível graças ao temor pela seca. A escassez da água da região se tornou um motivo para as práticas mágicas dos *pueblos* e sua tentativa de subjugar as forças da natureza (WARBURG, 2015). Os dispositivos que mediavam a relação do povo com o ambiente eram as ornamentações presentes em cerâmicas e nas *kivas*⁹⁸; além do culto animista (as danças mascaradas), e as representações do que Warburg (2015, p. 202) descreveu como um: “demônio enigmático e temido: a serpente”.

A serpente, para os *pueblos*, era uma representação cosmológica. Simbolizava o relâmpago e era um ponto central de adoração para a prosperidade

⁹⁸ Templo subterrâneo presente em inúmeras aldeias da região. Cf. WARBURG, 2015, p. 209.

dos povos (Figura 17). Warburg (2015, p. 209) narrou o episódio que encontrou Cleo Jurino, um dos sacerdotes responsáveis pela pintura de *kivas* em Cochiti, e seu filho, Anacleto Jurino (WARBURG, 2015). Instigado pela noção de orientação cosmológica dos nativos, Warburg (2015) solicitou alguns desenhos para os dois, observando como o desenho reproduzia a serpente como divindade meteorológica, com a língua em forma de seta, exatamente como ele havia notado nas pinturas em cerâmica das *kivas* (Figura 18). As representações imagéticas nas cerâmicas e nas *kivas* tinham uma função totêmica, acionavam um modo mítico de pensar (WARBURG, 2015).

Figura 17 – Serpente como relâmpago



Legenda: Anônimo. Reprodução do piso de um altar em uma kiva, c. 1895.

Fonte: WEIGEL, 2020, p. 395.

Figura 18 – Desenho de Cleo Jurino



Legenda: Desenho cosmológico com a serpente e a morada do mundo, c. 1895.
Fonte: WARBURG, 1939, p. 44.

Warburg (2015, p. 210) pontuou que além das ornamentações, existiam as danças feitas com as serpentes vivas na boca. Em sua ida a Walpi, descreveu que apesar de não ter presenciado o referido culto, a dança com as serpentes vivas nas aldeias de Oraibi e Walpi seriam a cerimônia mais pagã da região (WARBURG, 2015, p. 233). Seu acesso as fotografias do episódio foram por intermédio de um padre, já suas avaliações sobre o episódio versaram sobre a apreensão de um “máximo de intensidade expressiva” e uma “magia simbólica”:

[...] Pois em agosto, quando a crise agrícola é deflagrada (uma vez que todo o resultado da colheita depende da chuva com seus trovões), evoca-se a trovada que trará a salvação por meio de uma dança com serpentes vivas, que ocorre alternadamente em Oraibi e Walpi. (WARBURG, 2015, p. 233).

O que o estudioso hamburguês percebeu foi um provável “estágio primordial” nessa dança trágica que diferia das demais cerimônias que ele havia presenciando - como em Santo Ildefonso e sua dança mímica do antílope (WARBURG, 2015). Na ocasião da dança com as serpentes, o animal não era apenas representado pelos dançarinos através de poses e ornamentações, mas sim manipulado vivo durante a cerimônia, acarretando a união entre o indivíduo e a serpente (WARBURG, 2015). O ato de dominação da serpente durante dias, aos olhos de Warburg (2015, p. 234) seria uma “catástrofe” para o europeu, mas, na dinâmica de vida dos indígenas, era um conhecimento tão preciso que as serpentes não eram forçadas ao ato, e sim convidadas. Segundo o estudioso, essa passagem expressava o poder do totemismo:

Eis como o totemismo ainda se faz levar a sério: fornecendo a prova de seu nexo com os animais ancestrais pelo vínculo efetivamente palpável, em que o homem não apenas veste a máscara do animal, mas realiza ações culturais com o mais perigoso dos animais vivos: a serpente. A cerimônia da serpente em Walpi está, portanto, situada entre a empatia mimética da imitação e o sacrifício sanguinário, já que, nela, o animal agora ele próprio introduzido como colaborador no culto da forma mais crua possível, e não para ser sacrificado, mas – como o páho – para atuar como mediador em prol da chuva, na medida em que acaba sendo devolvido à terra. (WARBURG, 2015, p. 234).

A serpente, como uma divindade meteorológica, era dominada e devolvida viva à natureza como um ato mediador entre o indivíduo e o cosmos. Este ato mediador, entretanto, foi observado por Warburg (2015) como uma relação diferente do modelo de culto sacrificial. As cascáveis eram colidas no deserto em agosto, eram banhadas com uma água abençoada e participavam de processos específicos durante 16 dias (WARBURG, 2015). O objetivo, segundo Warburg (2015), era que ao fim a serpente relâmpago causasse os raios e trouxesse a chuva. Pelas palavras do autor, as serpentes: “São de uma só vez a chuva, a serpente e o santo (primitivo) vivendo em forma de animal” (WARBURG, 2015, p. 235). O poder do primitivo remontaria uma mitologia ancestral do povo envolvendo o herói Tí-yo e sua busca pela fonte primordial de água⁹⁹. À vista desses fatos, Warburg (2015, p. 236) apurou

⁹⁹ Warburg narra com detalhes a fábula comparando-a a Divina Comédia (c. 1304-1321) de Dante: “[...] Narra-se em uma fábula como o herói Tí-yo teria viajado ao mundo inferior para descobrir onde encontrar a fonte primordial da água tão almejada. Nessa viagem, Tí-yo passa pelas várias kivas dos regentes do mundo inferior e – sempre acompanhando de uma pequena mulher-aranha que fica sentada em sua orelha direita, onde não pode ser vista, e que lhe serve de guia, como um Virgílio indígena que conduz Dante pelo mundo inferior – finalmente chega, após passar pelas duas casas do

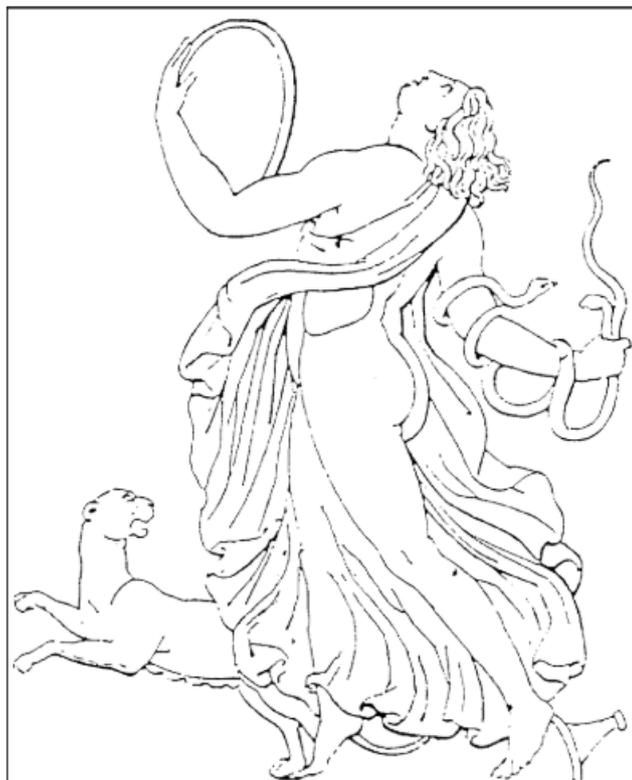
sua compreensão sobre a importância do mito e da prática mágica no “homem ‘primitivo’”.

Warburg (2015) caminhou para comparar a Antiguidade pagã greco-romana e suas práticas culturais, aos episódios que tinha avaliado em suas visitas ao Novo México. Retornando dois mil anos antes, no berço da civilização europeia, elencou como os hábitos culturais da Grécia evocavam reações semelhantes àquela observada em Walpi. O estudioso lembrou a dança orgiástica dedicada a Dionísio, na qual “mênades dançavam com cobras vivas nas mãos, que se enrolavam em volta de sua cabeça como um diadema, enquanto na outra mão levavam o animal dilacerado na dança sacrificial extática em honra à divindade” (Figura 19) (WARBURG, 2015, p. 237). Warburg (2015, p. 238) menciona nessa passagem o “frenesi extático” que permeava a prática cultural. Ou seja, uma profunda experiência carregada de uma força expressiva, exatamente o conteúdo espiritual que trouxe as reflexões sobre *Pathosformeln*. A serpente tornou-se um “poderosíssimo símbolo trágico”:

A redenção do culto sanguinário do sacrifício animal permeia, como o mais intrínseco dos ideais da purificação, o movimento religioso do Oriente ao Ocidente. A serpente participa desse processo de sublimação na religião. A relação com ela pode ser vista como indicador na escala da crença que se transforma do fetichismo à pura religião de salvação. No Velho Testamento, na forma da serpente primordial Tiamat (Babilônia), ela é o espírito do mal, da tentação. Na Grécia, também é a impiedosa devoradora do mundo inferior: Erínia tinha serpentes à sua volta e, quando se tratava de punir, os deuses enviavam a própria serpente como carrasco. No mito e no grupo de Laocoonte, essa ideia da serpente como força destruidora do mundo inferior levou a esse poderosíssimo símbolo trágico. (WARBURG, 2015, pp. 238-239).

Sol a oeste e a leste, à grande kiva da serpente, onde obtém o mágico páho para conjurar o clima. Tíyo retorna com ele e, segundo a saga, traz ainda duas jovens serpentes do mundo inferior, que têm filhos serpentiformes – criaturas muito perigosas, que acabam por obrigar as tribos a se mudar dali, de modo que nesse mito as serpentes são ao mesmo tempo divindades meteorológicas e animais da tribo, que motivam as peregrinações dos clãs.” (Cf. WARBURG, 2015, p. 236).

Figura 19 – Mênade dançando



Legenda: Anônimo. Período neoático. Reprodução gráfica de um relevo do Museu do Louvre.
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 631.

Quando Warburg (2015) conectou a serpente ao Velho Testamento, à deusa *Tiamat* das mitologias suméria e babilônica, à personificação da vingança na Grécia (Erínia) e ao mito e grupo escultórico do sacerdote *Laocoonte*, fez uma importante abordagem metodológica tão característica de seus estudos: a busca pelos laços nos processos de migrações e transformações simbólicas. Como o próprio apontou, existia uma “via de ligação por onde perambulou a serpente pagã” (WARBURG, 2015, p. 243).

Essas representações disponibilizaram para a Antiguidade o “máximo sofrimento humano”, o “símbolo da paixão antiga” e o “pessimismo trágico e desesperançado da Antiguidade” (WARBURG, 2015, p. 239). A fonte de *pathos* que transformou não apenas a concepção estilística do início do Renascimento, mas simbolizou uma ruptura de mentalidades do período: “o desbotar dos signos de sua dimensão demoníaca, até torná-los matemáticos” (WARBURG, 2015, p. 243). A origem da carga dionisíaca está no cerne das práticas culturais pagãs “primitivas” como um núcleo incandescente.

Em sua conclusão, Warburg (2015, p. 247) ressaltou que a vida cotidiana, as festividades e cerimônias dos *pueblos*, são verdadeiros exemplos de uma “forma pagã e primária de responder à grande e atormentadora pergunta quanto ao porquê das coisas”. A maneira pela qual os indígenas se relacionavam com seu entorno era através de um processo de metamorfose causal, ou seja, diante de circunstâncias desconhecidas dos processos da natureza, encontraram uma forma de manejar o impulso e o medo, por intermédio dos mecanismos como as danças miméticas, a manipulação do animal e as ornamentações (WARBURG, 2015, p. 247). Trata-se de um vínculo estabelecido pela causalidade mitológica e a expressão da religiosidade, que Warburg observou como uma dinâmica entre a fobia e a devoção, o estágio de formulação do pensamento mítico (WARBURG, 2015).

A reação primitiva – ou imediata – do homem frente ao terror da existência estaria como um ponto central do pensamento de Warburg na fase posterior de sua vida (GOMBRICH, 1986, p. 223). Como postulou Gombrich (1986, p. 223): “A história da civilização para ele era uma luta contra o monstro, contra o reflexo compulsivo da causa projetiva”¹⁰⁰. O medo, angústia, as raízes trágicas da espiritualização, estariam nas bases da constituição humana, impossíveis de serem eliminadas (GOMBRICH, 1986). Nossa tarefa seria, portanto, encontrar maneiras de mediar e purificar esses reflexos primordiais na busca por orientação (GOMBRICH, 1986). Este foi o projeto que levou o nome de *Mnemosyne*: a luta de seu criador contra o caos da constituição simbólica da humanidade.

As bases de uma natureza instintiva, como a expressão do medo e dos reflexos fóbicos dos indivíduos, corriam nos escritos de Darwin. O contato de Warburg com Darwin pode ser observado em seus cadernos de estudo do fim do século XIX (WEIGEL, 2020). O estudioso hamburguês estava familiarizado com a teoria da expressão apresentada em “*The Expression of Emotions in Animals and Men*” (GOMBRICH, 1986). Na teoria darwiniana, as expressões humanas eram derivadas dos “resíduos de reações animais”, nesse sentido, uma expressão teria como origem o impulso de resposta animal ancestral, que aos poucos se tornou uma ação simbólica atenuada (GOMBRICH, 1986, p. 72). Wind (2018) indicou que esses impulsos se traduzem como funções físicas e expressivas; isto significa que os mesmos músculos que são acionados automaticamente em respostas naturais do

¹⁰⁰ O texto em língua estrangeira: “The history of civilization is for him a history of the fight against the monster, against the compulsive reflex of cause projection”. (GOMBRICH, 1986, p. 223).

nosso corpo, podem ser “controlados” para exprimir determinadas emoções. Apesar de certa resposta instintiva, a humanidade não seria capaz de ter nenhuma expressão se não tivesse experienciado esses fortes impulsos (GOMBRICH, 1986).

O que Warburg considerou como “primitivo” não partiu de uma hierarquização cultural, apesar de estar inscrito no contexto eurocêntrico da formação teórica da história da arte, mas sim um processo cognitivo originário de formação e tratamento da imagem. Para o pesquisador, haveria um estado primordial de constituição das imagens na memória, através de um reflexo fóbico, que mais adiante, através do descrito pensamento simbólico, adquiriram a dimensão dos símbolos e signos:

[...] Toda a humanidade é eternamente e em todos os momentos esquizofrênica. Ontogeneticamente, entretanto, talvez possamos descrever um tipo de resposta à imagem da memória como anterior e primitiva, embora continue à margem. Numa fase posterior, a memória já não desperta um movimento reflexo imediato e intencional - seja ele combativo ou religioso - mas as imagens da memória passam a ser guardadas de forma consciente em imagens e signos. Entre esses dois estágios, encontramos o tratamento da impressão que pode ser descrita como o modo simbólico de pensamento. (WARBURG apud GOMBRICH, 1986, p. 223, tradução nossa).¹⁰¹

O indivíduo, inscrito em um reflexo imediato ao seu ambiente, ou seja, ao modelo de assimilação simbólica primordial, não manejaria uma resposta para os acontecimentos e orientações de seu entorno, e sim uma reação imediata impulsionada por fortes emoções como o medo (WARBURG apud GOMBRICH, 1986). No caso das cerimônias dos *pueblos*, a manipulação da serpente mediava a relação e o medo da seca na região. A questão “primitiva” versava acerca de:

[...] como os humanos e as expressões pictóricas foram originadas; quais são os sentimentos ou pontos de vista, consciente ou inconscientemente, sob o qual eles foram armazenados nos arquivos da memória? Existem leis que governam sua formação ou re-emergência? [...] (WARBURG apud GOMBRICH, 1986, p. 222, tradução nossa).¹⁰²

¹⁰¹ O texto em língua estrangeira: “[...] All mankind is eternally and at all times schizophrenic. Ontogenetically, however, we may perhaps describe one type of response to memory image as prior and primitive, though it continues on the sidelines. At the later stage the memory no longer arouses an immediate, purposeful reflex movement – bet it one of a combative or a religious nature – but the memory images are now consciously stored in pictures and signs. Between these two stages we find treatment of the impression that may be described as the symbolic mode of thought.”

¹⁰² O texto em língua estrangeira: “[...] how did human and pictorial expressions originate; what are the feelings or points of view, conscious or unconscious, under which they are stored in the archives of memory? Are there laws to govern their formation or re-emergence? [...]”.

Sua busca por fósseis diretores, nas complexas construções iconográficas, remontaria exatamente essas inquietações. Sua “história psicológica por imagens” (WARBURG, 2018, p. 219) propôs coletar os estímulos e respostas que a memória de uma sociedade “esquizofrênica” havia condicionado. Tanto a arte quanto a religião, como observou seu amigo Cassirer, tinham raízes na “atividade simbólica” e sua trágica bipolaridade (GOMBRICH, 1986).

Warburg (apud GOMBRICH, 1986, p. 221) indicou em suas notas de estudo que o homem seria um “animal que usa ferramentas”, isto é, um ser cuja atividade estaria relacionada a se conectar ou se separar de suas ferramentas. O “homem primitivo” não teria em sua relação com o meio o sentido de desconexão, ao contrário, entenderia sua essência como integrada à natureza. O processo de separação com a natureza, traria os aspectos racionais de manuseio e tecnicidade dos instrumentos, que não estariam mais atrelados às respostas fóbicas, e sim a um manuseio empático e consciente. Dessarte, os motivos que os artistas do início do Renascimento se muniram para representar a vida em movimento, como o motivo da Ninfa, envolviam a transição de uma mentalidade de manipulação artística de símbolos densamente vinculados às práticas de um pensamento mítico, mas que agora se tornavam veículos do pensamento simbólico moderno.

O homem moderno, em sua cisão com o meio, quebrou a relação causal com a serpente. Passou a compreender a formação das chuvas, do relâmpago e até mesmo manipulá-los com o desenvolvimento da ciência natural (WARBURG, 2015). Com isso, “acabou com a causalidade mitológica” (WARBURG, 2015, p. 249). Foi o fenômeno que Warburg (2015) descreveu como a passagem do estado de devoção para ao estado de reflexão.

[...] Portanto, a substituição da causalidade mitológica pela tecnológica extrai da serpente sua dimensão assustadora, sentida pelo homem primitivo. Se, com essa emancipação da intuição mitológica, ela na verdade o ajuda a responder satisfatoriamente o enigma da existência, é algo que não pretendemos afirmar agora. (WARBURG, 2015, p. 249).

A breve incursão à dinâmica dos *pueblos* estava relacionada ao sentido de “pensamento mítico”, algo anterior à descrita “cisão”. Em a filosofia das “Formas Simbólicas: a linguagem”, Ernst Cassirer dedicou seu trabalho ao aniversário de sessenta anos de Warburg, em 13 de junho de 1926. Além da prestigiosa homenagem a um caro amigo, Cassirer (2001) compartilhava de questões em

comum que atraíram sua atenção para a Biblioteca Warburg: a reflexão teórica das formas de expressão do espírito.

A instituição que Warburg formou, tornou-se um laboratório de investigação cultural e um centro para humanistas em Hamburgo no início do século XX (WIMMER, 2017). Pesquisadores interessados nas relações entre o discurso racional e o irracional encontravam ali uma miríade de títulos de diferentes disciplinas arranjadas no seu clássico sistema de “boa vizinhança” (WIMMER, 2017, p. 246).

O vínculo de Ernst Cassirer (2016), um filósofo alemão de bases neokantianas da escola de Marburg, foi iniciado por Fritz Saxl, quando este o levou para conhecer a Biblioteca Warburg. Cassirer descreveu a experiência de adentrar o universo de Warburg pela primeira vez em seu discurso fúnebre após a morte abrupta do amigo em 1929:

[...] A imagem deste homem – ela veio ao meu encontro muito antes de eu ter conhecido o próprio Warburg. Senti-a penetrar-me quando, agora já há oito anos, conduzido por meu amigo Fritz Saxl, atravessei pela primeira vez as salas de livros da Biblioteca Warburg. Ali eu senti e compreendi como de um golpe: nessas fileiras de livros, que parecem não querer terminar e que preenchem, até o mais afastado canto, o todo da antiga casa – nelas, não se trata de uma obra composta pelo esforço colecionador de um bibliófilo, ou pelo trabalho diligente de um simples erudito [Gelehrte]. Esse ininterrupto cortejo de livros parecia-me estar envolto em um sopro mágico; como se um encantamento pairasse sobre eles. Quanto mais eu me imergia no volume e no conteúdo dessa biblioteca, mais se confirmava e se intensificava, para mim, esse sentimento. Das fileiras de livros desprendia-se, cada vez mais nítida, uma fileira de imagens, de determinados motivos e configurações espirituais originários, e, por trás da diversidade dessas configurações, situava-se sempre para mim ao final, clara e imponentemente, a figura do homem que havia sacrificado a melhor parte de sua vida à fundação e à construção dessa biblioteca. (CASSIRER, 2016, p. 273).

Em sua homenagem póstuma, Cassirer (2016) admirou a personalidade viva e diligente de Warburg quanto pesquisador, narrando o quanto a constituição da Biblioteca e o envolvimento de Warburg na edificação da Universidade de Hamburgo marcavam profundamente a trajetória de vida heroica. Cassirer primeiro adentrou o cosmos de Warburg, para só então, conhecê-lo pessoalmente. Isso ocorreu durante o período de internação de Warburg em Kreuzlingen, por volta de 1924 (CASSIRER, 2016). Nessas visitas, o laço intelectual entre os estudiosos foi firmado, com passagens que descrevem, por exemplo, o incentivo de Cassirer acerca da palestra sobre o Ritual da Serpente, além da discussão sobre Kepler, que culminou na

escolha de um plano elipsoidal para a sala de leitura da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (K.B.W.) (WIND, 2018). E claro, a dedicatória do primeiro volume do livro de Cassirer sobre as Formas Simbólicas.

Lofts e Calcagno (2013) organizaram uma coletânea de traduções acerca das principais obras do pensamento de Cassirer, focando nos anos de 1919 e 1933, intitulado “*The Warburg Years*”. Segundo os autores, este foi o período de maior produção da carreira do filósofo, exatamente no momento que estava na Universidade de Hamburgo e iniciou seus trabalhos com o círculo intelectual da Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura (LOFTS; CALCAGNO, 2013). Ainda que, como Wind (2018b) bem destacou em seu texto crítico, Gombrich tenha omitido essa íntima relação na biografia intelectual, a troca entre os estudiosos foi expressiva no fim da vida de Warburg e não residiu em uma mera correspondência afetiva, mas sim em uma reconhecida admiração e troca intelectual¹⁰³.

Tanto Warburg como Cassirer compartilhavam o interesse de expandir as fronteiras disciplinares enquanto realizavam suas pesquisas acerca das formas simbólicas e do *pathos* na cultura (WIMMER, 2017). Para ambos, o estudo do mito e dos rituais “primitivos” eram uma chave para a formulação dos processos culturais (WIMMER, 2017). Para Gombrich (1986), Warburg teria entendido nos rituais dionisíacos da Antiguidade o berço da liberação de energia passional que serviria coma a marca, ou seja, o engrama, da constituição simbólica.

[...] Sem a paixão primitiva que foi descarregada nas danças menádicas e no frenesi báquico, a arte grega nunca teria sido capaz de criar aqueles “superlativos” de gestos com os quais o maior dos artistas renascentistas expressou os valores humanos mais profundos. (GOMBRICH, 1986, p. 243, tradução nossa).¹⁰⁴

Desse modo, o berço da energia transformadora do Renascimento estaria na formação desses símbolos no estágio “primitivo” de pensamento, que é regido, sobretudo, através das passionalidades e impulsos instintivos. Posteriormente,

¹⁰³ Warburg refere-se ao segundo volume das *Formas Simbólicas* de Cassirer em “A influência da *Sphaera Barbarica* nas tentativas de ordenação cósmica do ocidente”, refletindo exatamente sobre a natureza do pensamento mítico. Cf. WARBURG, 2015, p. 306.

¹⁰⁴ O texto em língua estrangeira: “[...] Without the primeval passion which was discharged in maenadic dances and Bacchantic frenzy, Greek art would never have been able to create those ‘superlatives’ of gestures with which the greatest of Renaissance artists expressed the deepest human values.”

através do espaço de reflexão, o tempo entre o impulso e a ação, os artistas seriam capazes de manejar essas forças primordiais, selecionando, através de um ato de empatia, quais características seriam úteis para seu desenvolvimento artístico (GOMBRICH, 1986).

Retomando a relação entre Warburg e Cassirer, apesar de partilharem de temas e questões sobre a natureza humana, eram essencialmente diferentes. Wind (2018b, p. 292) apontou um “vívido contraste de personalidades”, relatou um “Cassirer olímpico” diante de um Warburg de “intensidade demoníaca”. Isto pode ser ainda mais bem exposto no plano de obras dos amigos e suas abordagens. Enquanto Cassirer dedicou sua vida em uma sistematização filosófica, Warburg experienciava a coleta excessiva de materiais e ideias, em constante reformulação e reorganização (WIMMER, 2017). Eram dois braços necessários para a constituição da Ciência da Cultura que lidava com os dois lados, o racional e o irracional, a metafísica e a ciência moderna.

Foi exatamente no ponto de sistematização que Cassirer gradualmente se distanciou de Warburg, sem, contudo, perder de vista o que unia o pensamento warburguiano com suas formas simbólicas: “cada forma simbólica possui sua lógica individual própria, independentemente de qualquer noção universal de lógica tradicional em sentido restrito” (WIMMER, 2017, p. 263, tradução nossa). Em “A Filosofia das Formas Simbólicas”, Cassirer buscou avaliar as diferenças e conexões entre, por exemplo, a arte e a religião, cada qual com sua linguagem própria e seu sistema de representação simbólica, mas em profunda relação (WIMMER, 2017). O filósofo perfazia o caminho progressivo da tomada de consciência humana.

Quando Cassirer adentrou a Biblioteca Warburg, mirando sua atenção para uma prateleira que guardava a inscrição “símbolo”, identificou uma oportunidade e um problema: Warburg tinha coletado uma quantidade assustadora de materiais históricos concretos, títulos que Cassirer desconhecia, e 90% de outros que ele buscava (WIMMER, 2017). Saxl (apud WIMMER, 2017, p. 253) observou, de imediato, o vínculo das pesquisas de Cassirer com Warburg. Constatou que Cassirer teria sido o primeiro a compreender tão rapidamente as ideias e conceitos fundamentais que alimentavam a coleta de Warburg (WIMMER, 2017). Tratava-se, de fato, da acepção do “primitivo” como elemento basilar do desenvolvimento das humanidades (WIMMER, 2017). E, ainda, a passagem da Iconologia para a Ciência da Imagem (SAUER, 2020, p. 168).

As formas simbólicas eram: “toda energia do espírito por cujo conteúdo de significação espiritual está ligado a um signo sensível concreto e intrinsecamente apropriado” (CASSIRER apud WIMMER, 2017, p. 264). Como explicitou Wimmer (2017), os símbolos passaram a existir como uma mediação entre a percepção humana e o mundo material, enlaçados com expressões e formas. Tanto o mito, como a arte, o conhecimento e a linguagem, tornaram-se “uma maneira de apropriação do mundo e a criação de um senso de orientação” (WIMMER, 2017, p. 265, tradução nossa). As formas simbólicas, nada mais são, que maneiras que o indivíduo encontrou de pouco a pouco se distanciar do objeto e do meio (WIMMER, 2017). Exatamente a concepção de “cisão” que Warburg apontou no homem moderno, tão distinta da natureza dos *pueblos* que se uniam ao seu cosmos na tentativa de apreendê-lo.

Warburg advogou por um método cultural que possibilitasse a criação de um “espaço de pensamento” [*Denkraum*], ou seja, um distanciamento do objeto. Nos anos em que esteve internado, relatou a Cassirer que havia sido dominado pelos demônios, em referência a sua perda de consciência e fragilidade psíquica que o afastaram de sua ciência:

[...] E também nestes domínios, aparentemente tão longínquos para o nosso sentimento e para o nosso pensamento, criava ele a partir daquilo que lhe era mais íntimo e próprio. Pois desde cedo Warburg lutou, em seu próprio íntimo, a luta que ele aqui nos apresenta, de certo modo, na projeção sobre a história do espírito [*Geistesgeschichte*]. O caminho “*per monstra ad sphaeram*”, tal como gostava de denominá-lo, ele o compreendia bem, porquanto ele próprio sempre e novamente o percorrera e precisava percorrê-lo. Mas, mesmo quando quase sucumbia sob os esforços desse caminho, jamais desesperou de seu objetivo. A partir de toda a ausência de liberdade e de toda coerção, lançava-se ele sempre outra vez no reino da liberdade espiritual – naquele “espaço de reflexão da consciência” [*Denkraum der Besonnenheit*] que era, para ele, o que há de último e de mais elevado que a ciência e o conhecimento humanos podem conseguir para si. Na primeira conversa que tive com Warburg, ele se queixou comigo que os demônios, cujo reinado na história da humanidade ele investigara, haviam se vingado dele e, por fim, haviam-no vencido e destruído. Mas, durante o curso dessa conversa, surpreenderam-me ainda mais uma vez a grandeza e a força com as quais ele resistia aos poderes do destino e contra os quais se afirmava. Aquilo que lhe possibilitava essa autoafirmação era o seu incorruptível senso de verdade e sua inabalável coragem para esta. Ele tornou-se senhor da noite, que ameaçava invadi-lo mais e mais profundamente, porquanto em seu íntimo brilhava a clara luz do espírito, a luz do investigador e do pesquisador que sempre o ergueu e o resgatou no espaço de reflexão da consciência. [...]. (CASSIRER, 2016, p. 277).

