

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

ROSÂNGELA VIEIRA DE SOUZA

DESIGN E IMAGEM:

Uma experiência do olhar a partir da perspectiva
de Aby Warburg

Recife
2020

ROSÂNGELA VIEIRA DE SOUZA

DESIGN E IMAGEM:

Uma experiência do olhar a partir da perspectiva
de Aby Warburg

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Design.

Área de Concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos

Orientador: Professor Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S729d Souza, Rosângela Vieira de
Design e imagem: uma experiência do olhar a partir da perspectiva de
Aby Warburg / Rosângela Vieira de Souza. – Recife, 2020.
283f.: il.

Orientador: Paulo Carneiro da Cunha Filho.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2020.

Inclui referências.

1. Warburg. 2. Imagem. 3. Páthos. 4. Olhar. 5. Design. I. Cunha Filho,
Paulo Carneiro da (Orientador). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-187)

ROSÂNGELA VIEIRA DE SOUZA

DESIGN E IMAGEM:

Uma experiência do olhar a partir da perspectiva
de Aby Warburg

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Design da Universidade
Federal de Pernambuco como requisito
parcial à obtenção do título de Doutora
em Design.

Aprovada em: 29/10/2020

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Dr. Hans da Nóbrega Waechter (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Dra. Oriana Duarte de Araújo (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Examinador Externo)
Universidade Federal do Ceará

Dedico este trabalho aos dois amores
que completam minha vida, Bico e Theo.

AGRADECIMENTOS

É difícil encontrar palavras para agradecer a todos aqueles que de uma forma ou de outra me auxiliaram durante esta jornada. Esta tese não é apenas o resultado de uma pesquisa, mas é consequência de inúmeras trocas intelectuais e afetivas que tive durante os últimos anos. E, apesar de ter sido escrita de forma extremamente solitária, ela não seria a mesma sem as inúmeras contribuições recebidas ao longo do caminho.

Agradeço primeiramente ao meu orientador Paulo Cunha por aceitar me orientar, e mais, por aceitar todas as minhas inquietações e mudanças de projeto até eu encontrar aquele que valeria a pena me dedicar. Sou muito grata pela confiança e pelas conversas que tivemos, as quais sempre abriram um universo de possibilidades em minha mente.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Design da UFPE por acolher meu projeto. Sou grata aos professores do programa pela troca e por sempre ouvirem minhas dúvidas e inquietações. Grata também a Marcelo, Flavia e Edson, por sempre se mostrarem solícitos e atenderem aos meus pedidos com muita gentileza.

Aos colegas do grupo de pesquisa Narrativas Contemporâneas, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, sou grata por todo o aprendizado e pela troca valiosa de experiências que tive desde que comecei a fazer parte do grupo. Estar com vocês é me sentir desafiada o tempo todo, pois sempre me encontro diante de um não-saber.

Sou muito grata ao professor Eduardo Duarte por me convidar para fazer parte do Narrativas Contemporâneas e, também, por me aceitar em sua disciplina *Por uma Epistemologia do Pensamento por Imagens*, onde tive a imensa alegria de conhecer Aby Warburg, e de finalmente encontrar meu caminho no estudo da imagem. Meu agradecimento também por todas as conversas, trocas, sugestões, incentivos, e mais importante, os puxões de orelha, pois eles sempre me fizeram evoluir e enxergar as coisas por um novo viés.

Aos amigos que estiveram presentes durante essa jornada, mas que não ousarei nominar para não correr o risco de esquecer nenhuma pessoa querida, sou grata pela alegria, motivação, incentivo, torcida e pelos encontros regado a café ou

um pouco de vinho. Esses momentos foram muito importantes por me proporcionarem horas de alívio e um pouco de sanidade mental.

Gratidão a minha amiga-irmã Meire pelas inúmeras horas de conversas, trocas e aprendizados. Todos os momentos nesses muitos anos de amizade me ensinaram e contribuíram para eu ser quem sou hoje. Que possamos continuar aprendendo muitas coisas pelos próximos anos que virão!

Meus irmãos, Ninha e Van, por sempre se mostrarem como alicerces, prontos para ajudar sem medirem esforços. É sempre necessário reconhecer e agradecer pelos pequenos gestos, pois são neles que encontramos os mais valiosos sentimentos. Minha gratidão.

Sou grata ao meu filho Theo por suportar minha ausência. Filho, você não veio ao mundo para que eu pudesse lhe ensinar algo. Você veio para me mostrar o quanto ainda preciso aprender. Amo você. Obrigada por me transformar a cada dia.

E como encontrar palavras para agradecer aquele que faz a vida valer a pena? Trilhar essa jornada com seu amor, sua companhia, sua amizade, seu incentivo, sua alegria, seus cuidados, e sua paciência para sempre me ouvir, é algo que não tenho como nominar. Ricardo, meu “gordo”, essa conquista não é só minha. Ela é nossa, pois você foi especial em todos os momentos. Amo você.

Por fim, quero expressar minha gratidão de uma forma especial para Aby Warburg, porque com sua obra encontrei sentido para todas as minhas inquietações e, também, entendi como é possível equilibrar as forças que povoam o interior da minha alma. Se há no Cosmos estrelas errantes e fixas ditando para o homem formas de orientação, não tenho dúvidas de que você é uma delas, iluminando as mentes daqueles que buscam as respostas a partir das imagens.

“Queremos que aqui se desenvolva, para cada um que investiga, um sistema de aquecimento central da alma, e pedimos sua colaboração, no que diz respeito tanto aos combustíveis externos e materiais quanto ao entusiasmo ardente interior.”
(WARBURG, 2013x, p.652)

RESUMO

Esta tese propõe um olhar sobre as imagens no design, a partir da perspectiva do historiador da arte alemão Aby Warburg e das pranchas de imagens apresentadas no seu atlas Mnemosyne. O problema desta pesquisa surgiu da inquietação diante do não-saber da imagem, a qual não encontra respostas através dos modelos apresentados pelo design. E a questão central que esta investigação procura responder, é se seria possível, através da abordagem realizada por Aby Warburg para o estudo da imagem, encontrar respostas para a inquietação diante das imagens no design? A justificativa para escolha do estudo da imagem e da abordagem proposta por Warburg parte pela necessidade de ampliar as áreas de pesquisa no design, as quais possibilitem ao pesquisador expandir sua forma de olhar. A aposta é que através da forma como Warburg estudou as imagens, o design, mas precisamente o design gráfico, possa ter uma perspectiva diferente para recolocar as questões de pesquisa; a partir de uma experiência do olhar que suscite experimentar novas perguntas, e permita incorporar um saber silencioso, intuitivo, o qual busca captar algo além das formas. Os resultados obtidos através dos exercícios experimentais realizados mostraram que o pensamento de Aby Warburg ainda é válido para pensar as imagens, como também, para olhar as imagens no design. Além disso, a partir da revisão teórica e dos exercícios realizados, foi possível propor caminhos para que o design possa observar a complexidade da imagem além dos aspectos gráficos e da linha cronológica do tempo. Um olhar que solicita deslocamentos, para que se possa ampliar as fronteiras do saber, e abrir espaço para o inesgotável das relações que as imagens suscitam.

Palavras-chave: Warburg. Imagem. Páthos. Olhar. Design.

ABSTRACT

This thesis proposes a look at the images in the design, from the perspective of the German art historian Aby Warburg and the image panels presented in his atlas Mnemosyne. The problem of this research arose from the concern about not knowing the image, which does not find answers in the design. The central question that this investigation seeks to answer is whether it would be possible, through the approach taken by Aby Warburg to study the image, to find answers to the uneasiness before the image in the design? The justification for choosing the study of the image and the perspective by Warburg emerged from the need to expand the areas of research in design, making it possible to increase the look of the researcher. The bet is that through the Aby Warburg's studies, the design may have a different perspective to put the research questions back; from an experience of looking that lets the try new questions and also allows to incorporate a silent, intuitive knowledge, which seeks to capture something beyond the forms. The results obtained through the experimental exercises carried out showed that Aby Warburg's thinking is still valid for thinking about images, as well as for looking at them in the design. Besides, from the theoretical review and the exercises performed, it was possible to propose ways for the researcher to observe the complexity of the image beyond the graphic elements and the timeline. A look that calls for shifts, so that the frontiers of knowledge can be enlarged and make room for the inexhaustible relationships that the images evoke.

Keywords: Warburg. Image. Pathos. Look. Design

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Aby Warburg. 1925	31
Figura 2 – O Nascimento de Vênus, Sandro Botticelli. c.1485. Galeria Uffizi, Florença.....	51
Figura 3 – A Primavera, Sandro Botticelli. c.1480. Galeria Uffizi, Florença.....	53
Figura 4 – Detalhe da Graça no quadro A Primavera.....	54
Figura 5 – Vênus e as três Graças oferecendo presentes a uma jovem. Sandro Botticelli.....	56
Figura 6 – As três Graças. Reverso da medalha para Giovanna Tornabuoni. Niccolo Fiorentino.	56
Figura 7 – Venus, Virgo. Reverso da medalha para Giovanna Tornabuoni. Niccolo Fiorentino.....	57
Figura 8 – Detalhe da lateral de um baú. Vênus e Eneias. Cassone. Apollonio di Giovanni.	58
Figura 9 – Pomona.	60
Figura 10 – <i>Ritratto di giovane donna</i> , Sandro Botticelli (c. 1480).....	64
Figura 11 – <i>Ritratto di giovane donna</i> , Sandro Botticelli (1480).....	64
Figura 12 – Aby Warburg entre os índios Pueblos.....	75
Figura 13 – Dançarinos humiskachina, Oraibi.....	79
Figura 14 – Dançarinos humiskachina, Oraibi.....	79
Figura 15 – Escada esculpida num tronco de árvore.....	82
Figura 16 – Interior da igreja em Acoma: ornamentação da parede.....	82
Figura 17 – Serpente como relâmpago. Reprodução do piso de um altar em uma kiva.....	83
Figura 18 – Louise Billings.	83
Figura 19 – Confirmação da regra franciscana. Giotto.....	93
Figura 20 – Confirmação da regra franciscana. Domenico Ghirlandaio.....	93
Figura 21 – Fortuna. Relevô de brasão. Palazzo Rucellai.....	95
Figura 22 – Sarcófago de Francesco Sassetti. Giuliano da Sangalo.....	96
Figura 23 – <i>Ex Libris</i> de Francesco Sassetti.....	96
Figura 24 – Tapete com as cenas heróicas da juventude de Alexandre Magno... ..	98
Figura 25 – Tapete com as cenas das façanhas de Alexandre Magno.....	98
Figura 26 – Detalhe do tapete com o sítio e a tomada de uma fortaleza.....	100

Figura 27 – Alexandre subjuga as terríveis criaturas que povoam o “fim do mundo”	100
Figura 28 – Lorenzo de’ Medici e Lucrezia Donati. Gravura florentina.....	104
Figura 29 – Planeta Vênus. Calendário de Baldini 1ª edição.....	106
Figura 30 – Planeta Vênus. Calendário de Baldini 2ª edição.....	107
Figura 31 – A morte de Orfeu. Albrecht Dürer.....	109
Figura 32 – A morte de Orfeu. Gravura da Itália setentrional.....	110
Figura 33 – <i>The Youthful David</i> . C.1450. Andrea del Castagno.....	114
Figura 34 – Sepultamento. 1447–50. Donatello.....	115
Figura 35 – Nascimento de São João Batista. 1486–90. Domenico Ghirlandaio...	116
Figura 36 – O massacre dos inocentes. 1486-90. Domenico Ghirlandaio.....	117
Figura 37 – A adoração dos pastores. Hugo van der Goes. c.1476–1478. Galeria Uffizi. Florença.....	122
Figura 38 – O Juízo Final. Memling.....	122
Figura 39 – O Sepultamento de Cristo. Rogier van der Weyden.....	124
Figura 40 – Sepultamento de Cristo. Tapete segundo Cosimo Tura.....	124
Figura 41 – Briga pelas calças. Gravura florentina. Baccio Baldini.....	126
Figura 42 – Briga pelas calças. Gravura em cobre. Mestre das Bandeiras.....	127
Figura 43 – A punição de Amor. Gravura florentina em cobre.....	128
Figura 44 – Mercúrio. Nyge Kalender, Lübeck, 1519.....	131
Figura 45 – Saturno. Nyge Kalender, Lübeck, 1519.....	132
Figura 46 – Mercúrio. Tarocchi. Gravura da Itália Setentrional.....	132
Figura 47 – Saturno. Tarocchi. Gravura da Itália Setentrional.....	133
Figura 48 – Mercúrio. Xilogravura. Hans Burgkmair.....	133
Figura 49 – Afresco correspondente a março (Palas). Palazzo Schifanoia.....	136
Figura 50 – Decanatos de Áries. <i>Astrolabium Magnun</i>	139
Figura 51 – Detalhe da Página de rosto de <i>Prognosticatio</i> . Johann Carion. 1521.....	144
Figura 52 – Os dois monges na edição de Lichtenberger. 1492.....	145
Figura 53 – Melancolia I. Albrecht Dürer. 1514.....	146
Figura 54 – Profecia de Ulsenius com xilogravura de Dürer. 1496.....	147
Figura 55 – Porca de Landser. Albrecht Dürer.....	147
Figura 56 – Sala de Leitura da <i>Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg</i> , Hamburgo. Durante a exposição Ovídio, 1927.....	155

Figura 57 – Prancha 1. Influência do cosmos para fins de adivinhação. Fígados para uma orientação cósmica. Prática oriental.....	159
Figura 58 – Prancha 5. Representações antigas: sofrimento, dor, lamento pela morte.....	162
Figura 59 – Prancha 7. Representações antigas. Atitude triunfal. Triunfo Romano. Apoteose.....	163
Figura 60 – Prancha 42. Inversão energética do páthos do sofrimento. Lamento civilizado.....	164
Figura 61 – Prancha 46. Ninfa. Domesticação.....	166
Figura 62 – Prancha 57. Fórmulas de páthos em Dürer.....	169
Figura 63 – Prancha 43. Ghirlandaio como pintor da cultura burguesa.....	170
Figura 64 – Prancha 34. Tapeçaria como veículo de transmissão de imagens....	172
Figura 65 – Prancha 38. Gravuras.....	173
Figura 66 – Prancha 59. Xilogravuras com as migrações planetárias.....	174
Figura 67 – Prancha 79. Atualidade da memória.....	178
Figura 68 – Prancha do páthos da maldade.....	185
Figura 69 – Cartaz do filme O Anjo Nasceu.....	188
Figura 70 – Personagem Claudia interpretada pela atriz Kirsten Dunst.....	189
Figura 71 – Angel of Death I. Evely De Morgan, 1880.....	191
Figura 72 – Personagem Nice interpretada pela atriz Glória Pires.....	192
Figura 73 – Lucifer Morningstar.....	193
Figura 74 – A Calúnia de Apeles. Sandro Botticelli, 1494.....	196
Figura 75 – Prancha do páthos do êxtase.....	198
Figura 76 – Escultura O Êxtase de Santa Teresa. Gian Lorenzo Bernini.....	201
Figura 77 – <i>Rilievo con Menadi danzanti</i> . Galeria Uffizi, Florença.....	202
Figura 78 – Pôster para o filme Nymphomaniac. 2013.....	203
Figura 79 – Capa do cd <i>The Bends</i> . Radiohead.....	205
Figura 80 – Pôster para o filme Nymphomaniac.....	206
Figura 81 – Capa da revista Veja. Edição 1989.....	207
Figura 82 – Detalhe da capa da revista Super Interessante. Edição 240.....	210
Figura 83 – Capa do jornal da tarde. 1985.....	211
Figura 84 – Cartaz Domingo, Zeppelin. Elifas Andreato, 1977.....	213
Figura 85 – Prancha - páthos da melancolia.....	215
Figura 86 – Automat. Edward Hooper. 1927.....	218

Figura 87 – Carl Fredericksen no velório de Ellie.....	220
Figura 88 – Foto no Vale do Catimbau. Lia Lubambo e Gustavo Bettini.....	221
Figura 89 – Solidão Urbana 1. Leonardo Savaris.....	223
Figura 90 – Cena em que Theodore caminha completamente alheio a tudo.....	225
Figura 91 – Cena em que a personagem caminha no Parc Saint-Cloud, Paris...	226
Figura 92 – The First Mass in Brazil. Paula Rego. 1993.....	227
Figura 93 – Cena final do videoclipe em que o personagem contempla a paisagem gélida.....	228
Figura 94 – Edições limitadas para latas decoradas Antártica. 2006.....	249
Figura 95 – Rótulo A Flor do Fumo.....	252

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
1.1	Apresentação do problema de pesquisa / Justificativa.....	16
1.2	Pergunta de Pesquisa, Objetivo Geral e Específicos	23
1.3	Percurso Metodológico	24
1.4	Estrutura da Tese	28
2	DAS BEWEGTE LEBEN´ - A VIDA EM MOVIMENTO.....	30
2.1	Os anos de formação.....	33
2.2	Warburg, a história da arte e o pensamento dos historiadores da arte.....	40
2.3	O encontro com o Renascimento impuro.....	47
3	DEUS SÓ PODE SER ENCONTRADO NOS DETALHES	69
3.1	Warburg e o olhar sobre as imagens.....	70
3.2	Viagem à Região dos Índios Pueblos	74
3.3	De gestos e formas aos deuses planetários: elementos para o entendimento de uma reconfiguração estilística.....	86
3.3.1	<i>Entre Apolo e Dionísio há a vontade de se expressar: as polaridades presentes no homem do Renascimento.....</i>	<i>86</i>
3.3.2	<i>Entre o mundo de formas do realismo “alla franzese” e do idealismo “all’ antica”.....</i>	<i>102</i>
3.3.3	<i>Fórmulas de páthos para uma expressão intensificada.....</i>	<i>108</i>
3.3.4	<i>O intercâmbio de valores expressivos.....</i>	<i>119</i>
3.3.5	<i>Deuses planetários como determinadores do destino.....</i>	<i>135</i>
4	IMAGENS PARA UMA ORIENTAÇÃO NO MUNDO: ABY WARBURG E O ATLAS MNEMOSYNE.....	152
4.1	Mnemosyne: um atlas da inquietação	157
5	EXERCÍCIOS EXPERIMENTAIS DE UMA EXPERIÊNCIA DO OLHAR	180
5.1	Exercício Experimental 1 – Páthos da Maldade.....	185
5.1.1	<i>A prancha.....</i>	<i>186</i>
5.1.2	<i>Páthos da Maldade: o mal que exala da beleza.....</i>	<i>186</i>
5.2	Exercício Experimental 2 – Páthos do Êxtase.....	198
5.2.1	<i>A prancha.....</i>	<i>199</i>

5.2.2	<i>Páthos do Êxtase: fronteiras da dor e do prazer.....</i>	200
5.3	Exercício Experimental 3 – Páthos da Melancolia.....	215
5.3.1	<i>A prancha.....</i>	216
5.3.2	<i>Páthos da Melancolia.....</i>	216
5.4	Uma experiência do olhar.....	231
6	OLHAR PARA ALÉM DO QUE PENSAMOS VER.....	237
6.1	Olhar além das formas.....	238
6.2	Olhar a complexidade da imagem.....	247
6.3	Olhar além do tempo cronológico.....	256
6.4	Ampliando as fronteiras do olhar: ir além dos limites impostos.....	261
7	CONCLUSÃO.....	268
	REFERÊNCIAS	275

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação do problema de pesquisa / Justificativa

O interesse pelo estudo da imagem é algo que permeia várias áreas como a Semiologia, os Estudos Visuais, o Cinema, a Comunicação, o Design, a Fotografia, a Educação, a História da Arte e muitas outras. Sua extensão é tão vasta que não é possível dar conta de todas as suas possibilidades, uma vez que seria preciso permear todas as áreas que a exploram.

A imagem apresenta um fascínio sobre o homem e desempenha um papel relevante na relação dele com o mundo, pois a partir do momento que materializou as imagens de sua mente na forma de representações visuais nas paredes das cavernas, ele deu início a uma cultura visual com códigos compartilhados no grupo onde participa. Esse processo foi tão rico e tão importante que hoje é impossível pensar o mundo sem as imagens. Medeiros (2016) ao discorrer sobre elas comenta que:

(...) ela envolve formas de representação visual de diferentes materialidades e suportes, mas que remetem, todas elas, para a necessidade de construir, no espaço bidimensional ou tridimensional, objectos cujo significado é partilhado no interior de um certo grupo e ao qual este atribui determinadas propriedades simbólicas.

Aumont (2014, p.152) afirma que “a imagem é um artifício, e um artifício intencional (...) uma imagem é o que foi produzido como imagem, num dado contexto social e humano que o autoriza”. Para Joly (1996, p.13) “compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece”.

Essas definições nos permitem perceber que o sujeito tem uma relação importante com a imagem, seja para criá-la como para compreendê-la. Assim, temos que o papel que a imagem desempenha na vida cotidiana faz com que o indivíduo ou o grupo responda de formas diferentes de acordo com o contexto onde está inserido. Berger (1999, p.31) afirma que “o significado de uma imagem muda de acordo com o que é imediatamente visto ao seu lado, ou com o que imediatamente vem depois dela”. Ou seja, o seu entorno, ou mesmo as outras imagens próximas, podem exercer uma influência na maneira como o observador olha e interpreta essas imagens.

Uma imagem não se fecha em si mesma. “A imagem e o significado se refletem numa galeria de espelhos pela qual, (...), decidimos passear, sempre sabendo que não há fim para a nossa busca — mesmo se temos um objetivo em mente” (MANGUEL, 2001, p. 172). Uma busca interminável se supomos que as imagens abrem diante de nós um saber, que é ativado a partir de nossas experiências e pela maneira como vemos as coisas. Nesse cenário, Aumont (2014, p. 184) propõe que:

Se a imagem encerra sentido, este deve ser <lido> pelo seu destinatário, pelo seu espectador. É todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabemos por experiência direta que as imagens não são visíveis de maneira única, inteiramente determinada pelo aparelho perceptivo, e que só vemos nelas, no sentido pleno do termo, o que somos capazes de compreender. As imagens produzidas num contexto espacial ou temporal distante do nosso são assim as que necessitam mais interpretação.

A experiência visual da imagem se apresenta como o resultado da relação espaço-tempo onde os objetos que estão próximos podem se influenciar entre si, assim como também receber influência do que viu antes. Dessa forma, o objeto que vemos não é resultado apenas de sua projeção

para o observador num determinado instante, mas sim, da totalidade de suas experiências visuais com aquele objeto durante sua vida.

A imagem envolve um processo em que o papel delas na vida cotidiana, considerando o sujeito sozinho ou pertencente ao grupo, continua a constituir um desafio ao seu estudo e compreensão, movimentando áreas do saber bem diversificadas como a Antropologia da Imagem, os Estudos Visuais, a Psicologia e o próprio Design.

Focando o olhar sobre as imagens no âmbito do design, mas precisamente no design gráfico, observamos que elas exercem papel de grande importância para a comunicação. Segundo Ambrose e Harris (2009, p.6) “as imagens são os elementos gráficos que dão vida ao design”. Possuem um papel essencial na comunicação, pois exercem diversas funções, entre elas, transmitir o drama de uma narrativa, resumir e apoiar as ideias de um texto. A importância da imagem no design ainda é ressaltada pelos autores quando colocam que “talvez seja um dos aspectos mais sensacionais do design, pois as imagens são determinantes para os resultados e o sucesso de uma obra devido à reação emocional que provocam no leitor” (AMBROSE; HARRIS, 2009, p.6). Os autores ainda reafirmam esse valor da imagem para o design quando apontam que elas podem transmitir ideias de forma muito mais rápida que os textos, o que as torna uma grande aliada para os designers. Essa velocidade para a transmissão da informação também é apoiada por Jardí (2014) quando afirma que as imagens mesmo que incertas possuem um imediatismo insuperável. Dessa forma, sendo um elemento gráfico de grande importância para o design, acreditamos que as imagens devem representar um número alto de pesquisas na área.

Porém, em uma breve análise dos artigos publicados nos últimos cinco anos, tanto nas principais revistas¹ quanto nos anais de congressos² da área de design no Brasil, percebemos que as pesquisas em torno da imagem

¹ As principais revistas da área no Brasil são: a Revista InfoDesign [Revista Brasileira de Design da Informação] que tem como missão a divulgação de estudos teóricos e práticos no âmbito do design da informação. E a Revista Estudos em Design, que tem como objetivo divulgar o resultado de pesquisas de professores e pesquisadores, além de profissionais não docentes, interessados na divulgação de suas reflexões sobre Design.

² Os principais congressos da área no Brasil são: Congresso Internacional de Design da Informação [CIDI], que objetiva a discussão e a reflexão sobre o design da informação no Brasil e em âmbito internacional. E o Congresso de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, o P&D Design.

ainda são muito tímidas, no que se refere as questões que envolvam a problematização além dos aspectos formais. Pesquisas em torno da análise gráfica da imagem, sobre a história do design através da imagem, da investigação semiótica, e de como a imagem se comporta em relação ao texto, ou mesmo no suporte que a carrega, são bem mais exploradas. O que às vezes mostra um certo saturamento da área que apresenta sempre os mesmos temas de pesquisa aplicada.

Para uma área que tem sua primeira publicação de natureza acadêmica e científica com início em 1993³, nota-se que ela ainda está amadurecendo seu corpo teórico e, portanto, precisa ampliar suas linhas de pesquisas. Ao olhar os artigos percebemos que alguns autores já sentem uma certa necessidade de ampliar esse diálogo com a imagem, como é o exemplo de Gallao e Cipiniuk (2016) no seu artigo intitulado '*A imagem gráfica no ocidente e a produção de sentido na história da cultura visual da antropologia cristã*', uma vez que seu objetivo é justamente lançar outra alternativa de investigação sobre as imagens. Eles citam:

Assim, reforçamos que este artigo apresenta outra possibilidade para intermediar o diálogo entre as teorias da imagem que constituem o campo teórico do Design — tais como o enfoque semiológico ou o formalismo, enfim —, e a história da cultura visual: que considera o significado das imagens em relação ao contexto social. Talvez, mediante a comparação da história da cultura visual com outras disciplinas que estudam as composições gráficas, sejamos capazes de descobrir em que aspecto uma determinada imagem pode ser considerada única dentro das circunstâncias políticas e sociais que regem sua materialidade. Isto pois, consideramos as transformações das estruturas, e para nos auxiliar a compreender as promessas e os perigos de utilizar a evidência visual na escrita da história, entendemos que é necessário submetê-la ao crivo de uma análise mais minuciosa de seus conteúdos subjetivos (GALLAO; CIPINIUK, 2016, p.396-397).

Na citação dos autores, chama atenção o destaque dado por eles para as teorias da imagem que são trabalhadas dentro do design, tais como o enfoque semiológico e o formalismo, o que só reforça a necessidade de ampliação e desenvolvimento de áreas de pesquisas que apresentem novas problematizações, considerando também a imagem a partir de seus conteúdos subjetivos, como apontam os autores.

³ A Revista Estudos em Design foi lançada em 1993 e é a primeira publicação de natureza acadêmica e científica sobre Design no Brasil.

Mas por que a imagem? Há pelo menos duas razões para o seu estudo. A primeira delas é o fato dela proporcionar um saber além do significado; a segunda, é que olhar a imagem além do significado nos deixa diante de um não-saber, o qual causa uma inquietação; e essa por sua vez, não encontra respostas no design. Essa falta de respostas ocorre porque ao questionarmos o visível diante de nós, entramos numa categoria não abordada pelo design. Ao olhar para uma imagem e ver que ela permite ir além das associações possíveis de forma e significado, avançamos numa região frágil para o designer, a região da incerteza, do não-saber. Por quê?

Talvez porque esse local não aponte as certezas. Mas elas caberiam para o estudo da imagem? Buscar evidências objetivas é, em certo ponto, aceitável no design, isso porque algumas áreas necessitam de respostas mais concretas, como por exemplo, aquelas que utilizam as imagens para fornecer uma instrução para o usuário. Mas, o caminho das certezas não precisa ser o único, pois, também há no design imagens que nos oferecem um saber intrincado, complexo, que precisa ser estudado a partir de outros pontos de vista, uma vez que, estudar a imagem é, do mesmo modo, encontrar uma compreensão a partir das incertezas.

O design não precisa apenas apontar resultados precisos, afinal, quais as verdades e certezas obtidas através das descrições exatas daquilo que se vê? Em que nível está o conhecimento daquilo que se extrai na busca dessa certeza? Didi-Huberman a respeito dessa busca pela exatidão comenta:

A exatidão pode constituir um meio da verdade — mas não poderia ser seu único fim, muito menos sua forma exclusiva. A exatidão constitui um meio da verdade somente quando a verdade do objeto estudado é reconhecida como admitindo uma possível exatidão da observação ou da descrição. Ora, há objetos, mesmo objetos físicos, a propósito dos quais a descrição exata não traz verdade alguma. O objeto da história da arte faz parte dos objetos a propósito dos quais ser exato equivale a dizer a verdade? A pergunta merece ser colocada, e para cada objeto recolocada. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.42)

A pergunta merece ser colocada no design, e merece ser recolocada de acordo com os objetos de pesquisa, afinal, nem todos oferecem certezas. Ao permitir recolocar as perguntas, renovamos nossos problemas de pesquisa, criamos deslocamentos teóricos, através dos quais, as condições

para ver o avanço do conhecimento se ampliam. Não seria esse um caminho a seguir? Como lembra Didi-Huberman (2013a, p.44), é preciso manter sempre a lembrança da pergunta e “quando encontramos uma resposta, caberia sempre reinterrogar a pergunta que a viu nascer, não se satisfazer com respostas.”

Essa visão encontra eco no historiador da arte Aby Warburg o qual investigava as imagens não a partir das certezas rígidas. Sua forma de olhar se alimentava das imagens, dos seus movimentos e dos seus impulsos. Warburg adotou um “método” de trabalho onde o resultado desse olhar criava uma nova forma de abordagem, pois, observar novos objetos suscitava uma reavaliação metodológica dos objetos investigados anteriormente, permitindo aprofundar o problema de pesquisa. Através da perspectiva de Aby Warburg é possível observar a imagem além de seus aspectos formais e entendê-la como um fenômeno, uma condensação significativa de energia, reflexo de uma cultura num determinado momento de sua história. Essa abordagem nos ajuda a refletir sobre o problema desta tese, qual seja, a inquietação diante do não-saber da imagem, a qual não encontra respostas através dos modelos apresentados pelo design, uma vez que esses respondem muito mais as questões da sintaxe da imagem.

E por que a escolha por Warburg? Porque ele buscava compreender as imagens, a potência que ativavam diante do observador. Além disso, Warburg era interdisciplinar, sua forma de olhar foi ampla e não se resumiu as imagens dentro da história da arte; ele abrangeu o universo das imagens, tanto da história da arte, como também aquelas presentes em objetos do cotidiano, como baús, calendários, bandeiras de torneio, propagandas, fotos de jornais, etc. E o design, mas precisamente o design gráfico, como campo que tem a imagem como objeto de pesquisa, ganharia uma perspectiva diferente para recolocar as perguntas, a partir de uma nova experiência do olhar.

A inquietação de Warburg diante das imagens permitiu e impulsionou seu deslocamento, o qual se deu no pensar e nos campos teóricos. E é seguindo esse caminho que a autora desta pesquisa busca encontrar as respostas para a insatisfação sobre o estudo da imagem, pois, a aposta é que o deslocamento possibilite uma desconstrução do saber positivista do

design sobre as imagens, através de uma mudança de ponto de vista que requer a modificação do campo do saber, para “aprender” uma nova forma de olhar para elas. Um deslocamento que permita experimentar novas perguntas e permita um olhar que incorpore um saber silencioso, intuitivo, buscando captar algo além das formas. Trabalhar com o pensamento de Warburg é aprender a olhar a imagem antes de tudo.

Assim, a justificativa para escolha do estudo da imagem e da abordagem proposta por Warburg parte pela necessidade de ampliar as áreas de pesquisa no design, as quais possibilitem ao designer expandir sua forma de olhar. Pesquisas motivadas por perguntas que tragam luz para os problemas da imagem que não encontram respostas no design. A abordagem utilizada até hoje permitiu ao designer ampliar o campo do design e, também, contribuiu com muitas pesquisas na área. Mas, também é preciso continuar avançando no campo de conhecimento; é preciso ampliar as fronteiras através de novas questões.

Para os designers — os quais são criadores e pesquisadores de imagens — conhecer a forma como Warburg desenvolveu esse olhar, é conhecer um método que respeita a imagem pelo que ela é, e não pelo que eu desejo que ela seja. É uma forma de olhar e ler a imagem pelo que ela quer dizer, e não apenas uma análise sobre seus aspectos formais. Pensar a imagem a partir dos pressupostos teóricos apresentados por Aby Warburg, permite que possamos ir além do enfoque semiológico e do formalismo, como colocaram Gallao e Cipiniuk (2016), e trazer uma discussão teórica nova que se estende além dos aspectos gráficos-formais que a imagem apresenta, e que já é tão bem discutida dentro do campo do design. É o pensar por imagem, pensar a imagem e não apenas analisar a imagem com suas cores, formas, grafismos, texturas e composição.