Warburg viveu e experienciou os postulados que compilava da história “esquizofrênica” da humanidade. Justamente por essa razão, suas pesquisas não se encerravam em *corpus* selados e restritivos. Sua batalha era constante, a vida era ativa e em movimento, suas ideias em permanente transformação. Pensar, como postulou Wimmer (2017), é uma questão de posição e orientação. Cassirer (2016) julgou heroica a batalha intelectual de sua vida, pautada expressivamente pelas migrações e busca por instrumentos de orientação.

Não por acaso, como prova de sua recuperação psicológica e de seu espaço de pensamento, Warburg recolheu suas memórias sobre a viagem ao Novo México, onde presenciou, intimamente, o poder das emoções primordiais. Uma vez mais, o estudioso se colocava na batalha de dominação contra os demônios internos e externos (DAMAS, 2020). Também não por acaso, nos dias em que esteve internado, reencontrou a figura de sua Ninfa ao conversar com as borboletas do sanatório (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Sua Ninfa se tornou um motivo psicológico significativo no seu denso percurso intelectual. Um instrumento afiado e perigoso. Em dado momento uma força para resistir, em outro, a fonte de percepção. Se tornou o “paradigma” de sua relação com as imagens, uma “chave para a emergência de um novo tipo de hermenêutica histórica da arte – a ciência sem nome – no *Denkraum* de Aby Warburg [...]”¹⁰⁵ (BAERT, 2016, tradução nossa). Todavia, seu descobridor manteve, em certa medida, sua deusa pagã no exílio historiográfico, para que não sucumbisse ao romantismo desmedido. De fato, é possível se nortear pelos densos corredores de conhecimento teórico warburguiano puxando o fio de sua Ninfa – como aqui nos colocamos a experimentar – mas existe uma camada de assimilação e interpretação que é posterior à sua descoberta como motivo condutor de questões histórico-artísticas. A própria acepção de “paradigma” pertence a uma leitura contemporânea de um panorama que vem sendo construído ao redor da Ninfa. À vista desses fatos, caminhamos para nosso terceiro e último fragmento, refletindo sobre a recepção da Ninfa de Warburg na contemporaneidade.

¹⁰⁵ O texto em língua estrangeira: “[...] the nymph as the hermeneutic key to the emergence of a new type of art historical hermeneutics - la science sans nom - in the *Denkraum* of Aby Warburg (1866-1929).”

FRAGMENTO III

Onde já a vi?

3 A ELIPSE, O ATLAS E A BORBOLETA: A NINFA COMO INSTRUMENTO DE INTERPRETAÇÃO

A edição da Revista *Engramma* número 182, publicada em junho de 2021, trouxe a provocação: “*Che cosa significa, allora, Ninfa?*” (O que significa, então, Ninfa?) (MAGNOLER; NOT, 2021, n.p). Reunindo análises de importantes publicações sobre a Ninfa, o texto de apresentação curatorial descreveu a complexidade do exame da figura:

[...] *O que significa, então, Ninfa?* A questão que colocamos como título deste número da *Engramma* permanece inevitavelmente em aberto, dada a complexidade do tema e da figura. A questão é mais sobre o método do que sobre o tema: é a questão que anima a correspondência entre Warburg e Jolles, que fecha a leitura da Prancha 46 do *Bilderatlas*, editado pelo Seminário Mnemosyne. A Ninfa, Warburg se pergunta, “realmente tem suas raízes na austera terra florentina?”. Sua resposta, que encontra uma confirmação precisa e preciosa na prancha 46, é que a ninfa é uma figura-guia que dirige o olhar do filólogo; mas ela também é - responde seu amigo Jolles, que com Warburg entretém o diálogo platônico sobre a Ninfa - o sujeito e ao mesmo tempo o objeto do desejo. [...] (MAGNOLER; NOT, 2021, n.p, tradução nossa).¹⁰⁶

De fato, a questão permanece em aberto e demanda constantes reconsiderações. Justamente por isso pode ser avaliada como um significativo instrumento de pensamento warburguiano, ponto chave de seu método. Nosso objetivo aqui não é sintetizar nenhum conceito complexo ou conceber qualquer teoria sobre a Ninfa. Ao contrário, nos movemos através de decomposições de saberes e teorias, reavaliando a percepção do papel da Ninfa na trajetória intelectual de Aby Warburg e sua posterior recepção na contemporaneidade.

Sob esse ponto, devemos considerar a “dupla natureza” da Ninfa na historiografia warburguiana apresentada no trecho anterior: de um lado, como uma “figura guia” do filólogo; de outro, como um objeto de desejo, do admirador passional. Partilhamos da mesma questão apresentada pela revista: “o que significa

¹⁰⁶ O texto em língua original é: “*Che cosa significa, allora, Ninfa?* Il quesito che abbiamo posto come titolo di questo numero di *Engramma* resta inevitabilmente aperto, data la complessità del tema e della figura. La domanda è sul metodo, prima che sul tema: è l’interrogativo che anima la corrispondenza tra Warburg e Jolles, con cui si chiude la lettura di Tavola 46 del *Bilderatlas*, a cura del Seminario Mnemosyne. La Ninfa, si chiede Warburg, “ha davvero le sue radici nell’austera terra fiorentina?”. La sua risposta, che trova un riscontro puntuale e prezioso nel lavoro di Tavola 46, è che la Ninfa è una figura-guida che indirizza lo sguardo del filologo; ma è anche – ribatte l’amico Jolles, che con Warburg intrattiene il dialogo platonico sulla Ninfa – il soggetto e insieme l’oggetto del desiderio.”

a Ninfa?”. Agora que chegamos em nosso terceiro fragmento, podemos observar dois momentos anteriores: o primeiro fragmento que marca a descoberta do motivo, o segundo que marca as interpelações teóricas e metodológicas, e o terceiro, que parte do ponto de vista da “deusa pagã” no exílio historiográfico. O que isso significa, afinal?

Partimos da hipótese que na contemporaneidade a Ninfa assumiu um papel protagonista no legado de Warburg, concedendo um material primoroso para seus intérpretes. Este dado, contudo, provoca justamente o fenômeno observado pelo estudioso: a transformação, ou como mencionamos ao decorrer desse estudo, metamorfose. Qual seria a metamorfose da Ninfa warburgiana no século que sucedeu a morte de seu idealizador?

Em uma breve retrospectiva, podemos observar que desde a biografia intelectual de Gombrich o tema da Ninfa vem sendo veiculado com maior relevância nos discursos histórico-artísticos. Contudo, o maior nome da atualidade sobre a questão passou a ser o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman. Ele dedicou parte considerável de seu repertório intelectual para a pesquisa sobre o legado de Warburg e da Ninfa. Como por exemplo os ensaios que se tornaram livros: “Ninfa Moderna” (2002), “Ninfa Fluida” (2015), “Ninfa Profunda” (2017) e “Ninfa Dolorosa” (2019). Escreveu, ainda, um importante livro sobre as construções teóricas e metodológicas de Warburg: “*L’image survivante*” (2002), “A imagem sobrevivente”, traduzido para o português em 2013. Tornando-se um importante nome para o fluxo de pensamento do século XXI sobre os ensinamentos de Warburg e de uma “nova história da arte”.

Sobre a Ninfa, Didi-Huberman recepcionou o motivo intelectual de Warburg como uma figura basilar para o desenvolvimento dos estudos sobre a imagem. O pensador tomou o projeto inacabado como ponto de partida para construir possíveis *Nachleben* da deusa na contemporaneidade. Apontou, por exemplo, a queda do pano da Ninfa, aproximando o projeto warburgiano à fotografia, cinema, psicanálise e como projeto curatorial – e aqui suas próprias curadorias de montagens referenciando o atlas de Warburg se inserem – além, é claro, de um mecanismo de reflexão filosófica. Recebeu as honras, não exclusivamente, mas em posição protagonista, de “reavivar” o pensamento de Warburg na virada do século XX para o XXI. Bem como críticas, por aproximar ou associar Warburg a outras linhas de pesquisa que nem todos os pesquisadores inclinam-se em explorar.

Ante o exposto, podemos observar a construção de uma dimensão teórica do projeto warbuguiano sobre a Ninfa. Entretanto, devemos ter a delicadeza de tatear essa dimensão “teórica” em seu horizonte de metamorfoses. Warburg por motivos diversos, seja no campo teórico, seja na prática historiográfica, não completou a monografia que pensou dedicar à Ninfa. Neste trabalho tentamos mapear, ainda que limitadamente, algumas hipóteses que acabaram por dificultar o projeto¹⁰⁷. Todavia, a Ninfa não existe nos escritos de Aby Warburg como uma estrutura “teórica” descrita pelo próprio autor como uma justificativa ou explicação de seu legado. Por que vemos a Ninfa como um elemento essencial então?

Primeiro, devemos pensar o legado deixado pela biografia de Gombrich. Segundo, nos atentarmos para o desenvolvimento da disciplina da história da arte no século XX. Warburg nos disponibilizou chaves, instrumentos, engrenagens. Nós, herdeiros diretos ou indiretos, manejamos esse repertório conforme nossa necessidade. O que Didi-Huberman (2013, p. 429) assertivamente indicou como “instrumentos” que não possuímos, apenas “tocamos”.

Ocorre que a Ninfa se tornou necessária. Seja por sua forte energia vital simbólica, seja pelos estudos da teoria da imagem, da psicanálise e das reformas discursivas do campo historiográfico. Mas existe, de fato, um distanciamento da Ninfa em Warburg. Surge uma Ninfa poética, enigmática e sedutora, no local da Ninfa que era essência de um discurso científico, exemplo de esquemas e genealogias e compreendida quase na dimensão de “perigo”. No primeiro fragmento nos questionamos se Warburg estaria “apaixonado” pela Ninfa, no entanto o questionamento de maior relevância é: estamos nós apaixonados pela ideia conceitual da Ninfa warburguiana?

Longe de qualquer condenação das escolhas, necessidades e aplicações da noção da Ninfa para a historiografia das últimas décadas, este capítulo pretende apenas traçar mais uma zona de metamorfose. Compreender em qual momento sua Ninfa passou de “o motivo da Ninfa nos estudos de Aby Warburg” para “a Ninfa warburguiana”. Existe uma dimensão espectral, tomando de empréstimo o vocabulário de Didi-Huberman, nessa deusa pagã no exílio. Observamos sua onipresença em diferentes aspectos que tangenciaram os estudos de toda a vida de Warburg, mas não poderíamos resumir esse denso *corpus* apenas nela. O motivo

¹⁰⁷ Ver: Ninfa: o *Leitfossil* do método.

principal para pensarmos isso é justamente as escolhas em vida praticadas pelo autor.

Se em 1888 o pesquisador idealizou o projeto da Ninfa, houve um denso percurso que poderia se transformar em uma monografia, se esse fosse o objetivo central de seus estudos. Mas Warburg sempre buscou dois mecanismos: o entre, e o além. O além do símbolo da Ninfa, o entre do seu processo de metamorfose, sua crisálida. Este capítulo sobre a recepção da Ninfa se divide em dois movimentos: o primeiro versa sobre o Atlas e a Elipse, pois perpassa as últimas construções do pensamento warburguiano realizados em vida; o segundo momento é dedicado a borboleta, a imagem onírica da Ninfa warburguiana na contemporaneidade.

Uma breve apresentação desses temas deve ser exposta para que possamos compreender a cadeia de associações feitas neste fragmento. Começamos pela noção de Elipse. Na geometria, constitui um lugar no qual dois pontos fixos, ao serem interconectados com outros dois pontos (no eixo maior ou menor), possuem uma distância constante (MICHAELIS, 2021). Além da aplicação matemática, a elipse também pode ser uma figura de linguagem da sintaxe, denotando a omissão de um termo dentro de um contexto, sendo facilmente subentendido em sua ausência (MICHAELIS, 2021).

Nos estudos de astronomia, a elipse de Johannes Kepler (1571-1630) revolucionou o pensamento cosmológico da segunda metade do século XVI através da aceitação de suas “Leis” acerca dos movimentos planetários (SAXL apud JOHNSON, 2012, p. 134). A primeira lei do movimento elíptico de Kepler “rompeu com a tradicional supremacia do círculo” e, para Aby Warburg, simbolizou a gênese do pensamento moderno (SAXL apud JOHNSON, 2012, p. 134).

As borboletas, em sua definição biológica, são insetos lepidópteros (MICHAELIS, 2021). Já em seu sentido figurado, configura uma pessoa volúvel ou inconstante (MICHAELIS, 2021). No percurso intelectual de Warburg, a referência a criatura ocorre mediante uma analogia, quando o mesmo deseja enfatizar a liberação das vestes pesadas do estilo *alla francese* para a representação fluída e móvel do estilo *all'antica* no alvorecer do Renascimento florentino. Ela surge como a “borboleta da Antiguidade”, a personificação e contraste figurativo do paganismo na

segunda metade do século XV italiano (WARBURG, 2013, p. 112). Para além disso, a borboleta se torna a metáfora¹⁰⁸ da Ninfa de Warburg na contemporaneidade.

A questão que colocamos aqui é: Como chegamos na elipse e na borboleta? O vínculo entre essas duas palavras é mediado pelo processo de transformação e os desígnios dos escritos de Warburg. O caminho para o nascimento da imagem da elipse na astronomia tem seu ponto de gênese em um almanaque alemão da segunda metade do século XV (JOHNSON, 2012, p. 25). Sua conquista científica é um complexo jogo de migrações e metamorfoses. Enquanto a borboleta, em seu domínio biológico, foi um importante marco para os estudos dos atlas do século XIX, inaugurou o sentido de taxonomia (BAERT, 2016). Já no campo da psicanálise e psicologia, passou a ser a imagem utilizada para testes referentes as respostas psíquicas (BAERT, 2016). Tornou-se, através da simbologia do mito de Psiquê, o símbolo da atividade psíquica humana, dos domínios do inconsciente, de estados de profunda agitação emocional represados, uma mediação entre corpo e alma.

Considerar essas duas palavras como guia do fragmento é um exercício de comparação entre duas imagens importantes do trabalho do Warburg: a elipse, como um fundamento científico, gênese do pensamento moderno e símbolo escolhido pelo estudioso em vida como forma para a sala de leituras de sua Biblioteca; e a borboleta, que parecia escapar de suas mãos em seu voo circular de ideias e aterrizar em discussões substanciais acerca das teorias da imagem do século XXI. Nos dois casos, encontramos a imagem como refúgio da memória e de possíveis construções, portanto o Atlas se torna fundamental para a compreensão da metamorfose do motivo da “Ninfa de Aby Warburg” para o que reconhecemos como “Ninfa warburguiana”. É significativo evidenciar que na primeira colocação frasal, “Ninfa de Warburg” existe uma distância e subordinação, retoma um aspecto de separação entre o sujeito e o objeto. Contudo, no segundo caso, “Ninfa warburguiana”, há uma fusão e um sentido de complemento entre os elementos. O “como?” entre as duas aplicações é o que nos interessa primordialmente.

¹⁰⁸ Compreendemos o termo “metáfora” através de Johnson (2012, p. 12, tradução nossa): “Para Warburg, a metáfora é tanto o meio (veículo) quanto o objetivo (teor) de sua “dialética do monstro”, o nome que ele dá ao processo cognitivo e histórico pelo qual o artista, cosmógrafo e espectador crítico medeiam entre numerosas polaridades - mundo e eu, medo e serenidade, passado e presente, religião e ciência, magia e razão, a *vita activa* e a *vita contemplativa*, êxtase e melancolia, e, acima de tudo, palavra e imagem - para que possam produzir conhecimento fenomenológico, equilíbrio psicológico e, embora tênue, compreensão histórica.”

3.1 O Atlas e a Elipse: o último estágio de desenvolvimento intelectual

O contato de Warburg com a ideia da elipse ocorreu por intermédio de Ernst Cassirer. Em ocasião de visitação a Warburg durante seu período de convalescença, Cassirer introduziu os conceitos de Kepler, o que mais adiante se tornou a ideia para o salão elíptico da Biblioteca para a Ciência da Cultura (JOHNSON, 2012). Segundo Krois (apud JOHNSON, 2012, p. 134), a descoberta de uma trajetória diferente da circular, nos estudos que Warburg desenvolvia desde o início do século XX, denotavam a libertação do medo através de um novo mecanismo relacional celeste. Seus estudos acerca da astrologia o atraíram para a elipse de Kepler como instrumento fundamental da conquista da esfera na formação relacional do homem com o cosmos (FERNANDES, 2020).

Além do plano arquitetônico do prédio, o Atlas *Mnemosyne* de Warburg ganhou uma sequência inicial baseado no pensamento de Kepler como chave (JOHNSON, 2012). O Atlas de Warburg dimensiona dois conceitos fundamentais de seu pensamento: as *Pathosformeln* e a *Nachleben*. Apresenta, ainda, a abordagem antropológica explorada pelo estudioso com vitalidade, sobretudo no período final de sua vida (DIDI-HUBERMAN, 2001). Como nos lembra Johnson (2012), o projeto mapeou os interesses de vida de toda a trajetória acadêmica de Warburg, focalizando nas discussões basilares sobre o Renascimento e a astrologia:

[...] Tal como estava, o *Bilderatlas* foi uma tentativa quase sem palavras de conversar com a *Nachleben* da clássica *Gebärdensprache* (linguagem dos gestos) na arte renascentista e além. Mas também acompanhou a migração do simbolismo cosmológico grego até o momento em que Bruno e Kepler tentaram reconciliar os legados do pensamento clássico e astrológico com as descobertas da astronomia moderna. [...] (JOHNSON, 2012, p. 9, tradução nossa)¹⁰⁹.

As figuras de Giordano Bruno (1548-1600) e Kepler se tornaram referenciais importantes da última fase de vida de Warburg por concederem a “reconciliação”, ou seja, o elemento híbrido acarretado pelo encontro entre o legado Antigo e o

¹⁰⁹ O texto em língua estrangeira é: “[...] As it stood, the *Bilderatlas* was a nearly wordless attempt to chat the *Nachleben* of the classical *Gebärdensprache* (language of gestures) in Renaissance art and beyond. But also tracked the migration of Greek cosmological symbolism through to the moment when Bruno and Kepler tried to reconcile the legacies of classical and astrological thought with the discoveries of early modern astronomy. [...]”

pensamento astrológico de orientação matemática, nas vias de transição para o pensamento moderno. Essas zonas intermediárias, onde diferentes forças operam em um mesmo cenário, sempre foram pontos essenciais da historiografia construída por Warburg.

Como salienta Maurizio Ghelardi (2017), Warburg escolheu como símbolo de sua concepção sobre a história da civilização a elipse:

[...] Não por acaso, para explicar sua concepção da história da civilização, tinha eleito como símbolo a elipse, a qual encerra dois polos, duas zonas diferenciadas. Como acontece em relação a sua vida mental, era esta polaridade que detinha a energia e o equilíbrio mutável entre as forças que se contrapõem num frágil equilíbrio, visto que na elipse coexistem contraposições e conjunções de opostos, assim como a época do Renascimento tinha retido a contraposição de épocas e mentalidades diversas. Esta era, por assim dizer, sua filosofia da história, que combinava um andamento sincrônico e outro diacrônico, onde se tornavam decisivos os tipos humanos, as estratégias de ação, os vetores pulsionais e as consequentes racionalizações dos comportamentos. [...] (GHELARDI, 2017, pp. 18-19).

Na fase final de sua vida, após a internação em Kreuzlingen, o estudioso selecionou a elipse como formato para a sala de leituras de sua Biblioteca e passou a desenvolver seu mais célebre projeto: o Atlas *Mnemosyne*. Este é o último estágio do desenvolvimento cognitivo e historiográfico de Warburg em vida, no qual a astrologia, a antropologia, a memória e a imagem se tornam o eixo central dos seus estudos. Sua referida filosofia da história entenderia a estética como domínio antropológico - e não filosófico, como era explorado com avidez na academia alemã das “formas puras” –; a memória como um arcabouço das expressões primordiais; e a imagem como elemento de orientação do indivíduo no cosmos (GHELARDI, 2017). Nesse momento de investigações, Kepler forneceu a ruptura da noção de um universo harmônico, que possuía proporções ideais, através da descoberta elíptica da órbita planetária (GHELARDI, 2017). Enquanto Giordano Bruno indicou a ideia de infinito através da imagem do universo (GHELARDI, 2017). Desse modo, o jogo de polaridade que Warburg havia estudado desde o fim do século XIX ganha sua correspondência espacial e temporal.

A noção elíptica, para Ghelardi (2017, p. 19), acarretou o direcionamento histórico-cultural de Warburg para um “eterno retorno do idêntico”. Nesse sentido, seus estudos iniciais sobre a complexa engrenagem de formação de estilo no início do Renascimento configurariam um movimento polar de “contrarreação”, isto é,

considerando empréstimos das colocações darwinianas acerca da recordação do estímulo, a “luta pelo estilo” entre as influências do Norte e do Sul nas décadas finais do *Quattrocento* exemplificariam a dinâmica da expressão como guia para os estímulos mentais e configurações estéticas dos artistas (GHELARDI, 2017).

À vista disso, Warburg (2018, p. 219) buscou certa sistematização de sua trajetória intelectual no projeto do seu Atlas, que teve como *motto*: “uma história psicológica por imagens”. Uma vez que o estudo da astrologia lhe concedeu o argumento da orientação espiritual através de imagens, sua Ciência da Cultura almejou reconstruir essas malhas primordiais denotando a busca do indivíduo por orientação e consciência em meio ao caos das saturações expressivas e figurativas.

Segundo Fernandes (2019, p. 221), Warburg pensava “o mundo das formas simbólicas” nesse momento de sua vida, tendo a figura de Cassirer como um grande interlocutor. Este era o contexto gerador de sua “ciência de orientação em forma de imagens” (WARBURG apud FERNANDES, 2019, p. 221). Sua ciência rompia a fronteira histórica de vez e assumia o “produto biologicamente necessário”, isto é, sua forte conexão com a antropologia. Fora nesse sentido que o estudioso compreenderia as imagens astrológicas como um instrumento fundamental no início da Primeira Época Moderna (FERNANDES, 2019)¹¹⁰. Em outras palavras, a ideia norteadora das imagens cosmográficas entre a transição da astrologia para astronomia (JOHNSON, 2012).

Como vimos no capítulo anterior, a dedicação ao estudo astrológico modificaria sua noção de Antigo e a fronteira do território da tradição Clássica, não permitindo mais qualquer diálogo com um “Renascimento puro” de origem winckelminiana. Por motivo de fôlego teórico, não podemos adentrar vividamente o terreno tão rico dos estudos astrológicos de Warburg. Contudo, é fundamental apontar o desembocar de suas formulações e de sua Ninfa na fase final da vida do pesquisador. É nesse momento que o seu conceito de imagem se delimita com maior precisão: “um espelho côncavo em que refletem os vários produtos da cultura: a linguagem, o conhecimento científico, o mito, a religião” (FERNANDES, 2019, p. 223). Portanto, é o momento que as zonas híbridas dos conflitos de estilo que o estudioso havia observado desde o fim do século XIX encontram seu desenho de “sobrevivência” e seu “modo de operar”. O planeta Vênus, reconhecido por Warburg

¹¹⁰ Cf. FERNANDES, 2019. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47972>.

(2018, p. 206) como “demônio do destino”, sofreria a “desintoxicação demoníaca” do medievo na Capela Tornabuoni, na Ninfa esboçando a vida em movimento e em seu desabrochar.

Essa transformação da Ninfa teria um sentido de “domesticação” como uma “enfermeira *alla casalinga*”¹¹¹ (WARBURG, 2018, p. 206). Uma crise que evidenciaria a complexidade da criação de um artista em um período de transformação. Dado apreendido por Warburg (2018, p. 205- 207) como a caracterização da personalidade artística europeia e sua “herança espiritual”. A transmissão da herança ocorria, justamente, através do que Warburg propõe com as *Pathosformeln*. Na complexa dinâmica migratória dessas fórmulas emotivas, era necessário “mapear” fronteiras, recorrências, distâncias e possíveis vínculos. Estamos diante, enfim, do seu projeto: o Atlas *Mnemosyne*.

Na introdução da última versão deixada em vida por Warburg (2018, p. 218) para seu projeto *Der Bilderatlas Mnemosyne*, ele postulou:

[...] A memória não só cria espaço ao pensamento, mas reforça os dois polos limítrofes do comportamento psíquico: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Por outro lado, ela utiliza a herança indestrutível das expressões fóbicas de modo mnêmico. De tal maneira, a memória não busca uma orientação protetora, mas tenta, ao contrário, acolher a força plena da personalidade passional fóbica, sobressaltada pelos mistérios religiosos, a fim de criar um estilo artístico. (WARBURG, 2018, p. 218)

A partir do ponto das expressões fóbicas que observamos no capítulo anterior, Warburg chega ao seu *magnus opus* (JOHNSON, 2012). Seu “inventário das pré-cunhagens antiquizantes” da representação da vida em movimento (WARBURG, 2018, p. 219). A vida, para o intelectual, era observada no complexo trânsito do fim do século XV italiano, em diálogo íntimo com o Norte germânico. O ponto norteador de Warburg tornou-se então o “como” (SACCO, 2014, n.p). Como essas heranças indestrutíveis foram mediadas, incorporadas, transformadas ou sublimadas ao longo dos processos de formação cultural? Através da circulação de imagens e uma dinâmica específica do tempo.

O *Bilderatlas* de Warburg é um trabalho inacabado, deixado pelo estudioso no ano de seu falecimento, em decorrência de um ataque cardíaco, em 1929

¹¹¹ Segundo a nota do tradutor e organizador de WARBURG, Aby. A Presença do Antigo. Campinas: Editora Unicamp, 2018, p. 206, o termo “*alla casalinga*” é utilizado por Warburg em italiano no texto original, atribuindo o sentido de “doméstica”.

(WEDEPOHL, 2015). Seus dois companheiros de pesquisas, Fritz Saxl e Gertrud Bing, tornaram-se os responsáveis pelo Instituto Warburg e pela sistematização dos projetos inacabados deixados pelo pesquisador (WEDEPOHL, 2015). Saxl se tornou diretor do Instituto, enquanto Bing a assistente da direção, gerente de uma provável finalização do Atlas, uma vez que no fim da vida de Warburg foi uma interlocutora muito próxima do projeto (WEDEPOHL, 2015). A figura de Ernst Gombrich entrou em cena após o falecimento de Warburg. Sob a orientação de Bing, foi designado para ajudar a preparar a versão final para a publicação do Atlas *Mnemosyne* (WEDEPOHL, 2015).

Gombrich chegou ao instituto por recomendação de um amigo, Ernst Kris, um historiador da arte e psicanalista (WEDEPOHL, 2015). Foi acolhido no projeto por ser um estudioso promissor do campo e, sobretudo, fluente no alemão, o que possibilitaria a compreensão das notas pessoais de Warburg (WEDEPOHL, 2015). Claudia Wedepohl (2015), atual arquivista do Instituto Warburg, ressalta que a reconhecida biografia intelectual apresentada por Gombrich, em 1970, iniciou sua formulação anos antes, através do projeto de finalização do Atlas. De fato, na introdução do livro Gombrich explicou o nascimento da ideia e como para ele era fundamental contextualizar o trabalho intelectual de uma vida (WEDEPOHL, 2015). A biografia termina com o projeto do Atlas, o autor propôs rememorar as ideias norteadoras de Warburg desde a juventude, até o último projeto, através de “fragmentos”, diários e notas pessoais. Para ele, esse seria o caminho mais acessível para a compreensão do legado warburguiano.

Com o título “The Last Project: MNEMOSYNE”, Gombrich (1986, p. 283) apresentou o projeto como uma conexão entre os dois principais campos de estudo do pesquisador durante sua vida: os deuses olímpicos na tradição astrológica, e o papel das *Pathosformeln* na arte da civilização após o medievo.

[...] Warburg havia anunciado em dezembro de 1927 que propunha compor tal obra na forma de um 'atlas ilustrado', cujo título seria Mnemosyne. Todas as palestras e investigações nas quais ele estava, de agora em diante, engajado deveriam ser incorporadas a este grande trabalho de síntese. Na prática, isso significava que ele fixava as fotografias relevantes nas telas e frequentemente reorganizava sua composição, à medida que um ou outro dos temas ganhava domínio em sua mente. Após a morte de Warburg, havia quarenta dessas telas, a maioria delas abarrotadas de fotografias, grandes e pequenas, perfazendo um total de quase mil. Não havia legendas nem comentários detalhados de Warburg, os únicos textos coerentes que ele escreveu foram passagens que ditou a Gertrud Bing em Roma, em conexão com a palestra na Hertziana (pp. 272-3) e o estudo de 'Dejeuner de

Manet '(pp. 273-7). Além disso, havia, aqui como sempre, as muitas notas que Warburg havia feito, planejando telas e experimentando títulos para seções individuais ou para a obra como um todo [...]. (GOMBRICH, 1986, p. 283, tradução nossa).¹¹²

Gombrich evidenciou que após a morte de Warburg, os painéis foram deixados sem nenhum comentário detalhado pelo autor. Como exposto, passagens de texto datilografadas por Bing, algumas notas pessoais, e quarenta painéis recheados por recortes e fotografias. Este foi o cenário encontrado por Gombrich ao receber a árdua tarefa de sistematização final de *Mnemosyne*. Gombrich nos apresentou um poderoso argumento para compreensão historiográfica de Warburg: retornar aos seus cadernos da juventude, os primeiros problemas e formulações teóricas, como elemento crucial para compreensão do crescimento e amadurecimento intelectual que resultou na idealização do atlas (GOMBRICH, 1986). Gostaríamos de ressaltar uma preciosa indicação desse trecho: “Pois na história do desenvolvimento de Warburg está a chave, não apenas para sua linguagem particular, mas também para a forma que ele queria dar ao trabalho de sua vida.” (GOMBRICH, 1986, p. 284, tradução nossa)¹¹³. É recorrente a utilização da expressão “chave” quando pensamos os estudos iconológicos e a trajetória da produção intelectual warburguiana. A Ninfa, como indicamos, é uma dessas significativas “chaves”, estando presente em diversas passagens do atlas.