Warburg acreditava que as ideias do século XIX eram incapazes de dar uma forma rigorosa para as intricações que ele observava. Não é a toa que Didi-Huberman (2013b, p. 36) coloca que “se a biblioteca de Warburg resiste tão bem ao tempo, é porque os fantasmas das perguntas formuladas por ele não encontraram conclusão nem repouso”. Será que hoje, mais de 90 anos após sua morte, podemos dizer que é possível olhar as imagens a partir do pensamento complexo de Warburg?

Didi-Huberman lançou questionamentos⁴ a respeito da formulação feita por Warburg que diz: “Estamos em busca de nossa própria ignorância e, ali onde a encontramos, nós a combatemos”. O autor apresenta a resposta que o próprio Warburg retirou a partir de sua experiência psicanalítica em Kreuzlingen, “o não saber traz o mais crucial que há em nós — ou em nossa cultura —, bem como o mais ‘combatido’, mais recalcado, ou até mais foracluído” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 413-414). Estamos em busca da nossa própria ignorância. Estamos em busca desse elemento do não-saber que tanto nos inquieta que é a imagem. Essa é a proposta nesta pesquisa.

1.2 Pergunta de Pesquisa, Objetivo Geral e Específicos

Assim, de acordo com o exposto acima, a pergunta colocada para essa pesquisa é: seria possível, através da abordagem realizada por Aby Warburg para o estudo da imagem, encontrar respostas para a inquietação diante das imagens no design?

Para observar a validade dessa questão temos o seguinte objetivo geral: propor para o campo do design um olhar sobre as imagens, a partir da perspectiva do historiador da arte Aby Warburg e da sua forma de organização das imagens em pranchas, como apresentado no atlas Mnemosyne.

Para alcançar esse objetivo foram estabelecidos os objetivos específicos a seguir:

- Elaborar uma revisão na obra de Aby Warburg, publicada no Brasil, para compreensão dos conceitos apresentados por ele;
- Apresentar o modelo proposto por Warburg para o atlas Mnemosyne;
- Realizar a construção de pranchas de imagens com base no atlas Mnemosyne, para um exercício do olhar;
- Sugerir caminhos para um diálogo entre o pensamento de Aby Warburg e o design, a partir dos resultados obtidos através da revisão teórica e

⁴ Didi-Huberman a respeito da formulação de Warburg questiona: “Por que buscar incansavelmente esse elemento de *não saber* que combatemos? Por que, simplesmente, não nos contentamos com o *saber*, como supostamente fazem todos os cientistas?” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 413)

dos exercícios de pranchas de imagens.

1.3 Percurso Metodológico

O primeiro passo dado nesta tese foi o rompimento com o próprio design. Primeiro porque era necessário encontrar as respostas fora do campo; segundo, porque buscar as soluções no design era fazer o caminho de volta para a análise formal e aplicada de conceitos sobre a imagem; Portanto, a única saída seria sair da “zona de conforto”, ou seja, provocando o deslocamento.

Esse ocorreu ao cursar a disciplina *Por uma epistemologia do pensamento por imagens*, ofertada pelo professor Doutor Eduardo Duarte, no Programa de Pós-graduação em Comunicação — UFPE. Durante as aulas tivemos contato com autores que abordaram a imagem a partir da linha da Antropologia do Imaginário e, em seguida, com o pensamento por imagens proposto por Aby Warburg, sendo esse apresentado pelo filósofo Georges Didi-Huberman (2013b). Nessa disciplina foi realizado o primeiro exercício⁵ com pranchas de imagens a partir do páthos da maldade.

O encontro com Aby Warburg foi um encontro fecundo. Com ele o caminho para o estudo das imagens começou a se desdobrar. Mas, apesar do enfoque do professor Didi-Huberman ser de uma sensibilidade profunda sobre a obra do historiador da arte, não ficava muito claro como Warburg realizava sua abordagem. Além disso, após algumas leituras (DIDI-HUBERMAN, 2013a, 2013b, 2017, 2018), percebi que o texto sobre Warburg, carregava uma influência do filósofo Walter Benjamin. O que não foi negativo, porém, era necessário entender Warburg por ele mesmo.

Assim, era preciso fazer uma leitura dos textos warburgianos⁶. E isso não foi uma tarefa fácil, porque ler Warburg demandava um saber que era

⁵ Abordarei em capítulo próprio as experiências com os exercícios de pranchas.

⁶ Os livros publicados no Brasil são: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Organização, Introdução e Tradução: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasma para gente grande**. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a. E há também a publicação de notas inéditas para a conferência de Kreuzlingen presente no livro: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em**

desconhecido para a pesquisadora. Ao fim da primeira investida nos textos, era preciso ampliar o campo de leitura e, não apenas isso, era necessário ver as obras, o campo de pesquisa que Warburg observou tão bem.

Porém, antes de viajar, houve a preparação do segundo exercício com pranchas de imagens — páthos do êxtase —, o qual foi apresentado no Primeiro Encontro de Estudos Constelacionais da Imagem, que ocorreu no primeiro semestre de 2018 no Centro de Artes e Comunicação. Além disso, também antes da viagem, outras leituras foram realizadas (DIDI-HUBERMAN, 2010, 2011, 2015), e se mostraram extremamente importantes para aprender a olhar o mundo ao redor. O pequeno livro *Cascas* apresentou algo que os anos de estudo dentro do design não haviam proporcionado, ou seja, experimentar um olhar que busca ler o que jamais foi escrito. Um olhar antes da linguagem.

O passo seguinte foi planejar a viagem para os lugares onde seria possível encontrar algumas daquelas obras que Warburg citava em seus livros, assim como as obras utilizadas em sua tese, como *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus*. Logo, o roteiro da viagem abrangeu a visita nos museus em Londres, Paris e Florença. Na Inglaterra, a visita ocorreu no British Museum, no Museu Victoria & Albert e no National Gallery. Esses acervos permitiram conhecer algumas obras da Antiguidade e pinturas do século 13 ao século 20. Na França, foram visitados o Museu do Louvre, o qual apresenta um acervo que data do milênio 7 A.C. até os anos 1850. E complementando essa coleção, foi incluída a pesquisa no acervo do Museu d'Orsay, com obras que datam de 1848 até 1914. Em Florença foram visitados o Palazzo Vecchio e a Galeria Uffizi, esse último foi escolhido por se destacar como o museu que melhor apresenta a coleção de obras do Renascimento no mundo, entre elas, as obras que serviram de objeto de estudo para Warburg durante sua tese.

A viagem também foi uma forma de suprir uma necessidade: a de descobrir um mundo de imagens que um novo olhar poderia suscitar. Ao invés de olhar as imagens buscando ditar e analisar o que ela poderia dizer, durante a visita aos museus foi colocado em prática o observar, buscando

entender o que estava diante dos olhos, sem a interferência das plaquetas de identificação das obras. Com tal exercício, olhar a imagem ganhou um novo sentido, e uma amplitude como nunca tinha ocorrido. Essa prática permitiu a compreensão de que o estar diante das imagens é um exercício que todo pesquisador deve se propor, pois, esse encontro possibilita uma experiência muito mais rica do que aquela que os livros podem nos oferecer.

Após voltar da viagem, a etapa seguinte foi apresentar a terceira prancha de imagens — do páthos melancolia — para o grupo de pesquisa Narrativas Contemporâneas; grupo filiado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, do qual a pesquisadora faz parte, e que congrega pesquisadores da imagem com experiências e saberes diferentes. A apresentação da prancha durante os Seminários de Pesquisa, foi importante para saber se a percepção do páthos das imagens era algo que fazia sentido também para outras pessoas, além da pesquisadora; uma vez que as imagens foram expostas para o grupo sem nenhuma argumentação ou texto previamente anunciado.

Com todas essas informações em mãos — resultado da visita aos museus, das leituras e da apresentação das pranchas — era preciso voltar aos textos de Warburg e realizar outra apreciação sobre sua obra, agora com um novo olhar. O resultado dessa releitura se mostrou completamente diferente, e muito mais enriquecedora, pois foi possível ter uma compreensão muito maior dos textos. Outro fator facilitador durante essa segunda leitura, foi realizá-la sem seguir a ordenação proposta pelo livro *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Apesar dos editores organizarem os textos por temática, a leitura não permitia uma compreensão da forma como Warburg construiu seu pensamento, como ele chegou ao conceito de fórmulas de páthos e como ocorreram as mudanças em suas pesquisas. Dessa forma, foi necessário fazer uma leitura de acordo com o ano de publicação, para anotar os temas observados, a forma metodológica de abordagem e a mudança do tema em determinados períodos. Essa estratégia permitiu entender como o pensamento de Aby Warburg crescia e criava camadas que serviriam de base para futuras pesquisas.

Ler Warburg requer uma certa paciência e muita dedicação, porque alguns de seus textos são extensos e complexos; e outros, ampliam

discussões iniciadas anteriormente. Mas, uma vez que se chega ao ponto em que parece estar conversando com ele, e entendendo a construção do problema, as conexões começam a se formar, mostrando que a obra de Warburg não é tão fragmentada como aponta Ludueña Romandini (2017). É necessário fazer anotações. Várias. Assim como Warburg sempre fez em toda sua vida.

As notas foram importantes pois auxiliaram no estudo e compreensão dos temas que foram surgindo ao longo dos textos. Assim, a leitura da obra, a partir da ordem de publicação, permitiu observar com mais clareza a vida em movimento, as polaridades, o problema do estilo influenciado pelo intercâmbio cultural que ocorreu entre o Norte e o Sul, as diferentes fases da recepção da Antiguidade, a presença do páthos e a influência da astrologia, a partir da presença de figuras astrológicas, revelando um homem de um período que se moldava a partir da fé pagã e da fé cristã.

Com a compreensão dessas informações, o passo seguinte foi olhar as imagens do Atlas Mnemosyne⁷. Com a bagagem acumulada, foi possível entender que os temas tratados por Warburg durante os anos de pesquisa foram trazidos em forma de imagens para o atlas. Mnemosyne é antes de tudo uma experiência do pensar e do olhar. É o espaço que incita a desordem em nossa mente. Olhar o atlas implica trazer a imaginação para o primeiro plano, porque ele é tudo o que a nossa razão desconhece. Ler as imagens de Mnemosyne requer um pensamento que atravesse os limites da razão, em busca de correspondências entre as diferenças e não entre as semelhanças.

Após realizar essa travessia pelo pensamento de Warburg, e pelo projeto do atlas, foi necessário reestruturar as pranchas, pois com uma clareza maior sobre os problemas observados, era preciso fazer ajustes tanto na forma como as imagens foram percebidas, quanto no que havia escrito sobre elas.

Dessa forma, os exercícios mostram primeiramente as imagens arranjadas em uma prancha e, depois, um texto para que o leitor possa compreender o caminho percorrido durante sua construção. A escolha da

⁷ O atlas será abordado com mais detalhe em capítulo próprio.

primeira imagem se deu através de pesquisas por imagens de forma aleatória, e sua escolha foi determinada pelo sentimento de inquietação causado por ela. Após encontrar a imagem que revelava um páthos, as outras foram selecionadas de acordo com a correspondência que exercia com a primeira. Em seguida, foi realizada uma pesquisa com o intuito de conhecer um pouco mais sobre cada uma e, desse modo, identificar quem produziu, o ano de criação, qual o contexto da peça e em que suporte se apresentava para o público.

Os exercícios foram importantes pois proporcionaram uma compreensão maior sobre a forma de olhar para a imagem, além de exigir da pesquisadora uma postura bem diferente daquela adotada ao analisar graficamente uma imagem a partir dos modelos geralmente utilizados no design. Um exercício de “policiamento” constante para não buscar significar, mas apenas entender as relações que a imagem criava com as outras, e as potências que eram ativadas a partir dessas relações.

Com tudo isso em mãos, o passo seguinte foi a organização das informações para a estruturação da tese e, também, de encontrar a melhor maneira de traduzir em palavras tudo que foi pesquisado e gestado durante esse tempo.

1.4 Estrutura da Tese

A tese está organizada em três partes. A primeira diz respeito a dimensão teórica da pesquisa, a qual apresenta os conteúdos teórico-conceituais relacionados ao pensamento de Aby Warburg. Consiste nos capítulos 2, 3 e 4. O capítulo 2 aborda a história de Warburg, os professores que exerceram influência na formação do seu pensamento para o estudo da imagem; sua posição diante da história da arte e do pensamento dos historiadores da arte, além de apresentar sua tese de doutorado que revela os primeiros passos desenvolvidos sobre a influência da Antiguidade no Renascimento. No capítulo 3 apresento como Warburg investigava as imagens e, também, os aspectos importantes da viagem realizada à região dos Índios Pueblos, pois essa permitiu a ele um entendimento sobre a

Psicologia do Renascimento. Além disso, o capítulo 3 apresenta os fenômenos que contribuíram para que o entendimento sobre a influência da Antiguidade se tornasse cada vez mais complexo. Esse entendimento foi importante para uma melhor compreensão do caminho percorrido pelo autor para a organização do atlas de imagens, o que foi abordado no capítulo 4.

A segunda parte consiste na dimensão experimental. O capítulo 5 apresenta os três exercícios experimentais realizados a partir das pranchas de imagens, tendo como base o modelo de pranchas visto no Atlas Mnemosyne. Os exercícios foram realizados como uma forma de dar os passos iniciais no universo do olhar de Warburg, através daquilo que ele acreditava estar sobrevivendo nas imagens, ou seja, o páthos. E, também, de observar se era possível uma imagem que foi criada para atender a uma demanda de um cliente, criar um diálogo com outras. Os exercícios também permitiram observar se seu pensamento ainda encontrava sentido hoje e se era possível observar o páthos nas imagens a partir do nosso olhar atual. Essa segunda parte da tese se encerra com algumas reflexões a cerca dos resultados apresentados nos exercícios realizados.

A terceira parte é composta pelo capítulo 6 e tem o intuito de apresentar os caminhos para um diálogo entre o pensamento de Aby Warburg e o design, a partir dos resultados obtidos através da revisão teórica e dos exercícios de pranchas de imagens. O objetivo é articular a teoria desenvolvida ao longo da tese com os problemas observados no design gráfico, com o intuito de apontar caminhos que permitam uma ampliação das fronteiras no campo do design.

Por fim, o capítulo 7 retoma algumas questões levantadas para uma reflexão final. Além disso, é apresentado como o pensamento de Warburg se mantém atual. Para finalizar, algumas propostas são sugeridas para aqueles que desejam seguir na investigação das imagens, a partir de um pensamento que leva em consideração a imaginação muito mais do que a razão.

2 'DAS BEWEGTE LEBEN' - A VIDA EM MOVIMENTO

Os Warburgs podem ser classificados como a mais antiga e ativa família de banqueiros judeus do mundo. Eles financiaram a indústria alemã, influenciaram sua política, enriqueceram sua cultura e se destacaram em várias áreas: foram banqueiros notáveis, acadêmicos eminentes, políticos, cientistas, artistas, músicos, filantropos, socialites e patronos das artes.

Porém, toda a influência e destaque não eximiu essa família de viver uma rivalidade que se estenderia por décadas a partir dos descendentes dos irmãos Sigmund e Moritz. Ambos deram início a duas linhagens, os *Alsterufer Warburg* — a partir de Sigmund Warburg e sua esposa Théophilie Rosenberg — e os *Mittelweg Warburg* — descendentes de Moritz M. Warburg e Charlotte Oppenheim. Os sucessores das duas linhagens continuaram a rivalidade vivida pelos irmãos, sempre debatendo e competindo entre si sobre quem mais contribuiria para manter o renome da família Warburg (CHERNOW, 2018). Foi nesse cenário de disputas, competições e nomes de destaques que nasceu Abraham Moritz Warburg (1866–1929), mais

conhecido como Aby Warburg (FIGURA 1), o primeiro dos sete filhos de Moritz e Charlotte.

Figura 1 - Aby Warburg. 1925.



Fonte: Chernow (2018).

Não bastasse conviver num ambiente de disputas, a vida do jovem Warburg seria marcada desde cedo por doenças que constituiriam um trauma em sua vida. Aos seis anos de idade foi acometido com febre tifóide e viu sua mente ser invadida durante esse período febril de imagens demoníacas, resultado da leitura de uma edição ilustrada de *Petites misères de la vie conjugale*, de Honoré de Balzac. Dois anos mais tarde, sua mãe adoeceu de tifo e precisou ficar acamada por um longo período. Durante esse episódio, Warburg buscou refúgio nos livros e tomou contato com os contos dos Índios Americanos, uma leitura que certamente “pertubaria” sua alma. Esses eventos o marcaram tão fortemente, gerando um medo mórbido por doenças.

During the months that Charlotte was an invalid, the phobic, hypersensitive Aby found escape at the local library and disappeared into escapist tales of the American Indians. Never again would the world seem quite so safe or solid to him. Later, he often spoke of this childhood nightmare that had alerted him to the central fear of death and the unknown in all human societies (CHERNOW, 2018, posição 671).

A personalidade do jovem Warburg já apresentava as polaridades que ele iria observar nas imagens. Ele combinava a irreverência louca com um temperamento nervoso. Os dois lados de sua natureza pareciam inseparáveis: alegria e tristeza se sucediam em ondas alternadas. De acordo com Chernow *“In Aby, the Warburg extremes of light and shadow, hilarity and tragedy, reason and madness contended for supreme mastery”* (CHERNOW, 2018, posição 1215).

Na adolescência, aos 13 anos de idade, fez uma proposta ao seu irmão Max Warburg (1867–1946) — na época com doze anos — de que renunciaria ao seu direito de herança ao banco M.M. Warburg & Co⁸. se ele lhe promettesse comprar todos os livros que desejasse até o fim da sua vida. Max consentiu após uma breve reflexão, e então *“They sealed the deal with a handshake. Later, Max said it was the only blank check he ever issued, and he had given it to one of the twentieth century’s most passionate and incorrigible bibliophiles.”* (CHERNOW, 2018, posição 703).

Warburg soube tirar proveito do seu “cheque em branco” e chegou mesmo a chocar seus pais com seu “apetite” por livros. Aos 20 anos sua coleção já mostrava os sinais de uma compulsão dominadora. Por outro lado, a carta branca que recebeu de seu irmão lhe possibilitou construir um “aparato científico” que não apenas aumentava rapidamente, mas lhe apresentava todo tipo de problema. Warburg sabia exatamente o que não sabia sobre o conteúdo da maioria dos livros que adquiria⁹, o que para ele já significava um grande serviço prestado, ou seja, o não saber abria as fronteiras para o deslocamento, o qual pôs em prática no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos, na sua própria biblioteca, concebida para produzir efeitos de deslocamento (DIDI-HUBERMAN, 2013b) e sobretudo na história da arte, onde “criaria na própria disciplina um violento processo crítico, uma crise e uma verdadeira desconstrução das fronteiras disciplinares. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.32).

A decisão de ser um historiador da arte não foi uma tarefa tão simples. Ele teve que enfrentar uma forte pressão familiar a qual desejava que ele se

⁸ Fundado em 1798, o banco M.M. Warburg & Co. se mantém em atividade até os dias atuais.

⁹ Warburg teria dito: “No ano passado, adquiri 516 livros novos, e da maioria deles sei exatamente o que não sei sobre seu conteúdo. Assim, já me prestaram excelentes serviços.” (BREDEKAMP E DIERS, 2013, p. xviii)

tornasse um médico, um pesquisador químico ou um rabino. Em um episódio contado por seu irmão Max, Warburg teria sofrido uma pressão de cada membro da família para que dissuadisse da escolha de sua carreira. Isso ocorreu durante uma visita aos parentes em Frankfurt, e causou uma grande influência sobre a forma como encararia suas crenças religiosas.

Aby particularly resented the Jewish orthodoxy of his Frankfurt relatives. Once, at a wedding, an uncle kept quizzing him about Jewish customs, inquiring, “Tell me now, my son, what is the name of the ritual slaughtering knife?” For Aby, this summed up a medieval, obscurantist Jewish world he wished to escape (CHERNOW, 2018, posição 1263).

Warburg sentiria o peso da decisão pela escolha de sua carreira, não apenas por enfrentar a resistência de sua família, mas por confrontar o preconceito dentro do ambiente acadêmico. Durante o período da Alemanha Imperial os estudantes judeus enfrentaram um preconceito muito maior nas universidades do que na própria sociedade, visto que muitos professores eram antissemitas. Segundo Chernow, quando Warburg foi estudar em Bonn em 1886, ele lutou de um lado para se libertar da ortodoxia de seus pais e, de outro, para ganhar a aceitação em um mundo acadêmico hostil. É Warburg quem afirma: “*as a Jew, I had a bitter two-front war.*” (CHERNOW, 2018, posição 1275).

2.1 Os anos de formação

Warburg aproveitou a liberdade que o modelo acadêmico alemão proporcionava aos alunos — de transitar por instituições diferentes durante sua formação — e escolheu seus professores um a um. Segundo Fernandes (2006), em 1886, aos 20 anos, iniciou na Universidade de Bonn os estudos em história da arte, filologia e filosofia, onde foi aluno do historiador alemão Karl Lamprecht (1856–1915), do filólogo alemão Hermann Usener (1834–1905) e do historiador da arte Carl Justi (1832–1912).

De acordo com Didi-Huberman (2013b, p.32), Warburg frequentou as conferências de Karl Lamprecht “sobre a história vista como uma ‘psicologia social’”, e lá encontrou alguns fundamentos para sua futura metodologia.

Fernandes (2004, p. 135) comenta que Lamprecht “perseguia a interpretação psicológica dos estágios da evolução cultural” e acreditava que os variados fatos presentes numa constelação histórica — história do direito, história econômica, das tradições populares e da história da arte — possuíam uma base que permitia formar um conjunto de ideias fundamentais. Era um olhar sobre a história sob o ponto de vista de uma psicologia coletiva, algo que havia sido desenvolvido por Lamprecht no livro *História Alemã*, publicado em 1905, o qual “delineava o desenvolvimento da civilização através da sucessão de estágios caracterizados por atitudes psicológicas dominantes” (FERNANDES, 2004, p.135).

Essa forma de olhar a história do ponto de vista de Lamprecht certamente teve alguma influência em Warburg e na forma como desenvolveu seu olhar sobre o Renascimento — como veremos no capítulo seguinte — porém é interessante notar que nos textos escritos por ele, lidos para essa tese, não vemos a referência a seu professor. Isso foi um dado observado por Edgar Wind¹⁰ ao apontar que “*unlike Usener and Justi, whose lectures Warburg had likewise heard in Bonn, Lamprecht is not mentioned in any of Warburg’s publications*”. (WIND, 1983, p.112).

Com o professor Carl Justi, Warburg iniciou na “filosofia clássica de Winckelmann, como também em Velásquez e na pintura flamenga” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.32). Com Justi, Warburg experienciou o estudo monográfico, pois seu professor não se interessava por amplas perspectivas históricas, mas buscava justamente se concentrar na vida de um indivíduo ou em uma situação histórica específica. Fernandes (2004) aponta que Justi buscava ligar uma personalidade a seu contexto histórico e que isso poderia ser visto através dos clássicos que escreveu sobre Winckelmann, Michelangelo e Velázquez. Esse foi um aspecto importante que Warburg aplicou durante suas pesquisas sobre o Renascimento, entre elas, sua tese, que veremos mais adiante. Um fato curioso apresentado por Fernandes (2004) é que Warburg propôs sua tese sobre Botticelli para Carl Justi, mas

¹⁰ Edgar Wind (1900–1971) - Foi um historiador da arte especializado na iconologia do Renascimento. Fez parte, junto com outros pesquisadores, do Instituto Warburg, e também auxiliou no processo de mudança da Biblioteca Warburg, da Alemanha para Londres.

esse se negou a orientá-lo e, com essa recusa, ele foi para Estrasburgo ser orientado por Hubert Janitschek.

Com Herman Usener, Warburg estudou em Bonn entre os anos de 1886 e 1887 e teve acesso a filologia “antropológica”. Para Didi-Huberman (2013b), o projeto de Usener sobre uma “morfologia das ideias religiosas” havia deixado marcas na metodologia de Warburg.

Ele havia abordado os mitos da Antiguidade, tal como Warburg logo viria a fazer com os afrescos do Renascimento; ligava a investigação filológica — detalhes, especificidades, singularidades — aos problemas mais fundamentais da psicologia e da antropologia; ao estudar, por exemplo, as formas da métrica grega, ele o fazia para pensá-la como um sintoma de cultura global; buscava remanescências até na música medieval; tentava, reciprocamente, abordar os atos de fé em geral como formas das quais era sempre necessário, em cada caso específico, tornar-se o filólogo. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.39).

É com Usener que Warburg tentou compreender a religião a partir das experiências cotidianas e materiais dos homens. Para Fernandes (2004, p.135), Usener “elaborou uma concepção mitológica da religião, ligada a experiência de racionalização do grupo social, com base na psicologia do indivíduo. (...) A história das religiões de Hermann Usener buscava, portanto, compreender as origens da religião grega e romana pela via do paganismo clássico”. Podemos ver essa abordagem presente nas pesquisas de Warburg quando ele observou o indivíduo do período do Renascimento na sua luta para encontrar um equilíbrio entre as energias que o animava.

Outros nomes também se destacaram na formação do pensamento Warburguiano, entre eles, o do historiador da arte Hubert Janitschek e Adolf Michaelis, ambos professores da Universidade de Estrasburgo, e para os quais Warburg dedicou sua tese. Uma dedicatória que carrega o reconhecimento do valor inestimável que esses pesquisadores tiveram para a formação do seu pensamento¹¹.

O primeiro, historiador da arte e estudioso da obra de Alberti¹², foi orientador de Warburg e provavelmente o influenciou através da “perspectiva

¹¹ O texto da dedicatória da tese é: “Dedicado a Hubert Janitschek e Adolf Michaelis em memória e gratidão por sua obra conjunta” (WARBURG, 2013o, p. 3).

¹² Leon Battista Alberti (1404–1472). Foi arquiteto, teórico de arte e humanista italiano. Autor do livro *Da Pintura*.

histórico-cultural que tangenciava a psicologia social” (FERNANDES, 2006, p.128), ou seja, um entendimento sob o ponto de vista sociológico, o mesmo adotado por Janitschek no livro de 1879, *Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst in Italien*¹³, para abordar os problemas da arte renascentista. Com ele Warburg compreendeu a importância das teorias da arte de Dante e Alberti e também o papel das práticas sociais na produção figurativa. É com ele que Warburg entende a concepção da arte renascentista como um triunfo da moral, como vitória da reflexão, segundo Fernandes (2004).

Já Adolf Michaelis (1835–1910), “privilegiava a sobrevivência e a transmissão dos mármores antigos através dos tempos”, além de ter possibilitado a Warburg o “estudo sistemático de arqueologia clássica” (FERNANDES, 2006, p.128). Com Michaelis, Warburg estudou os frisos do Partenon e em suas aulas pôde conhecer um modelo de estudo sobre a influência póstuma da antiguidade no mundo renascentista italiano (FERNANDES, 2004). Esse elemento foi extremamente importante para as pesquisas de Warburg, as quais teve como questão principal: *A pós-vida da arte clássica no Renascimento*.

A formação de Warburg não se restringiu às universidades em Bonn e Estrasburgo. No ano de 1889 ele passou seis meses em Florença trabalhando sob a direção do historiador da arte August Schmarsow (1853–1936) e lá o ajudou a fundar o instituto alemão de história da arte, o *Kunsthistorische Institut in Florenz*¹⁴ (PASQUALI, 2014). Schmarsow “simplesmente iniciou Warburg no *terreno florentino*”, afirma Didi-Huberman (2013b, p.32, grifo do autor), o qual também aponta que Schmarsow defendia uma ciência da arte — *kunstwissenschaft* — aberta às questões antropológicas e psicológicas. Além disso, Schmarsow também teve um papel importante no que concerne ao pensamento de Warburg a respeito do primeiro Renascimento florentino, cuja ideia era que esse era uma liberação dos vínculos com a Idade Média. Esse pensamento aos poucos foi ganhando novos contornos, menos idealizados, pois Schmarsow “representava um alerta para a contradição entre os convencionalismos de caráter generalizante e a especificidade dos monumentos históricos” (FERNANDES,

¹³ A sociedade do Renascimento e a arte na Itália (Tradução livre)

¹⁴ Instituto de História da Arte em Florença (Tradução Livre)

2004, p.137). Foi um semestre importante para Warburg onde, através do contato direto com a cultura, a arte florentina e os documentos que propiciavam um conhecimento do entorno cultural do artista, ele pôde realizar correções nas teorias aprendidas.

Ainda jovem, Warburg se interessaria pela obra do professor de história da arte da Universidade da Basileia, Jacob Burckhardt (1818–1897). Segundo Fernandes (2006, 2004), Warburg não foi aluno de Burckhardt na Universidade da Basileia, mas ele o considerava como um professor. Entre as obras que despertariam seu interesse, destaco o livro *A Cultura do Renascimento na Itália*, publicado em 1860, que aborda temas como o desenvolvimento do indivíduo, o redespertar da Antiguidade, a sociabilidade, as festividades, a moral e a religião. Ainda, *A cultura do Renascimento na Itália* versa sobre o final da Idade Média e o retorno da Antiguidade; a ascensão do mundano nos séculos XV e XVI e aquilo que, entre outras coisas, chamaria a atenção de Warburg, ou seja, retrata uma época efetuando nelas “cortes transversais”, buscando enfatizar o que lhe é recorrente, constante e típico. (BURCKHARDT, 1991).

Em nota preliminar ao texto de Warburg de 1902, *A arte do retrato e a burguesia florentina*, observamos que ele também conhecia outras obras de Burckhardt, são elas: *Der Cicerone* (1855) e o livro *Contribuições à história da arte na Itália*, essa última uma obra póstuma publicada em 1898, a qual reúne um conjunto de ensaios sobre a arte italiana no Renascimento: escritos sobre o Retábulo de altar, o Retrato na pintura e os Colecionadores. (FERNANDES, 2004, p. 152). Essa obra é apontada por Warburg como aquela onde Burckhardt havia indicado uma terceira via empírica: “investigar cada obra individualmente em seus vínculos imediatos com o contexto contemporâneo para assim compreender as exigências da vida real como ‘causalidades’”. (WARBURG, 2013b, p.122).

Burckhardt acreditava que a maior parte da produção artística do período renascentista italiano estava relacionada a comitência e a posse privada, e que as relações existentes entre o colecionismo e a produção artística — aspecto abordado por ele no ensaio ‘os colecionadores’ — conseguiriam apontar que o tema e o conteúdo da obra poderiam ser determinados pela destinação. Esse ensaio influenciaria o foco de apreciação

de Warburg, segundo Fernandes (2004), pois Burckhardt reconhecia na família Medici os maiores colecionadores do Renascimento. Podemos confirmar essa ideia nos textos produzidos por Warburg já a partir de sua tese, os quais mostram como ele iria se dedicar a essa família com o intuito de reconstruir o mundo social e econômico que pôde ter influência sobre a arte do Quattrocento.

Warburg também mostraria grande interesse pela forma como Burckhardt observou o Renascimento italiano, isto é, a partir de uma compreensão ampla da história cultural daquela época e de como a Antiguidade exerceu forte influência no povo italiano. Burckhardt (1991) afirmava que os italianos celebravam e desejavam reproduzir a Antiguidade, e, também, que eles tinham a convicção firme “de que a Antiguidade constituía justamente a mais alta glória da nação italiana”.(BURCKHARDT, 1991, p.158)

Outro ponto interessante na obra de Burckhardt, o qual também despertou o interesse de Warburg, é a atenção pela descrição da vida cotidiana. Burckhardt (1991) mostrou que durante o Renascimento a vida privada foi repleta das realizações individuais e que o homem tornou-se “um indivíduo espiritual” e se reconhecia enquanto tal. Fernandes (2004), aponta que Burckhardt deu importância também ao “estudo das tarefas”, as quais permitiam ao historiador da arte considerar o valor do conteúdo das obras em relação a sua finalidade e determinação, e não em relação a forma. Com essa maneira diferenciada de olhar as obras, era possível ver formas e conteúdos artísticos se relacionando com a função que os objetos assumem no tempo. Isso permitiria olhar as “forças propulsoras da expressão artística” para além dos limites formais. Warburg ao estudar o problema do estilo no Renascimento compreendeu que não poderia encontrar as respostas se não fosse pelo caminho apontado por Burckhardt, pois era preciso conectar o fenômeno artístico com os demais elementos da cultura, para que se pudesse entender o resultado de uma expressão artística.

É assim que, tanto para Burckhardt quanto para Warburg, essa expressão estaria ligada a religião, a poesia, ao mito, a ciência... e, também, a biografia, uma vez que, Warburg observou não apenas as obras produzidas, mas as relações que envolviam o artista, como no exemplo do

artista Botticelli, o qual ele abordou tanto em sua tese, como também em vários outros textos.

Logo, tanto para Burckhardt, quanto para Warburg, estudar o Renascimento florentino era estar diante de uma fonte abundante de pesquisa, uma vez que Florença, precedendo todos os Estados do mundo, foi o berço da escrita da história. A sistematização de sua existência material passava por registrar todo esse cotidiano em livros que apresentavam uma descrição tanto da economia doméstica quanto dos negócios, da agricultura, da vida política, da nobreza, das tiranias, das lutas das camadas sociais. Burckhardt (1991, p.74) apontou que:

Posteriormente a 1478, encontramos um novo panorama altamente importante e, à sua maneira, completo do comércio e das indústrias florentinas, dentre estas, muitas ligadas total ou parcialmente à arte, como aquelas relacionadas aos tecidos bordados em ouro e prata, aos damascos, à escultura de arabescos em mármore ou arenito, às figuras de cera, à ouriversaria e à confecção de jóias. De fato, o talento inato dos florentinos para a sistematização de toda a sua existência material revela-se também em seus livros acerca da economia doméstica, dos negócios e da agricultura, livros que por certo se distinguem consideravelmente daqueles do restante da Europa do século XV.