Ademais, o historiador da arte inglês indicou possibilidades que justificassem a questão fragmentária e “incompleta” dos projetos de Warburg serem uma dinâmica recorrente em sua trajetória intelectual (GOMBRICH, 1986, p. 284). Warburg nutria o forte apreço pela complexidade, ambiguidade e particularidade que cada estudo, momento, objeto, ou tema poderia oferecer. Sistematizar essas ideias em uma única

¹¹² O texto em língua estrangeira é: “[...] Warburg had announced in December 1927 that he proposed to compose such a work in the form of a 'picture atlas', the title of which would be Mnemosyne. All the lectures and investigations on which he was henceforward engaged were to be incorporated in this large work of synthesis. In practice that meant that he pinned the relevant photographs on the screens and frequently re-arranged their composition, as one or the other of the themes gained dominance in his mind. On Warburg's death there were forty such screens, most of them crowded to capacity with photographs, large and small, making a total of nearly one thousand. There were no captions and no detailed commentaries by Warburg, the only coherent texts he had written being passages he had dictated to Gertrud Bing in Rome in connection with the lecture in the Hertziana (pp. 272-3) and the study of Manet's 'Dejeuner' (pp. 273-7). In addition there were, here as always, the many notes Warburg had jotted down, planning screens and trying out titles for individual sections or for the work as a whole. [...]”.

¹¹³ O texto em língua estrangeira é: “For in the history of Warburg's development lies the key, not only to his private language, but also to the form which he ultimately wanted to give to his life's work”.

narrativa era labiríntico. Wedepohl (2020) salientou que as ambições do atlas eram demasiadamente conflitantes para uma resolução simples em um único texto. Diferentes recortes teóricos, metodológicos, em uma temporalidade complexa e heterogênea. Ao mesmo tempo, temas e objetos minuciosamente documentados e analisados. A tarefa deixada por Warburg era hercúlea, uma vez que, em vida, o texto final do atlas nunca foi apresentado por seu idealizador (WEDEPOHL, 2020). A arquivista trabalha, atualmente, com a reconstrução da história do Atlas, pois acredita que, assim como Gombrich, Saxl e Bing foram impedidos de recriar o texto final, não seria possível ser fiel as ideias de Warburg com o material deixado pelo pesquisador. Em outras palavras, não é possível traçar com segurança a reconstrução de um texto que nunca foi finalizado.

A ideia da biografia intelectual nasceu da conclusão de Gombrich após contato com o material: o atlas não era publicável sozinho (WEDEPOHL, 2015). À vista destes fatos, era necessário construir uma “introdução” que pudesse apresentar o projeto e, ao mesmo tempo, seu idealizador (WEDEPOHL, 2015). O atlas warburguiano é, sobretudo, feito por imagens. Recortes, montagens, ou como bem descreveu Warburg (2018, p. 219) “materiais visuais”. Voltemos, brevemente a conferência de 1930 de Edgar Wind, sobre “O conceito de *Kulturwissenschaft* em Warburg e o seu significado para a estética”. Na ocasião dessa exposição, em um congresso de Estética em Hamburgo, Wind nos indicou o que Warburg compreendia por “imagem” fazendo um apontamento minucioso sobre como a Ciência da Cultura apreende os objetos:

[...] É importante reconhecer que o *nivelamento dos gêneros artísticos*, conectado à *eliminação das peculiaridades do trabalho manual dos homens*, tem uma necessária conexão lógica com a *compreensão histórica*, por outro. Existe aqui uma tríade inseparável entre *concreta consideração da arte*, *teoria da arte* e *construção histórica*, e qualquer debilidade num desses três conceitos fica gravada no comportamento das outras esferas, recaindo sempre sobre as outras duas. Pode-se, então, desenvolver uma crítica construtiva de três maneiras. Pode-se abordar o problema pela via da filosofia da história e mostrar que, através do paralelismo das diferentes áreas da cultura, as energias que se desenvolvem na interação entre elas são bloqueadas, e o progresso dinâmico da história torna-se incompreensível. Pode-se também abordar o problema do ponto de vista da psicologia e da estética, e mostrar que o conceito de “visualidade pura” é uma abstração, que nunca consegue encontrar no fenômeno o seu homólogo completo; porque o ato de ver repercute o inventário da experiência, o que poderia ser conceitualmente postulado como “puramente visível” jamais pode ser completamente isolado do contexto da experiência em que se deu. Pode-se ainda escolher o caminho do meio, e, em vez de sustentar as inter-relações acima mencionadas *in abstracto*, buscar onde

elas possam ser compreendidas historicamente, ou seja, em casos particulares. Então, trabalhando sobre esses objetos concretos, condicionados pela natureza das técnicas usadas para criá-los, estamos em condições de desenvolver e controlar a validade de categorias que podem ser vantajosas para a estética e para a filosofia da história. (WIND, 2018, pp. 260-261).

Segundo Wind, Warburg seguiu o “caminho do meio”. Selecionou objetos concretos, como a Ninfa, e traçou alguns casos particulares na busca por elucidação de alguns problemas. O que importou a Warburg, então, foi acessar os mecanismos que possibilitaram o manejo ou “criação” da Ninfa, não através da abstração, mas sim da diligência e aplicação histórica. O objetivo principal: “[...] determinar com maior profundidade os fatores condicionantes da formação do estilo [...]” (WIND, 2018, p. 261).

Nesta empreitada, Warburg seguiu os passos de Jacob Burckhardt sobre o estudo do *medium* no Renascimento florentino (FERNANDES, 2018). Em outras palavras, o estudioso hamburguês teria aprimorado a dinâmica proposta por Burckhardt entre as relações sociais, a transmissão poética e a vivência humanista do círculo intelectual de Botticelli como elementos fundamentais das construções histórico-artísticas (FERNANDES, 2018). Todavia, como elaborou Wind (2018, p. 262), Warburg estava inserido em um contexto de estudos teóricos sobre uma “cultura total”, muito diferente do caminho seguido por outro discípulo de Burckhardt, Wölfflin. No plano de obras de Burckhardt em “Cicerone” e “A Cultura do Renascimento na Itália” ocorreu uma divisão entre história da cultura e história da arte (WIND, 2018, p. 261). Wölfflin teria compreendido tal separação como fundamental para o desenvolvimento da história da arte e dos estudos sobre a formulação do estilo. Já Warburg (apud WIND, 2018, p. 262) teria compreendido como uma maneira de “ao invés de enfrentar o problema da civilização do Renascimento em sua plena e fascinante unidade artística, subdividi-lo em partes exteriormente separadas, e então estudá-las e descrevê-las separadamente com perfeita equanimidade”.

Em outras palavras, enquanto um absorveu como resolução a separação, o outro compreendeu como um estágio preparatório para a incorporação de um estudo mais complexo. Nessas linhas, Warburg passou a interrogar os processos artísticos através das “funções da cultura”, lidando com a religião, a poesia, o mito, a ciência, a sociedade e o Estado (WIND, 2018, p. 262). Desse ponto em diante, ele interroga

a questão da “imagem”, como Wind (2018, p. 262) expôs: “O que significa a imagem para essas funções?”.

Wind (2018, p. 263) considerou “basilar” para Warburg compreender a imagem através da relação entre religião e poesia. De fato, o que o estudioso hamburguês havia descrito como “produto biologicamente necessário”. A imagem estava conectada a “cultura total” e só poderia ser estudada e analisada através da coleta de documentos, fontes e “provas indiciárias” (WIND, 2018, p. 264). Esse trabalho possibilitaria a compreensão do contexto geracional da imagem:

O estudioso que, desse modo, descubra um complexo de ideias tão distante no tempo não pode se deliciar com a crença de que sua consideração das imagens exija simplesmente contemplação, colhendo o sentido através de uma empatia imediata. Cabe a ele conduzir-se conceitualmente por um processo de transmissão mnemônica, por meio do qual adentra numa série que mantém viva a “experiência” do passado. Warburg estava convencido de que, em seu trabalho, o ato refletido de análise das imagens exercia uma função análoga àquela da memória imagética das pessoas durante o ato espontâneo de síntese imagética realizado sob a coerção do impulso expressivo: as rememoradas formas pré-cunhadas. A palavra *Mnemosine*, que ele tinha feito inscrever sobre a porta de entrada de seu instituto de pesquisa, é compreendida neste duplo sentido: como exigência para o pesquisador, para recordá-lo de que, quando interpreta obras do passado, ele age como alguém a quem foi confiada a administração do patrimônio depositário da experiência e, ao mesmo tempo, para lembrá-lo de que essa experiência é ela própria um objeto de pesquisa, ou seja, um convite a examinar o funcionamento da memória social com base em materiais históricos. (WIND, 2018, p. 264)

Quando Wind pontuou que a experiência com o objeto é em si é também o “objeto” de pesquisa, nos direcionou para as “chaves” ou “instrumentos” que Warburg utilizou durante toda sua vida. Isso expressa a percepção que a história da arte praticada por Warburg não apreende os objetos como fins em si de um produto histórico. Isto é, os objetos fazem parte da “experiência” de compreensão dos mecanismos culturais, representam caminhos, e particularidades desses processos. Quando o historiador se coloca nessa via, ele “ativa” a vida e a experiência desses objetos, reconstituindo vínculos significativos do processo de formação simbólica. É também por essa via que a iconologia proposta por Panofsky recebeu severas críticas. Warburg, de fato, não se preocupa em “decifrar” seus objetos, mas sim “interpretar” o surgimento deles em suas diferentes formas de representação, ou seja, suas imagens.

A memória é o local onde as imagens se configuram e se conectam com genealogias anteriores. *Mnemosyne* é o local em que as imagens se encontram, é o

“inventário” descrito por Warburg. E as imagens, antes de tudo são “interferência coagulada entre energias afetivas e modelos culturalmente transformados”, como sabiamente descreveu Maurizio Ghelardi (2019, p. xi). As imagens no projeto intelectual warburgiano não são passivas. Não configuram um processo de acumulação vazia e inerte dos processos culturais da humanidade, possuem, segundo Ghelardi (2019, p. xii) um “poder performativo”:

[...] [as imagens] que apresentei - escreve Warburg - tinham o propósito de mostrar, do ponto de vista da história intelectual, qual força seletiva que a astrologia orientalizante exerceu na ação máxima do legado do Ancestral. Para mostrar, em suma, o quanto a cultura europeia foi incapaz de compreender em sua totalidade, ou seja, em sua tensão polar, a cultura pagã entendida como função típica de uma memória social errônea relacionada à orientação cosmológica”. [...] (WARBURG apud GHELARDI, 2019, p. xii, tradução nossa).¹¹⁴

Considerando a “incapacidade” da cultura europeia de compreender sua herança, Warburg apontou para a deficiência em se reconhecer o solo de impurezas que germinam as malhas culturais europeias. Trata-se de contaminações, sobreposições, transformações e migrações, que se expandem muito além da tradicional noção do antigo. Não existe uma pureza, muito menos uma rota “única”, a civilização europeia, pelas palavras de Ghelardi (2019, p. xi) é um “resultado dialético” de uma constante polarização, que vai do culto à matemática abstrata; nunca em um sentido progressivo, mas sim em uma dinâmica oscilatória. Podemos pensar justamente a passagem de Warburg (apud GOMBRICH, 1986, p. 254) sobre os “sismógrafos” da cultura: um instrumento capaz de detectar movimentos oscilatórios no solo e produzir seus sismogramas, ou seja, as coordenadas gráficas desses eventos. Qual a magnitude das ondas oscilatórias do solo do Renascimento? Talvez essa seja uma pergunta elucidativa sobre o método e objetivo do estudo warburgiano.

Partindo do nosso instrumento de orientação, a Ninfa, conseguimos apreender que a necessidade de expressão do anismo, fez com que o motivo fosse mediado pela poesia e transmutado em forma artística. No entanto, como Johnson

¹¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “[...] le immagini «che ho presentato – scrive Warburg – avevano lo scopo di mostrare dal punto di vista della storia intellettuale quale forza selettiva abbia esercitato l’astrologia orientalizzante nell’assimilazione dell’eredità dell’Antico. Di far vedere, insomma, quanto la cultura europea fosse incapace di comprendere nella sua totalità, ossia nella sua tensione polare, la cultura pagana intesa come funzione tipica di una erronea memoria sociale correlata all’orientamento cosmologico». [...]” . .

(2012) salientou, a presença da Ninfa no Renascimento como *alla casalinga*, isto é “domesticada”, evidencia o tipo de representação que respeitava limites e necessidades artísticas do momento. O paganismo não reaparece em sua função prática religiosa, mas como um legado perene que pré-cunhou expressões fundamentais para a cultura europeia – símbolos diretores –, factível mesmo após um longo período de ascensão do Cristianismo. Este fenômeno refere-se a célebre, porém complexa expressão utilizada por Warburg: *Nachleben der antike*.

Traduzir Warburg é sempre um trabalho delicado e laborioso. A relação que o estudioso tinha com a língua alemã e as construções gramaticais são notáveis. Christopher D. Johnson (2012), por exemplo, dedica um livro para a análise da translação entre “símbolo” e “metáfora” em Warburg¹¹⁵, observando em diversas passagens o contexto semântico fortemente veiculado aos escritos, sobretudo às anotações pessoais de estudos preparatórios. O autor defende o quanto a palavra “metáfora” é expressiva para o sentido de símbolo explorado por Warburg e um termo significativo que deveria ser analisado cuidadosamente. Desse modo, seus intérpretes dividem-se e, conseqüentemente, em seu exercício hermenêutico, escolhem vias de traduções possíveis que conservem a máxima do conceito exibido por Warburg.

Acerca da expressão *Nachleben*, podemos salientar as colocações que Emily Verla Bovino (2014) realizou em uma breve síntese sobre a aplicação do vocábulo nos escritos de Warburg em seu texto: “*The Nachleben of Mnemosyne: the Afterlife of the Bilderatlas*”. Conforme a autora postula, em alemão, “*leben*” pode ser compreendido como “viver” ou “vida”; na construção warburguiana, acompanha o prefixo “*nach*” que indica o “após” (BOVINO, 2014, n.p). A união entre os dois elementos indicaria, segundo Bovino (2014, n.p) uma “vida após a morte” que tem função temporal e espacial, um ponto convergente entre “uma vida passada” e a semelhança com uma “vida real”.

A noção de *Nachleben* nos escritos de Warburg pode ser mapeada, por exemplo, na parte final da palestra “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento”, de 1914 (BOVINO, 2014). Contudo, conforme Bovino (2014), a frase “*Nachleben der antike*” não é citada diretamente, aparecendo nos

¹¹⁵ Cf. JOHNSON, Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca, New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012. 272 p.

escritos em duas ocasiões: no prefácio redigido por Gertrud Bing, de 1932, para o *Gesammelte Schriften*¹¹⁶, e em uma contracapa da publicação do circuito de palestras com a participação de Adolph Goldschmidt, no Instituto Warburg, entre 1921-1922, com o título “*Das Nachleben der antike Formen im Mittelalter*” (A vida-póstuma das formas antigas na Idade Média). Em suma, podemos encontrar variações da aplicação e da noção de *Nachleben* em diversas passagens dos estudos, nem sempre com um núcleo de frase tão preciso¹¹⁷.

As traduções mais utilizadas para o termo são: sobrevivência, vida-póstuma e pós-vida (BOVINO, 2014)¹¹⁸. Habitualmente vemos o termo “*Nachleben*” vinculado ao tempo e o sentido de imagem proposto por Warburg. Baitello Junior (2017) esclarece que o termo indica que duas traduções bastante referenciadas – “imagem sobrevivente” com Didi-Huberman e “imagem póstuma” com Agamben – não explicitam o conceito integralmente. O argumento do pesquisador reside no dado que no alemão “*nach*” é uma preposição que indica “depois”, não um elemento que “morre” ou um elemento que “sobrevive” (BAITELLO JUNIOR, 2017, p. 39). Em outras palavras, para preservar o sentido de uma vida “depois”, sem incorrer a um processo de morte e compreendendo como uma vida diferente, o autor aponta para a tradução “pós-vida” como opção mais fiel ao sentido alemão (BAITELLO JUNIOR, 2017, p. 39).

Ulrich Raulff (2016) se ocupou com a mesma questão ao pensar a tradução da palavra para o inglês, no ciclo de palestras organizado pelo The Warburg Institute, em ocasião do aniversário de 150 anos do nascimento de Warburg. Raulff (2016) iniciou sua fala mencionando que em maio de 2010 esteve em Nova Iorque, na filial do Goethe Institute, visitando uma exposição cujo título era “*Nachleben*”. Os curadores teriam traduzido o termo como, simultaneamente, “*afterlife*” (vida-póstuma) e “*survival*” (sobrevivência). É significativo o que Raulff (2016) indica ao mencionar que muitas vezes os termos warburgianos são “metáforas engimáticas”,

¹¹⁶ A tradução do livro em português é a edição de estudos proposta por Horst Bredekamp e Michael Diers em 1998. Com o título em língua portuguesa: “A renovação da Antiguidade pagã”, de 2013. Cf. BING, 2013, p. xiii.

¹¹⁷ Bovino concedeu um guia bibliográfico de mapeamento da ideia do termo *Nacheleben* nos escritos de Warburg da edição de 1932 de *Gesammelte Schriften*. Ver: BOVINO, 2014. Disponível em: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1618. Acesso em: 2 jul. 2021.

¹¹⁸ Em inglês: “survival of antiquity”, “afterlife” e “posthumous life”.

construções muito específicas do historiador e, em alguns casos, construções posteriores que os intérpretes executam ao acessar os escritos do autor.

Didi-Huberman utiliza ostensivamente a interpretação “sobrevivência” ao se referir a *Nachleben* warburgiana. Paralelamente, pela influência e mediação do autor no Brasil, é recorrente encontrarmos com maior expressividade essa tradução. O argumento central do pensador francês sobre o entendimento da *Nachleben* como sobrevivência é a consideração das bases antropológicas do estudo warburgiano. Warburg congregou aspectos conflitantes das duas disciplinas: a história como um “modelo de evolução” e a “intemporalidade” da antropologia (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44). Portanto, ao se valer de questões e direcionamentos antropológicos, Warburg fazia empréstimo de um “tempo” diferente daquele dos modelos evolutivos. Seria o tempo exposto na *Nachleben der Antike*, que para o historiador da arte francês, Warburg apreendeu de Edward B. Tylor (1832-1917), reconhecido antropólogo britânico (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Tylor, em seu livro etnológico de 1871, “Cultura primitiva”, utilizou o termo “*survival*” ao tratar dos problemas de uma cultura que se pautasse por uma “lei da evolução” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44). Didi-Huberman (2013, p. 44) ressaltou que essa referência para Warburg, considerada por Gombrich como um ponto discordante para um seguidor de Burckhardt, era primordial para o entendimento de uma cultura que se abre para o elemento anacrônico, um “tempo fantasmal das sobrevivências”. Segundo o pesquisador francês, a *Nachleben* é um “problema fundamental” da historiografia warburgiana: “[...] do qual a pesquisa arquivística e a biblioteca tentaram reunir todos os materiais, a fim de compreender suas sedimentações e as movimentações de terrenos”. [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43).

A antropologia forneceu a via propícia para o estudo das migrações simbólicas, o que o autor define como “desterritorializar os campos do saber” e “reintroduzir” a disparidade dos objetos e o anacronismo¹¹⁹ histórico como algo

¹¹⁹ É conveniente mencionar que o “anacronismo” no estudo histórico é visto pelos seguidores de Didi-Huberman e Warburg como uma potência e crítica ao viés evolutivo da história tradicional. Contudo, dentro de uma metodologia histórica, dada aplicação “anacrônica” pode ser uma grande problemática que reside na comparação indevida entre dois elementos deslocados, isto é, projetar, por exemplo, uma interpretação contemporânea em uma passagem da Idade Média, construindo uma análise descontextualizada da atmosfera do período. Este não é o anacronismo ao qual Didi-Huberman se refere, muito menos uma prática warburgiana. O estudo warburgiano não desconsidera, de maneira alguma, o contexto histórico, muito pelo contrário. Warburg sempre conectou diligentemente as particularidades de cada contexto histórico, buscando não projetar, mas

construtivo. Didi-Huberman (2013, p. 44) evidencia que Tylor pensou um “nó de tempo”, onde se encontrariam “movimentos de evolução e movimentos resistentes à evolução”. Os elementos híbridos da pesquisa warburguiana poderiam corresponder ao “nó de anacronismos” das pesquisas de Tylor, sobretudo nas anotações da viagem do antropólogo ao México, em 1856 (DIDI-HUBERMAN, 2013). A *survival* de Tylor versou sobre:

Progresso, degradação, sobrevivência, revivescência, modificação [*progress, degradation, survival, revival, modification*], tudo isso são formas pelas quais se ligam as partes da complexa rede da civilização. Basta uma olhadela para os detalhes banais [*trivial details*] da nossa vida cotidiana para nos levar a distinguir em que medida somos criadores e em que medida só fazemos transmitir e modificar a herança dos séculos anteriores. Aquele que só conhece sua própria época é incapaz de se dar conta do que vê quando, simplesmente, olha em volta em seu quarto. Aqui há uma madressilva da Assíria, ali, a flor-de-lis de Anjou; uma cornija com moldura à moda grega contorna o teto; o estilo Luís XV e o estilo Regência, ambos da mesma família, compartilham a decoração do espelho. Transformados, deslocados ou mutilados [*transformed, shifted, or mutilated*], esses elementos artísticos ainda guardam em si, plenamente, a marca de sua história [*still carry their history stamped upon them*]; e se, nos objetos mais antigos, a história é ainda mais difícil de ler, não devemos concluir disso que eles não a têm. (TYLOR apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46).

É factível compreender o nexos que Didi-Huberman traça entre o pensamento de Tylor e Warburg através da escolha de vocabulário: “formas”, “modificação”, “detalhes”, “marca”, “história” e “herança”, por exemplo. Todas essas palavras se entrecruzam na dinâmica da compreensão sobre “cultura” que os estudiosos se propuseram. Todavia, para Didi-Huberman (2013, p. 47) existe um elemento ainda mais substancial para o vínculo teórico entre eles: Tylor se colocou o problema da “permanência da cultura”, algo que era, em certo sentido, consideravelmente discutido no século XIX, e apareceu para Warburg quando este se referiu ao “engrama”.

Entretanto, nem Tylor nem Warburg compactuariam com o entendimento da permanência como uma “essência”, algo que era recorrente nos estudos daquele

elucidar construções heterogêneas possibilitadas por dado período. O conceito de anacronismo aqui está intimamente relacionado a essa temporalidade da *Nachleben*, que visa o “retorno” de algo de um tempo anterior, deslocado, sem, contudo, romper com os vínculos indissociáveis de um fluxo de elementos históricos. Por isso o atlas se propõe em rotas de “migrações”, Warburg busca os momentos de metamorfose simbólica, a “sobrevivência” e não “superção” destes símbolos. O anacronismo está em algo que não “pertence” aquele momento, mas que encontrou sua via para existir “organicamente”, como o caso da prática mágica com a matemática abstrata nos estudos da astrologia, ou as personalidades híbridas de Ghirlandaio e Sassetti em um momento de transição entre as mentalidades do medievo e do início do Renascimento florentino. O anacrônico aqui evoca o “impuro”, não o “equivoco” interpretativo da prática histórica. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 67.

tempo, mas sim como um “sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47). Este argumento se torna ainda mais relevante se pensarmos a crítica que Didi-Huberman tece com o sentido de “arquétipos” na historiografia de Warburg. Discutiremos essa tópica no decorrer do capítulo, precisamente as considerações que levam o historiador da arte francês a recorrer ao sintoma freudiano como comparativo para os fundamentos teóricos de Warburg. Por agora é significativo evidenciar que os teóricos que compreendem a permanência da cultura como algo que é uma “essência”, recaem na noção do “arquétipo”, isto é, um traço generalizado. Seria o caso de Fritz Saxl, a quem Didi-Huberman (2013) também aponta como um dissidente do tempo proposto por Warburg. Retomaremos essa discussão mais adiante, neste momento, voltemos a questão da sobrevivência.

Tylor também apresentou, em seu “Cultura primitiva”, uma vertente tão explorada por Warburg: a superstição (DIDI-HUBERMAN, 2013). Superstição estaria para o estudo da magia e astrologia em Tylor (apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47) como algo que “persiste de eras antigas”. Obviamente Didi-Huberman reconhece que Tylor não é a única fonte, ou o criador dessas questões, elas corriam nos estudos de diferentes intelectuais do período. Ainda assim, aponta que devemos deter maiores considerações na fluência Tylor- Warburg - Freud, teóricos que, para a interpretação de Didi-Huberman, versam sobre as mesmas linhas de um tempo de sobrevivências e sintomas.

Retornando a fala de Raulff (2016), sobre o dilema da tradução de *Nachleben*, o estudioso oferece uma conclusão temporária após realizar um exame das aplicações e do sentido de algumas passagens warburguianas sobre a temporalidade: não deveríamos “dividir” o conceito deixado por Warburg, mas sim dividir suas possíveis traduções. Assim como ele teria visto na exposição em Nova Iorque, existem as duas dimensões no estudo warburguiano: a vida-póstuma e a sobrevivência. Pois a *Nachleben* é ao mesmo tempo “uma crítica de sobrevivências e uma vida-póstuma romântica”¹²⁰, não seria possível ter uma em detrimento da outra (RAULFF, 2016). Destarte, poderíamos apreender nas múltiplas traduções diversos ângulos, abordagens e problemas que trespasam o sentido da *Nachleben* warburguiana.

¹²⁰ Fala de Raulff no ciclo de palestras no Colóquio Warburg no tempo de “31:26” do vídeo no Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u6Hgw8ooams>. Acesso em: 27 mar. 2021.

Retornando ao desenvolvimento do atlas, que marca as rotas da *Nachleben*, devemos considerar a dificuldade que o material apresentou para a sistematização editorial e a conseqüentes reverberações do espólio. Bing e Gombrich chegaram a preparar uma prévia de uma possível edição do *Bilderatlas*¹²¹, em 1937 (WEDEPOHL, 2015). Este projeto foi apresentado como presente para o irmão de Warburg, Max, em seu aniversário de setenta anos (WEDEPOHL, 2015). Após diversas revisões, propostas editoriais e estratégias para tornar o conteúdo do atlas “acessível” a um público não especializado, Bing e Gombrich mudaram os caminhos e acabaram deixando o esboço do projeto de lado (WEDEPOHL, 2015).

Gombrich foi afastado do Instituto devido a guerra, Bing estando sozinha, diagnosticou um conflito entre o *corpus* de problemas e a idealização do legado de Warburg que ela havia almejado (WEDEPOHL, 2015). Em uma passagem importante, a historiadora da arte refletiu, através de uma carta, sobre sua ausência no projeto que dependia enormemente dela, uma vez que esteve fortemente conectada com o desenvolvimento intelectual de Warburg em vida, diferente de Gombrich:

Vou reduzir meu trabalho no Instituto ao mínimo inevitável e focar nas coisas de Warburg com força total. O que você acha disso? É ridículo, eu sei, que deva haver uma guerra e você tenha um emprego absolutamente diferente para me fazer perceber minhas responsabilidades. Mas aí está. A timidez diante da tarefa que tenho sofrido todos esses anos parece tão egoísta [no] momento em que você se depara com a questão: agora ou nunca. Se eu só for capaz de executar isso mal, grande azar. Mas deveria ser feito, e parece que sou eu quem dever realizar, afinal. Lamento que não o façamos juntos, embora saiba que é em grande parte por minha culpa não o fazermos. Mas contarei com sua ajuda e seus conselhos. (BING apud WEDEPOHL, 2015, p. 146, tradução nossa).¹²²

No trecho mencionado, Bing externaliza para Gombrich as dificuldades que ela mesma tinha com o conteúdo de Warburg. Apesar de ser extremamente leal aos projetos e construções do estudioso, o material deixado por ele era complexo até

¹²¹ Para mais informações sobre o projeto de publicação inacabado do atlas idealizado por Gombrich e Bing, ver: WEDEPOHL, 2015.