Não é de se admirar que Warburg tinha Florença como um lugar especial onde passou muitas temporadas realizando diversas pesquisas tendo como base a influência da Antiguidade. Essas pesquisas resultaram em textos importantes como veremos no capítulo seguinte.

O conhecimento adquirido através dos mestres escolhidos para sua formação, permitiu a Warburg criar uma abordagem sobre a história da arte de forma diferente dos historiadores da arte de seu tempo. Sua formação pautada no indivíduo, na obra, na singularidade, no entendimento profundo e amplo de questões que estavam envolvidas no equacionamento do problema do estilo e da expressão artística, permitiram um olhar além da simples questão de forma. No tópico seguinte veremos como se deu essas diferentes visões.

2.2 Warburg, a história da arte e o pensamento dos historiadores da arte

Warburg se apresentou como um historiador da arte que rejeitava o estudo formal das imagens e das obras de arte. Ele buscou um olhar mais amplo e complexo e, através dessa abordagem, conseguiu desenvolver uma forma diferente de investigação.

Possuidor de uma rara erudição, buscou desconstruir os modelos utilizados na história da arte até então, ou seja, o modelo proposto por Giorgio Vasari (1511–1574), o qual apresentava um “regime epistêmico fechado do discurso sobre a arte”, um “regime segundo o qual a história da arte se constitui como o saber ‘específico’ e ‘autônomo’ dos objetos figurativos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.73); um modelo que “vê a história como um arco, cuja curva ascendente culmina num ‘apogeu’ a que se sucede inevitavelmente a curva descendente da decadência” (ARGAN; FAGIOLO DELL’ARCO, 1994, p.31). Warburg discordava dessa certeza e desse saber fechado e da ideia de que a história da arte possuía esse movimento de apogeu e queda. Ao apresentar em 1912 o texto *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara*, Warburg lançou uma crítica à história da arte, apontando que essa assume “uma postura exageradamente materialista ou mística”, e assim, “obstrui uma visão geral da história mundial”, além disso, tenta encontrar sua própria teoria da evolução “entre esquematismos da história política e as doutrinas do gênio.” (WARBURG, 2013e, p.475).

Para Warburg, a tentativa de interpretação dos afrescos em Ferrara, buscou demonstrar que

só podemos iluminar os grandes processos evolutivos se nos esforçarmos para esclarecer detalhadamente um ponto obscuro concreto, e isso, por sua vez, só é possível a partir de uma análise iconológica que não se deixa intimidar pelo controle policial das nossas fronteiras e insiste em contemplar a Antiguidade, a Idade Média e a Modernidade como épocas inter-relacionadas, investigando as obras de arte autônomas e aplicadas como documentos expressivos igualmente relevantes. (WARBURG, 2013e, p.475–476).

Portanto, pensar que a história da arte renasceu com Vasari trazendo-a a vida para além da “era sombria” imposta pela Idade Média, vai

novamente ao encontro do que Warburg pensava para o Renascimento, o qual, para ele, se constituiu a partir de um confronto de energias.

O pensamento warburguiano não se alinhava também com o modelo winckelmanniano¹⁵, o qual buscava a beleza ideal através das obras gregas antigas, onde através da imitação dos antigos seria possível produzir boas obras (WINCKELMANN, 1975). Além disso, considerava a forma nobre dos corpos, o corpo esculpido dos heróis, com músculos flexíveis e ágeis, modelados pelos exercícios e sem deformações. Toda deformação deveria ser evitada. Os “corpos recebiam os grandes e viris contornos que os mestres gregos deram as suas estátuas, sem ostentação e fartura supérfluas”, seguindo a lei de Pitágoras que “impunha tomar cuidado com toda exuberância desnecessária do corpo” (WINCKELMANN, 1975, p. 41). A pintura e a escultura grega deveria mostrar uma tranquila grandeza, revelada tanto na atitude quanto na expressão, nos revela Lessing (1946), a respeito da posição de Winckelmann quanto a beleza ideal que deveria ser copiada dos gregos. Para Warburg, mais do que uma serenidade clássica idealizante, a Antiguidade fornecia uma corrente patética, um páthos, que “alimentava” as mentes dos artistas italianos no Renascimento. É no texto de 1905, *Dürer e a Antiguidade italiana*, que Warburg vai formular o conceito de “fórmulas de páthos”, o qual iremos abordar no capítulo seguinte.

Warburg substituiu esses modelos por um “modelo cultural da história”, onde os tempos não se apresentam de forma cronológica, nem em ciclos de vida e morte, grandeza e decadência. O modelo ideal de uma renascença, de uma beleza serena, foi substituído por um modelo onde o Renascimento não é visto como “uma dádiva de uma revolução elementar do gênio artístico maduro, liberado após alcançar a consciência de sua própria personalidade, nem como uma dádiva unilateral do desenvolvimento artístico italiano dessa época” (WARBURG, 2013n, p.447). Para Warburg, o Renascimento era o resultado de um confronto consciente e difícil com a Antiguidade tardia e a Idade Média.

Mas esse modelo estava indo de encontro com o que propunham as obras dos historiadores da arte Alois Riegl (1858–1905) e Heinrich Wölfflin

¹⁵ Johann Joachim Winckelmann (1717–1768).

(1864–1945). Segundo Edgar Wind (2018), as obras dos autores tiveram influência determinante na luta pela autonomia da história da arte para se separar da história da cultura, essa ligada ao nome do historiador da arte Jacob Burckhardt, ao qual, é preciso lembrar, Warburg tinha grande admiração.

Wind aponta que a separação entre história da arte e história da cultura pertence à sensibilização artística de uma época que acreditava que “a essência da consideração pura da arte devia ignorar toda concretude da obra de arte e limitar-se à ‘visualidade pura’” (WIND, 2018, p.256-257). A teoria da visualidade pura deu origem a chamada Escola de Viena, a qual direcionou sua atenção para as questões do fenômeno da visualidade, da expressão da visualidade, “do modo como a obra de arte é organizada para a expressão das ideias do artista e para posterior fruição do espectador.” (BARROS, 2012, p. 63). Nesse período, Alois Riegl e Heinrich Wölfflin tinham a tendência de criar grandes esquemas explicativos para a obra de arte, e, através deles, apresentar o que os artistas ligados por um mesmo padrão estilístico, teriam em comum.

Esses “esquemas” buscavam captar os principais aspectos que apareceriam nas obras de todos os artistas ligados a um mesmo estilo, ou seja, “captar aspectos formais que fossem não singularidades de um único quadro, ou mesmo de um conjunto de quadros de um mesmo artista, mas sim tendências formais presentes na ampla maioria de obras de um mesmo período” (BARROS, 2012, p. 64). Essa ideia vai no sentido oposto ao que Warburg propunha, uma vez que era justamente na singularidade que ele acreditava ser possível entender os problemas do estilo.

De acordo com Barros (2012), a forma é uma linguagem comum presente em todos — ou quase todos — os artistas de um mesmo tempo, ou ligados a uma mesma corrente estilística, e elas apresentariam algo de importante sobre os grupos humanos nos quais esses artistas estariam inseridos. Então, do princípio de que existem padrões formais comuns às várias obras de arte ligadas a uma mesma sociedade ou período, o autor afirma que surgiu uma tendência metodológica de analisar as obras produzidas por vários artistas, a fim de apreender o que elas teriam em comum. Uma segunda tendência surgiu da apreensão daquilo que estaria por

trás do padrão formal identificado para uma determinada realidade artístico-social, com os diversos contextos históricos e sociais, e com outros padrões de pensamento. Assim, para os formalistas, a escolha social de um determinado padrão expressivo, poderia ser decorrente de uma determinada realidade vivida (BARROS, 2012).

Alois Riegl buscava explicar a produção artística de um estilo ou período através de elementos característicos dessas produções. O seu método “implica no estudo de um estilo confrontando-o com outros, particularmente com o estilo precedente e com o estilo sucessor em um mesmo âmbito histórico-social” (BARROS, 2012, p. 68). Semelhante a esse, o método de Wölfflin, também utilizou da comparação, o qual realizou entre a arte Renascentista e a arte Barroca, para apresentar seus pares de conceitos relacionados as formas gerais de representação.

Riegl também estaria em busca de encontrar conexões, as quais poderiam estar relacionadas entre produção artística de uma época e outros gêneros de expressão artística; entre o pensamento artístico e o pensamento filosófico e religioso de uma época ou entre esses e uma visão de mundo mais abrangente. Seria a busca pelo “espírito da época” como diz Barros (2012, p.68), ou a busca pelo “espírito de um povo” como coloca Argan e Fagiolo Dell’Arco (1994, p. 91).

Wölfflin também abordou o “espírito da época”, mas antes disso, é preciso entender que ele considerou o estilo individual de cada artista, e, também, deu importância a outros elementos, que do mesmo modo influenciaram a observação da evolução da arte, pois, apesar das diferenças que os artistas de um mesmo local podiam apresentar, eles também mostravam pontos em comum que os diferenciavam de artistas de outros locais — por exemplo, os florentinos teriam pontos em comum entre eles que os diferenciavam dos venezianos —. O que para Wölfflin significava que, da mesma forma, é preciso observar o *estilo da escola* que influenciou esse artista, o *estilo do país* e o *estilo da raça*.

Então, é nesse contexto que Wölfflin vai acrescentar o elemento do *estilo de uma época*. Ele parte do problema que épocas diferentes produzem artes diferentes e que o espírito de época mescla-se com o espírito da raça. E que é preciso estabelecer os traços que caracterizam um estilo antes de

considerá-lo um estilo propriamente nacional. Ele cita como exemplo o pintor Rubens, apontando que não se pode “admitir que ele tenha sido a expressão de um caráter nacional ‘permanente’ na mesma extensão em que o foi a arte holandesa contemporânea” (WÖLFFLIN, 1996, p.11), pois, apesar dele refletir um espírito da época de forma mais pronunciada, seu estilo é fortemente condicionado pelo sentimento do barroco romano.

Para Riegl, a visão de mundo responsável pela maneira de perceber e expressar as coisas estaria relacionada a uma vontade de arte, ou *kunstwollen* (ARGAN; FAGIOLO DELL’ARCO, 1994, p.91), uma vontade que se apresentaria de maneira equivalente em todas as artes, o que permitiria encontrar um território comum a todas as expressões artísticas de uma mesma época, sejam elas ligadas à visibilidade, à dramaticidade ou à sociedade. Para observar esse fenômeno artístico, Riegl criou o esquema formado pelos pares que se contrapõem, são eles: visão tátil x visão ótica; visão plástica x visão colorística e visão planimétrica x visão espacial. Para Barros (2012, p. 69–70), a combinação desses pares originaria os diversos estilos que “nada mais seriam que as maneiras através das quais uma determinada cultura exprimia seu gosto predominante pela forma”.

Para Wölfflin, na busca de resposta para o problema de descobrir as condições que atuam como estímulos materiais para determinar o estilo dos indivíduos, o estilo das épocas e o estilo dos povos, é preciso, além da análise do ponto de vista da qualidade e da expressão, um olhar sobre um outro elemento que é o modo de representação (WÖLFFLIN, 1996, p.14). Assim, ele havia estabelecido o esquema da pura-visualidade também através de pares, os quais são: linear-pictórico, plano-profundidade, forma fechada-forma aberta, pluralidade-unidade, clareza-obscuridade (WÖLFFLIN, 1996). Para Wind (2018, p.257), “é como se Wölfflin tivesse criado a tarefa de descobrir, de modo matemático, a caracterização geral de um estilo”. Wölfflin havia definido o modo de percepção pictórica como uma fórmula geral que podia ser aplicada em vários fenômenos contrastantes, ajustando-se de acordo com a necessidade de expressão, ou de acordo com as formas universais de representação. Ele comenta que

Uma maior ou menor movimentação são momentos de expressão que podem ser medidos por um único critério. O linear e o pictórico, por outro lado, são como dois idiomas, através dos quais tudo pode ser dito, embora cada um tenha a sua força voltada para uma certa direção e tenha-se concretizado a partir de uma perspectiva diferente. (WÖLFFLIN, 1996, p.15).

Para Wölfflin a representação extrapola os limites de um país. Ele cita os exemplos de artistas com personalidades diferentes como Michelangelo e Hans Holbein, o Moço, para mostrar como se pareciam na medida em que ambos representavam o tipo de desenho rigorosamente linear. Ou seja, para Wölfflin, o problema na história do estilo estava ligado tanto a questão da expressão e ganhava força também com a questão da representação.

Em outras palavras, pode-se descobrir na história dos estilos um substrato mais profundo de conceitos que dizem respeito à representação como tal, e é possível vislumbrar-se uma história da evolução do modo de ver do Ocidente, para a qual a diversidade do caráter individual e nacional não é de importância decisiva. (WÖLFFLIN, 1996, p. 15).

Wölfflin coloca que não é fácil perceber essa evolução interna no modo de ver pois as representações de uma época nunca se apresentam de forma pura, mas estão unidas a um certo conteúdo expressivo, ou seja, a expressão pode ocorrer de acordo com o estilo individual, estilo nacional ou o estilo de uma época, e a forma de representar seja ela pictórica ou linear, por exemplo, estaria carregada da forma como o artista se expressa. E para Wölfflin, o observador geralmente procura na expressão a explicação para a obra de arte como um todo.

Para Warburg o problema da formação do estilo passava por questões influenciadas, entre outras coisas, pela polaridade espiritual e do símbolo, pelas relações de intercâmbio de valores expressivos e dos objetos e técnicas utilizados nesse processo, do confronto entre as linguagens¹⁶, sem deixar de mencionar a influência do páthos. A questão do estilo, para Warburg, dizia respeito a observar onde essas relações podiam ser compreendidas historicamente, com base em casos particulares, em objetos criados a partir de uma determinada técnica, na necessidade de expressão

¹⁶ No Renascimento, por exemplo, ele observou o confronto entre a linguagem do realismo ornamental “alla francese” e a linguagem do estilo “all’antico”.

do artista, e não tinham o intuito de apresentar o que os artistas ligados por um mesmo padrão estilístico teriam em comum. Era preciso entender os fatores que influenciavam o fazer artístico e de ver como o resultado dessa expressão artística exercia uma função dentro da cultura.

Esse seria o caminho escolhido por Warburg. E, segundo Wind, ele retomaria o trabalho de Burckhardt para determinar com mais profundidade os fatores determinantes da formação do estilo, seguindo na direção contrária de Wölfflin e Riegl. Warburg se opôs ao conceito de pura visualidade artística desenvolvido por Wölfflin, apontando um caminho a partir da cultura, onde a visão artística cumpre uma função necessária. Como dito acima, era preciso compreender a função que os objetos assumem no tempo para que se possa olhar as forças propulsoras da expressão artística além dos limites formais.

E para conhecer o funcionamento dessa visão era preciso entendê-la em suas conexões com as outras funções culturais. Assim, era preciso empreender uma dupla indagação: “Que significado têm as outras funções da cultura (religião e poesia, mito e ciência, sociedade e Estado) para a imaginação pictórica? O que significa a imagem para essas funções?” (WIND, 2018, p.262). Essas questões são fundamentais porque para Warburg, não era possível separar a imagem de sua relação com a religião e a poesia, com o culto e o drama, pois isso equivalia a olhá-la de forma reduzida. Para ele a imagem estava indissolivelmente ligada à cultura, portanto, não se tratava apenas de um modo de ver, mas, de perceber a vibração de ideias que as imagens suscitavam.

Logo, era preciso pesquisar através de diversos documentos as informações que pudessem ampliar o entendimento sobre a formação de determinada imagem, a fim de compreender toda a complexidade de ideias que poderiam estar relacionadas a ela e, conseqüentemente, na formação de um estilo. Esse movimento pode levar o pesquisador a estar diante de ideias de tempos antigos, as quais foram transmitidas através de uma memória. E caberia a esse estudioso investigar o funcionamento dessa memória.

Ao pesquisador que interpreta obras do passado, é preciso lembrar que ele interpreta o resultado do patrimônio depositário da experiência de vários artistas. É a resposta à pergunta: “Onde já a vi?” (WARBURG, 2018b, p.66) que André Jolles faz a Warburg a respeito da ninfa que entra

tremulando seu véu com um prato de frutas na cabeça, no quadro *Ciclo de São João*, de Domenico Ghirlandaio. É o que Warburg observou no texto de 1912, *A Batalha de Constantino*, de Piero della Francesca, na cópia em aquarela de Johann Anton Ramboux, quando faz a observação sobre Piero: “são ecos das toucas que o próprio Piero viu, usadas pelos dignatários do cristianismo oriental, quando tentaram em vão unir a Cristandade nos concílios de Ferrara e Florença.” (WARBURG, 2013g, p.324). A experiência do olhar de Piero resultou numa memória social que o próprio Piero revelou no afresco. Para Warburg, o pesquisador tem a responsabilidade de investigar essa experiência do olhar que se reflete nas obras ou nas imagens; ele tem a responsabilidade de olhar o patrimônio depositário dessa experiência que resgata uma memória social.

Assim, com essa abordagem sobre a forma como Warburg se posicionava diante da história da arte, apresentaremos como ele deu início aos estudos sobre o Renascimento, apresentando o texto de sua tese. No capítulo seguinte, trataremos sobre os conceitos e temas estudados por ele desenvolvidos após essa pesquisa.

2.3 O encontro com o Renascimento impuro

Todo o investimento feito por Warburg para a compra dos livros que formariam sua biblioteca¹⁷ chamaria a atenção de seus pais e de seus irmãos, os quais muitas vezes iriam se ressentir das exigências financeiras imoderadas da biblioteca. Ainda assim, seus desejos sempre foram atendidos. Warburg acreditava que a biblioteca fazia parte do seu trabalho, e mesmo não estando disposto a seguir as crenças religiosas de sua família, achava-se no direito de ter seu cheque anual.

Aby's situation was complicated by the fact that even as he flouted his family's sacred wishes, he relied on them for money. Just as Jewish merchants once supported the son who became a rabbi or talmudic scholar, so Aby wanted his family to bankroll his secular scholarship (CHERNOW, 2018, posição 1319).

¹⁷ *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* – Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura. A biblioteca foi transformada em instituto e hoje, o *The Warburg Institute*, encontra-se na *School of Advanced Study University of London*. Mais informações podem ser encontradas no site: <https://warburg.sas.ac.uk/>

O resultado dos primeiros anos de dedicação aos livros surgiu na tese apresentada em 1891, intitulada *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli – Uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano* (WARBURG, 2013o). Ela foi apresentada em 8 de dezembro de 1891 em Estrasburgo, sendo aprovada em 5 de março de 1892 e publicada nesse mesmo ano, porém foi impressa com a data de 1893. Antes de sua publicação, Warburg enviara seu texto para Jacob Burckhardt que lhe respondeu com a carta:

Egrégio senhor,
O belo trabalho, que lhe restituo em postagem com os melhores agradecimentos, testemunha a extraordinária profundidade e poliedricidade alcançadas pela pesquisa sobre a época de apogeu do Renascimento. Com seu escrito o senhor fez cumprir um grande passo adiante no conhecimento do *medium* social, poético e humanístico no qual Sandro vivia e pintava, e assim sua interpretação da *Primavera* desfrutará, sem sombra de dúvida, da apreciação mais duradoura. Alegro-me que o senhor se ocupe também do Sandro teólogo místico, como se revela no quadro dos Pastores e dos Anjos (National Gallery), no tondo da Madonna que escreve (Uffizi) e em particular na *Tentação de Cristo* (Cappella Sistina). (FERNANDES, 2004, p. 153).

Essa resposta mostra o respeito ao trabalho desenvolvido por Warburg. Burckhardt destacou a importância de Warburg apresentar o “*medium* social, poético e humanístico” de Sandro Botticelli, assim como de mostrar o artista além de sua face de pintor, mas como de “teólogo místico”, mostrando que Warburg já apresentava uma concordância com o pensamento de Burckhardt sobre considerar o contexto da época, e entender o indivíduo e suas relações dentro da cultura. Isso, antes mesmo de Warburg realizar a leitura do ensaio sobre “Os colecionadores”, o qual só foi lançado em 1898, sete anos após a defesa de seu trabalho.

A tese sobre Botticelli foi uma tentativa, como coloca Warburg em nota preliminar, de comparar os quadros mitológicos apresentados no título, com as representações correspondentes nas literaturas poéticas e na teoria da arte da época, com o objetivo de apresentar elementos da Antiguidade que interessavam aos artistas do Quattrocento.

Nela Warburg apresentou como os artistas e seus mentores encontraram na Antiguidade um modelo que fazia uso de uma intensificação do movimento externo e, através desse, eram capazes de encontrar um apoio para representar elementos acessórios em movimento, principalmente nos cabelos e na indumentária.

Após a nota preliminar no início do texto, Warburg apresentou sua tese dividida em três partes. Na primeira parte abordou o quadro *O Nascimento de Vênus* (FIGURA 2), onde relatou primeiramente três pontos: primeiro, que o pintor Botticelli conhecia os cantos homéricos¹⁸ onde havia a descrição antiga de *O Nascimento de Vênus*. Segundo, que o comitente Lorenzo de Medici, o qual possuía uma educação clássica, também conhecia os cantos homéricos que haviam sido publicados em 1488 a partir de um manuscrito florentino. E terceiro, que o poeta Angelo Poliziano havia descrito em sua *Giostra* (o poema) um relevo representando *O Nascimento de Vênus*, semelhante ao quadro de Botticelli.

Warburg havia observado que essas referências apontavam para uma mesma direção, uma vez que Poliziano ao descrever sua *Giostra*, também se apoiava no canto de Homero a Afrodite (WARBURG, 2013o). E, com isso, chegou a hipótese de que o amigo de Lorenzo, Poliziano, havia fornecido o *concetto*¹⁹ para Botticelli, isso porque, tanto na pintura quanto na poesia, os dois desviaram do canto homérico nos mesmos detalhes.

E a trama do poema se desenrola também na pintura de Botticelli, desviando-se do poema apenas no detalhe. No quadro, a 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.

No quadro encontramos não só os dois “zefiri” bochechudos, “cujo sopro se vê”, mas também a vestimenta e o cabelo da deusa na praia, que dançam ao vento como o cabelo de Vênus e o manto com o qual será coberta. Ambas as obras de arte são uma paráfrase do canto homérico; mas na poesia de Poliziano

¹⁸ Descrição antiga do nascimento de Vênus no segundo canto de Homero a Afrodite. A edição em português pode ser encontrada em: **Hinos Homéricos**: tradução, notas e estudo Edvanda Bonavina da Rosa [et. Al.]; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

¹⁹ Termo em italiano usado no texto por Warburg.

encontram-se ainda as três Horas que, no quadro, foram reunidas em uma única.

Com isso, a poesia é identificada como versão posterior e mais livre. Se supusermos uma relação de dependência direta, o poeta foi o doador, e o pintor, o receptor. (WARBURG, 2013o, p.8-9).

Em seguida, Warburg compara o poema de Poliziano com a descrição do canto homérico, e comenta o quanto o poeta se propôs a uma descrição exata. Para o autor, o esforço, tanto no poema quanto na pintura, de captar os movimentos transitórios dos cabelos e das roupas, correspondia a uma corrente dominante desde o primeiro terço do século XV nos círculos artísticos da Itália setentrional, a qual encontrava sua expressão no *Liber de pictura*²⁰ de Alberti.

O livro mostra, entre outras coisas, as regras que os artistas deveriam utilizar para representar o movimento dos corpos e dos seres inanimados em suas telas. Ele é dividido em três livros: o primeiro aborda a Matemática, o segundo, apresenta as regras para uma boa pintura, e o terceiro mostra o que fazer e como fazer para se ter o domínio e o conhecimento perfeito da pintura (ALBERTI, 1999).

O *Da Pintura* apresenta 63 tópicos. Entre os tópicos 42 e 45, no segundo livro, vemos como Alberti trata a questão do movimento, o qual ele afirma existir os da alma, chamados afecções, como a ira, a dor, a alegria e o medo. E existe o movimento dos corpos, os quais podem se movimentar de várias maneiras, ou seja, crescendo, decrescendo, adoecendo, sarando e mudando de um lugar para o outro. Em seguida, Alberti faz referência ao movimento dos seres vivos e dos seres não animados. Nesse último, ele revela que lhe apraz ver o movimento nos cabelos, nas crinas, nos ramos, nas copas das árvores e nas roupas, e comenta o quanto é agradável ver os cabelos movimentarem-se enrolando-se em espiral como se quisessem dar um nó ou ondulando no ar semelhante a chamas, ou ainda, entrelaçando-se com outros como serpente. Da mesma forma, Alberti vai comentar do movimento dos panos, alertando para a necessidade de se colocar um Zéfiro ou Austro soprando por entre nuvens, para que os panos, os quais por natureza são pesados e caem por terra, possam se agitar.

²⁰ Edição em português: ALBERTI, Leon B. **Da Pintura**. Tradução Antonio da Silveira Mendonça. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

Figura 2 - O Nascimento de Vênus, Sandro Botticelli. c.1485. Galeria Uffizi, Florença.



Fonte: Acervo Pessoal. Foto: Ricardo Bicudo.

Ainda, após apresentar como proceder para realizar esses movimentos na pintura, Alberti também alerta os pintores para que agitem os panos de acordo com a direção do vento e não contra a rajada do vento, ou seja, “deve obedecer a tudo que dissemos a respeito dos movimentos dos seres animados e das coisas não animadas.” (ALBERTI, 1999, p.129).

Assim, vemos que Botticelli e Poliziano foram motivados pelas obras dos poetas da Antiguidade, uma vez que Poliziano se sentia “muito próximo ao espírito dos poetas antigos” (WARBURG, 2013o, p.15), e, também, porque os poetas italianos tinham a Antiguidade clássica como referência para sua produção artística e intelectual. Mas, também, foram muito influenciados por Alberti, pois deram atenção especial às descrições de motivos dos movimentos para reproduzi-los fielmente em suas obras, tal como é descrito no livro *Da Pintura*.

Warburg segue justapondo os versos de Poliziano com os versos de Ovídio²¹ e Claudiano²² e demonstra o quão semelhantes estão as escritas dos poemas. Inclusive, ressaltava um detalhe observado: um ramo de roseira usado como cinto pela Deusa da Primavera, onde comentou: “esse acessório é muito incomum para não ter algum ‘significado’ especial para os eruditos do Renascimento” (WARBURG, 2013o, p.16).

Os artistas italianos quando precisavam trazer à vida a arte da Antiguidade em seus aspectos mais significativos, o movimento externo das figuras era considerado ingrediente característico. Ao final da primeira parte da tese, Warburg afirma que a partir de obras congêneres como o quadro de Botticelli, a poesia de Poliziano, o romance *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, o desenho proveniente do círculo de Botticelli e uma descrição artística sobre obras de arte em Roma de Filarete, há se revelado como uma tendência a se recorrer às obras da Antiguidade para encarnar a vida em seu movimento externo.

²¹ Ovídio – Poeta latino conhecido, entre outras obras, por *Metamorfoses*, escrita no ano 8 d.C.

²² Claudiano – escritor romano dos séculos IV e V.

Figura 3 - A Primavera, Sandro Botticelli. c.1480. Galeria Uffizi, Florença.



Fonte: Acervo Pessoal. Foto: Ricardo Bicudo.

A segunda parte da tese aborda a pintura *A Primavera* (FIGURA 3), outra obra de Botticelli. E assim como no quadro anterior, Warburg partiu do princípio de que Poliziano foi o inspirador do *concetto*. No entanto, a apresentação difere daquela realizada na primeira parte, pois aqui o autor buscou entender a presença dos personagens de forma separada, expondo primeiro as Graças, depois Flora e Zéfiro, e na sequência, a Deusa Primavera, Hermes e, por último, Vênus.

Além disso, Warburg cita três trechos do livro de Alberti que parecem ter influenciado Botticelli em suas pinturas. No primeiro, Alberti aconselha os pintores a usar as três Graças dançantes como tema para um quadro. No segundo, após apresentar uma descrição da *Calúnia* feita por Luciano, e pintada por Apeles, Alberti comenta que se a história contada já agrada, imagine-se o encanto se a víssemos pintada por Apeles? E no terceiro, o autor vai aconselhar os pintores a se tornarem íntimos dos poetas, retóricos e dos conhecedores das letras, pois eles ajudarão na composição da história as quais renderão aos pintores muito louvor e fama.

Figura 4 - Detalhe da Graça no quadro *A Primavera*.



Fonte: Acervo pessoal. Foto: Ricardo Bicudo.

O que chamou atenção de Warburg é que Botticelli realizou justamente os exemplos apontados por Alberti, sendo isso outra prova de que Alberti pode ter exercido influência tanto em Botticelli, quanto em seu mentor erudito Poliziano, mesmo que a vestimenta da Graça (FIGURA 4) apresentasse uma característica própria de Botticelli, como apontado por Warburg:

A indumentária da Graça à extrema esquerda revela que o vestido solto e transparente era considerado uma característica indispensável pelo pintor: mesmo que as dobras sobre a coxa direita só possam ter sido produzidas por algum tipo de cinto, este permanece invisível — assim, por amor ao motivo, falta uma causa visível para o arranjo da roupa. (WARBURG, 2013o, p.29).

Esse detalhe do vestido solto sem um motivo ou um cinto que mostre a causa do estar nesse arranjo, foi observado por Warburg no fragmento encontrado na Villa Lemmi de um afresco feito por Botticelli, o qual representava as três Graças, que guiadas por Vênus, se aproximam com presentes para Giovanna Tornabuoni (FIGURA 5). Nesse afresco, Warburg chama atenção para o detalhe do vestido da última Graça, que faz uso de um manto, “cuja borda superior, inflando-se, recai sobre o ombro direito da última mulher e forma um tufo protuberante sobre seu ventre — exatamente como na Graça de A Primavera —, mas sem revelar como estaria preso ao corpo.” (WARBURG, 2013o, p.29). Isso mostra que apesar das influências de Alberti e de Poliziano, Botticelli mantinha sua preferência pelo uso de alguns motivos.

Para demonstrar que a imagem presente no afresco era de Giovanna Tornabuoni, Warburg comenta que Cosimo Conti faz uso de duas medalhas, as quais no anverso mostram o retrato de Giovanna, e no reverso, duas cenas mitológicas distintas. Em uma, vemos as três Graças (FIGURA 6) apresentadas, como diz Warburg, “no espírito da Antiguidade” e na outra, Venus Virgo (FIGURA 7), uma figura feminina, apresentando o movimento inexplicado nos cabelos e na roupa.

Figura 5 - Vênus e as três Graças oferecendo presentes a uma jovem. Sandro Botticelli.



Fonte: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/venus-et-les-trois-graces-offrant-des-presents-une-jeune-fille>

Figura 6 - As três Graças. Reverso da medalha para Giovanna Tornabuoni. Niccolò Fiorentino.



Fonte: Warburg (2013o, p.31).

Figura 7 - Venus, Virgo. Reverso da medalha para Giovanna Tornabuoni. Niccolo Fiorentino.



Fonte: Warburg (2013o, p.31).

Warburg também nos apresenta a sobreposição da descrição da imagem a um relato do verso da Eneida, de Virgílio, onde Vênus aparece disfarçada a Eneias e seu companheiro. O autor comenta que o verso fornece a instrução para o tratamento dos acessórios em movimento, e que portanto devem ser interpretados como característica da figuração à antiga (WARBURG, 2013o, p.33). Logo em seguida, ele comenta que a mesma cena da Eneida vai aparecer na lateral de um baú de casamento italiano (FIGURA 8) de meados do século XV, e justapõe a imagem da moeda com a ilustração do baú:

Como na moeda, ela está de pé sobre uma nuvem e veste um capacete alado, botas de meio cano, uma aljava no lado esquerdo e um arco no ombro esquerdo; seu vestido, arregaçado em forma de anel, é de cor vermelha e adornado com desenhos dourados; o cabelo solto esvoaça ao vento. (WARBURG, 2013o, p.33).

Figura 8 - Detalhe da lateral de um baú. Vênus e Eneias. Cassone. Apollonio di Giovanni.



Fonte: Warburg (2013o, p.32).

Nesse momento Warburg encerra a apresentação das Graças. Adiante, ele descreve a cena com a presença de Zéfiro e Flora no quadro e, na sequência, apresenta a narrativa dos Fastos de Ovídio, onde Flora conta como Zéfiro a alcança e subjuga. O autor comenta que é tentador acreditar que os elementos acessórios em movimento no quadro, ou seja, as roupas e os cabelos, representariam um acréscimo original de Botticelli, porém, nota que essa preferência pelos movimentos na roupagem já foram vistos em outros modelos. Além disso, acrescenta que a representação dos personagens imita “com precisão a descrição ovidiana da fuga de Dafne, perseguida por Apolo.” (WARBURG, 2013o, p.34).