¹²² O texto em língua estrangeira é: “I am going to reduce my work at the Institute to the unavoidable minimum and to get on to Warburg things with a vengeance. What do you say to that? It is ridiculous, I know, that there should have to be a war and you employed at an absolutely different job to make me realise my responsibilities. But there it is. The diffidence in view of the task under which I have been suffering all these years seems so egoistical [at] the moment you are faced with the question: now or never. If I am only able to do it badly, worse luck. But done it should be, and it seems I am the one to do it after all. I am sorry that we shall not be doing it together, though I know it is largely my fault that we do not. But I shall count on your help and your advice.”

mesmo para seu círculo íntimo. Wedepohl (2015, p. 147) indica isso ao mencionar que Bing, após a referida carta e dedicação extrema ao legado de Warburg, encontrou dificuldades para lidar, por exemplo, com a “aplicação da teoria da memória na história”. Tais passagens corroboravam com o ponto de vista de Gombrich, por vezes em concordância com Saxl e Bing: o material era demasiadamente difícil para um público sem familiaridade com o vocabulário, as questões e os métodos de Warburg (WEDEPOHL, 2015). Bing trabalharia nos estudos teóricos e no contexto formador de Warburg até sua morte, em 1964, sem, contudo, conseguir publicar o livro (WEDEPOHL, 2015). Gombrich retornaria ao projeto após o falecimento da pesquisadora, reeditando seus rascunhos preliminares, as notas deixadas por Bing e até mesmo a proposta de biografia não finalizada de Saxl (WEDEPOHL, 2015).

É relevante apontar estes conflitos em nosso último fragmento, pois é aqui que nascem as diferentes vertentes, abordagens e problemáticas da historiografia warburguiana que lidamos até hoje. Foi na biografia intelectual de Gombrich que a figura da Ninfa foi exposta como um “motivo condutor” tão evidente e necessário para Warburg. Foi também através da tentativa falha de sistematizar os escritos de Warburg após sua morte que os “fragmentos” foram lançados como uma alternativa para expor, ainda que com dificuldades, o trabalho tão precioso de um historiador da arte e da cultura.

É também Gombrich que apresenta a trajetória intelectual enraizada em questões específicas do século XIX e como uma dinâmica individual e psicológica de Warburg (WEDEPOHL, 2015). No fim de sua biografia, fica nítido o quanto o aspecto da “personalidade” – que segundo Wind (2018) ele havia capturado erroneamente – constituíam o projeto do atlas. Para Bing, tais considerações “pessoais” de “sentimentos” de Warburg, deveriam ser retiradas do livro (WEDEPOHL, 2015, p. 155). Mas Gombrich parecia confiante em seu lugar de distanciamento da “aura” de Warburg, dado necessário para um exame crítico e atento que talvez Saxl e Bing estivessem próximos demais para notar (WEDEPOHL, 2015). Neste cenário, o arcabouço historiográfico de Warburg é apresentado em língua inglesa, e daí em diante, absorve seu sentido “instrumental”, como fonte de composição teórica para diversos herdeiros indiretos das ideias de Warburg. A Ninfa, então, é um potente exemplo desse processo.

Apesar da construção da biografia intelectual de Gombrich seguir uma cadeia progressiva do pensamento de Warburg que desemboca na idealização do atlas, no momento da escolha das tópicos principais, Warburg elencou a astrologia como ponto de partida:

[...] Começarei pela astrologia, pois o problema da circulação da concreção fantástica à abstração matemática se mostra de forma mais persuasiva, em sua versatilidade fatal de compreensão bipolar, na metáfora dos corpos celestes. Este aperto bipolar provoca a transformação total e precipitada da personalidade que se sacrifica na mesma ferramenta monstruosa, mas também permite sua estabilidade tranquila em relação ao futuro, que é medida numericamente e à distância com a ascensão e queda dos corpos celestes que aparecem. [...] (WARBURG apud GHELARDI, 2019, p. xv, tradução nossa).¹²³

Como indicou Ghelardi (2019) a astrologia seria um belo exemplo inaugural pois, para Warburg, expunha nitidamente a “bipolaridade” presente em todo o Atlas, exibida logo de entrada uma ruptura de um estudo pautado por um único viés disciplinar. Ali residiria a complexa construção e relação que a mitologia nutriu com as malhas culturais, que não estariam apenas nos domínios de uma “estética”, mas sim de uma confrontação entre arte, religião, antropologia e etnologia, por exemplo (GHELARDI, 2019). O principal responsável pelo entendimento de Warburg da retirada da mitologia dos estudos “teológicos” foi Herman Usener. Em 1888, Warburg teria aprendido, após um seminário com o filólogo em Bonn, a importância de se pensar o mito como uma “teoria das representações religiosas” (GHELARDI, 2019, p. xv).

As referidas representações religiosas presentes nos mitos indicariam um processo de racionalização, isto é, do processo de formação da consciência; bem como mecanismos de representação que possibilitaram períodos de união e separação entre sujeito e objeto (GHELARDI, 2019). É também no campo da mitologia que o conceito de “renascimento” se abre. O “retorno” ou “ressurgimento” do paganismo indica uma fissura em um conceito de uma história diacrônica, uma história evolutiva (GHELARDI, 2019). Isto ocorre porque a mitologia envolve uma prática devocional, um impulso reconhecido como fé, que opera em uma camada

¹²³ O texto em língua estrangeira é: “[...] «ini- zierò con l’astrologia poiché il problema della circolazione dalla concrezione fantastica all’astrazione matematica si mostra in modo piú persuasivo, nella sua fatale versatilità di presa bipolare, nella metafora dei corpi celesti. Tale presa bipolare provoca l’intera e avventata trasformazione della personalità che si sacrifica nello stesso utensile mostruoso, ma permette anche la sua stabilità quieta riferita al futuro, la quale si misura numericamente e a distanza con l’ascesa e la discesa dei corpi celesti che compaiono» [...]”.

muito mais profunda e enraizada na história-antropológica (GHELARDI, 2019). Warburg vai conceber esse campo como o solo das *Pathosforlmen*, o terreno das grandes experiências primordiais, as quais os indivíduos estão subordinados mesmo que inconscientemente. Em outras palavras, a *Nachleben* proposta por Warburg evoca esse rompimento com uma diacronia pura e o poder de um sincretismo na formação da cultura europeia (GHELARDI, 2019).

Segundo Ghelardi (2019) a pesquisa de Warburg encontrou um amadurecimento quando se confrontou com a astrologia, em decorrência de uma compreensão mais apurada que não seria apenas uma busca pelas rotas de migração simbólica, mas a percepção que essas representações foram um instrumento de orientação do indivíduo no universo. A figura de Giordano Bruno trouxe exatamente o sentido de expansão e reformulação: “de um mundo fechado a um universo infinito”, dos meandros de formação da ciência moderna (GHELARDI, 2019, p. xvi). Warburg admirou a personalidade de Giordano Bruno em uma carta para Karl Vossler (1872-1949) pouco antes de seu falecimento (AGAMBEN, 2012). Pensando o atlas como “teoria da função da memória humana por imagens” (*Theorie des Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses*), escreveu:

Veja que não devo aqui deixar escapar, de modo algum, como tenho feito até agora, a possibilidade de me reportar a uma figura que me fascina há quarenta anos e que, onde posso ver, não encontrou até agora sua justa posição na história do espírito: Giordano Bruno. (WARBURG apud AGAMBEN, 2012, p. 62).

Através desta passagem, podemos perceber o quanto a figura de Giordano Bruno era um elemento significativo para o último estágio de desenvolvimento intelectual de Warburg. O “fascínio” do estudioso hamburguês encontrou correspondência na “arte de dominar a memória”, a qual Bruno, em seus tratados mágicos-mnêmnicos, esboçou como imagens que expressam a “submissão do homem ao destino” (AGAMBEN, 2012, p. 62). Começar pela astrologia, então, seria começar pelas imagens que nutrem as primeiras forças de orientação do homem contra a “esquizofrenia da imaginação” (AGAMBEN, 2012, p. 62). A historiografia warburguiana se consagraria como elemento basilar para o manejo da memória, da busca pelo espaço de pensamento (*Denkraum*) e como refúgio de “fantasmas” (AGAMBEN, 2012).

A imagem, então, não seria compreendida apenas como “produto” do entorno, mas também “produtora”, assim como colocou Baitello Junior (2017, p. 35): “criadora e criatura”. Seu campo de ação residiria no que Agamben descreveu como: “[...] terra de ninguém, entre o mito e a penumbra ambígua em que o vivente aceita confrontar-se com as imagens inanimadas que a memória histórica lhe transmite para restituir-lhes a vida. [...]”¹²⁴. Por esse motivo, a titânide grega da memória batiza o atlas: *Mnemosyne*. A memória irá mediar as imagens vivas que encontramos na arte e na literatura, por exemplo, transformando o que soa estranho em um vínculo e as grandes distâncias temporais e espaciais em rotas de uma “longa” história (JOHNSON, 2012, p. 4).

As experiências primordiais, que a fenomenologia alemã reconhecia tão bem como “experiência vivida”¹²⁵ (*Erlebnis*), serão atenuadas por “imagens mediadoras”, fortemente carregadas de *pathos* (JOHNSON, 2012, p. 4). Tendo um conteúdo emocional tão arrebatador e passional, elas se tornam subjetivas e estéticas, e sobretudo, matéria da memória (JOHNSON, 2012). A Ninfa então, no projeto warburguiano, pode ser lida como a “imagem da imagem”, pois é transmitida de tempo em tempo, estabelece o poder do encontro e da perda de si mesmo, permite que possamos pensar prudentemente ou nos perder no reflexo fóbico (AGAMBEN, 2012, p. 61). Ela é, como o céu no estudo astrológico warburguiano: a graça e a maldição do homem (AGAMBEN, 2012). Para onde se refugia a Ninfa anexada nos painéis de Aby Warburg?

Hans Belting (2011, p. 5) nos clarifica em seu livro “An anthropology of images” (Uma antropologia da imagem) que nos relacionamos com elas através de um “médium”, no francês apreendido como *dispositif* (dispositivo)¹²⁶. Trata-se do

¹²⁴ Sobre a compreensão de imagem que Agamben tece no ensaio “Ninfas”, há um diálogo com as “imagens dialéticas” de Walter Benjamin. Trata-se da compreensão da imagem como elemento primordial da teoria histórica, que não versaria apenas sobre os objetos nem sobre essências fenomenológicas, mas sim sobre os “índices históricos” presentes nas imagens dialéticas. Cf. AGAMBEN, 2012, p. 39.

¹²⁵ Em inglês: “lived experience”.

¹²⁶ Para a compreensão do sentido de dispositivo podemos acessar o ensaio de Giorgio Agamben: “O que é um dispositivo?” que estabelece reflexões sobre termo ponderando o trabalho intelectual do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984). Em breve apresentação, o dispositivo refere-se a um conjunto heterogêneo, constitui uma rede entre elementos linguísticos e não linguísticos, entrecruza relações de poder e relações de saber e está inscrito através de uma relação de poder. É interessante, ainda, observar o apontamento que Agamben faz ao dizer que os dispositivos são estratégias para a fuga do sentido “universal” e respondem a uma “urgência” do contexto que estão inseridas. Cf. AGAMBEN, 2006.

local de encontro que Belting (2011, p. 5) descreve como “suporte”, “hospedeiro”, ou “instrumento”¹²⁷ da imagem. No caso do dispositivo, podemos utilizar as colocações de Agamben¹²⁸ (2006, p. 21, tradução nossa), como: “[...] qualquer coisa que de alguma forma tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e proteger gestos, comportamentos, opiniões e as falas dos seres vivos [...]”¹²⁹. A origem desses “dispositivos”, seria a tópica explorada por Warburg: a separação entre o sujeito e o objeto, que Agamben (2006, p. 42) denomina como “cisão”. Como salientou Ghelardi (2019, p. xv), as obras de arte podem ser apreendidas como variadas tentativas de distanciamento do objeto.

Devemos, ainda, ressaltar a distinção entre o conceito de “objeto histórico” para os domínios da “imagem”. Isto se torna pertinente porque Warburg começou pela coleta do “objeto”, contudo, na etapa final de sua vida, quando firmou seus laços com a antropologia, passou a discutir o sentido de “imagem”. Segundo Belting (2011, p. 2), as obras de arte são “objetos tangíveis” que possuem história; a imagem, entretanto, pode se apresentar como algo material ou mental.

Compreender o sistema geracional das imagens é também um gesto de autocompreensão, pois como descreveu Belting (2011, 02), nós somos o solo onde elas nascem, através dos sonhos, fantasias ou percepções. Este é o elemento vivo, uma vez que projetamos nossas imagens mentais em imagens do mundo e formulamos novas constelações. Belting (2011, p. 02, tradução nossa) proclama o nome de Warburg em seu estudo com a seguinte frase: “Ouso retomar a antropologia de Warburg, assim como sua *Kulturwissenschaft*, sem citá-lo ou historicizá-lo, pois suas iniciativas precisam ser apropriadas para o nosso tempo”¹³⁰. Tornar as iniciativas de Warburg apropriadas para nosso próprio tempo demandam

¹²⁷ Em inglês: “support”, “host” e “tool”.

¹²⁸ Não vamos nos alongar sobre o conceito de dispositivo pois exigiria um estudo filosófico aprofundado entre as obras de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, por exemplo. Nosso intuito é indicar alguns caminhos da recepção da Ninfa na contemporaneidade, priorizando exemplos diretos do manejo de alguns teóricos com o tema. A construção de um quadro teórico-filosófico demandaria outro tipo de pesquisa, ancorada nos escritos contemporâneos, utilizando as ideias de Warburg como Belting apontou.

¹²⁹ O texto em língua estrangeira é: “[...] qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e discorsi degli esseri viventi. [...]”

¹³⁰ O texto em língua estrangeira é: “I dare to take up Warburg’s anthropology, as well as his *Kulturwissenschaft*, without quoting or historicizing him, as his initiatives need to be appropriated for our own time.”

escolhas, aproximações, correções, críticas, associações e acréscimos. Todas essas atitudes otimizam o conhecimento, ao mesmo tempo, modificam, pouco a pouco, o objeto ou imagem inicial.

Consideramos essa colocação essencial para compreendermos algumas funções da Ninfa na historiografia warburguiana. Enquanto recurso para acessar as ideias de Warburg, ela é um poderoso instrumento, capaz de decompor grandes problemas da história cultural e da história da arte e da própria construção teórica do estudioso. Enquanto projeto ela é fragmentada e experimental. Ela é o objeto que se converte em imagem e se torna o “símbolo” de uma construção intelectual. Enquanto espólio na contemporaneidade, ela é um médium ou dispositivo onde formulamos novas estratégias úteis para o nosso tempo. A grande lição sobre a Ninfa, talvez, seja sempre questioná-la sobre o tempo a qual está inserida. Dentro da narrativa historiográfica de Warburg a Ninfa já era múltipla, mas ainda não o “pertencia”, era um fóssil prestes a ser exumado. Warburg lançou seu *flirt* intelectual, como Jolles (2018, p. 67) descreveu na célebre troca de cartas, e ela se transformou em “paradigma ninfal” (BAERT, 2014), “heroína transversal e mítica” (DIDI-HUBERMAN, 2013), cifra das *Pathosformen* (AGAMBEN, 2012), a borboleta da contemporaneidade.

3.2 Borboletas como “animaizinhos da alma”: o legado de um historiador da psiquê

A “tradição” historiográfica da projeção dos conflitos psicológicos de Warburg com a construção das malhas culturais da humanidade é uma ideia induzida por Gombrich (WEDEPOHL, 2015). Logo que chegou ao Instituto Warburg e iniciou seus trabalhos, absorveu a concepção de que o estudioso hamburguês sofria de esquizofrenia e que, muito provavelmente, teria uma projeção nas colocações sobre a história da expressão através desse “padrão” (WEDEPOHL, 2015, p. 136). Esta ideia de Gombrich seria responsável por uma leitura “tendenciosa” do trabalho intelectual de Warburg, ferozmente criticada por Wind (WEDEPOHL, 2015). Podemos considerar que, apesar da recusa de tratar dos aspectos “médicos” do adoecimento de Warburg diretamente no livro – como parte da bibliografia

contemporânea sobre o tema faz -, Gombrich direcionou toda uma nova atenção para o episódio e, paralelamente, enfatizou o que é discutido na contemporaneidade como o legado de um “historiador da psiquê”.

Possivelmente tal escolha foi uma forma de “justificar” as inconsistências e a dificuldade de orientação em um universo de anotações pessoais que, de fato, jamais foram feitas para informar um leitor externo e sim como *modus operandi* de um pesquisador em seu íntimo. Contudo, assumiu uma diretriz importante em como lemos, escrevemos e referenciamos Warburg. Não vemos mais sua patologia como “problema” para uma falha sistematização, é claro, mas como “potência” de uma “nova história da arte”. Cabe aqui o cuidado para se orientar nessa “sopa de enguias”.

Em uma passagem em 1929, Aby Warburg se descreveu como um “historiador da psiquê”:

Às vezes, em minha condição de historiador da psiquê, é como se um reflexo autobiográfico me levasse a querer identificar a esquizofrenia do Ocidente no mundo figurativo; por um lado, a ninfa estática (maníaca) e, por outro, a divindade fluvial do luto (deprimida), como dois polos entre os quais a pessoa sensível busca a criação de seu estilo. O velho jogo de contraste: vida ativa e vida contemplativa. (WARBURG; BING, 2016, p. 53, tradução nossa).¹³¹

Tal colocação implicou um rastro na historiografia warburguiana. Primeiro como um gesto de “autorreflexão”, uma vez que Warburg sofreu graves crises psíquicas durante 1918 até 1924. Segundo, como uma possível conexão entre seus estudos e o desenvolvimento da jovem psicanálise. Parte das produções e conexões do legado warburguiano, associaram seu momento de fragilidade com o desenvolvimento, amadurecimento e refinamento de um percurso intelectual. Há, é claro, um perigo em resumir as pesquisas de Warburg em um “quadro patológico”.

No entanto, desconsiderar esse período tão significativo da vida do estudioso também parece uma armadilha para a condensação de um Warburg “apolíneo”, isto é, o cientista que traça filologicamente a rota dos “monstros” da cultura sem ser atraído por eles. Sabemos que o caminho mais interessante não seria a polarização

¹³¹ O texto em língua estrangeira é: “A veces, en mi condición de historiador de la psique, es como si un reflejo autobiográfico me llevara a querer identificar en el mundo figurativo la esquizofrenia de Occidente; por un lado, la ninfa estática (maníaca) y, por otro, la divinidad fluvial de luto (deprimido) como dos polos entre los cuales la persona sensible busca en la creación su estilo. El antiguo juego del contraste: vida activa y vida contemplativa.” Tradução do italiano por Helena Aguilã Ruzola, da edição de Maurizio Ghelardi, “Diario romano (1928-1929)”, Turim: Nino Aragno, 2005.

de nenhuma das vias: nem seu extrapolar dionisíaco, no ápice de seus surtos psicológicos, nem sua construção apolínea, fincada em qualquer “ciência pura”. Compreender em que medida sua “dialética dos monstros” funciona e se contamina com sua subjetividade é o intuito deste subcapítulo.

Conforme Didi-Huberman (2001, p. 621) descreveu: a história da arte inventada por Warburg é “uma metamorfose viva” da história da arte tradicional. Caminhando um passo além, o filósofo francês acredita que essa “nova história da arte”, conhecida como “ciência sem nome”, referida por Warburg como “ciência da cultura”, transformou a história da arte feita através de estilos, em “uma história da psiquê” (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 621). A partir daí, não falamos apenas do “produto biologicamente” necessário que o autor buscou, mas encontramos novas dinâmicas, paralelos, comparações, comentários, reflexões e construções teóricas que alimentam a metamorfose viva de Warburg. Nesse ponto, não falamos apenas de Warburg, mas na potência em pensar através dele.

A “metamorfose” de Warburg transformou o viés positivista da prática histórica em uma dinâmica “histórico psicológica” onde os “objetos” não são apenas objetos, mas “expressão” (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 621). Aliás, para Didi-Huberman (2013, p. 426) nunca falamos apenas em “objetos históricos” quando falamos da historiografia warburguiana. Falamos de “*leben*”, a vida e, para o autor, a vida se encontra nas imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 426). Isto posto, uma “história psicológica por imagens” requer vida, movimento, *pathos*. Variáveis que se entrecruzam na psiquê do indivíduo e encontram suas “fórmulas” de expressão.

Para o autor francês o que melhor explica a necessidade de se pensar a psiquê na historiografia warburguiana é o sentido da *Nachleben*. O tempo que Warburg proclama seria um tempo psíquico, justificado através de três pontos:

[...] Em primeiro lugar, os *motivos* escolhidos de *Nachleben* são os grandes poderes psíquicos: representações patéticas, dinamogramas do desejo, alegorias morais, figuras de luto, símbolos astrológicos etc. Em seguida, os domínios de *Nachleben* são o estilo, o gesto e o símbolo, como vetores de troca entre espaços e tempos heterogêneos. Finalmente, os processos de *Nachleben* só podem ser compreendidos a partir de sua “conaturalidade” com os processos psíquicos nos quais a realidade do primitivo se manifesta. Daí o interesse de Warburg pelos aspectos latentes ou críticos da *Pathosformel*, bem como aqueles que dizem respeito às pulsões e à fantasia. (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 621, tradução nossa).¹³²

¹³² O texto em língua estrangeira é: “First, the chosen *motifs* of *Nachleben* are the great psychic powers: pathetic representations, dynamogrammes of desire, moral allegories, figures of mourning,

Concentrando-nos em nosso motivo principal, a Ninfa, segundo a prerrogativa exibida, ela é portadora de “grandes poderes psíquicos”. Tanto em nossa introdução, quanto em nosso Fragmento I, foi perceptível a proeminência da Ninfa nos domínios do intelecto humano. O segundo ponto, os “domínios” da *Nachleben*; estilo, gesto e finalmente, o símbolo. As referidas atribuições não pertencem ao linear, homogêneo e estável. Nesse sentido, as rupturas e fronteiras são exploradas e o “primitivo” descoberto. Novamente, tudo ocorre no tempo psíquico.

A “psicologia da arte”, então, seria um caminho árduo e perigoso, como Bing teria observado ao descrever as *Pathosformeln*¹³³ (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 621). Marcado por uma profunda tentativa de apreender a “psicologia da expressão” (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 621). É relevante destacar sobre qual ponto Didi-Huberman define o sentido de “psiquê”. Não é, de forma alguma, os domínios das “personalidades artísticas geniais”, mas sim o que ele considera “transversal e básico”, “impessoal e transindividual”, uma psiquê sobre o “corpo e a alma”, “imagem e palavra”, “representação e movimento”¹³⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 622).

Como nos conta Elena I. Antonakou e Lazaros C. Triarhou (2017), a denominação “psiquê” tem sua origem na filosofia clássica e na mitologia. No campo da ciência, serve como radical para “Psicologia” e “Psiquiatria”, além de estar associada, na entomologia, aos insetos lepidópteros (ANTONAKOU; TRIARHOU, 2017). A origem etimológica do grego¹³⁵ remete a um indicador de vida, além de estar em realce nas grandes discussões filosóficas antigas sob o aspecto de “alma” (ANTONAKOU; TRIARHOU, 2017). A discussão entorno da alma era o catalizador das grandes comoções e o sentido de vida: simbolizava um “sopro” incorpóreo ou espiritual que movia os organismos vivos (ANTONAKOU; TRIARHOU, 2017,

astrological symbols, etc. Next, the *domains of Nachleben* are style, gesture and the symbol, as vectors of exchange between heterogeneous spaces and times. Finally, the *processes of Nachleben* can only be understood from the basis of their ‘connaturality’ with psychic processes in which the *actuality* of the *primitive* manifests itself. Thus Warburg’s interest for the latent or critical aspects of the *Pathosformel*, as well as those that pertain to the drives and to fantasy.”

¹³³ “We are here treading on dangerous ground.” (BING apud DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 622).

¹³⁴ O autor indica que na tradição clássica esses aspectos são apreendidos pelo sentido estético da imitação. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 621.

¹³⁵ Segundo Antokanou e Triarhou, a palavra “*psyche*” deriva do verbo grego “ψύχω” que significa “esfriar” ou “soprar” (“to cool, to blow”), um indicador de vida. Cf. ANTONAKOU, Elena I.; TRIARHOU, Lazaros C. Soul, butterfly, mythological nymph: psyche in philosophy and neuroscience. Arquivos de Neuro-Psiquiatria, [S.L.], v. 75, n. 3, p. 176-179, mar. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anp/a/y65SG658xdTZWxtQmj9qd/?lang=en>. Acesso em: 06 ago. 2020.

tradução nossa). A importância da alma estaria no campo primordial da existência humana, com seu impacto psicológico como o catalisador da percepção, do pensamento e da moralidade; já no ponto de vista físico; como o edificador das funções vitais do organismo (ANTONAKOU; TRIARHOU, 2017).

A origem do mito de Psiquê é atribuída a Lucius Apuleius Madaurensis (Lúcio Apuleio) ou Platonicus (ANTONAKOU; TRIARHOU, 2017). Trata-se de uma reflexão sobre a purificação da alma humana, seus tormentos, desejos e superações em busca das realizações e imortalidade. Psiquê é uma jovem que vive uma trama amorosa com Eros, o Cupido, filho de Vênus (APULEIO, 2020). A jovem era dona de uma beleza ímpar, capaz de despertar a inveja da deusa que ordena que seu filho castigue Psiquê com uma flecha do amor (APULEIO, 2020). Este, por sua vez, acaba se auto flechando, apaixonando-se perdidamente pela jovem.

Para que Psiquê não descobrisse quem Eros de fato era, isto é, uma divindade, os dois estabelecem encontros noturnos nos quais Eros esconde sua identidade na escuridão (APULEIO, 2020). Em uma atitude de desespero e curiosidade, Psiquê quebra a única promessa que teria feito a seu grande amor: não o ver sob a luz. Quando ela descobre a identidade de Eros acaba por quebrar o elo de amor, perdendo-o (APULEIO, 2020). Psiquê embarca em uma jornada heroica em busca de redenção para reconquistar o amor e confiança de Eros (APULEIO, 2020). No fim, como resolução entre o amor mortal e o divino, Psiquê é presenteada com asas, marcando, então, um importante traço iconográfico do mito: a jovem com asas de borboleta (Figura 20):

Psiquê, uma mulher mortal, foi libertada da morte por Zeus, o pai dos deuses, que teve pena dela e lhe garantiu a imortalidade. As imagens mitológicas de Psiquê na arte antiga são representadas com asas de borboleta, amplamente retratadas também na cerâmica. Livre da morte, o corpo da alma pode voar livremente, alçando voo, afastando-se dos grilhões da crisálida. [...] A palavra para borboleta em grego formal é *psyche*, considerada a alma dos mortos. Os gregos antigos também chamavam a borboleta de *scolex* (“verme”), enquanto a crisálida - que é o próximo estágio de metamorfose de uma lagarta - era chamada de *nekydallon*, que significa “a casca dos mortos. (ANTONAKOU; TRIARHOU, 2017, p. 177, tradução nossa).¹³⁶

¹³⁶ O texto em língua estrangeira é: “Psyche, a mortal woman, was released from death by Zeus, the father of the gods, who took pity on her and granted her immortality. Psyche’s mythological imagery in ancient art is represented with butterfly wings, amply depicted in pottery as well. Freed from death, the body of the soul could fly freely, soaring, departing from the shackles of the chrysalis. [...] The word for butterfly in formal Greek is *psyche*, thought to be the soul of the dead. Ancient Greeks also named the butterfly *scolex* (“worm”), while the chrysalis – which is the next stage of metamorphosis from a caterpillar – was called *nekydallon*, meaning “the shell of the dead.”

Figura 20 – Sarcófago com Cupido e Psiquê



Legenda: Sarcófago infantil com a representação do casamento entre Cupido e Psiquê. Autoria desconhecida. Peça em mármore do período romano, c. 3 d.C. Museu Britânico, Londres.
 Fonte: © The Trustees of the British Museum.

A “casca dos mortos”, a crisálida, é significativa para a associação entre as imagens, a borboleta e a alma. A historiografia contemporânea sobre Warburg é o local onde elas se trespassam. Baert (2016) aponta que o interesse de Warburg pelos avanços mais recentes da biologia, na virada do século XIX para o XX, o aproximaram da taxonomia das borboletas. Para a autora é relevante salientar como o estudo das borboletas se tornou um símbolo do método de classificação, concebido de maneira formal, no círculo intelectual de Atlas e enciclopédias do século XIX (BAERT, 2016). O apreço de Warburg por sistematizações e categorias é apresentado na constituição de seu Atlas, pertencente a essa tradição pedagógica (BAERT, 2016). Warburg nomeou uma figuração da Ninfa como a “borboleta da Antiguidade”, ao tratar do planeta Vênus no calendário Baldini (Figura 21 e 22):

[...] Em gravuras posteriores do mesmo planeta, a borboleta da Antiguidade emerge do casulo borgonhês: o vestido flui livremente, como o da própria Vitória, e também as asas de Medusa na cabeça, instrumentos de voo bem-vindos da ninfa flutuante, afugentaram a ostentação vazia do hennin. Assim se manifesta de modo elementar o idealismo do movimento autóctone à antiga, que Botticelli levaria à expressão mais sublime do início do Renascimento. [...] (WARBURG, 2013, p. 112).

Figura 21 – Planeta Vênus



Legenda: Calendário de Baldini, 1ª edição. Atribuído a Baccio Baldini, c. 1464, Gravura, The British Museum, Londres.

Fonte: © The Trustees of the British Museum.

Figura 22 – Planeta Vênus



Legenda: Calendário de Baldini, 2ª edição. Atribuído a Baccio Baldini, c. 1465, gravura, The British Museum, Londres.

Fonte: © The Trustees of the British Museum.