E Warburg lembra que Poliziano utilizou a mesma passagem para descrever o movimento do cabelo e da roupa “naquele relevo imaginário do rapto de Europa” (WARBURG, 2013o, p.35), o que para o historiador da arte, já bastaria para confirmar a hipótese de que Poliziano também poderia ter inspirado o quadro de Botticelli. E, acrescenta ainda, que Poliziano, em seu Orfeo, na cena em que Aristeu persegue Eurídice, utiliza as mesmas palavras que Apolo dirige a Dafne na obra de Ovídio.

Warburg expõe que Poliziano pensara na cena da perseguição de Dafne como motivo para outra passagem de sua Giostra. E os Fastos de Ovídio, eram tanto o tema de suas leituras públicas, quanto uma das suas principais matérias como professor público em Florença. Assim, considerando o conjunto, isso levava a crer que Poliziano era o mentor erudito de Botticelli. Por fim, sobre o gosto pela perseguição erótica, o autor comenta que a preferência por esse tipo de cena de perseguição podia ser encontrada em outros exemplos preservados de peças teatrais mitológicas.

Em relação a Deusa da Primavera, Warburg vai “supor com certa probabilidade” (WARBURG, 2013o, p.39) que Botticelli conhecia o monumento de uma mulher que segura um cesto de frutas (FIGURA 9), e que essa se assemelha a descrição feita por Vasari e Bocchi, principalmente em relação a cesta de frutas e ao movimento do vestido. O que levou Warburg a observar uma semelhança no tratamento conferido a parte do vestido que segue caindo em direção ao chão.

É muito provável que esta (ou alguma semelhante) tenha servido como modelo, pois o motivo também é o mesmo: a figura de uma moça com guirlanda de flores que, na saia erguida de seu vestido, carrega flores e frutas, concebida como símbolo personificado da estação que retorna. (WARBURG, 2013o, p.40).

Figura 9 - Pomona.



Fonte: Warburg (2013r, p.92).

Com relação a Hermes²³, é apontado um paralelo com a figura que aparece no reverso da medalha feita por Niccolo Fiorentino para Lorenzo Tornabuoni, e também, a semelhança externa do traje de Hermes: a clâmide, a cimitarra e as meias botas aladas. Warburg ressalta que essas semelhanças não são tão notáveis quanto o fato dessa figura aparecer em outras medalhas feita por Niccolo para “aquela parte da sociedade florentina interessada em arte e que se encontrava sob a influência de Poliziano.” (WARBURG, 2013o, p.40).

O autor, no entanto, não nos apresenta figuras semelhantes a Hermes, e se justifica comentando que não foi bem sucedido em encontrar essas figurações no imaginário contemporâneo, reconhecendo ser o conhecimento histórico insuficiente. No entanto, acredito que para não ficar sem uma exemplo, ele apresenta uma composição semelhante de seres divinos, a partir de uma ode de Horácio, com a Vênus ao centro.

Ó Vênus, rainha de Cnido e Pafos,
Esquece tua amada Chipre e te muda
Para a luxuosa mansão de Glicera, que te evoca
Com incenso em abundância.
Apressam-se contigo o radiante menino e
As Graças de cinturas soltas; as Ninfas
E a Juventude, pouco graciosas sem ti,
E com elas Mercúrio.
(WARBURG, 2013o, p.41).

Warburg então sugere substituírmos a Juventude pela Deusa da Primavera e supomos que as Ninfas teriam sido desenvolvidas com maior detalhe na perseguição de Flora por Zéfiro, mostrando no resultado um cortejo que estaria representado no quadro de Botticelli, ou seja, o cortejo do “Reino de Vênus”. Essa mudança ocorre, segundo Warburg, pois essa imitação livre das odes de Horácio era comum nos pensamentos de Poliziano e seus amigos, de acordo com a ode “*Veris descriptio*” de Zanobio Acciajuoli, um dos alunos de Poliziano.

²³ Hermes na mitologia grega. Mercúrio na mitologia romana.

Por fim, chega-se a Vênus. A ode de Zanobio Acciajuoli que Warburg apresenta no texto mostra a Vênus e seu cortejo. Porém, além dessa ode, é exposto também um trecho de uma obra de Lucrecio (*De rerum natura*, livro V, 737ss) que descreve:

Vem a Primavera, acompanhada de Vênus, e à sua frente
marcha o mensageiro alado Zéfiro; logo atrás,
seguindo seus passos, Flora cobre o caminho
com maravilhosas cores e aromas.

(WARBURG, 2013o, p.42).

Além dessa passagem, Warburg apresenta um trecho do *Rusticus* de Poliziano onde afirma que esse “não só conhecia essa passagem lucreciana, mas também a ampliou com quase as mesmas figuras encontradas no quadro de Botticelli.” (WARBURG, 2013o, p.42). E isso também foi mais uma prova de que Poliziano teve influência sobre Botticelli para o quadro *A Primavera*.

Na terceira e última parte da tese, Warburg apresenta as motivações externas para a criação dos quadros, iniciando suas descrições a partir da “ninfa” Simonetta descrita por Poliziano em sua Giostra, apontando que:

A hipótese de que esses dois quadros alegóricos de Botticelli, criados no espírito da Antiguidade, teriam sido elaborados mais ou menos ao mesmo tempo que o poema é corroborada ainda mais pela análise crítico-estilística de Julius Meyers, que os data da mesma época. (WARBURG, 2013o, p.45).

Essa hipótese também seria apoiada pelas seguintes considerações: em ambas pinturas a Deusa Primavera representa um membro indispensável ao todo, ao contrário do poema que apenas alude a ela. Porém, Warburg ressalta que “Poliziano empregou no poema todos os meios descritivos e também todas as imagens necessárias para a figuração da Deusa da Primavera, que ele sugeriu a Botticelli.” (WARBURG, 2013o, p.45). A segunda considera que na pintura de *O Nascimento de Vênus*, a roupa e a postura da Deusa da Primavera se parecem com as das três Horas, as quais na obra imaginária do poeta italiano, recebem a deusa do amor. E por último,

que a “Deusa da Primavera” do “Reino de Vênus” se parece com a “ninfa Simonetta”.

Ainda há outra consideração. Warburg coloca que se supormos que Poliziano havia sido instruído para mostrar a Botticelli um caminho para criar um monumento à memória de Simonetta em uma imagem alegórica, então Poliziano fora obrigado a levar em consideração os meios de representação específicos da pintura. Isso o teria motivado a transpor os traços individuais já traçados na sua imaginação para determinadas figuras da lenda pagã, para assim sugerir ao pintor a ideia da figura da Deusa da Primavera junto com a Vênus.

A *Giostra* vai descrever como Giuliano surpreende Simonetta. Ao detalhar esse trecho do poema, Warburg comenta: “Será que a Hora da Primavera na pintura não apenas se parece com a Simonetta do poema em cada detalhe, mas é, como aquela, também a imagem transfigurada da Simonetta Vespucci?” (WARBURG, 2013o, p.46).

Outra motivação externa que Warburg apresenta são os quadros da “ninfa” Simonetta. Um dos quadros foi localizado pelo autor no Museu Real de Berlim (FIGURA 10) e o outro, na coleção do *Instituto Städel de Frankfurt am Main* (FIGURA 11). A descrição desses quadros seriam:

Ambas mostram a cabeça de uma mulher de perfil; sobre um longo pescoço repousa, em um ângulo quase reto, o queixo levemente arqueado. A boca está fechada, apenas o lábio inferior pende um pouco para baixo. O nariz, por sua vez, também forma um ângulo quase reto com o lábio superior perpendicular. A ponta do nariz está um pouco erguida, as asas do nariz se destacam nitidamente; isso e o lábio inferior pendente conferem uma expressão resignada ao rosto. A testa alta e o crânio longo criam a impressão de uma cabeça quadrada.

Ambas as mulheres apresentam um fantástico “penteados de ninfa”: o cabelo está dividido ao meio, uma parte está trançada e adornada de pérolas, e a outra, solta, recai livremente sobre as têmporas e a nuca. Uma mecha de cabelo ondeia para trás, sem que nenhum movimento do corpo explique esse deslocamento. (WARBURG, 2013o, p.46).

Figura 10 - *Ritratto di giovane donna*, Sandro Botticelli (c. 1480).



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4718>

Figura 11 - *Ritratto di giovane donna*, Sandro Botticelli (1480).



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4717>

Com essa descrição, Warburg aponta que se compararmos o retrato de perfil da Deusa da Primavera em *O Nascimento de Vênus* com os dois quadros descritos de Simonetta, é possível concluir que o quadro além de representar a Simonetta como ninfa, também reproduz seus traços faciais. E acrescenta que a “Deusa da Primavera” do “Reino de Vênus”, ou seja, do quadro *A Primavera*, também apresenta os traços de Simonetta pelo fato de suas formas serem diferentes das formas comumente retratadas por Botticelli. Além disso, Warburg aponta que de acordo com uma passagem de Vasari, Botticelli conhecia a jovem Simonetta.

Outra motivação externa para criação dos quadros seria os quatro sonetos de Lorenzo, os quais apresentavam o impacto profundo causado pela morte de Simonetta. Para Warburg, “Lorenzo considerou esse evento e sua expressão poética significativos o suficiente para acrescentar aos sonetos um comentário ao estilo da *Vita nuova*, de Dante, no qual descreve minuciosamente o estado de ânimo no qual cada poema foi criado” (WARBURG, 2013o, p.48). Em seguida, Warburg coloca que se levarmos em consideração que o quadro *A Primavera* tenha sido criado a partir de um evento grave, seria possível entender melhor a postura e a atitude de Vênus. Além dos sonetos de Lorenzo, também a elegia de Bernardo Pulci apresentava o estado de espírito impactado pela morte de Simonetta. Nele, Pulci implora aos habitantes do Olimpo que devolvam à terra a “ninfa” Simonetta.

Ao final de sua tese, Warburg aponta que Botticelli foi um artista demasiadamente maleável, com preferência por uma beleza calma, e se mostrava disposto a ilustrar as ideias dos outros, pois assim conseguia colocar em prática seu interesse pela descrição detalhada. Warburg comenta:

Mas não foi só por isso que as invenções de Poliziano encontraram nele um ouvido atento e uma mão prestativa: o movimento externo dos elementos acessórios sem vontade própria, da indumentária e dos cabelos, que Poliziano lhe sugerira como característica das obras de arte antigas, era um distintivo exterior de fácil manejo, que sempre podia ser aplicado quando surgia a necessidade de criar a ilusão de uma vida intensificada. Botticelli serviu-se prontamente dessa ajuda na reprodução figurativa de seres humanos excitados ou simplesmente comovidos internamente. (WARBURG, 2013o, p.52-53).

Ao indicar a influência de Poliziano nas pinturas de Botticelli, Warburg demonstrou, entre outras coisas, o que Burckhardt já havia comentado em seu livro *A Cultura do Renascimento na Itália*, ou seja, a influência humanista na busca de suas fontes no Antigo, e que os humanistas atuavam como mediadores entre sua época e a Antiguidade.

A presença mais forte do humanismo, a partir de 1400, teria, pois, atrofiado esse impulso nacional, na medida em que se passou a esperar exclusivamente da Antiguidade a solução para todo e qualquer problema, permitindo-se, além disso, que a literatura fosse absorvida pela mera citação.

(...) Cabe sobretudo constatar que mesmo a cultura do vigoroso século XIV conduzia necessariamente para o completo triunfo do humanismo, e que foram precisamente os maiores expoentes no domínio do espírito nacional italiano que abriram portas e portões para o culto sem fronteiras à Antiguidade do século XV. (BURCKHARDT, 1991, p.156).

O poema de Poliziano (1454–1494) escrito em latim na tese de Warburg ressalta também o que Burckhardt apresentou sobre a latinização da cultura italiana, apontando que “ao longo de dois séculos inteiros, os humanistas agiram como se o latim fosse e devesse permanecer a única língua digna de ser escrita” (BURCKHARDT, 1991, p.187). Havia uma forte pressão em matéria de literatura. Na poesia, porém, havia a possibilidade de optar pelo italiano ou pelo latim, mas eles sabiam que aqueles que atuassem como “mediadores entre sua época e a venerada Antiguidade”, seriam personagens importantes, “porque sabem o que sabiam os antigos, porque procuram escrever como estes o faziam e porque começam a pensar, e logo também a sentir, como pensavam e sentiam os antigos” (BURCKHARDT, 1991, p.156). Poliziano ainda ganharia destaque na escrita de cartas em latim, pois suas cartas se tornaram obras-primas inigualáveis.

Portanto, entendemos que para Warburg o envio de sua tese para Burckhardt não era apenas para uma simples apreciação, ela carregava algo bem maior do que um simples retorno. Warburg estava imerso no universo de Burckhardt e do Renascimento que ele apresentava; a opinião de alguém que ele tanto admirava e que reconheceria mais uma vez em nota preliminar ao texto de 1902, *A arte do retrato e a burguesia florentina*, mostrou um

caminho, um campo de estudo, ou mais, um campo exclusivo de seus estudos: o Renascimento.

A tese de Warburg faz eco com seu texto escrito em 1889, intitulado *Ghiberti e o Laocoonte de Lessing*. No texto ele chamou atenção para o que Lessing havia delimitado, ou seja, que a pintura e a poesia representavam motivos específicos exatamente porque são “particularmente aptos” para reproduzir tais aspectos, isto é, a poesia teria o direito exclusivo de representar ações “transitórias”, já que teria condições de mostrar a mesma pessoa em momentos diferentes, e somente a pintura teria o privilégio de caracterizar o que é contíguo, pois ela busca representar uma pessoa “por meio de uma única tomada de olho, vale dizer, não através do que se modifica, mas, ao contrário, mediante o que existe e que é imutável.” (WARBURG, 2018e, p.55).

Diferente de Lessing, Warburg questionou se um tipo de arte não poderia apreender a linguagem e os modos artísticos da outra e vice-versa. Para isso, ele apontou nesse mesmo texto, que entre a pintura e a escultura seria possível encontrar uma reciprocidade. Dessa forma, apresentou como objetos de investigação os relevos criados por Ghiberti nas Portas do Batistério, buscando, através desses, elucidar “se os meios representativos de Ghiberti emanam do caráter próprio de sua arte, ou se o artista transferira mais ou menos para ela aspectos de outras artes” (WARBURG, 2018e, p.57). Após analisar os relevos das Portas do Batistério de Ghiberti, Warburg concluiu que, em relação aos meios que se podem indicar como pictóricos encontrados nos relevos é possível observar, entre outras coisas, um ponto de vista convergente no fundo (profundidade) e um encurtamento da linha do desenho, exatamente para construir uma imagem em sentido pictórico, sendo esses, elementos trazidos da arte do desenho.

Ao escrever sua tese sobre os quadros de Botticelli, Warburg ampliou esse entendimento sobre a reciprocidade entre tipos de arte diferentes, e reforçou a possibilidade dela ocorrer entre a poesia e a pintura. E, ao apontar que Poliziano fora obrigado a levar em consideração os meios de representação específicos da pintura, e que isso o teria motivado a transpor os traços individuais já traçados na sua imaginação para determinadas

figuras da lenda pagã, Warburg percebeu que também Poliziano transferiu as características da pintura para a poesia, algo que para Lessing não fazia sentido, uma vez que esses dois distintos modos artísticos representavam motivos específicos diferentes, pois eles só estariam “particularmente aptos” a reproduzir tais aspectos. Para Warburg, não havia entre a poesia e a pintura, uma delimitação para representação de motivos específicos. Isso ficou mais evidente em sua tese a partir da observação das obras de Poliziano e Botticelli.

Esse olhar que Warburg desenvolveu sobre a influência da Antiguidade ainda é bastante tímido em comparação com a forma como ele irá abordar o tema em pesquisas futuras. Enquanto na tese ele buscou entender a imagem a partir da influência de documentos diversos, como a poesia, por exemplo, e como esses podem ter fornecido os aspectos para sua criação, nas pesquisas futuras essa perspectiva vai se ampliar, e Warburg vai entender que muitos outros dados estão engajados na forma como a Antiguidade exerceu sua influência sobre o Renascimento. São esses pontos que abordaremos no capítulo seguinte.

3 DEUS SÓ PODE SER ENCONTRADO NOS DETALHES

Como visto no capítulo anterior, Warburg se apresentava como um historiador da arte que rejeitava o estudo formal das imagens e das obras de arte. Ele buscou um olhar mais amplo e, através de sua abordagem, conseguiu identificar vários elementos que expandiram seu olhar sobre a influência da Antiguidade.

Ao longo de suas pesquisas, ele observou vários fenômenos que contribuíram para que o entendimento sobre a influência da Antiguidade se tornasse cada vez mais complexo. Esses fenômenos foram desenvolvidos em vários textos que abordaram a polaridade espiritual, posteriormente estendida para a polaridade do símbolo; a presença de dois estilos competindo pela “autoridade” dos temas da Antiguidade; o intercâmbio entre o Norte e o Sul, que possibilitou a troca de imagens e de valores culturais; a presença de fórmulas de páthos as quais possibilitaram a representação de uma expressão intensificada; e o estudo da astrologia, cujos testemunhos figurativos permitiram a compreensão da forma como o homem buscava orientar-se espiritualmente diante do universo.