Na referida passagem, pertencente ao texto “Sobre as *imprese amorse* nas gravuras florentinas mais antigas”, de 1905, Warburg retoma a figura de sua Ninfa descrevendo-a como a “borboleta do Antiquidade” por romper com o vestido pesado da primeira versão, *alla francese*, e “desabrochar” leve e fluída na segunda edição

all'antica. Ali estaria um momento de transição importante que tornaria as vestes esvoaçantes de Botticelli factível em sua “mitológica pintura livre sobre tela” (WARBURG, 2013, p. 115). Curioso, no entanto, é que ela tenha se tornado também uma “borboleta da contemporaneidade”. Todavia, o discurso que a Ninfa/borboleta acarreta no século XXI é muito diferente do descrito e apontado pelo historiador no trecho anterior.

Em 1905, Warburg estava delineando a complexa dinâmica da transição de estilos no início do Renascimento florentino. Tomando a Ninfa como personificação do paganismo – assunto discutido em nosso fragmento I e II -, o estudioso busca a *Nachleben* do motivo. Ou seja, como foi possível que a Ninfa surgisse com tanta mobilidade nas pinturas de Botticelli ou nos afrescos de Ghirlandaio. Descubra seu “disfarce” em planeta Vênus, elemento precursor do seu desvio consistente para os estudos posteriores da astrologia. A borboleta da contemporaneidade, no entanto, pouco tem a ver com a decomposição de mentalidades formadoras de um estilo.

A Ninfa ou borboleta que habita os discursos da iconologia moderna entrelaça história da arte, filosofia, ciências biológicas e psicanálise. Sendo mais coerente com o discurso de dissolução de fronteiras disciplinares de Warburg, ela aparece na literatura, nas artes visuais, na sociologia e em tanto outros campos os quais puder ser transformada. Em verdade, a Ninfa de Warburg sofreu uma metamorfose, passou a ser “Ninfa warburguiana”. Sua genealogia é um pouco menos árida que a do símbolo cultural da ninfa. Sabemos seu endereço nos escritos iniciais de Warburg, exaltamos sua preciosa troca de cartas, mas sua Ninfa, enquanto “teoria” bem definida, não existiu. Contudo, conseguimos apreender uma história da arte como um tipo de “lepidopterologia”¹³⁷, isto é, como uma especialidade no estudo das borboletas (BAERT, 2016, p. 57).

As borboletas possuem um ciclo natural de vida, um processo de metamorfose: ovo, larva, ninfa (crisálida), à imago, seu estágio adulto (BAERT, 2016). Como nos mostra Barbara Baert (2016), Goethe versou sobre o processo de metamorfose das borboletas justamente no momento que se dedicava ao estudo do Laocoonte¹³⁸. O vínculo entre esses tópicos, aparentemente tão distintos, mas tão centrais no pensamento goethiano, residiu no sentido de transformação. A borboleta

¹³⁷ Em inglês: “lepidopterology”.

¹³⁸ Ver: BAERT, 2016, p. 55.

carrega um forte simbolismo, presente em considerações de inúmeros estudiosos – como o entomologista Jean Henri Fabre (1823-1915) e o historiador Jules Michelet (1798-1874) – se apresentou na narrativa historiográfica de Warburg como algo que lhe escapava (BAERT, 2016):

A mais linda borboleta que já aprisionei rompe bruscamente o vidro e vem dançar no azul...Preciso recuperá-la, mas não estou equipado para esse tipo de exercício. Ou, mais exatamente, eu bem que gostaria, mas minha formação intelectual mo [sic] proíbe. [...] Quando se aproxima a jovem de passos leves, eu gostaria de me deixar levar alegremente com ela, mas esses arrebatamentos não são para mim. (WARBURG apud MICHAUD, 2013, p. 177).¹³⁹

O ponto de “escape”, como observamos anteriormente, reside na volatidade do motivo na história cultural. A Ninfa é algo que escapa a Warburg, é o elemento irracional que em dado momento é “domesticado”, mas carrega consigo o perigo da dominação. Manejar esse precioso *pathos* é um risco, que exige um esforço consciente para a conquista de *sophrosyne*. A Ninfa escapa porque ela pode se apresentar em relevos de sarcófagos, em *grisaille*, na serva com o *desco da parto*, como uma caçadora de cabeças, nas Mênades que executam Orfeu, nas ninfas que correm e dançam de Botticelli, como Aura, Fortuna, Vênus Celeste, Vênus terrestre (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220). Era sobre essa complexa metamorfose morfológica que Jolles (2018, p. 69) escreve ao amigo: “Onde já a vi?”. Sua busca genealógica, entretanto, extrapolaria os diagramas e esquemas de Warburg. Isso se deve ao “método simples” que Warburg se comprometeu a desenvolver: descobrir o “como” mais do que o “por quê” (SACCO, 2014). Como a Ninfa chega na contemporaneidade então? Como crisálida:

Como um estudioso, Warburg deveria saber que a borboleta era o símbolo da psique ou alma grega. Seu neologismo *Seelentierchen*¹⁴⁰ mostra seu

¹³⁹ Passim BAERT, 2016, p. 55.

¹⁴⁰ A tradução para *Seelentierchen* aparece na versão em português do livro de Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg e a imagem em movimento*, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 175, como “alminhas vivas”. A tradução do alemão foi realizada por Sibylle Muller, já ao português por Vera Ribeiro. Nota-se que a tradução literal do alemão teria como correspondência “animaizinhos da alma”. Na versão em inglês do livro de Michaud, traduzido por Sophie Hawkes, o termo aparece como “little soul animals”, isto é, “pequenos animais de alma”. Cf. MICHAUD, 2007, p. 171-73. Na tradução inglesa do livro de Georges Didi-Huberman, “Atlas, or the anxious gay Science”, Shane Lilis traduziu o termo como “little creatures which have a soul” (pequenas criaturas que têm uma alma), Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 210. Considerando que trata-se de um neologismo e que a conotação pode causar variações na tradução, ressaltamos a tradução literal do termo e possíveis variações da

conhecimento do assunto. As passagens científicas em que ele menciona borboletas também mostram sua refinada compreensão intelectual do fantasma cíclico. A ninfa - termo biológico que semanticamente não poderia ter sido mais bem escolhido - é o *Zwischenraum*¹⁴¹ de sua hermenêutica. A crisálida é o *lócus* que vibra com a energia cinética da *Pathosformel*. Aby Warburg não pode deixar de pensar no meio visual como o milagre da transformação, vendo-o no continuum de uma tendência cultural que vai surgindo e gerando novas “larvas”. A história da arte é um tipo de *lepidopterologia*. (BAERT, 2016, p. 57, tradução nossa).¹⁴²

Baert (2016) pensa os fundamentos norteadores da Ninfa de Warburg nos estudos posteriores da iconologia como uma chave hermenêutica que inaugurou um novo tipo de história da arte, a “ciência sem nome” apontada por Agamben (2017), ou a história de sobrevivências e sintomas de Didi-Huberman. Sua crisálida, além do sentido biológico de um estado de desenvolvimento da borboleta - seu casulo - em sentido figurado (MICHAELIS, 2021) indica algo latente, em estágio de preparação. A autora propõe uma história da arte como *lepidopterology* (lepidopterologia), um estudo das ninfas através do aspecto “histórico-simbólico” das borboletas (BAERT, 2016). Esse contexto envolve questões como a *psiché*, a alma, o renascimento e a imortalidade (BAERT, 2016). Nesse sentido, a autora propõe as “borboletas de Aby Warburg como paradigmas históricos da arte” (Aby Warburg’s Butterflies as Art Historical Paradigms) (BAERT, 2016).

A discussão de uma historiografia artística baseada na reflexão e aproximação com a ideia de borboletas e mariposas não é exclusividade de Baert. Na realidade, Georges Didi-Huberman¹⁴³ apreendeu a Ninfa warburguiana e a transportou para o campo de discussão da teoria da imagem na contemporaneidade

mesma. Optamos por adotar em nosso título “animaizinhos da alma”, tomando como base o sentido de confidencialidade que Warburg teria empregado ao conversar com borboletas em seu quarto.

¹⁴¹ Tradução: “interespaço”.

¹⁴² O texto em língua estrangeira é: “As a scholar, Warburg must have known that the butterfly was the symbol of the Greek psyche or the soul. His neologism *Seeleentierchen* shows his knowledge of the subject. The scientific passages where he mentions butterflies also show his refined intellectual understanding of the cyclical phantasm. The nymph – a biological term that semantically could not have been better chosen – is the *Zwischenraum* of his hermeneutics. The crysalis is the *locus* which vibrates with the kinetic energy of the *Pathosformel*. Aby Warburg cannot help but think of the visual medium as the miracle of transformation, seeing it in the continuum of a cultural undercurrent that keeps emerging and sprouting new “larvae”. Art history is a type of lepidopterology.”

¹⁴³ Como indicou Vlad Ionescu em “On moths and butterflies, or how to orient oneself through images. Georges-Didi-Huberman’s art criticism in context”, In: *Journal of Art Historiography*, number 16, June, 2017, p. 01, em 1998 o estudioso francês produziu o livro “*Essais sur l’apparition: Phasmes*”, uma coletânea de textos escritos entre 1983 e 1997, elaborando sobre as borboletas como objetos da visualidade. Além desse volume, Didi-Huberman também publicou em 2013 “*Phalènes. Essais sur l’apparition*”.

explorando a imagem metafórica desses insetos. A moderna história da arte praticada por Didi-Huberman transcorre nas vias da antropologia, filosofia e psicanálise sem receios. Como ressalta Ionescu (2017, p. 4), repensa as diretrizes temporais e absorve o conceito da borboleta como um objeto de visualidade:

[...] O que essas imagens de insetos frágeis acrescentam à nossa compreensão das imagens e à historiografia da arte? Minha hipótese é que eles questionam o status da imagem no discurso histórico da arte moderna. Os movimentos aparentemente caóticos de borboletas e mariposas denotam o fato de que as imagens são aparições cuja potencialidade é desvendada quando vista e pensada em relações mais amplas com outras imagens. Pensar no potencial das imagens significa tecê-las em constelações mais amplas. Além disso, essas constelações de imagens modificam a temporalidade implícita em qualquer história da arte. Em vez de pensar a temporalidade como uma narrativa diacrônica (a história cronológica dos artefatos), uma alternativa seria concebê-la como a montagem anacrônica de imagens heterogêneas. Com Didi-Huberman, o modo de escrever a história é o atlas de imagens e seu significado consiste na capacidade de destilar forças visuais que se renovam. O visual tem em Georges-Didi Huberman um valor antropológico e hermenêutico ao retratar como a humanidade se representa ao longo da história. [...] (IONESCU, 2017, p. 01, tradução nossa).¹⁴⁴

Questionar o estatuto da imagem no discurso moderno da história da arte é o legado de Warburg. Como um continuador e intérprete, Didi-Huberman efetua escolhas no laboratório cultural fundado pelo estudioso hamburguês. Para compreender o pensamento de Didi-Huberman sobre o *corpus flutuante* de Warburg, precisamos apontar uma discussão central que o pensador francês aborda: o sintoma. Como indica Ionescu (2017, p. 02), o processo de apreensão da imagem envolve a dinâmica de “simbolização”¹⁴⁵, isto é, quando a mente capta algo que deseja, mas não possui. Desse modo, captamos esses processos de “simbolização” através de dois momentos: quando nos confrontamos com algo que está ausente,

¹⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “[...] What do these images of fragile insects add to our understanding of images and to art historiography? My hypothesis is that they question the status of the image in the modern art historical discourse. The seemingly chaotic movements of butterflies and moths denote the fact that images are apparitions whose potentiality is unravelled when seen and thought of in broader relations to other images. To think the potential of images means to ‘weave’ them in wider constellations. Moreover, these constellations of images modify the temporality implicit in any history of art. Instead of thinking temporality as a diachronic narrative (the chronological story of artefacts), an alternative would be to conceive it as the anachronistic montage of heterogeneous images. With Didi- Huberman, the mode of writing history is that of the atlas of images and its significance consists in the ability to distil reemerging visual forces. The visual has in Georges-Didi Huberman an anthropological and hermeneutic value as it pictures how humanity represents itself throughout history. [...]”

¹⁴⁵ Aqui o autor se refere ao sentido de símbolo exposto por Vischer. Ver: IONESCU, 2017, p. 02.

ou que está parcialmente presente, em suma, um elemento que não foi fixado completamente e por isso precisa de mediação (IONESCU, 2017, p. 02).

Uma história da arte praticada desse ponto de vista acaba por recorrer aos sinais ou *síntomas* que o reaparecimento de motivos acarreta. Quando Warburg ficou internado sob os cuidados de Binswanger praticou uma espécie de culto às borboletas: “Ele pratica um culto com os insetos e as pequenas borboletas que voam em seu quarto à noite. Passa horas conversando com elas. Chama-as de suas “alminhas vivas”¹⁴⁶ [*Seelentierchen*] e lhes confia suas queixas. [...]” (BINSWANGER apud MICHAUD, 2013, p. 175)¹⁴⁷. Através dessa passagem, alguns historiadores como Didi-Huberman e Baert (2016, p. 28) postulam que o período de recuperação de Warburg foi um momento de profunda autorreflexão e diálogo com seu médico, o que conectou sua história da arte a um aspecto “patológico”.

O “homem que falava com borboletas” (DIDI-HUBERMAN, 2013) durante seu período de internação psiquiátrica cunhou variados instrumentos e possibilidades para o futuro de sua disciplina. Indiscutivelmente a Ninfa é um deles. Segundo Didi-Huberman, suas conversas com os “animaizinhos da alma” indicavam suas reflexões a respeito da própria ideia de imagem:

[...] Acaso “falar com borboletas” durante horas não era, decididamente, interrogar a imagem como tal, a imagem viva, a imagem-pulsão que a afixação praticada por um naturalista só faria necrosar? Não era encontrar, através da sobrevivência de um antigo simbolismo de Psique, o nó psíquico da Ninfa, de sua dança, sua fuga, seu desejo, sua aura? Como não reconhecer, nessa fascinação por borboletas, a convivência do inseto metamórfico com a própria ideia de imagem? (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 22).

Durante o período de fragilidade psíquica Warburg enfrentou seus medos, fobias e paranoias. Se seu gesto de “falar com borboletas” era uma tópica intelectual consciente do historiador não podemos afirmar seguramente. O que podemos, afinal, é compreender um laço historiográfico entre a trajetória intelectual e os conflitos pessoais. Desse laço, Ninfa, borboleta e psiquê se refugiam no sentido da imagem e seus tormentos.

¹⁴⁶ Além desta tradução, podemos encontrar “animaizinhos da alma” ou “pequenas criaturas que têm alma”. Ver: nota 139.

¹⁴⁷ Passim IONESCU, 2017, p. 03.

Barbara Baert (2016, p. 57) escreveu que não seria possível dissociar a hermenêutica de Warburg – em especial sua Ninfa – da “*psychomania*” (psicomania) enfrentada por ele durante sua vida. Didi-Huberman (2013b, p. 23) questionou: “Seria a história da arte warburguiana uma disciplina patológica?”. Ainda muito antes, Edgar Wind referenciou o projeto de vida de Warburg como uma “reconciliação” e uma “autorreflexão”:

[...] Cada descoberta sobre o seu tema de pesquisa, era, ao mesmo tempo, um ato de autorreflexão. Cada experiência traumática, que ele experimentou em si mesmo e superou através da consciência, tornou-se órgão de seu conhecimento histórico. Só assim foi possível para ele, analisando o homem do Primeiro Renascimento, penetrar aquela camada profunda onde os mais agudos contrastes são conciliados, e desenvolver uma psicologia da reconciliação, que atribui a impulsos mentais contrários diferentes lócus psicológicos, polos entre os quais o sujeito oscila e cuja distância entre um e outro é medida de oscilação [...] (WIND, 2018, p. 265).

Warburg teria buscado durante sua vida por uma “reconciliação” psicológica. A busca pelo equilíbrio entre dois estágios de mania que residiam em sua dinâmica psíquica. Este dado marcaria sua herança historiográfica com as questões de “autocura” através dos temas, “autorreflexão” como gesto de uma história psicocultural, e a redenção de um “psico-historiador” (BAERT, 2016). Todas essas dinâmicas pertenceriam ao *pathos*, que Didi-Huberman (2013b, p. 23) indicou assertivamente como um componente expressivo da palavra “patologia”. Para o pensador francês é claro: Warburg se colocou o conflito mais antigo, entre o *ethos* e *pathos*, entre Apolo e Dioniso; e sua ciência se tornou uma “ciência arqueológica do *páthos* antigo e de seus destinos no Renascimento italiano e nórdico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23).

Ghelardi (2017, p. 17) considerou tal empenho psicológico de Warburg como um “exercício terapêutico” que forneceu o impulso significativo para a conexão entre a personalidade e vida intelectual do pesquisador, refinando a sensibilidade para a luta contra os demônios interiores e exteriores. O episódio clínico de Warburg é apresentado através de correspondências e fragmentos em *Die unendliche Heilung – Aby Warburg’s Krankengeschichte* (A cura interminável – História da doença de Aby Warburg), organizado por Chantal Marazia e Davide Stimilli (BAITELLO JUNIOR, 2017, p. 40). Nessas passagens, estaria evidente a fixação e tormento de Warburg por imagens:

[...] Talvez o caso clínico Warburg seja exemplo precursor das enfermidades e dos distúrbios de imagem que se manifestaram com força irresistível a partir da segunda metade do século XX. Não nos cabe aqui avaliar a eficácia terapêutica adotada, mas procurar entender a luta do paciente com o fluxo de imagens internas, justamente ele que, com grande acuidade, estudava a força das imagens registradas pelo seu tempo e pelos tempos precedentes, desde os mais remotos até os mais recentes. Sua porosidade e permeabilidade para as imagens dramáticas de seu tempo, o tempo da última grande e cruel guerra de trincheiras e cavalaria, mas também já utilizando os combates aéreos, numa mescla de passado e futuro, fez com que Warburg se tornasse uma vítima fácil para uma profunda depressão com delírios persecutórios. Ele colecionava imagens de seu tempo, enquanto estudava aquelas de todos os tempos. [...]. (BAITELLO JUNIOR, 2017, p. 40).

Durante algum tempo a história da arte não estaria interessada na repercussão patológica do *pathos* warburguiano (DIDI-HUBERMAN, 2001). Se considerarmos os aspectos de uma “disciplina patológica”, o predecessor de Warburg seria o médico Jean-Martin Charcot (1825-1893) com as primeiras elaborações sobre sintoma e os estudos sobre a histeria (DIDI-HUBERMAN, 2001). Sigrid Schade (apud DIDI-HUBERMAN, 2001) teria observado entre Charcot e Warburg vínculos de eixos temáticos significativos: estudos interdisciplinares, coleções iconográficas, pesquisas sobre o corpo, paixões, *pathos* e a “loucura dionisiaca”. Contudo, para Didi-Huberman (2001), o caminho entre os dois estudiosos, apesar de convidativo, é frágil e insuficiente.

Ainda que sejamos movidos pela aparente similitude *formal* das mênades de Warburg com os desenhos do assistente de Charcot em Salpêtrière, Paul Richer (1848 – 1933)¹⁴⁸, sobre os ataques histéricos, dita aparência traçaria apenas um vínculo de “origem” iconográfica. Isto é, Richer buscou desenhar “arqueologicamente” as figuras durante um ataque histérico (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 631). Charcot selecionou uma iconografia que pudesse conectar tanto a mênade, quanto a histérica, em um fio de pouca elasticidade, criando um “quadro regular” (DIDI-HUBERMAN, 2013). Já em Warburg, a coleta iconográfica permite que o campo permaneça aberto, que a Ninfa encarne em diferentes e incontáveis formas, e seria através das encarnações que o estudioso buscaria o “sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2001). De um lado, temos um caso no qual o sintoma foi submetido como “determinação”, de outro, o sintoma seria “sobredeterminação” (DIDI-

¹⁴⁸ Ver: DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 253.

HUBERMAN, 2001, p. 259). Considerando tais colocações, em Charcot o espaço das metamorfoses é reduzido e delimitado.

Perante o exposto, para Didi-Huberman (2001) só seria possível uma leitura coerente do sintoma através de Freud que, de certa maneira, “corrigiu” a rigidez epistemológica de Charcot. Uma análise mais detalhada entre Charcot, Freud e Warburg pode ser acessada nos escritos de Didi-Huberman¹⁴⁹. Nosso objetivo, no entanto, é contextualizar sob quais auspícios o legado warburgiano opera com maior difusão na atualidade. Consideravelmente é através do sentido do sintoma freudiano.

3.2.1 O sintoma, a Gradiva e a dialética dos monstros

Didi-Huberman (2013, p. 243) nomeia de “sintoma” a dinâmica de pulsações estruturais que Warburg investigou em suas observações sobre a polaridade simbólica. Desde 1982 o estudioso francês se norteou pela elaboração do conceito¹⁵⁰, descrevendo a empreitada como:

O sintoma denominaria esse complexo movimento serpeante, essa intricação não resolutive, essa não-síntese que abordamos sob a vertente do fantasma, e depois, do páthos. O sintoma daria nome ao coração dos processos tensivos que, depois de Warburg, procuramos compreender nas imagens: coração do corpo e do tempo. Coração do tempo-fantasma e do corpo-páthos, no limite operatório das representações em falta (como a quase invisibilidade do vento no cabelo ou nos drapeados da Ninfa) e das representações em excesso (como a quase tatilidade das carnes machucadas de Laocoonte). O que a temporalidade paradoxal da *Nachleben* visa não é outra coisa senão a temporalidade do sintoma. O que a corporeidade das *Pathosformeln* visa não é outra coisa senão a corporeidade do sintoma. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 244).

É necessário nos atentarmos ao que propõe Didi-Huberman com sua colocação “depois de Warburg”. O autor reconhece que sua proposta ultrapassa um limite (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 244). Este limite é o vínculo direto entre Warburg

¹⁴⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2001 e DIDI-HUBERMAN, 2013.

¹⁵⁰ Em “Imagem Sobrevivente” o pesquisador aponta em nota seus escritos que marcam previamente a noção de sintoma desenvolvida durante sua trajetória intelectual. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 430, nota 1.

e Freud. O sintoma, para Didi-Huberman (2013, p. 244), é entendido no sentido freudiano e sua utilização tem a função de “interpretador”. Em outras linhas, o pensador francês entrelaça duas importantes fundamentações teóricas da virada do século XX para compreender o modelo temporal complexo exibido na *Nachleben* de Warburg. Assumir a ligação através do sintoma entre esses dois intelectuais significou, para Didi-Huberman (2013), assumir também um ponto de vista do legado warburguiano que divergia de uma visão “neopanoskiana”. Trata-se, de fato, de uma interpretação, de caminhos possíveis pelos densos corredores que Warburg nos apresentou, sua recepção na contemporaneidade.

O argumento principal do estudioso francês reside na ligação de Ludwig Binswanger e Warburg. Apesar de Gombrich¹⁵¹ ter evidenciado uma profunda recusa de Warburg quanto aos preceitos altamente sexualizantes da psiquê freudiana, Didi-Huberman (2013, p. 245) encontra familiaridades e estranhezas que, para o autor, é um território de analogias possíveis e profícuas. Ludwig Binswanger¹⁵² tinha Freud como um interlocutor, em uma passagem exibida por Michaud (2013, p. 177), o médico narrou ao fundador da psicanálise o caso de Warburg:

O Prof. V. [i.e, A. W.] já apresentava na infância sinais de angústia e obsessões; quando estudante, tinha ideias francamente delirantes, nunca se livrou de temores e rituais obsessivos etc., o que muito atrapalhou sua produção literária. Com base nisso, uma grave psicose declarou-se em 1918, provavelmente desencadeada por um estado pré-senil, e o material até então elaborado neuroticamente exprimiu-se sob forma psicótica.

Esse estado foi acompanhado por uma intensa excitação psicomotora que persiste, se bem que sujeita a fortes variações. Ele se encontra aqui em regime fechado, mas, durante a tarde, é comum estar suficientemente calmo para receber visitas, tomar o chá em nossa casa, fazer passeios etc. Atualmente, ainda é dominado por temores e manobras defensivas, no limite da obsessão e do delírio, de sorte que, malgrado o funcionamento absolutamente intacto da lógica formal, não resta qualquer margem para uma atividade no campo científico. Ele se interessa por tudo, julga com muita pertinência as coisas e as pessoas e tem excelente memória, mas só consegue fixar a atenção em assuntos científicos por tempo muito limitado.

Penso que sua excitação psicomotora cederá aos poucos, mas não creio que seja possível restabelecer o estado em que ele se encontrava antes da psicose aguda, tampouco lograr uma retomada de sua atividade científica. Naturalmente, rogo-lhe que transmita essas informações de modo que me mantenha incógnito. O senhor leu o Lutero dele? É realmente uma

¹⁵¹ Cf. GOMBRICH, 1986, p. 184.

¹⁵² Como demonstra Michaud (2013, p. 220), a clínica em Kreuzlingen, na Suíça, sob a supervisão de Ludwig Binswanger, foi pioneira no sentido de adoção da psicanálise. Freud teria indicado o vínculo em 1914.

pena ver que, provavelmente, ele não poderá beber mais nada no reservatório de seu saber nem de sua imensa biblioteca. (BINSWANGER apud MICHAUD, 2013, p. 178).

Notoriamente, o desfecho da trajetória intelectual de Warburg foi diferente da esperada por seu médico. Após a apresentação de sua experiência de viagem ao Novo México, Warburg retornou, em 1924, aos trabalhos intelectuais, o que culminaria na produção de seu Atlas *Mnemosyne*. Contudo, sua “psicomania”, como postula Baert (2016, p. 57), se entrelaçaria com suas questões teóricas acerca do desenvolvimento histórico-cultural, sobretudo na contemporaneidade. A partir desse ponto de vista, a hermenêutica de Warburg não poderia ser dissociada de sua crise, uma vez que a interpretação das obras de arte seriam um reflexo de seu “processo de cura” psíquico (BAERT, 2016, p. 57). A borboleta constituiria um espaço de terapia por estar profundamente enraizada no estudioso, que em seu momento de maior fragilidade, retorna à Ninfa, vendo-a como uma borboleta, e lhe confessa seus conflitos (BAERT, 2016, p. 57).

Esse vínculo teórico biográfico dos conflitos psíquicos de Warburg com seus escritos não foram fruto da última geração de exegetas de Warburg. Ao contrário, ainda que em sua biografia intelectual Gombrich (1986, p. 215) tenha optado por “pular” essa passagem contra uma “romantização do inferno” experienciado pelo historiador hamburguês, a própria disposição editorial de sua biografia pode ser considerada como impulsionadora dessas reflexões. Ao substituir o plano de finalização do Atlas *Mnemosyne* por uma biografia intelectual e, ainda, ao relacionar o próprio desenvolvimento do atlas como fruto direto da dinâmica de vida de Warburg, o estudioso austríaco enfatizou o enlace quase indissociável – como a forma e o conteúdo das *Pathosformeln* – desses dois elementos. No fim de sua biografia, ele postulou que o próprio Warburg estava ciente da densidade de seu material e da dimensão biográfica e subjetiva que residia ali (GOMBRICH, 1986). Além disso, o próprio Gombrich (1986, p. 206, tradução nossa) utilizou colocações como “o velho demônio da *pathophobia* retornou”, ao mencionar a antessala política e social que engatilharam Warburg ao surto psicótico.

Gombrich fez parte dos herdeiros que não acreditavam em uma “cura” de Warburg após seu retorno aos trabalhos (WEDEPOHL, 2015). Apesar disso, Saxl e Bing representariam a gênese dos herdeiros diretos que veicularam a cura psíquica de Warburg no círculo intelectual do instituto (WEDEPOHL, 2015). Não é possível

mapear as predileções ou fatos que levaram os intelectuais a acreditarem que Warburg estava curado, contudo, alguns relatórios médicos examinados posteriormente indicam que Warburg não era esquizofrênico e sim bipolar (WEDEPOHL, 2015).

O episódio da crise psíquica enfrentada por Aby Warburg é uma passagem conflituosa de sua historiografia. De um lado, temos os exegetas que acreditam que tal episódio não deveria ser “romantizado” e não se colocam no campo de discussão ativo do episódio ocorrido. De outro, os pensadores que refletem sobre a “dialética dos monstros” que atormentaram Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013). Como pontua Baitello Junior (2017), o drama experienciado pelo estudioso hamburguês era um distúrbio ocasionado por imagens. Imagens persecutórias que, mais adiante, seriam também um dispositivo para o tratamento e “cura” de Warburg (BAITELLO JUNIOR, 2017).

Didi-Huberman (2013), apesar de pensar a dimensão da psicopatologia de Warburg nos domínios da sua história da arte, não compactua com um sentido de “cura”. Para o autor, Warburg jamais deixou de ser psicótico, pois não se resolveria uma psicose com uma palestra intelectual de poucas horas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 316).

A conferência realizou-se em 21 de abril de 1923 na presença do pessoal da clínica e de um número restrito de convidados de fora. Creio que os comentaristas se enganam quando afirmam com otimismo que essa apresentação “destinava-se a provar que seu autor estava em perfeito juízo”, ou que nesse dia ela lhe devolveu toda a sua razão, sob a varinha mágica de uma “sublimação” intelectual. Não se “resolve” uma psicose em algumas horas de “sublimação” ...Ainda que o próprio Warburg tenha considerado essa conferência o início de um verdadeiro “renascimento” de seu pensamento, ele tinha plena consciência de que, ao mostrar as cobras de Walpi entre os dentes dos dançarinos, como se vê nos clichês de Voth, estava exibindo uma parábola de sua própria situação: a “dialética do monstro” ainda se prendia a seu corpo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 316-317).

Com tal argumentação, Didi-Huberman (2013, p. 318) compreende que a experiência de Warburg em Bellevue foi uma “construção”. Em um primeiro momento, no ápice de seu surto, ele experienciou uma “contorção” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 318). Manteve uma atividade escrita através de seus diários que resultaram em 69 cadernos, 7.345 páginas, entre os anos de 1919 e 1924, período que esteve internado (DIDI-HUBERMAN, 2013). Nesse compêndio de

escritos, reside uma “tormenta”, passagens desconexas, um “fluxo indecifrável” de palavras (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 321). Foi nesse contexto que Warburg teria buscado a “construção”, uma forma de organização de pensamento e “esquizografia”¹⁵³ (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 322-323).

Nos atentemos a um termo referenciado por Didi-Huberman (2001, p. 623): “psicopatologia”¹⁵⁴. Segundo o pensador, o estudo sobre a imagem, em Warburg, assimila a antropologia e compreende os símbolos como sintomas concretos da tragédia da cultura (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 624). A “dialética dos monstros” de Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 626) operava nas zonas sobre os “dramas psíquicos” (*Seelendrama*) da cultura. Na fase final de sua vida, após o retorno de Bellevue, Warburg lidaria ainda mais com o “*monstra*” presente na humanidade, considerando-o como “forma causal original” (*Urkausalitätform*) (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 626). A referida dialética é descrita do seguinte modo:

[...] Na opinião de Warburg, a 'dualidade misteriosa' (*unheimliche Doppelheit*) de todos os fatos culturais era a seguinte: a lógica que estabelecem permite que o caos que combatem transborde; a beleza que inventam deixa o horror que reprimem irromper; a liberdade que promovem deixa intactos os impulsos constrangedores que tentam quebrar. Warburg gostava de repetir o adágio *Per monstra ad astra* (para o qual *Wo es war, soll Ich werden* de Freud parece oferecer uma variante): mas como vamos entender isso, se não devemos, em qualquer caso, confrontarmos os poderes do monstro? (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 626, tradução nossa).¹⁵⁵

Em outros termos, o processo dual de liberação de energia expressiva permite que tanto o apolíneo quanto o dionisíaco trasbordem. *Per monstra ad astra* resumiria o perigo e a dinâmica dos processos: através dos monstros, as estrelas. Nesse contexto, Didi-Huberman (2001) observa que o sentido de “sintoma” se encaixa perfeitamente, visto que a dinâmica psicológica de repressão e do retorno do recalcado versam sobre esse “combate”. À vista desses argumentos, o autor

¹⁵³ Aqui Didi-Huberman se refere a Lacan, sobretudo a obra de 1931, p. 365-382. Através da prerrogativa de “destruição” e “construção” em uma escrita de “esquizes gráficas”.

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 623. “Psychopathology”.

¹⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “[...] To Warburg's mind, the fundamental and 'uncanny duality' (*unheimliche Doppelheit*) of all cultural facts was as follows: the logic they set allows the chaos they combat to overflow; the beauty they invent lets the horror they repress burst through; the freedom they promote leaves the constraining drives they try to break intact. Warburg liked to repeat the adage *Per monstra ad astra* (to which Freud's *Wo es war, soll Ich werden* seems to offer a variant): but how are we to understand this, if it is not that one must, in any event, be confronted with the powers of the monster?”.

considera as *Pathosformeln* warburguanas “cristalizações corporais” da “dialética dos monstros” (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 627).

Desse ponto em diante, os postulados de Warburg sobre uma “psicologia da cultura” adquiriram outras dimensões (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 245). O que fundamenta o argumento de Didi-Huberman sobre os sintomas internos e externos do contexto no qual Warburg estava inserido, versa sobre um elo admissível com questões tratadas também por Freud. Segundo o autor francês, eles partilhavam das mesmas questões culturais: interrogar a cultura em seus mal-estares, continentes negros, regiões de inaturalidades e sobrevivências, o reconhecido termo “recalcamento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 245).

[...] Foi por isso que Warburg não parou de clamar por uma “psicologia da cultura” cujos materiais privilegiados fossem estilos figurativos, crenças e símbolos. Freud, simetricamente, atribuiu uma importância capital aos prolongamentos da teoria psicopatológica no campo da “história da cultura”. [...] . (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 245).

Trata-se de um “trabalho obscuro”, uma vez que Warburg passou a vida derivando suas questões, refazendo títulos e buscando metáforas, analogias, aforismos e neologismos apropriados para dimensionar o que talvez, na psicanálise, Freud traduziu como “inconsciente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 245). Para Didi-Huberman (2013, p. 245), mesmo que alguns autores não sejam simpatizantes da possível interpelação entre Warburg e Freud, não se pode ao todo descartar o campo da psicanálise. Seria nesse contexto que existiria uma aproximação, tão questionável quanto, com os conceitos de Jung (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 245). Mais uma vez, teria sido justamente Gombrich que estabeleceu extrema recusa a Freud e simpatia a Carl Gustav Jung¹⁵⁶, ainda que o primeiro a aproximar os conceitos de ambos tenha sido Fritz Saxl¹⁵⁷ (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 246).

Se Saxl aproximou os arquétipos de Jung das colocações de Warburg, Gertrud Bing adotou postura oposta. Como indica Davide Scarso (2006, p. 536), a

¹⁵⁶ Cf. GOMBRICH, 1986, p. 297 e, ainda, Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 245.

¹⁵⁷ Segundo Didi-Huberman (2013, p. 246), certa “simplificação” fornecida por Saxl para a compreensão das sobrevivências warburguanas teve um sentido teórico metodológico próprio. Em um primeiro momento, como um elemento “facilitador” da consistência das colocações de Warburg, posteriormente, como uma apropriação do próprio Saxl que apresentou seus modelos temporais através de “continuidade e variação” diferente, no ponto de vista de Didi-Huberman, dos postulados warburguanos que envolviam “polirritmias, impurezas e descontinuidades”. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 246.

historiadora da arte postulou: “Medeia não é o exemplo de um arquétipo, como C. G. Jung diz; sua imagem (*Bild*) é idêntica à figura (*Gestalt*) que o mito lhe atribuiu” (BING apud SCARSO, 2006, p. 536). Além de Saxl, Bing e Didi-Huberman, podemos encontrar leituras divergentes com Agamben e Sacco. Scarso (2006) discute em seu texto justamente esse embate entre um parentesco longínquo e uma ligação direta entre os dois pensadores. Se por um lado, por perpassarem noções de morfologia de Goethe eles possam se encontrar, de outro, existe a discussão se os arquétipos junguianos estariam em um tempo a-histórico, dado irremediável, no ponto de vista de Agamben (apud SCARSO, 2006), acerca do símbolo e da memória em Warburg¹⁵⁸.

Considerar Goethe como uma matriz morfológica para um discurso proeminente no século XX, não significa dizer que todos os teóricos conhecedores de seus escritos partilhem dos mesmos objetivos. Ao contrário, estaríamos colocando, em breve citação, Jolles, Propp, Spengler, Cassirer, Longi e até mesmo Lèvi-Strauss em uma mesma “caixinha” (SCARSO, 2006, p. 548). Raízes em comum, podem florescer de diversas maneiras. É importante compreender que tanto uma associação generalizadora, quanto uma recusa completa, aponta para uma perda teórica de ambos os lados (SCARSO, 2006). Isto porque é quase como instituir um esforço absoluto para que os objetivos de Jung satisfaçam as lacunas de Warburg e, ao mesmo tempo, que Warburg seja a imagem de um intelectual que buscou resolver todas as coisas. Em suma, pode acarretar uma leitura superficial e rasa de grandes descobertas intelectuais¹⁵⁹.

Novamente, a ideia da borboleta aparece como fundamental para compreender uma possível dissociação entre Warburg e Jung. Scarso (2006) menciona o trecho sobre Warburg buscar o desenvolvimento das borboletas nas

¹⁵⁸ Para uma análise mais detalhada sobre a questão, ver: SCARSO, 2006.

¹⁵⁹ Como pondera Scarso sobre a discussão com Jung: “A aproximação entre Warburg e Jung pode ser feita, por um lado, sublinhando a historicidade dos arquétipos, por outro, enfatizando a a-historicidade das *Pathosformeln*. Mas, talvez não seja este o melhor caminho para compreender a especificidade do percurso dos dois pensadores. É verdade que Jung não ignorou a história, confrontando-se muitas vezes com ela nos seus textos. No entanto, a intervenção da história é totalmente limitada por si ao domínio subjectivo individual, ficando à parte do nível dos arquétipos. A história e o nível morfológico – os arquétipos – permanecem numa relação de exterioridade recíproca que é mediada sinteticamente pela função transcendente e pelo processo de individuação. O desenvolvimento da psique, alvo de cada existência, é para Jung um processo intencional de diferenciação psicológica que tem como fim o afastamento do indivíduo da base colectiva e a que, portanto, ele chama “individuação”. (SCARSO, 2006, p. 549).

larvas e compara com a noção de isomorfismo, isto é, a relação de correspondência entre formas:

Esta demarcação traduz-se em termos teóricos na diferente utilização das ciências biológicas em Jung e Warburg. O primeiro, fez da hereditariedade biológica dos arquétipos o princípio fundamental e o pilar de todo o seu pensamento, provavelmente mais por uma preocupação epistemológica mal-entendida do que por uma necessidade teórica. Por sua vez, o segundo introduziu essa herança para explicar a persistência particular de algumas formas simbólicas, mas sem renunciar à sua postura essencial de historiador. [...] É por isso que Warburg, respondendo ao amigo André Jolles que se declarava loucamente apaixonado pela beleza da *Nympha*, escrevia: “Eu também nasci em Platonía, e gostaria, junto contigo, olhar de cima de um pico alpestre o voo circular das ideias..., Mas estas investidas não são para mim. A mim só é permitido olhar para trás e saborear nas larvas o desenvolvimento da borboleta”. Jolles atirou-se sem nenhuma incerteza no mundo das formas puras, em direção a uma morfologia universal. Warburg hesitou, ficando preso entre o estudo dos isomorfismos – as larvas – e contemplação da identidade – a borboleta. No pensamento de Warburg, a relação entre identidade e isomorfismo, como entre morfologia e história, permanece irresolvida de forma definitiva. [...] . (SCARSO, 2006, p. 550).

Este ponto é significativo para entendermos o quanto Warburg se distancia de uma “morfologia pura” e argumentos “universais”. O caso da Ninfa, como apontamos no capítulo anterior, elucida o difícil e complexo exame genealógico da busca por um núcleo ou banco de expressões primordiais, mas que possuem suas particularidades, fruto do gesto de empatia dos indivíduos de seu tempo. Justamente por isso Scarso (2006) compreende como um tópico não resolvido completamente, a busca por uma “fórmula de metamorfose” que escapa o positivismo de uma equação com resultados constantes. As larvas, para Warburg, são o “entre”, o momento anterior ao desabrochar da borboleta do Renascimento, seu período na crisálida.

Podemos pensar que a partir desse ponto de vista de “irresolução”, Didi-Huberman recorra ao aspecto sintomático de Freud como uma correspondência para a dinâmica do tempo e do gesto pensada por Warburg. Para o intelectual francês, a *Nachleben* deve ser pensada “como um tempo psíquico”, e as *Pathosformel* como um “gesto psíquico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 249). Isto porque Warburg propôs uma “psicologia da expressão”, que pelo ponto de vista de Didi-Huberman (2013, p. 248) é uma “psiquê mais fundamental e transversal, mais impessoal e transindividual”. Não é nem uma fórmula universal e generalizadora, nem um dispositivo de particularidade que encontram gênios da personalidade artística (DIDI-HUBERMAN, 2013). Trata-se, de fato, da busca pela essência das

particularidades que conectam o todo, algo bem próximo da morfologia de Goethe e de sua planta primordial.

O gesto e o tempo psíquico versam sobre uma “sintomatologia psíquica” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 249). Escapa a acepção do símbolo pelos meios semióticos ou semânticos e adentra o domínio da expressão em sua gênese, como sintoma de algo “recalcado” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 249). Quando elaboramos a expressão pela via da sintomatologia proposta por Didi-Huberman (2013, p. 249), não compreendemos essa ação como uma resposta intencional do indivíduo, mas sim um “retorno do recalcado na imagem”. Seria por isso que, em variados momentos, Warburg denota incoerências e conflitos estilísticos de um mesmo período, os acontecimentos seguiriam um fluxo de “contratempo” e “contraefetuação”, não de continuidade e coerência (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 249).

Para Didi-Huberman (2013), devemos olhar não apenas o apego à antropologia, mas também os caminhos que conectaram Warburg à medicina¹⁶⁰ para entender sua “psicologia da expressão” com diligência:

[...] Foi preciso que a etnologia – com a viagem à terra dos hopis – lhe ensinasse o que queria dizer *primitivo* e que a medicina lhe ensinasse o que queria dizer *sintoma* para que a história da arte tradicional desse lugar a uma antropologia das imagens capaz de resgatar “organicamente” os fenômenos estilísticos e simbólicos estudados no contexto do Renascimento florentino e, depois, da Reforma alemã: [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 249-50).

Em outras palavras, o estudioso admite que é pela via do sintoma que o primitivo, as emoções primordiais, retornam. Nesse viés, as fronteiras quebradas por Warburg na superação da “história da arte estetizante” conectaria sua teoria da imagem com os domínios do inconsciente na psicanálise. Ou como propõe Didi-Huberman (2013, p. 251): “[...] o caminho que vai de Warburg a Freud.”. Este caminho conecta a polaridade simbólica presente nos estudos de Warburg com as forças contraditórias do sintoma freudiano. Didi-Huberman (2013) observa que justamente as antíteses da concepção estética e morfológica de Goethe sustentam o terreno para compreensão da mesma raiz para “polarizações extremas” e “despolarizações”, algo que escapa o sentido, ou apresenta justamente o sentido

¹⁶⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 250.

inverso. O elo estaria na busca por uma “estrutura exemplar” considerando os “movimentos desordenados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 262).

O conflito que os dois teóricos admitem em seus estudos partilham da aceitação do que escapa, o caos, o *pathos*, o inconsciente, e toda a complexidade desses fenômenos, em uma busca diligente por qualquer evidência estrutural (DIDI-HUBERMAN, 2013). Ainda que, como observa o historiador da arte e filósofo francês, não trate sobre a resolução completa e absoluta dessas questões, mas sim de organização, mapeamento e reflexão (DIDI-HUBERMAN, 2013). A lei morfológica, nesses estudos, atua exatamente nesse campo, da busca estrutural e da impossibilidade de esquematização que ajudam na descoberta dos desvios possíveis, dos movimentos, das irresoluções, rupturas e migrações (DIDI-HUBERMAN, 2013). Uma vez mais, lembramos que Warburg cunhou mecanismos que envolvem um laboratório de estudos, instrumentos, terminologias, experimentações metodológicas, todas aptas para estimular as questões mais complexas da engrenagem simbólica e cultural da humanidade. Como um caçador de trufas, jamais se comprometeu com a receita fixa para utilização de nenhuma delas.

É preciso estar conectado nesse solo para compreender o legado da Ninfa/borboleta na contemporaneidade. Pois, nesse contexto, não estamos falando apenas da herança historiográfica de Warburg, mas na sua preciosa ferramenta de analogias possíveis e instrumentalização. Antes de tudo, é evidente que o historiador da arte hamburguês não deixou qualquer postulado conectado sua Ninfa a Freud, mas, há uma tradição teórica que vincula essas teorias e concebe, por exemplo, na Gradiva de Freud, uma dimensão espectral da Ninfa warburguiana.

O caso da Gradiva se enquadra no que Didi-Huberman (2001) atribuiu como correspondência entre o sintoma de Freud e as *Pathosformeln* de Warburg: a representação e a repreensão coexistem e trocam de lugar, causando “incoerências” nas imagens. Este aspecto daria continuidade ao caminho para a explicação da inversão de significado nas *Pathosformeln* – que observamos no capítulo interior através da morfologia “neutra” de origem goethiana. Considerando o aspecto de sintoma de Freud, seria possível uma “inversão para o oposto”:

A propósito, inverter, ou transformar uma coisa em seu oposto, é um dos meios de representação mais favorecidos pela elaboração do sonho. . . ela produz uma massa de distorção no material a ser representado, e isso tem

um efeito positivamente paralisante, para começar, em qualquer tentativa de compreender o sonho. . . Ataques histéricos às vezes fazem uso do mesmo tipo de reversão cronológica, a fim de disfarçar seu significado dos observadores. (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2001, pp. 636-37, tradução nossa).¹⁶¹

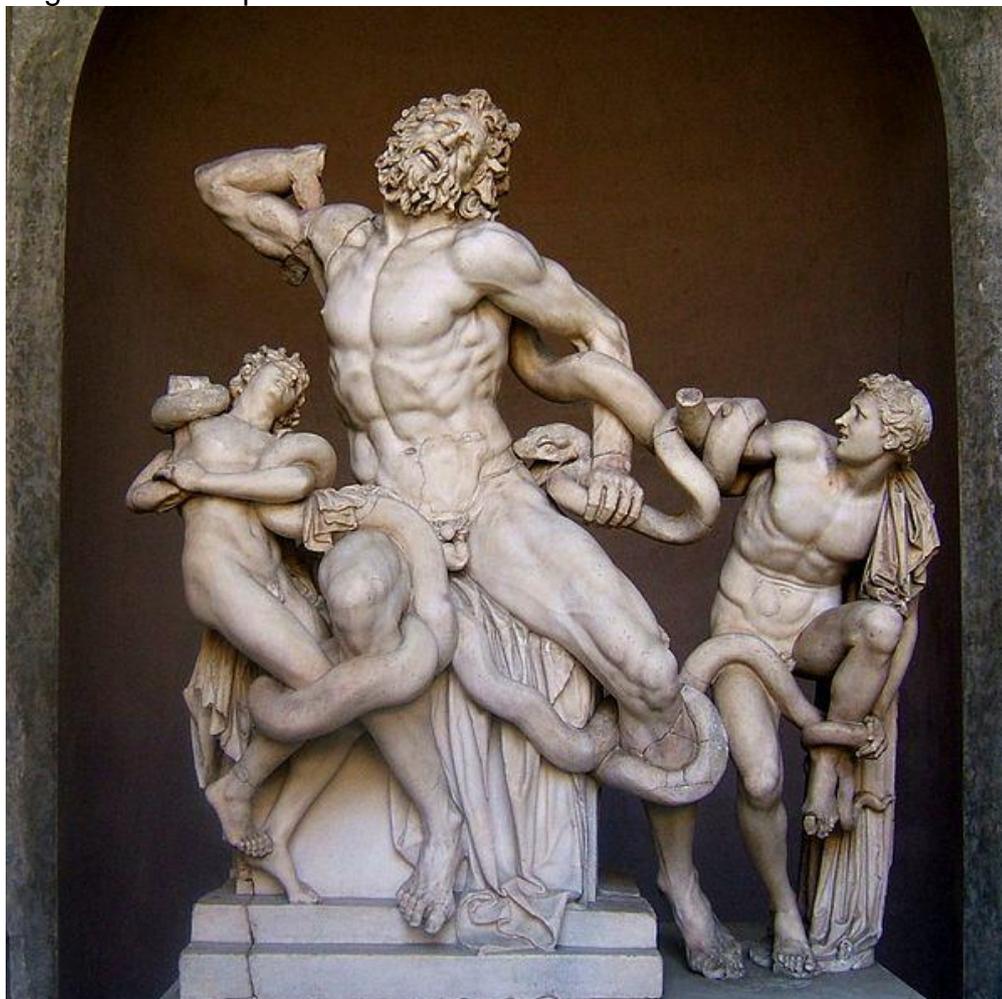
Inserido nessa perspectiva, a mutabilidade e transformação caminham para um “eterno retorno”, isto é, no sentido nietzschiano, a recorrência do mesmo (DIDI-HUBERMAN, 2001). As “sobrevivências” de Warburg, na interpretação de Didi-Huberman, condizem com esses dois enlaces: sintoma e retorno. Freud também estaria inserido na tradição de estudos estéticos e morfológicos de Goethe, no qual um exemplo basilar é o estudo sobre o *Laocoonte* (DIDI-HUBERMAN, 2001).

As contorções das serpentes no grupo escultórico (Figura 23) analisado por Goethe, esboçaria a antítese que, desde sua juventude, Warburg também observou criticamente ao ler Lessing e Winckelmann: “[...] esta obra, para além de todos os seus outros méritos, é ao mesmo tempo um modelo de simetria e diversidade, tranquilidade e movimento, contrastes e gradações. O observador percebe essas qualidades variadas como um todo, em parte físico, em parte espiritual [...]” (GOETHE apud DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 638, tradução nossa)¹⁶². Ao conceder esse precioso exemplo, tão significativo para a historiografia warburguiana, Didi-Huberman (2001, p. 638) define o estudo de Goethe como uma busca pelo “esculpir de múltiplas forças” na representação formal de um corpo.

¹⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “Incidentally, reversal, or turning a thing into its opposite, is one of the means of representation most favoured by the dream-work it produces a mass of distortion in the material which is to be represented, and this has a positively paralysing effect, to begin with, on any attempt to understand the dream . . . Hysterical attacks sometimes make use of the same kind of chronological reversal in order to disguise their meaning from observers.”

¹⁶² O texto em língua estrangeira é: “[. . .] this work, in addition to all its other merits, is at one and the same time a model of symmetry and diversity, tranquillity and motion, contrasts and gradations. The viewer perceives these varied qualities as whole that is partly physical, partly spiritual [. . .].”

Figura 23 – Grupo de Laocoonte



Legenda: Estátua esculpida por Agesandro, Atenodoro e Polidoro. c. 40 - c. 30 a.c. Roma, Museu do Vaticano.
Fonte: Wikimedia Commons, 2006.

O sintoma, tomando como base nosso objeto, a Ninfa, é aliado do conceito de “fenômeno originário” de Goethe. Levando em consideração o aspecto de “deslocamento” dos estudos de Freud, o estudioso francês explica o processo de metamorfose dos motivos warburgianos como: “O sintoma se esconde porque se metamorfoseia, e metamorfoseia porque se move.”¹⁶³ (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 639, tradução nossa). Ou seja, uma vez que algo é “reprimido”, ele se desloca para outra representação, se “escondendo” em uma nova “forma”, mas com a carga energética que desencadeou essa ação. Transformar-se passa a ser o mecanismo

¹⁶³ O texto em língua estrangeira é: “The symptom veils itself because it metamorphoses, and it metamorphoses because it moves.”

para a sobrevivência. Assim, o sintoma se torna “inacessível”, uma vez que nos dá apenas uma pista do que se esconde, sendo impossível delimitar ou sistematizar sua complexidade nos domínios do inconsciente (DIDI-HUBERMAN, 2001).

Warburg iniciou seu percurso, de fato, buscando sistematizar, organizar, e “revelar” a Ninfa. Contudo, durante sua experiência com o motivo, acabou por descobrir os diferentes níveis de impureza, transformação e esconderijos que um poderoso símbolo poderia operar na história cultural da humanidade. Diante desses fatos, não poderia dar continuidade a uma história cronológica, de superação, de gênios, de motivos puros e domínios estéticos. A monografia sobre a Ninfa estava fadada ao fragmento, pois o historiador acabou por “revelar” a impossibilidade do estudo generalizante e pasteurizado. Só era possível, então, observar o desenvolvimento da borboleta nas larvas. Traçar os “comos”, traduzido nos processos de migração, assimilação e composição simbólica. Descobrir alguns caminhos fundamentais da criatura, observar suas novas formas, não sucumbir ao desejo de possuí-la, nem ao pragmatismo de desvendá-la.

O sintoma é compreendido por Didi-Huberman (2001, p. 641) como uma sobrevivência e uma formação de memória. A iconologia proposta por Warburg não teria como objetivo “decifrar” os sintomas, isto é, o símbolo que se tornou incompreensível, mas sim interpretá-lo no momento que está “ativo”, movendo-se em determinados contextos (DIDI-HUBERMAN, 2001). A *Pathosformel*, então, seria um sintoma psíquico que não pertenceria aos domínios da semiótica ou de definições semânticas (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 622). As “sintomatologias psíquicas” correspondem ao que Warburg compreendeu como “expressão” e “marca”, ainda que não tenha definido o termo proposto por Didi-Huberman (2001, p. 622), existem passagens que a palavra aparece e permitem uma associação que não escaparia do propósito do projeto warburguiano.

Um dado importante que nos permite compreender o projeto do atlas através das sintomatologias psíquicas propostas por Didi-Huberman é a consideração que o sintoma opera um processo de deslocamento e dissimulação. Em outras palavras, ele migra e se metamorfoseia (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 640). Justamente nesse processo pode ser manejado através da “fantasia” e ser esgotado, de outro modo, assume um sentido oposto ao inicial, ou se torna apenas uma representação

“exuberante” e deformada (DIDI-HUBERMAN, 2001). Freud analisou o processo de deslocamento e retorno do recalçado na análise do conto da Gradiva¹⁶⁴.

Vamos começar pela compreensão, ainda que breve, do que trata a Gradiva de Freud. Como Kirchmayr (2017) narra, o encontro de Freud com a Gradiva, isto é, com a novela do poeta alemão Wilhelm Jensen (1837-1911), ocorreu em 1907. Ao ler “Gradiva: Uma fantasia pompeiana”, Freud (2015, p. 14) escreveu seu “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen”, disposto a pensar a “interpretação dos sonhos” como desejos do nosso inconsciente. Logo de início, Freud (2015) indicou que o sonho, no campo científico, é apenas um reflexo fisiológico, sem consistência psíquica. Entretanto, o intelectual se questionou exatamente sobre a possibilidade de sentido e provável consideração como um “evento psíquico” (FREUD, 2015, p. 15). Partindo de estudos de caso sobre escritores que se valem do sonho como ferramenta narrativa, o psicanalista seleciona a novela publicada em 1903 de Jensen e a introduz:

Um jovem arqueólogo, Norbert Hanold, descobriu numa coleção de antiguidades, em Roma, um baixo-relevo que o atraiu de tal forma que ele se regozijou ao conseguir uma excelente cópia em gesso da peça, que pendurou em seu gabinete numa cidade universitária alemã, onde pode estudá-la com atenção. A escultura representa uma jovem mulher andando; ela ergue um pouco seu vestido drapejado, de modo que seus pés ficam visíveis nas sandálias. Um dos pés se apoia inteiramente no chão, enquanto o outro se acha dobrado, tocando o solo apenas com os dedos, tendo a planta e o tornozelo quase prumo [Fig. 24]. Foi esse andar inusual e bastante encantador que provavelmente prendeu a atenção do artista e, após tantos séculos, veio a seduzir o olhar do nosso arqueólogo. (FREUD, 2015, pp. 18-19).

¹⁶⁴ Didi-Huberman também aponta o artigo de Freud, de 1916, sobre a análise entre sintoma e símbolo: “A relation between a symbol and a symptom”. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 640.

Figura 24 – Gradiva



Legenda: Anônimo, detalhe do baixo-relevo neoático de Aglaurides, 1ª metade séc. II, Museu Chiaramonti, Vaticano.
Fonte: Wikimedia Commons, 2006.

O elemento intrigante na novela, segundo Freud (2015), provém do fato que o baixo-relevo não era verdadeiramente útil para os estudos do arqueólogo. Contudo, Norbert se sentia profundamente atraído pela imagem da moça com o caminhar leve. Ainda digno de nota é a descrição da realidade contemporânea da figuração: Freud (2015, p. 19) realça os trechos da novela que descrevem a imagem como “algo ‘de hoje’” e, ainda, a captura do artista “conforme a vida”. Logo a colocação de uma representação compatível com a realidade da vida convoca Norbert a pensar cientificamente a reprodução daquela cena (FREUD, 2015). Sobre a vida, o estudioso pouco parecia compreender. Sua total desconexão social e conjugal na vida íntima não o permitia ao menos dizer se as “senhoritas” de seu tempo andavam daquela maneira. Assim, passou a observar as moças nas ruas como um estudo científico que pudesse elucidar suas questões com a figura.

Em uma noite, Norbert tem um sonho com a Gradiva no dia da erupção do vulcão Vesúvio, na Pompeia (FREUD, 2015, p. 22). Passa a imaginar que provavelmente a moça viveu naquele período, no ano de 79 d. C; sente-se

fortemente impactado, quase crê que realmente testemunhou a destruição da cidade e, conseqüentemente, a perda da jovem (FREUD, 2013, p. 24). Entre suas inquietações e reflexões, o arqueólogo pensa ter visto a silhueta da moça passar na rua e começa a sentir um súbito desejo de se libertar de sua vida, decidindo por uma viagem para a Itália (FREUD, 2015, p. 25). Freud (2015) pausa a narração do conto para avaliar o quadro psicológico do personagem principal, o “herói”. Observa em Norbert um compromisso com o trabalho que o afastou dos prazeres da vida e do real sentido da existência humana (FREUD, 2015, p. 25). Após seu sonho com a Gradiva, o arqueólogo passa a delirar sobre sua origem, seu modo de caminhar e sobre a morte da jovem, tudo isso colabora para tomadas de decisões diferentes das que o cientista perfazia ao olhar apenas para sua ciência (FREUD, 2015, p. 26).

Até que um dia, após um roteiro desconexo e decisões impulsivas, Norbert vê a figura da Gradiva caminhando pelas ruas da Pompeia e pensa ter visto um fantasma (FREUD, 2015). A partir desse ponto, começa a se indagar se a figura existe em carne e osso ou é apenas uma alucinação (FREUD, 2015). Adiantando o desenrolar da narrativa para o ponto de interesse desse estudo, Norbert descobre que o “fantasma” na realidade era uma jovem alemã viva, mais precisamente sua vizinha de infância. Após uma sequência de “delírios”, sensações e interações estranhas concedidas pelo protagonista, a segunda protagonista nos esclarece, do ponto de vista lógico e límpido, sua origem. O nome da jovem era Zoé, havia partilhado grande parte da infância e até um início de maturidade com Norbert. Ao contrário do “herói”, Zoé se lembrava muito bem da história dos dois, inclusive do afastamento e frieza que pouco a pouco tomaram Norbert por inteiro ao ponto dele não se lembrar dela (FREUD, 2015). Neste ponto, Freud introduz o conceito de “repressão”, visto que Norbert mesmo se esforçando, não conseguia conectar todos os pontos da história, sabia que estava intimamente ligado à figura da Gradiva, sentiu-se compelido a ir para Pompeia, mas não reconheceu o rosto da antiga amiga Zoé.

[...] Há uma espécie de esquecimento que se distingue pela dificuldade com que a lembrança é despertada inclusive por fortes evocações externas, como se uma resistência interior se empenhasse contra sua reanimação. Tal esquecimento recebeu o nome de “repressão” na psicopatologia; o caso que nosso escritor nos apresenta parece constituir um exemplo de repressão. Não sabemos, de modo bastante geral, se o esquecimento de uma impressão está ligado ao desaparecimento do seu traço mnemônico da psique; mas da “repressão” podemos afirmar, com certeza, que não

coincide com o desaparecimento, a extinção da lembrança. [...] (FREUD, 2015, p. 50).

A figura da Gradiva concedeu a Norbert a chave de acesso para suas lembranças reprimidas. Freud (2015, p. 50) descreve que o “retorno do reprimido” muitas vezes tem raízes em “sentimentos eróticos” que sofreram repressão. Neste ponto, elucida que o veículo de retorno da lembrança reprimida é aquilo que foi utilizado para reprimir o desejo (FREUD, 2015, p. 51). No caso de Norbert, seu apego ao estudo e ao trabalho, as Antiguidades, ao mármore e ao bronze, tornaram o baixo-relevo o veículo de lembranças da paixão reprimida por Zoé. Freud (2015) indica que ainda que a história seja uma “fantasia” os personagens reproduzem dinâmicas psíquicas reais e possíveis de um quadro clínico, significativo para analisar a questão dos sonhos e delírios.

A figura da Gradiva que examinamos na passagem anterior marca o retorno de uma imagem, mesmo que ela tenha sido fruto de forte repressão. Como considerou Kirchmayr (2012), é um reaparecimento de uma deusa pagã que, apesar de retornar, não reaparece como uma presença plena e de fácil identificação. Ela aparece em uma condição de “exílio”. Quando o símbolo se transforma e se torna um sintoma, toda uma camada obscura permanece encoberta em suas raízes profundas. Como a Ninfa sobrevive, afinal? Trata-se de um mecanismo que desenterra a memória e a reativa em diferentes cenários.

3.2.2 A sobrevivência da Ninfa: deusa pagã no exílio, espírito elementar, *dibuk*

Kirchmayr (2012) indicou um enfoque literário na figura da Ninfa na segunda metade do século XIX. O autor descreve um “outro tipo de genealogia”, diferente da ninfa no Renascimento florentino, que tornaria o símbolo proeminente nos romances que exaltavam a Antiguidade pagã no período (KIRCHMAYR, 2012). Essa “influência” da época também foi apontada por Gombrich (1986)¹⁶⁵ como uma

¹⁶⁵ Cf. GOMBRICH, 1986, p. 320. Nesta passagem Gombrich cita Isadora Duncan, uma dançarina contemporânea que se apresentava com exuberância de véus, feito uma Ninfa. O autor indicou um “contexto” (*milieu*) que pudesse evidenciar o interesse de Jolles e Warburg pela representação da Ninfa no início do Renascimento florentino, partilhando de um ponto de vista de um “espírito de

possível razão para o próprio interesse de Warburg com a iconografia da Ninfa. Estaria “na moda antiquária” o interesse por reavivar preceitos Clássicos e, paralelamente do Renascimento, exaltando os aspectos da beleza, harmonia, proporção e serenidade (KIRCHMAYR, 2012). O autor discorre sobre o cenário cultural e literário do seguinte modo:

O que podemos sublinhar, no que diz respeito ao gosto da antiguidade, é o movimento com que a cultura literária do século XIX opta por desenterrar o mundo pagão. Na verdade, em Warburg foi exatamente isso: uma operação *arqueológica e genealógica* que visava trazer à luz algumas das camadas da tradição antiga, presentes, mas como "sobrevivência" (*Nachleben*). Nesse sentido, a literatura adquire o importante papel de detector e, ao mesmo tempo, de comutadora de uma memória preservada em imagens, de conteúdos culturais sedimentados e, portanto, ocultos, em parte revelados pelo Renascimento florentino. (KIRCHMAYR, 2012, n.p, tradução nossa).¹⁶⁶

Devemos caminhar cuidadosamente na compreensão que Warburg foi “influenciado” por um conteúdo de época pois este era o terreno de seu estudo, averiguar as circunstâncias que possibilitaram a manifestação de uma imagem ou iconografia. A maior atenção deve se dirigir a uma construção “romântica” da relação de Warburg com seus objetos. Apesar da vivacidade e passionalidade de seus temas, sua abordagem parece ter sido substancialmente mais sóbria e crítica. O próprio Warburg teria descrito este fato em uma passagem importante:

[...] Muitos aspectos dos meus comportamentos podem parecer a um estranho ditados por uma espontaneidade de natureza romântica ... embora na realidade sejam o resultado de uma expansão preparada lentamente e guiada por um instinto seguro. Desde a dissertação entendi que meu objetivo final é a compreensão das leis que destacam os processos psicofísio-técnicos. Pretendi apreender, a partir do desenvolvimento histórico-artístico ... o significado psicofísico interno da semelhança (*Vergleich*) e da parábola (*Gleichnis*), que na forma do "tropo" substitui completamente o objeto observado por um outro, enquanto na forma de metáfora mantém viva a consciência da igualdade condicional graças ao acréscimo “como”. Assim, partindo das pinturas alegóricas de Botticelli, cheguei à prática e à história do símbolo astrológico. O significado geral ... é

época”. Após a publicação da biografia, Edgar Wind criticou precisamente essa argumentação, ressaltando que Warburg teria “detestado” o espetáculo que assistiu da dançarina. Cf. WIND, 2018.

¹⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “Ciò che possiamo sottolineare, a proposito del gusto dell'antico, è il movimento con cui la cultura letteraria dell'Ottocento sceglie di disseppellire il mondo pagano. In effetti, in Warburg si trattò esattamente di questo: di un'operazione assieme *archeologica e genealogica* che mirò a riportare alla luce alcuni degli strati della tradizione antica, presenti ma come "sopravvivenza" (*Nachleben*). In questo senso, la letteratura acquista il ruolo, importante, di detector e, al tempo stesso, di commutatore di una memoria conservata in immagini, di contenuti culturali sedimentati e quindi occultati che in parte erano stati svelati dal Rinascimento fiorentino.”

provar como o caminho da concreção à abstração não está em nítido contraste, mas representa um círculo orgânico da capacidade intelectual humana. Desse modo, os símbolos astrológicos revelam a dupla característica de serem em alguns casos tropos, em outras metáforas. (WARBURG apud GHELARDI, 2019, p. xiv, tradução nossa).¹⁶⁷

O processo de substituição de um objeto por outro é o processo que ostensivamente discutimos aqui através da palavra metamorfose. Mudança, transformação, algo que faz parte do “círculo orgânico da capacidade intelectual humana”. Os “tropos” que apresentam um sentido diferente do literal, ou a metáfora que “transfere” o significado de uma palavra para outra. São nessas coordenadas que Warburg apreendeu o processo de transformação e migração simbólica. Retornando ao trecho citado de Kirchmayr, podemos compreender o contexto e as referências que circulavam pela contemporaneidade de Warburg não como um elemento da fantasia ou do viés romântico, mas como um “círculo orgânico” que possibilitou expressivos estudos científicos. É o caso da atribuição “deusa pagã no exílio” que inevitavelmente traça uma genealogia do pensamento de Warburg sobre a Ninfa.

Sigrid Weigel (2013, p. 22) destacou que no amontoado de notas e esquemas que figuram na pasta sobre a *Ninfa Fiorentina*, existe uma nota importante que define a figura da ninfa como “uma deusa pagã no exílio”¹⁶⁸. Esse trecho foi publicado na biografia intelectual de Gombrich e aparece em português no ensaio *Ninfas* (2012), de Agamben: “Conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara libertada [...], mas, segundo sua verdadeira essência, ela é um espírito elementar (*Elementargeist*), uma deusa pagã no exílio [...]” (WARBURG apud AGAMBEN, 2012, p. 49). A atenção de Weigel (2013) reside no exame significativo da origem do termo empregado por Warburg, isto é, “deusa pagã no

¹⁶⁷ O texto em língua estrangeira é: “... molti aspetti dei miei comportamenti possono apparire a un estraneo come dettati da una spontaneità di tipo romantico ... mentre in realtà sono il risultato di una espansione preparata lentamente e guidata da un istinto sicuro. A partire dalla disseminazione ho compreso che il mio scopo ultimo è la comprensione delle leggi che evidenziano i processi psico-fisio-tecnici. Ho inteso cogliere, muovendo dallo sviluppo storico-artistico ... il significato interno psicofisico della similitudine (*Vergleich*) e della parabola (*Gleichnis*), che nella forma del “tropo” sostituisce completamente l’oggetto osservato con un altro, mentre nella forma della metafora mantiene viva la consapevolezza dell’uguaglianza condizionata grazie all’aggiunta “come”. così, partendo dai dipinti allegorici di Botticelli, sono giunto alla pratica e alla storia del simbolo astrológico. Il significato generale ... è provare come il percorso dalla concrezione all’astrazione non sia in netta contrapposizione, ma rappresenti piuttosto un circolo organico della capacità intellettuale umana. In tal modo, i simboli astrológicos rivelano la caratteristica duplice di essere in certi casi tropi, in altri metafore.”

¹⁶⁸ Trecho mencionado pela autora e presente na biografia intelectual de Gombrich, 1986, p. 124.

exílio”. A terminologia nos indicaria algo precioso acerca da *Nachleben* warburgiana (AGAMBEN, 2012).

O protagonismo da figura da Ninfa na iconologia moderna teria sua raiz principal na congregação teórica que a figura acarretou na historiografia warburgiana: ela personifica os gestos passionais (*Pathosformeln*) e evoca a discussão da temporalidade (*Nachleben*) (WEIGEL, 2013). Como resultado, a recepção da figura na contemporaneidade passou a ocupar centralidade nas colocações sobre a teoria cultural warburgiana (WEIGEL, 2013). Todavia, como a própria autora discute, o material sobre a Ninfa florentina foi experimental e fragmentado, jamais sistematizado por Warburg como a monografia que pretendia ser no momento de sua idealização (WEIGEL, 2013).

No capítulo anterior percorremos o caminho que conectou os “acessórios em movimento” dos quadros botticellianos à *Pathosformel* das Mênades executando Orfeu. Discutimos questões acerca do método, memória, expressividade e transformações, notando o quanto o tema da Ninfa levantou eixos fundamentais para o estudioso em sua busca por orientação. A questão do tempo, no entanto, que é entendida no vocabulário warburgiano como *Nachleben der Antike*, reservamos para o último capítulo. Nosso último capítulo fala da sobrevivência, vida-póstuma, pós-vida da Ninfa descoberta por Warburg. Sua deusa pagã sofreu um certo exílio historiográfico de seus escritos publicados, mas não deixou de guiá-lo – ou confundi-lo - durante toda sua vida. Como descreve Mahieu (apud BAERT, 2018, p. 69): “No excesso de *pathos* que ele experienciou na clínica de Binswanger, ele procura destruir a Ninfa, uma obra prima da ciência sem nome”¹⁶⁹.

É surpreendente que justamente o “símbolo de sua pesquisa”, ou “o paradigma” das suas colocações sobre a imagem, tenha sido alvo de alguma recusa do historiador. Quando nos deparamos com os escritos contemporâneos sobre Warburg, sua Ninfa é heroica e quase romantizada. Se não lermos as notas de rodapé e compreendermos o léxico warburgiano, podemos de fato, como mostramos no primeiro capítulo, crer em um “romance”. Mas a Ninfa foi para Warburg, antes de tudo, o exemplo inaugural do extrapolar do *pathos*, gênese das emoções primordiais que norteariam importantes construções simbólicas da cultura ocidental.

¹⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “In the excess of pathos that he experiences at Binswanger’s clinic, he searches to destroy Ninfa, a masterpiece of the nameless science”.

Sinalizou, muitas vezes, mais a bandeira inimiga do que a amiga. Afinal, o estudioso hamburguês se colocou no terreno da ciência da cultura, ou ciência sem nome, da conquista de sofrósina e do espaço de pensamento. Warburg pode realmente ter desejado o extermínio de sua Ninfa no momento que sua psiquê foi tomada por fobias e ansiedades, mas percebeu bem ali que, assim como ele, a humanidade jamais se dissociaria de suas emoções primordiais (BAERT, 2018). Teria então que aprender o genuíno processo de manuseio e busca por equilíbrio. O que na introdução de seu Atlas *Mnemosyne* ele descreveu como a “distância existente entre o impulso e a ação” (WARBURG, 2018, p. 219).

Retomando a questão de temporalidade, Weigel (2013, p. 272) compactua com a “problemática” nas possíveis traduções mais utilizadas para *Nachleben*. Tanto “sobrevivência” quanto “vida-póstuma” parecem insuficientes para o vigor do elemento “vivo” que o vocábulo em alemão proclama:

Como é usada por Warburg, a *Nachleben* é difícil de traduzir. O termo não significa vida após a morte (vida-póstuma) nem sobrevivência, uma vez que expressa algo como o impacto “vivo”, em forma modificada, de uma figura ou símbolo seguindo sua vida histórica - frequentemente, seu reaparecimento após um longo período de ausência ou existência oculta e marginalizada. O aspecto mais importante disso em nosso contexto é que Warburg atribui uma espécie de vida a imagens, figuras e outros fenômenos culturais. (WEIGEL, 2013, nota 4, pp. 272-73, tradução nossa).¹⁷⁰

Compreender a dimensão “viva” da imagem é primordial para os discursos teóricos sobre o legado de Warburg na contemporaneidade. A potência de uma “antropologia visual”, estariam para Didi-Huberman (2013b, p. 21), no cerne da dimensão viva e em movimento das imagens pensadas por Warburg. Todavia, o contexto que autora propõe sobre a dimensão “viva” é o diálogo entre a *Nachleben* de Heinrich Heine (1797- 1856) e Warburg.

Heinrich Heine foi um poeta alemão responsável pela publicação de duas grandes obras que auxiliariam ao retorno do paganismo na literatura do século XIX (KIRCHMAYR, 2012). Trata-se de *Elementargeister*, (“Os espíritos elementares”), de 1837 e *Die Götter im Exil* (“Os Deuses no Exílio”), de 1853. A visão apresentada pelo poeta acerca da ancestralidade pagã argumentava acerca da ascensão do

¹⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “As used by Warburg, *Nachleben* is hard to translate. The term signifies neither afterlife nor survival, since it expresses something like “live” impact, in modified form, of a figure or symbol following its historical life – often, its reappearance after a long period of absence or hidden, marginalized existence. The most important aspect of this in our context is that Warburg ascribes a sort of life to images, figures and other cultural phenomena.”

Cristianismo e do “exílio” dos deuses pagãos que, ao contrário do que se esperava, não deixaram de existir, foram destronados e assumidos como “demônios”, assombrando sorrateiramente a existência humana (KIRCHMAYR, 2012). Heine (apud KIRCHMAYR, 2012) fala de uma “sobrevivência” dos deuses que não são fantasmas, pois não estariam mortos, apenas assumiram uma nova metamorfose, um disfarce:

A doutrina dos espíritos elementares é exposta de forma rígida [...]. Quanto aos espíritos elementares, também eu tive que falar [...] da metamorfose das antigas divindades pagãs. Não são fantasmas, pois [...] não estão mortos; são seres não criados, imortais, que após a vitória de Cristo foram forçados a se retirar para esconderijos subterrâneos, onde, junto com os outros espíritos elementares, praticam suas artes demoníacas (HEINE [1837-1854] 2000, pp. 17-18 apud KIRCHMAYR, 2012, tradução nossa).¹⁷¹

O fenômeno apresentado por Heine condiz com o sistema de “repressão” exposto por Freud (KIRCHMAYR, 2012). O Cristianismo teria repreendido o paganismo e, ao mesmo tempo, absorvido seu conteúdo, tornando-se veículo para o retorno do “recalcado”. Os conteúdos que não podem estar no nível “consciente”, são relegados ao “inconsciente” e tem um novo formato adquirido. Como indica Kirchmayr (2012) a consciência cristã teria modificado, mas não extinguido, a sobrevivência pagã, tornando-o parte de um “inconsciente cultural”. Ainda que os deuses não possam voltar em sua atividade plena, há um retorno, e este retorno é realizado através da imagem (KIRCHMAYR, 2012).

O vínculo entre Heine e Warburg, segundo Weigel (2013), nunca foi suficientemente analisado desde a publicação da biografia intelectual. Além da expressa referência de Warburg à Ninfa como um “espírito elementar” e “deusa pagã no exílio”, a conexão entre os dois intelectuais teria raízes na *Nachleben* da tradição Judaico-cristã (WEIGEL, 2013). Dentro do panorama histórico-religioso, a presença da Ninfa na obra de Warburg aponta para uma “persistência” de uma figura pagã em um cenário cristão reconhecida como “deusa pagã”; já na obra de Heine, o autor se debruça na figura da ninfa como “morta-viva” no “submundo do exílio”, após a vitória do Cristianismo sob o politeísmo pagão (WEIGEL, 2013, p. 277).

¹⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “Vi è esposta in maniera serrata la dottrina degli spiriti elementari [...]. Anch'io, a proposito degli spiriti elementari, ho dovuto parlare [...] della metamorfosi delle antiche divinità pagane. Queste non sono spettri, poiché [...] non sono morte; sono esseri increati, immortali, che dopo la vittoria di Cristo furono costretti a ritirarsi in nascondigli sotterranei, dove, insieme con gli altri spiriti elementari, praticano le loro arti demoniache [HEINE [1837-1854] 2000, pp. 17-18].”

Warburg e Heine compartilhariam de um contexto histórico-cultural do judaísmo na Alemanha que compreenderia uma ruptura na hegemonia do Cristianismo (WEIGEL, 2013). A secularização crescente do Cristianismo colocaria os intelectuais na busca pelas memórias de um passado anterior a sua ascensão, que pudesse trazer à tona os lastros de símbolos que se encontravam desbotados e irreconhecíveis, mas não extintos (WEIGEL, 2013, p. 278). Entretanto, Heine correu pela via da narrativa, enquanto Warburg dedicou grande parte de seus estudos na sistematização de elementos que estariam fadados à fama de seu espólio: incompletude (WEIGEL, 2013).

A questão de incompletude dos estudos de Warburg, sobretudo do fragmento sobre a Ninfa, combina o problema que levantamos no capítulo anterior sobre “ideais gerais” e “fatos individuais” exibidos em esquemas. Weigel (2013) sugere que até mesmo o ápice da crise psicológica de Warburg pode ser reconhecida através dessa empreitada complexa de coletar massivamente as particularidades dos eventos culturais e buscar uma sistematização primordial para eles. Isso teria se tornado a obsessão de uma vida, acarretando uma “loucura epistemológica” que o colocaria diante de diferentes recortes geográficos e temporais, em busca de uma inclusão em um “modelo geral de história cultural” (WEIGEL, 2013, p. 284). Segundo a pesquisadora, isso seria uma “loucura de objetividade” permeada por “objetos híbridos”, ou seja, demasiadamente heterogêneos e complexos (WEIGEL, 2013, p. 284).

Retornando ao elo entre os deuses pagãos de Heine e Warburg, Weigel (2013, p. 285) descreve que ambos partilham o tema sobre o processo de metamorfose e migração dos deuses Greco-Romanos após o Cristianismo e sua existência “amaldiçoada”:

[...] A mudança para a forma feminina de uma "deusa no exílio" no próprio projeto de ninfa de Warburg evoca Heine, cujo "suplemento" para *Die Götter im Exil* apareceu em 1854 (ou seja, um ano após a obra original) sob o título *Die Göttin Diana* (“A Deusa Diana”). Uma vez que as ninfas eram frequentemente descritas como acompanhantes de Artemis / Diana, a deusa da caça, o suplemento feminino de Heine também está relacionado à “deusa no exílio” de Warburg em um sentido mitológico. [...] Descrito como “seres imortais não criados”, Heine aqui relega os antigos deuses pagãos ao reino dos mortos-vivos. [...] (WEIGEL, 2013, p. 285, tradução nossa).¹⁷²

¹⁷² O texto em língua estrangeira é: “[...] The shift to the feminine form of a “goddess in exile” in Warburg’s nymph project itself evokes Heine, whose “supplement” to *Die Götter im Exil* appeared in 1854 (i.e. a year after the original work) under the title *Die Göttin Diana* (“The Goddess Diana”). Since

O reino dos mortos-vivos de Heine, segundo Agamben (2012), é o reino dos espíritos elementares de Paracelso. Warburg utilizou as duas expressões para tentar uma breve definição da Ninfa: “deusa pagã no exílio” e “espírito elementar”. Ambas aparecem na obra de Heine, contudo Agamben buscou a origem da própria escolha de Heine sobre a atribuição de “espírito elementar” e evidenciou um tratado de Paracelso (1493-1541), importante nome da Renascença alemã que conjugou medicina, astrologia e alquimia em seus estudos. O tipo de personalidade que atraía significativamente a atenção de Warburg. Em *Nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et caeteris spiritibus* (Sobre ninfas, silfos, pigmeus, salamandras e outros espíritos) Paracelso apresentou, segundo Agamben (2012), uma genealogia perdida e esotérica sobre a Ninfa, elucidando o local dos espíritos elementares após a ascensão da cosmologia cristã.

Para o estudioso italiano, é difícil crer no desconhecimento de Warburg e Jolles acerca de um tratado como esse (AGAMBEN, 2012). Nesta passagem, a Ninfa assumiria o aspecto de “objeto de amor por excelência”, algo que o autor considera presente na troca de cartas entre os colegas, em 1900. Jolles desempenhou o papel do apaixonado, Warburg do filólogo. Mas, para Agamben (2012), Warburg (apud AGAMBEN, 2012, p. 50) também se encontrava ciente de um “encontro” com a Ninfa, quando proferiu “gostaria de me deixar levar embora alegremente com ela”.

O ponto sobre Warburg estar ou não apaixonado pela Ninfa, depende, em certo sentido, da interpretação. Sem sombras de dúvidas o pesquisador foi profundamente impactado pela ideia da Ninfa. Mas como observamos anteriormente, ela não representava o domínio e sim a falta dele. Desse modo, a Ninfa sempre escapava ao controle de um pensamento puramente racional. A razão não poderia controlá-la completamente. Podemos compreender exatamente aí a dificuldade ou renúncia de um manuscrito sobre a Ninfa. Warburg é atraído pela figura por ser o belíssimo exemplo de um “objeto de paixão”. Isso não conduz, imediatamente, a compreensão que o estudioso hamburguês se relacionava afetivamente com ela. Ao contrário, Warburg buscou transformar o objeto de desejo em objeto científico (PASKALEVA, 2016).

nymphs were often described as accompanying Artemis/Diana, the goddess of the hunt, Heine's female supplement is also related to Warburg's "goddess in exile" in a mythological sense. [...] Described as "uncreated, immortal beings", Heine here relegates the old pagan gods to the realm of the undead. [...]

Retornando ao aspecto da Ninfa como espírito elementar, Agamben (2012) nos transmite que o tratado de Paracelso lidava com a combinação entre as “criaturas espirituais” e os quatro elementos da natureza:

Tomemos o tratado de Paracelso que Warburg traz à questão diretamente. Nele a ninfa se insere na doutrina bombastiana dos espíritos elementares (ou criaturas espirituais), cada um dos quais está ligado a um dos quatro elementos: a ninfa (ou ondina) à água, os silfos ao ar, os pigmeus (ou gnomos) à terra, e as salamandras ao fogo. O que define esses espíritos – e principalmente a ninfa – é o fato de eles, mesmo sendo no aspecto totalmente semelhantes ao homem, não terem sido gerados por Adão, mas pertencerem a um segundo grau da criação, “diferente e separado tanto dos homens como dos animais”. Existe, segundo Paracelso, uma “dupla carne”: uma que vem de Adão, tosca e terrena, e uma não adâmica, sutil e espiritual. [...] O que define, em todo caso, os espíritos elementares é o fato de não terem uma alma, e assim não são nem homens nem animais (pois possuem razão e linguagem), e não são propriamente nem mesmo espíritos (pois têm corpo). Mais do que animais e menos do que humanos, híbridos de corpo e de espírito, eles são pura e absolutamente “criaturas”: criados por Deus nos elementos mundanos e, como tais, sujeitos à morte, eles estão fora da economia da salvação e da redenção [...] (AGAMBEN, 2012, pp. 50-51).

Tomemos o sentido de “híbrido” exposto por Agamben. A Ninfa representa o belo exemplo dos variados temas e objetos híbridos que Warburg revelou e lidou durante todo seu percurso intelectual. A carne sutil e “espiritual”, em constante metamorfose. Didi-Huberman (2013, p. 27) mencionou um *dibuk* ao falar do legado de Warburg. Este espírito, na tradição hebraica, é um demônio ou fantasma que busca por almas, assim como o espírito elementar apontado por Agamben. Para a captura de um *dibuk* é necessária uma caixa específica, projetada especialmente para conter o demônio. Nos permitindo um possível paralelo com a Ninfa, na tentativa de transformação do objeto de desejo em objeto científico, Warburg constrói seus mecanismos, aparatos, condições favoráveis para “conter” a desordem provocada pelo demônio, o espírito elementar.

Esse processo culmina em seu Atlas *Mnemosyne*, sua “caixa” de pré-cunhagens antiquizantes sobre a vida em movimento e o processo de orientação do homem na formação cultural. Warburg descobre que não pode “prendê-la” em nenhum sistema, em nenhuma caixa, seu maior poder é constante metamorfose, é o elemento que lhe garante algum sentido “vivo” na história da orientação simbólica. Então devemos seguir sua rota, de Norte a Sul, entre Oriente e Ocidente, domesticada ou extática, como auspício do amor ou da vingança. Não devemos esquecer-la ou subjugar-la, pois ali reside uma energia incandescente. Paralelamente,

não devemos nos deixar levar pelo excesso, desejo ou extrema fantasia que ela provoca.

Ainda sobre a tradição de um “espírito elementar”, Agamben (2012, p. 52) ressalta o quanto a indefinição entre “homens não humanos”, é uma belíssima analogia sobre a separação do homem de si mesmo. Não seria esse um foco recorrente do estudo warburgiano, sobretudo nos estudos sobre a astrologia? A importância e relevância da Ninfa nesse contexto é sua diferenciação perante os demais espíritos elementares: a Ninfa pode adquirir uma alma (AGAMBEN, 2012). No momento do ato sexual com um humano, tanto os filhos, quanto a própria Ninfa, adquirem almas, se tornam inteiramente vivos (AGAMBEN, 2012).

A “*leben*” de Warburg percorre as vias da ativação dos poderes da imagem, isto é, pelas palavras de Agamben (2012): torná-las vivas. As ninfas, segundo o tratado de Paracelso, estão fadadas ao reino do Amor – condição indicada por ele através da concepção do signo de Vênus e da consideração da deusa como um exemplar de ninfa ondina (AGAMBEN, 2012, p. 53).

Condenadas assim a uma incessante busca amorosa do homem, as ninfas têm uma existência paralela na terra. Criadas não à imagem de Deus, mas à imagem do homem, elas constituem uma espécie de sombra deste, ou de imago [imagem] e, como tais, perpetuamente acompanham e desejam – e são, por sua vez, por eles desejadas – aquilo do que são imagem. Somente no encontro com o homem, as imagens inanimadas adquirem alma, tornam-se verdadeiramente vivas [...] (AGAMBEN, 2012, pp. 53-54).

Ser a sombra do homem que busca vida é condição de uma deusa pagã no exílio. Reflete profundamente as camadas mais obscuras do processo de formação simbólica da humanidade. Significa, seguindo as reflexões de Agamben (2012), uma história ambígua. A Ninfa marca a trajetória intelectual de Warburg pois fornece um mecanismo semelhante ao mecanismo de funcionamento de toda imagem gerada: “[...] a relação entre homens e ninfas é história da difícil relação entre o homem e suas imagens.” (AGAMBEN, 2012, p. 54). É necessário o contato para que ela se torne viva, mas mergulhar nas águas densas e profundas pode resultar em um afogamento. Warburg (apud GHELARDI, 2019, p. xiv, tradução nossa), pensando questões sobre o símbolo e a imagem expressou: “você vive e não me faz mal”¹⁷³.

Quando lidamos com a Ninfa de Warburg, lidamos com uma dupla natureza: objeto de desejo e o objeto intelectual. A arte necessita dessas duas forças vitais,

¹⁷³ O texto em língua estrangeira é: “tu vivi e non mi fai male”.

não pode se emancipar de nenhuma delas. A Ninfa é um poderoso símbolo diretor, ou primitivo, o qual Warburg traz para o campo do manejo científico como forma de orientação, decomposição e interpretação da heterogeneidade cultural. Como descreveu Ghelardi (2019, p. xiii), tanto o artista, quanto o homem moderno, buscam o “caminho do meio”, isto é, orientar-se no pensamento e no universo. Não sucumbir ao caos do *pathos* e das reações imediatas, nem à frieza estéril de uma gramática estética que dissocia as formas dos conteúdos.

Não conseguimos defini-la por completo, pois como Didi-Huberman (2016, p. 62) assertivamente mencionou: só é possível definir coisas mortas. Aquilo que de alguma forma está vivo, que continua a se transformar, não permite definições absolutas nem taxonomias fixas. “Prefiro não ver completamente a borboleta, prefiro que ela continue viva: essa é minha atitude quanto ao saber” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 62). Essa também é uma atitude prudente em relação a Ninfa, a borboleta do Renascimento florentino de Warburg. Apanhá-la por completo seria restringir seu voo e sua liberdade, retiraria sua *leben*.

Warburg é o estudioso que se coloca em defesa da ciência, mas que assume como objeto, ou motivo intelectual, seu “inimigo”, buscando assim uma reconciliação. Primeiro um impulso pragmático: não sou capaz de apreendê-la. Depois uma epifania: ela faz parte de mim. A Ninfa faz parte de Warburg porque dialoga com os domínios das emoções, dos demônios, do *monstra* que, por sua vez, preenchem a memória com fórmulas expressivas de grande valor. No entanto, o historiador se coloca na tarefa de seguir a figura em toda sua complexidade, com a diligência técnica e apto para construção de novas ferramentas científicas para que ela não se torne incognoscível em um mundo de deuses em exílios. No mundo moderno, em que não compreendemos os planetas como demônios antropomórficos, a Ninfa se torna um detalhe, um estilo, um véu, uma borboleta. É preciso reconhecer o poder e o perigo dessa criatura. Então: *Mnemosyne*. Para que a humanidade jamais se esqueça da energia, da migração e da metamorfose.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Fragmento I – *De onde ela vem?*, percebemos que, em um primeiro momento, a Ninfa vem da palavra, da poesia ovidiana e as cenas de fuga. Então se torna imagem, os cabelos ao vento, os “acessórios em movimento”. O amor neoplatônico da Florença dos Medici transmuta damas em Ninfas e com isso cunha uma nova maneira de expressão artística. A segunda metade do *Quattrocento* italiano é marcado então pelo Amor e a Metamorfose. Mas não apenas isso, a Florença de Lorenzo abrigou as personalidades híbridas e contrastantes de um período de transição. Do homem que quebra o decoro burguês com algum elemento pagão. Do homem entre a vida ativa e contemplativa que encontra na iconografia dos deuses antigos uma “expressão” à maneira. De uma personalidade que não busca por purismos, que concilia com “naturalidade” elementos antagônicos. Serenidade e movimento. A Ninfa florentina ingressa e, com ela, todo o vocabulário das paixões. Warburg, quanto jovem historiador e em seu período maduro, acessa o poder de um poderoso símbolo cultural.

Para onde seguir depois? Para a busca de “comos”. O Fragmento II – *Quem ela é?* Apresentou um solo mais arenoso e escorregadio. Das genealogias impossíveis, da identidade heterogênea, do método experimental. Da Ninfa que em um piscar de olhos se tornou um paradigma. Para Warburg ela foi, antes de tudo, um motivo condutor. Todavia, os acessórios da Ninfa se transformam em *pathos*, e encontram na “Morte de Orfeu” de Dürer sua primeira colocação teórica: *Pathosformeln*. Aqui temos mênades executando Orfeu, um conflito significativo com as Ninfas oníricas ou domesticadas de Botticelli e Ghirlandaio. Aqui, as colocações sobre “um gesto de empatia como força formadora do estilo” ganham uma nova camada. Os gestos são expressões, e as expressões são gravadas, transformadas, armazenadas. Correm de norte a sul, encontram outras personalidades, assumem novas “roupas” ou “disfarces”. Os gestos estão no cerne da construção do indivíduo, tem suas raízes em fortes experiências emocionais. Que, primeiro, podem ser fóbicas, mas com uma dose de prudência, se tornam uma conquista de consciência. A Ninfa é então primitiva, metade mulher e metade deusa.

Em nosso Fragmento III – *Onde já a vi?* Percebemos que o objeto de desejo se torna objeto científico e que já não é mais possível controlar suas metamorfoses.

Uma vez descoberto os “instrumentos”, as “chaves”, elas não se “tocam” ou “viram” sozinhas. Então a figura do intelectual surge, com seus procedimentos heurísticos, filológicos, hermenêuticos, ou apenas como um meio para torná-la viva.

Dos variados instrumentos, temas, objetos e fronteiras que Warburg pesquisou, sua Ninfa sai da dimensão da poesia e adentra os domínios da busca por conhecimento. Fornece os caminhos para suas principais questões, formulações teóricas e escolhas epistemológicas. Mas jamais abandona sua natureza de espírito elementar, algo entre os homens e as divindades, algo que busca vida e sua expressão. Espelha a dinâmica dos indivíduos com os símbolos, as imagens, o conhecimento. Se torna imagem de uma “Ciência sem nome”. A Ninfa em Warburg é o olhar do desenvolvimento das borboletas nas larvas. É a tentativa de não ser dominado pelos mistérios ocultos da criação nem os esquecer em um mundo de exílio.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. Cap. 2. p. 111-131. Tradução de: António Guerreiro.
- AGAMBEN, Giorgio. **Che cos'è un dispositivo?** Roma: Nottetempo, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Editora Hedra, 2012. 77 p. Tradução de: Renato Ambrosio.
- AGAMBEN, Giorgio. **The signature of all things**: on method. New York: Zone Books, 2009. 124 p. Tradução de: Luca D'Isanto e Kevin Attell.
- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. Tradução de: Antonio da Silve.
- ANTONAKOU, Elena I.; TRIARHOU, Lazaros C. Soul, butterfly, mythological nymph: psyche in philosophy and neuroscience. **Arquivos de Neuro-Psiquiatria**, [S.l.], v. 75, n. 3, p. 176-179, mar. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anp/a/y65SG658xdTZWxtQmj9qd/?lang=en>. Acesso em: 06 ago. 2020.
- APULEIO, Lucio. **Eros e Psiquê**. Ebook: Editora Lebooks, 2020. 62 p.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico**: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Tradução de: Lorenzo Mammi.
- BAERT, Barbara. He or She who glimpses, desires, is wounded: a dialogue in the interspace (zwischenraum) between Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. **Angelaki**: Journal of the theoretical humanities, [S.l.], v. 23, n. 4, p. 47-79, 4 jul. 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326788313_HE_OR_SHE_WHO_GLIMPS_ES_DESIRE_IS_WOUNDED_a_dialogue_in_the_interspace_zwischenraum_betwe_en_aby_warburg_and_georges_didi-huberman. Acesso em: 13 abr. 2021.
- BAERT, Barbara. Nymph: The Reproduction of a Phantom. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866–1929). *In*: CIHA, 2013, Naruto. **Between East and West**: Reproductions in Art (Proceedings of the CIHA Colloquium in Naruto, Japan, 15-18th January 2013). Cracóvia: IRSA, 2014. Disponível em: <https://bityli.com/NFbmy>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- BAERT, Barbara. **Nymph**: motif, phantom, affect. Part I. A contribution to the study of Aby Warburg (1866-1929). Leuven: Peeters, 2014. 134 p. (Studies in Iconology).
- BAERT, Barbara. **Nymph**: motif, phantom, affect. Part II. Aby Warburg's (1866-1929) butterflies as art historical paradigms. Leuven - Paris - Bristol: Peeters, 2016. 105 p. (Studies in Iconology).

BAITELLO JUNIOR, Norval. Idea vincit!: algumas imagens tangenciais à elipse de Aby Warburg. **Figura: Studies on the Classical Tradition**, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 29-44, 2017. Semestral. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9997>. Acesso em: 27 out. 2020.

BELTING, Hans. **An Anthropology of Images: picture, medium, body**. New Jersey: Princeton University Press, 2011. Tradução de: Thomas Dunlap.

BORDIGNON, Giulia. et al. Metamorfosi delle virtù d'Amore nella Firenze medicea: Una lettura della tavola 39 dell'Atlante Mnemosyne. **La Rivista di Engramma: la tradizione classica nella memoria occidentale**, [s. l.], v. 116, mar. 2014. Disponível em: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1545. Acesso em: 3 maio. 2020.

BOVINO, Emily Verla. The Nachleben of Mnemosyne: the afterlife of the Bilderatlas. **La Rivista di Engramma: la tradizione classica nella memoria occidentale**, [s. l.], v. 119, set. 2014. Disponível em: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1618. Acesso em: 2 jul. 2021.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. As musas ensinam a mentir (Hesíodo, Teogonia, 27-28). **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, n. 2. p. 7-20, 2000.

BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. Prefácio à edição de estudos, 1998. *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Tradução de: Markus Hediger.

BRITO, Thiago Macedo Alves de. Goethe e a descoberta da natureza. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, Paraná, v. 53, p. 212-226, 18 maio 2020. Semestral. Universidade Federal do Paraná. <http://dx.doi.org/10.5380/dma.v53i0.67758>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/made/article/view/66900>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. PATHOS. *In*: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pathos/>. Acesso em: 13 dez. 2020.

CARVALHO, Tânia Kury. **Variações sobre Vênus: Botticelli, Giorgione, Ticiano e os tratados sobre o amor**. 2020. 259 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História da Arte, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2020. Cap. 1. Disponível em: <https://repositoriohttps://repositorio.unifesp.br/handle/11600/61986.unifesp.br/handle/11600/61986>. Acesso em: 14 abr. 2021.

CASSIRER, Ernst. Epitáfio a Aby Warburg (1829). **Discurso: Revista de Filosofia**, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 271-282, 16 ago. 2016. Semestral. Tradução de: Isabel Coelho Fragelli. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2016.119172. Disponível

em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/119172>. Acesso em: 9 nov. 2020.

CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das formas simbólicas**: A linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 416 p. (Coleção tópicos). Tradução de: Marion Fleischer.

CASSIRER, Ernst. **The Warburg Years (1919–1933)**: essays on language, art, myth, and technology. New Haven and London: Yale University Press, 2013. Tradução de: S. G. Lofts e A. Calcagno.

CENTANNI, Monica. 26 aprile, giorno di primavera: nozze fatali nel giardino di Venere. Una rivisitazione della lettura di Aby Warburg dei dipinti mitologici di Botticelli. **La Rivista di Engramma**: la tradizione classica nella memoria occidentale, [s. l.], v. 105, abr. 2013. Disponível em: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1342. Acesso em: 15 abr. 2020.

DAMAS, Naiara. Enredar a loucura: a dialética dos monstros na história da arte de Aby Warburg. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, [s.l.], v. 13, n. 34, p. 41-75, 11 dez. 2020. Sociedade Brasileira de Teoria e História de Historiografia. <http://dx.doi.org/10.15848/hh.v13i34.1683>. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1683>. Acesso em: 13 mar. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, or the Anxious Gay Science**. Chicago: The University Of Chicago Press, 2018. 366 p. Tradução de: Shane Lillis.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm. **Art History**, Oxford, Malden, v. 24, n. 5, p. 621-645, nov. 2001. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-8365.00289>. Acesso em: 02 jul. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna**: Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio. O saber-movimento: (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b. p. 17-29.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016. 72 p. (Coleção Fábula).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 504 p.

ENENKEL, Karl; TRANINGER, Anita. **The figure of the nymph in early modern culture**. 1. ed. Leiden; Boston: Brill, 2018. v. 54.

FANTUZZI, Marco; REITZ, Christiane; EGELHAAF-GAISER, Ulrike. Ekphrasis. In:

CANCIK, Hubert; SCHNEIDER, Helmuth (ed.). **Brill's New Pauly**, Antiquity volumes. [S.l.:s.n.], 2006. Disponível em: https://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/*-e328110. Acesso em: 9 jun. 2021.

FARAGO, Claire. Silent Moves: on excluding the ethnographic subject from the discourse of art history. In: PREZIOSI, Donald (ed.). **The Art of Art History**: a critical anthology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2009. p. 195-212.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg: a astrologia como instrumento de orientação do homem no cosmos. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 220-242, 28 jan. 2019. <http://dx.doi.org/10.12957/concinnitas.2019.47972>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47972>. Acesso em: 19 ago. 2021.

FERNANDES, Cássio. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici. **História: Questões e Debates**, n. 41, p. 131–165, 2004. Disponível: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/4631%CB%83>. Acesso: 25 de mar. 2020.

FERNANDES, Cássio. Introdução: sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg. In: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução e organização: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. v. 1, p. 11-33.

FRAZÃO, Dilva. **Thomas Kuhn**: biografia de Thomas Kuhn. [S.l.: s.n.], 2016. Disponível em: https://www.ebiografia.com/thomas_kuhn/. Acesso em: 23 jan. 2021.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**: o delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. v. 8.

GHELARDI, Maurizio. De Arsenal a Laboratório: fragmento de uma autobiografia. **Figura**: Studies on the Classical Tradition, Campinas, v. 5, n. 1, p. 17-27, 2017. Semestral. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9995>. Acesso em: 19 ago. 2021.

GHELARDI, Maurizio. Magia bianca. Aby Warburg e l'astrologia: un «impulso selvaggio della scienza». In: WARBURG, Aby. **Astrologica**: saggi e appunti 1908-1929. Tradução de: Maurizio Ghelardi. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2019. p. vii-lxx.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: Morfologia e história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. **Aby Warburg**: Morphology and/or History. 2016. Youtube: **Aby Warburg 150**: Work, legacy, promise. Londres: Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6jzvt13xgrk>. Acesso em: 13 mar. 2021.

GOMBRICH, Ernst Hans. Aby Warburg: his aims and methods. an anniversary lecture. **Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes**. The Warburg Institute, p. 268-282. 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/751389>. Acesso em: 23 nov. 2020.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Aby Warburg**: an intellectual biography, with a memoir on the history of the library by F. Saxl. 2. ed. Chicago-Oxford: University of Chicago Press-Phaidon, 1986. (1. ed. Londres: The Warburg Institut, 1970).

GRAF, Fritz; JOHNSTON, Sarah Iles. Orpheus, his poetry, and sacred texts. *In*: GRAF, Fritz; JOHNSTON, Sarah Iles. **Ritual texts for the afterlife**: Orpheus and the bacchic gold tablets. New York: Routledge, 2007. p. 165-184.

HSU, Francis L. K. Rethinking the Concept "Primitive". **Current Anthropology**, University Of Chicago Press, v. 5, n. 3, p. 169-178, jun. 1964. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/200478?journalCode=ca>. Acesso em: 10 ago. 2021.
<http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/910/1/A%20dignidade%20humana%20em%20Pico%20Della%20Mirandola.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2020.

IONESCU, Vlad. On moths and butterflies, or how to orient oneself through images: Georges-Didi Huberman's art criticism in context. **Journal Of Art Historiography**, [s. l.], v. 16, p. 1-16, jun. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317328142_On_moths_and_butterflies_or_how_to_orient_oneself_through_images_Georges-Didi_Huberman's_art_criticism_in_context. Acesso em: 28 set. 2020.

JOHNSON, Christopher D. **Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images**. Ithaca, New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012. 272 p.

KENNEY, Edward John. "Ovid". **Encyclopedia Britannica**, 1 jan. 2021, Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ovid-Roman-poet>. Acesso em: 12 maio 2021.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte (1766). *In*: **Laocoonte ou Sobre as fronteiras da poesia e da pintura**. Tradução de: Márcio Seligmann-Silva. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 82-92.

LÉVY-BRUHL, Lucien. **A mentalidade primitiva**. Tradução de: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2008. (Coleção Estudos Antropológicos).

LOFTS, S. G.; CALCAGNO, A. Translator's Introduction. *In*: CASSIRER, Ernst. **The Warburg Years (1919–1933)**: essays on language, art, myth, and technology. Tradução de: S. G. Lofts e A. Calcagno. New Haven And London: Yale University Press, 2013.

LUCCHESI, Marco. O livro do Amor de Marsilio Ficino. **Veritas**, Porto Alegre, v. 42, n. 3, p. 703-710, 31 dez. 1997. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-6746.1997.3.35730>. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/35730>. Acesso em: 22 out. 2021.

MAGGINI, Carlo. Bad little girls. **Acta Biomedica de l'Ateneo Parmense**, v. 79, n. 1, p. 42–51, 2008. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/18551822/>. Acesso em: 2 jun. 2020.

MAGNOLER, Vittoria; NOT, Lucrezia. Che cosa significa, allora, Ninfa?: editoriale di engramma n. 182. **La Rivista di Engramma**: la tradizione classica nella memoria occidentale, Itália, n. 182, jun. 2021. Disponível em: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3958. Acesso em: 10 jul. 21.

MASSAU, Guilherme Camargo. **A dignidade humana em Pico Della Mirandola**. Repositório institucional da UFPel, 2013. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/910/1/A%20dignidade%20humana%20em%20Pico%20Della%20Mirandola.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2020.

MEDICI, Lorenzo de'; Il, Leopoldo. **Opere di Lorenzo de' Medici detto Il Magnifico**. 1ª ed. Florença: Nabu Press, 2012.

MENDONÇA, Débora Barbam. **Botticelli**: pintura e teoria. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2012.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Paradigma/>. Acesso em: 13 dez. 2020.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 341 p.

NUNES, Eduardo Soares. Território e participação: Lévy-Bruhl nos país dos Karajá. **Ilha**: Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 103-138, 10 jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2019v21n1p103>. Acesso em: 23 set. 2021.

OLIVA NETO, João Angelo. Apresentação: mínima gramática das metamorfoses de Ovídio. In: OVÍDIO, Publius Naso. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-31.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de: Walter O. Schlupp. São Leopoldo; Petrópolis: Editora Sinodal; Vozes, 2007.

OVÍDIO, Publius Naso. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-31.

PANOFSKY, Erwin. **Idea**: A evolução do conceito de belo. Tradução de: Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology**: Humanistic themes in the Art of the Renaissance. Colorado: Westview Press. 1972.

PASKALEVA, Bogdana. The Nude Nymph: the inhuman object of desire. **La Rivista di Engramma**: la tradizione classica nella memoria occidentale, [s. l.], v. 135, p. 5-5, maio 2016. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2832. Acesso em: 23 jul. 2021.

PAZ, Fábio Ramos.; GOMES, André Luis. Representações renascentistas e góticas na tragédia moderna: uma análise de A História Trágica do Doutor Fausto, de Christopher Marlowe. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 215–233, 2019. DOI: 10.20396/pita.v9i2.8654542. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8654542>. Acesso em: 13 set. 2021.

PAZ, Martín. A warburgiana historiografia da arte de José Emilio Burucúa. *In*: **Estado da Arte: revista de cultura, artes e ideias**, 2020. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-warburgiana-historiografia-burucua/>. Acesso em: 17 jun. 2020.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. Apresentação. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de: Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Hedra, 2012. p. 7-13.

PINOTTI, Andrea. **Variations without Theme**: Warburg and the Morphology of the Neutral. 2016. Youtube: Aby Warburg 150: Work, legacy, promise. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y3hsFB_Eq6o. Acesso em: 13 mar. 2021.

POLIZIANO, Angelo. **Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici**. Org. Saverio Orlando. Itália: Rizzoli, B.U.R. 1988. Edição eletrônica: 1998.

RAHME, Anna Maria. O olhar de Giorgio Agamben sobre as Ninfas. **Revista ARA**, [S. l.], v. 7, n. 7, p. 97-109, 2019. DOI: 10.11606/issn.2525-8354.v7i7p97-109. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/164311>. Acesso em: 26 out. 2020.

RAULFF, Ulrich. ‘Nachleben’: a warburgian concept and its origins. **Aby Warburg 150**: Work, Legacy, Promise. Londres: Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u6Hgw8ooams>. Acesso em: 27 mar. 2021.

RIBEIRO, Luís Felipe Bellintani. Sobre a noção de parádeigma em Platão. **Peri**: Revista de Filosofia, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 1-25, 2013. Semestral. Disponível em: <http://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/view/891>. Acesso em: 10 dez. 2020.

SACCO, Daniela. The Braided Weave of Mnemosyne: by Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman. **La Rivista di Engramma**: la tradizione classica nella memoria occidentale, [s. l.], v. 114, mar. 2014. Tradução e anotações de: Emily V. Bovino. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1521. Acesso em: 16 maio 2021.

SAUER, Martina. Panofsky – Warburg – Cassirer: from iconology to image science. *In*: BRACKER, Jacobus (ed.). **Homo Pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue**: freiburger studien zur archäologie und visuellen kultur 2. Heidelberg: Propylaeum, 2020. Cap. 1. p. 159-171.

SCARSO, Davide. Fórmulas e Arquétipos: Aby Warburg e Carl G. Jung. *In*: POMBO, O.; GUERREIRO, A.; ALEXANDRE, A. Franco (ed.). **Enciclopédia e Hipertexto**. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2006. p. 537-551.

SEDLMAYER, Sabrina. O pensamento crítico de Giorgio Agamben e sua contribuição para os estudos literários. **Revista Fronteiraz**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, n. 9, p. 360-368, 2012. Semestral. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12999>. Acesso em: 15 dez. 2020.

SETTIS, Salvatore. Aby Warburg, il demone della forma Antropologia, storia, memoria. **La Rivista di Engramma**: la tradizione classica nella memoria occidentale, n. 100, 2012. Disponível em: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139. Acesso em: 10 fev. 2021.

THE BRITISH MUSEUM. **Collection online database**. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection>. Acesso em: 13 fev. 2021.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Collection online database**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection>. Acesso em: 13 fev. 2021.

TONIN, Thays. A recepção italiana de Aby Warburg entre filologia e historiografia da arte. Entrevista à Monica Centanni (IUAV). **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 162-179, 5 jun. 2019. Quadrimestral. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/2175234611242019162>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15165>. Acesso em: 7 fev. 2021.

TOROPYGINA, Marina. Ilconology. The Beginning. The Problem of Symbol in Aby Warburg's Work and His Circle. **La Rivista di Engramma**: la tradizione classica nella memoria occidentale, n. 139, 2016. Disponível em: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3031. Acesso em: 19 abr. 2021.

VALERIO, Raphael Guazzelli. Sobre o paradigma: apropriações metodológicas foucaultianas feitas por Giorgio Agamben. **Revista Contemplação**: Revista acadêmica de Filosofia e Teologia da Faculdade João Paulo II, [s. l.], v. 12, p. 19-37, 2015. Disponível em: <http://fajopa.com/contemplacao/index.php/contemplacao/article/view/79>. Acesso em: 22 jul. 2021.

VEGA, Ana Pérez. Ovid, on the birth of love (MET. I 452 ff.). **Exemplaria**: revista internacional de literatura comparada. Huelva: Universidad de Huelva, v. 2, p. 15–23, 1998. Disponível em: <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1742?locale->

attribute=en. Acesso em: 10 jul. 2020.

VENTRONE, Paola. Simonetta Vespucci e le metamorfosi dell'immagine della donna nella Firenze dei primi Medici. *In*: LAZZI, Giovanna; VENTRONE, Paola. **Simonetta Vespucci**: la nascita della venere fiorentina. Florença: Polistampa, 2007. p. 7-49.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Ed. Martin Warnke. Tradução de: Joaquin Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010. 183 p. (Arte e Estética).

WARBURG, Aby. A Lecture on Serpent Ritual. **Journal Of The Warburg Institute**. Tradução de: W. F. Mainland. Londres: The Warburg Institute, v. 2, n. 4, p. 277-292, abr. 1939. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/750040>. Acesso em: 22 abr. 2021.

WARBURG, Aby. Aby Warburg: "Projeto de viagem à América" (1927). *In*: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b. p. 287-291.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Escritos, esboços e conferências. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução de: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução e organização de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. v. 1, 300 p.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu. Tradução de: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 694 p.

WARBURG, Aby; BING, Gertrud. **Diário romano (1928-1929)**. Tradução de: Helena Aguilà Ruzola. Ed. Maurizio Ghelardi. Madrid: Ediciones Siruela, 2016.

WARBURG, Aby; JOLLES, André. A Ninfa: uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg. *In*: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução e organização: Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018. v. 1, p. 65-77.

WEDEPOHL, Claudia. Critical Detachment: Ernst Gombrich as interpreter of Aby Warburg. *In*: FLECKNER, Uwe; MACK, Peter (ed.). **The afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg**: the emigration and the early years of the Warburg Institute in London. 12. ed. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015. p. 131-164. (Vorträge aus dem Warburg-haus band).

WEDEPOHL, Claudia. Curatorial board of the exhibition at HKW Berlin. *In*: **Aby Warbug**: Bilderatlas Mnemosyne – virtual exhibition project. Berlim: Youtube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NJR4Q25P7FY&feature=emb_title. Acesso em: 17 de fev. 2021. 7:54.

WEIGEL, Sigrid. The Epistemic Advantage of Self-Analysis for Cultural-Historical Insights: The variants of Warburg's manuscripts on his Indian Journey. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 4, n. 3, p. 386–404, 2020. DOI: 10.24978/mod.v4i3.4794. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662690>. Acesso em: 7 fev. 2021.

WEIGEL, Sigrid. Warburg's "Goddess in Exile": the "Nymph" fragment between letter and taxonomy, read with Heinrich Heine. **Critical Horizons: A Journal of Philosophy and Social Theory**, v. 14, n. 3, p. 271-295, jan. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270473771_Warburg's_Goddess_in_Exile. Acesso em: 9 jan. 2021.

WIKIMEDIA COMMONS. **A morte de Orfeu**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orpheus_death_Louvre_G416.jpg. Acesso em: 19 ago. 2021.

WIKIMEDIA COMMONS. **A morte de Orfeu**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_death_of_Orpheus;_Orpheus_is_seen_defending_himself_on_o_Wellcome_V0041882.jpg. Acesso em: 19 ago. 2021.

WIKIMEDIA COMMONS. **A morte de Orfeu**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:D%C3%BCrer_-_Mort_d%27Orph%C3%A9_\(1494\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:D%C3%BCrer_-_Mort_d%27Orph%C3%A9_(1494).jpg). Acesso: 29 set. 2020.

WIKIMEDIA COMMONS. **Gradiva**. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gradiva-p1030638.jpg>. Acesso: 19 ago. 2021.

WIKIMEDIA COMMONS. **Grupo de Laocoonte**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laoco%C3%B6n_and_His_Sons.jpg. Acesso: 19 ago. 2021.

WIKIMEDIA COMMONS. **Nascimento de Vênus**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 19 out. 2020.

WIKIMEDIA COMMONS. **Ninfa de Aqueloo**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli,_allegoria_dell%27abbondanza,_di_segno.jpg. Acesso em: 27 out. 2020.

WIKIMEDIA COMMONS. **O nascimento de São João Batista**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Ghirlandaio_-_Birth_of_St_John_the_Baptist_-_WGA8857.jpg. Acesso em: 25 mar. 2021.

WIKIMEDIA COMMONS. **Palas e o Centauro**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palas_y_el_Centauro.jpg. Acesso em: 25 mar. 2021.

WIKIMEDIA COMMONS. **Pomona (Hora-Carpo)**. Disponível em:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carpo-hora,_I_seculo_dc,__\(Uffizi\)_02.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carpo-hora,_I_seculo_dc,__(Uffizi)_02.JPG).
Acesso em: 19 ago. 2021.

WIKIMEDIA COMMONS. **Primavera**. Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli-primavera.jpg>. Acesso em: 19 out.
2020.

WIMMER, Mario. The Afterlives of Scholarship: Warburg and Cassirer. **History Of Humanities**. The University of Chicago Press, v. 2, n. 1, p. 245-270, mar. 2017.
<http://dx.doi.org/10.1086/690581>. Disponível em:
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/690581?af=R&mobileUi=0>.
Acesso em: 15 ago. 2021.

WIND, Edgar. O conceito de Kulturwissenschaft em Warburg e o seu significado para a estética. *In*: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução e organização: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. v. 1, p. 255-279.

WIND, Edgar. **Pagan mysteries in the Renaissance**. 1. ed. New Haven: Yale University Press, 1958.

WIND, Edgar. Sobre uma recente biografia de Warburg. *In*: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução e organização: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018b. v. 1, p. 281-300.

ZORACH, Rebecca. Love, truth, orthodoxy, reticence; or, what Edgar Wind didn't see in Botticelli's Primavera. **Critical Inquiry**. The University of Chicago Press, v. 34, n. 1, p. 190–224, 2007. Disponível em:
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/526092>. Acesso em: 13 out. 2020.