Assim sendo, nesse capítulo será abordado como esses fenômenos foram expostos nas pesquisas realizadas por Warburg, para que seja possível ter uma melhor compreensão do caminho percorrido pelo autor para a organização de um atlas de imagens, ou seja, para a criação do projeto do atlas Mnemosyne, o qual será tratado no capítulo seguinte.

Antes disso, porém, será exposto como Warburg desenvolveu seu método de trabalho, isto é, como investigava as imagens, e também, os aspectos importantes da viagem realizada à região dos índios Pueblos, pois essa permitiu a ele um entendimento sobre a Psicologia do Renascimento.

3.1 Warburg e o olhar sobre as imagens

De acordo com Argan e Fagiolo Dell'Arco (1994), os estudos modernos da história da arte desenvolveram-se segundo diretrizes metodológicas fundamentais: a formalista, a sociológica, a estruturalista ou semiológica, e a iconológica. O método formalista parte da estrutura da “pura visualidade”, tendo Adolf Riegl e Heinrich Wölfflin como nomes de destaque, como visto no capítulo anterior. O modelo sociológico considera a obra de arte como um produto de uma realidade social onde o artista se insere, e considera como fatores determinantes da obra os mecanismos de encomenda, avaliação e remuneração, procurando saber quais os interesses, de que maneiras ou com que fins se adquirem essas obras. O método estruturalista vai além do conceito de forma e imagem e apresenta o conceito de sinal “como o único válido indistintamente para todos os fenômenos artísticos” (ARGAN; FAGIOLO DELL'ARCO, 1994, p. 40), substituindo as inconstantes interpretações por uma decifração rigorosa de sinais.

Quanto ao método iconológico, Argan e Fagiolo Dell'Arco (1994) colocam que esse foi instaurado por Aby Warburg, e considera que a atividade artística está relacionada ao nível do inconsciente individual e coletivo e, também, que essa é uma atividade da imaginação, a qual incluem as imagens sedimentadas na memória. As imagens ressurgem na memória sem que tenhamos uma recordação consciente delas, pois elas já estariam sedimentadas nas profundezas de nossas experiências individuais ou

coletivas. No método iconológico a história da arte seria uma história da transmissão e da transmutação das imagens, e dentre seus interesses, está entender “o percurso muitas vezes misterioso da imagem na imaginação, dos motivos para as suas reparações por vezes muito distanciadas no tempo.” (ARGAN; FAGIOLO DELL'ARCO, 1994, p.39). Isso, como vimos no capítulo anterior, colocava Warburg na contramão dos historiadores da arte de seu tempo, levando-o a desenvolver um método próprio de trabalho.

Para Gertrud Bing²⁴ (2013), Warburg desenvolveu um método próprio de trabalho onde observar novos objetos de pesquisa suscitava uma reavaliação metodológica dos objetos investigados anteriormente. E os estudos que gerassem novas ferramentas conceituais, faziam com que o problema de pesquisa fosse aprofundado mais ainda. Bing (2013) ainda aponta que no método de trabalho de Warburg, as novas técnicas desenvolvidas eram testadas em trabalhos anteriores para que se pudesse observar sua validade. “Elas não deviam somente demonstrar sua utilidade, mas também trazer à luz novos aspectos das investigações mais antigas que não haviam sido completamente esgotadas em relação ao contexto total.”(BING, 2013, p. xlv).

Com esse método peculiar de trabalho, Warburg tentou ser professor em Bonn, prestando exame para um cargo de professor em 1904, mas foi reprovado, e isso fez com que desistisse definitivamente de ter uma cátedra. Ele permaneceu como pesquisador privado, trabalhando num projeto que buscava um alargamento das fronteiras e fugisse ao fechamento disciplinar e aos arranjos acadêmicos; além disso, não se limitou ao mundo da arte na sua procura por fontes de energias destruidoras e aliviadoras, mas procurou observá-las em várias culturas, através de imagens esteticamente arbitrárias presentes na história da literatura, na história das festas e, também, nas imagens do cotidiano. Por esse olhar dedicado e suas reflexões meticulosas, Bredekamp e Diers (2013, p.xvii) afirmam que “ninguém se igualou a ele na dedicação intensa e escrupulosa não só às obras de arte, mas também às imagens do cotidiano”.

²⁴ Gertrud Bing (1892–1964) – Historiadora da arte; trabalhou diretamente com Warburg em vários textos. Foi diretora do Instituto Warburg entre os anos de 1954–1959. Também foi responsável por reunir os escritos de Warburg, os quais foram publicados com o nome *Gesammelten Schriften* (Escritos Reunidos).

Durante sua estadia em Florença, ele se debruçou sobre os arquivos florentinos, os quais permitiram lançar um olhar sobre a obra de arte além da contemplação estético-formal. A riqueza desses arquivos também lhe permitiu “investigar a complementação recíproca dos documentos pictóricos e literários, a relação entre artista e comitente, o entrelaçamento entre obra de arte e ambiente social e sua finalidade prática como objeto individual.” (BING, 2013, p. xli). Com isso, seu olhar já não se restringia apenas aos produtos da grande arte, mas considerava também os documentos pictóricos mais remotos e esteticamente irrelevantes, que não era do interesse da história da arte; além disso, sua atenção não se fixou exclusivamente no artista, mas ampliou-se entre aqueles que eram os grandes patrocinadores da arte, entre eles, os membros do círculo dos Medici.

Warburg desenvolveu um modelo de história da cultura que não se deixava inibir pelo controle policial das fronteiras. A sua insatisfação com a territorialização do saber sobre as imagens o levou a pleitear um alargamento das fronteiras da arte. Um alargamento que buscava uma “desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.34). Um tempo da imagem que não é o tempo da história da arte. Ele defendeu esse alargamento no texto *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara* (1912).

Essa busca pela ampliação das fronteiras da disciplina da história da arte foi realizada através dos estudos de outros campos, como a filosofia, a filologia, a psicologia, a astrologia, áreas que deram a Warburg a possibilidade de observar a imagem de forma bem mais abrangente e complexa. Por isso o interesse em criar sua própria biblioteca, algo que já começara a imaginar durante sua pesquisa sobre Botticelli, para buscar abranger toda a visão de mundo da Renascença e vagar livremente por muitas disciplinas (CHERNOW, 2018, posição1338-1347).

Em sua tese ele já havia desenvolvido o problema de pesquisa que o acompanharia durante toda a vida: *A pós-vida da arte clássica no Renascimento*. Posteriormente, continuando a observar a sobrevivência da arte clássica, Warburg investigou as imagens da vida em movimento

provenientes das *imprese amorose*²⁵, dos costumes folclóricos-elesiásticos, dos adornos ilustrativos de utensílios domésticos, dos conteúdos de cartas, ou das festas públicas e privadas, e pôde constatar que nelas havia uma reaparição de motivos distantes no tempo e, com isso, percebeu que para entender esse fenômeno não era possível ficar restrito aos objetos de arte, mas precisaria adentrar em outras esferas sociais.

Ao escrever em 1893, *Matteo de' Strozzi — o filho de um mercador italiano, quatrocentos anos atrás*, ele comentou que as cartas de Alessandra de' Strozzi fornecem uma imagem plástica da vida doméstica de uma família de mercadores florentinos. Warburg tinha consciência de que não era possível interpretar um fato social sem observar as diversas esferas sociais, e teria escrito a seu irmão: “para dar conta da psicologia da criação artística, reúno documentos oriundos do domínio tanto da língua como das artes plásticas, ou do mundo do drama religioso.” (LESCOURRET, 2012, p. 84).

Era preciso ter o olhar atento, ser um vidente de um invisível, como bem colocou Samain (2012), para enxergar o que estava por trás das imagens. Assim, observar uma imagem plástica da vida cotidiana, através das entrelinhas nas cartas de Alessandra de' Strozzi, era mapear não apenas o que se descortinava na vida cotidiana entre os anos de 1436 e 1459, mas as imagens que se formavam a partir das linhas de texto.

Warburg se destacou nesse aspecto, ou seja, possuía uma capacidade singular de reconstruir imagens a partir de documentos, poesias, cartas, etc. Em seu texto de 1905, *Sobre as 'imprese amorose' nas gravuras florentinas mais antigas*, ele comentou sobre as bandeiras de torneio: “apesar de não terem sobrevivido, podem ser perfeitamente reconstruídas a partir das descrições para a análise crítica.” (WARBURG, 2013t, p.115). Dessa forma vejo como seu olhar penetrava o texto e deixava se penetrar por ele.

E é a partir desse texto que Warburg vai perceber que há diferentes fases na recepção de imagens da Antiguidade, justamente a partir de objetos do cotidiano, em “acessórios de valor histórico-cultural”, que não eram o centro das atenções da “moderna história da arte”. O modesto ornamento das tampas das pequenas caixa de presente revelou-se como um sintoma de um

²⁵ Espécie de lema ou inscrição: “(...) *imprese*, aqueles enigmas iconográficos usados pelas mulheres nas mangas de seus vestidos (...)” (WARBURG, 2013m, p.241).

período de transição entre dois estilos, o “alla franzese” e o “all’antico”. Perceber esses sintomas, ou seja, a inquietação, o que perturbava a ordem das coisas, os rastros visuais do que permanecia e convocava o que havia desaparecido (DIDI-HUBERMAN, 2013a), era seguir o rastro do caminho que levava as respostas sobre as mudanças do estilo, o que Warburg seguiu sem dúvida.

O método de investigação das imagens não era uma ferramenta rígida; ele crescia no mesmo movimento delas, seguindo seus impulsos e, ao mesmo tempo que permitia olhar as imagens sob um novo aspecto, se alimentava do resultado desse olhar para criar uma nova forma de abordagem. Bing (2013, p.xlii) aponta que ao incluir a cosmologia e a magia, Warburg transformou a problemática de forma que seria possível perguntar “quais eram as tendências seletivas que caracterizavam a figuração recordada dessa herança em diferentes épocas”. A partir disso, o campo de pesquisa expandiu-se para Alemanha, de um lado, e para o Oriente, do outro; e a pergunta inicial sobre a vida póstuma da Antiguidade, ampliou-se para a questão sobre o intercâmbio de cultura entre Norte e Sul.

Manter sempre as fronteiras abertas para novas pesquisas e novos estudos, foi um desafio que Warburg sempre teve em mente, como uma tentativa de fugir de tudo que pudesse impor amarras ao estudo da imagem. E foi isso que ele fez, buscou alargar as fronteiras para que fosse possível entender a complexidade da imagem. Um passo importante nesse sentido foi a viagem que realizou para conhecer a região dos Índios Pueblos, nos altiplanos do Novo México nos Estados Unidos. Essa experiência não passaria sem deixar uma impressão forte. É o que veremos no tópico a seguir.

3.2 Viagem à Região dos Índios Pueblos

Warburg desenvolveu um interesse pelos rituais antigos que haviam permanecido no Renascimento de forma camuflada. Quando decodificados, ele viu no fundo da civilização europeia um conflito entre o pensamento racional e o mágico que de alguma forma encontrava um espelho na sua

psique fragmentada. Para tentar encontrar respostas para essas forças pagãs que o atormentavam desde criança, em 1895 ele decidiu viajar para os Estados Unidos.

To encounter pagan forces in their pure state and to observe how “primitive” man exorcised his demons, he decided to visit the Indians of the American Southwest after Paul’s wedding in November 1895. He had first encountered these Indians in adventure books as a boy, when his mother lay ill with typhus. For Aby, it would be like a voyage to classical Greece – not the Greece of exquisite statues, but of orgistic rites and Maenads dancing, with snakes writhing in their hair. As aby said, ‘two thousand years ago, in Greece – they very country from which we derive our European Culture – ritual practices were in vogue which surpass in their blatant monstrosity even the things we see among the Indians.’ (CHERNOW, 2018, posição 1361).

A viagem à região dos índios Pueblos entre os anos 1895 e 1896 (FIGURA 12), teve grande influência na forma como passou a observar a relação entre a arte e a religião, tanto nos povos primitivos, quanto no homem do Renascimento. Seu irmão Max diria posteriormente que a viagem foi o evento decisivo de sua vida e Warburg concordou dizendo: “*Without the study of their primitive civilization I never would have been able to find a larger basis for the Psychology of the Renaissance.*” (CHERNOW, 2018, posição 1406).

Figura 12 - Aby Warburg entre os índios Pueblos.



Fonte: Chernow (2018).

Apesar de ter viajado em 1895, seus relatos sobre essa experiência datam de 1923, e foram apresentados na clínica Bellevue em Kreuzlingen, onde esteve internado durante o período de 1921 a 1924 sob os cuidados de Ludwig Binswanger. Os dois textos²⁶ referentes a viagem não constam no livro que reúne os escritos sobre a Antiguidade Pagã. Eles não se enquadram em nenhuma das temáticas propostas no livro, mas sua leitura possibilita entender as bases que permitiram a Warburg compreender que o homem primitivo, em qualquer lugar da Terra, usa sua norma interior no processo de criação artística (WARBURG, 2018d, p.43). A percepção adquirida durante sua viagem foi muito importante para a compreensão do problema da reconfiguração estilística no período Renascentista, o qual Warburg se dedicou em vários textos.

O texto *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte*, corresponde a palestra realizada em 21 de abril de 1923. A estrutura pensada por Warburg para apresentar seu texto aos ouvintes, é colocada para os leitores logo na introdução. Warburg expõe aos ouvintes que apresentaria primeiro as imagens das paisagens; depois as imagens do elemento racional da cultura dos Pueblos: a arquitetura e a arte aplicada dos índios, como a ornamentação das cerâmicas, a qual “aponta para o verdadeiro problema da simbologia religiosa”; em seguida o culto animista através das danças mascaradas; e por fim, as manifestações semelhantes do paganismo europeu que suscitou a questão: “em que medida essa visão de mundo pagã, tal como ainda sobrevive entre os pueblos, nos fornece um parâmetro para os processos de desenvolvimento que vêm do paganismo primitivo, passam pelo homem do paganismo clássico e chegam à modernidade?” (WARBURG, 2015a, p. 202).

Já no texto *Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte – Fragmentos para uma psicologia do exercício primitivo da arte*, temos fragmentos de textos, cujos esboços Warburg não queria que fossem publicados. Esses fragmentos são, entre outros: anotações a respeito da viagem; conceitos que tratam do modo mítico de pensar; memória;

²⁶ Os textos estão presentes no livro: WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasma para gente grande**. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

danças, etc. Além disso, Warburg apresenta a lenda originária do clã com o totem da serpente e, também, o problema, isto é, o que o atraiu para lá.

Os textos apresentam uma característica interessante. Ao mesmo tempo que a experiência junto aos Pueblos influenciou a forma como Warburg observou o homem no período do Renascimento, vemos que o resultado das pesquisas sobre o Renascimento também exerceu influência na escrita a respeito dos Pueblos. Logo, é possível dizer que os textos sobre os índios são “contaminados”, pois são o resultado do mergulho mais profundo na experiência dos pueblos, na pós-vida da arte clássica no Renascimento e na sua psiquê fragmentada.

Como historiador da cultura, Warburg percebeu que entre os índios Pueblos havia se conservado um reduto da humanidade pagã que se dedicava com firmeza inabalável, para fins agrícolas e de caça e, também, a “práticas mágicas as quais só estamos acostumados a avaliar como sintomas de uma humanidade em tudo ultrapassada.” (WARBURG, 2015a, p. 201). Os índios veneravam os fenômenos naturais, os animais e as plantas, atribuindo a esses almas ativas, as quais eles acreditavam poder influenciar através de suas danças mascaradas. Nos Pueblos a superstição caminhava de mãos dadas com a atividade vital de sobrevivência.

Essa justaposição de magia fantástica com o agir objetivo, que para o europeu parecia um sintoma de cisão, era para os índios uma vivência libertadora, e mostrava a ilimitada possibilidade de relação entre o homem e o mundo ao seu redor. Warburg acreditava que essa vivência libertadora, através da energia pagã, poderia nos libertar ou até curar. Ele teria expressado, numa carta de 1909, sua simpatia pelo lado dionisíaco da vida e até se perguntou se a loucura de Nietzsche poderia ter sido curada se ele tivesse se submetido aos impulsos pagãos.

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

É possível dizer que em 1923 ao escrever sobre os índios Pueblos, e perceber neles que a prática pagã era uma vivência libertadora, Warburg também acreditasse que era possível curar-se através da submissão aos impulsos pagãos, uma vez que lamentou que o êxtase orgiástico havia se perdido “para nós”, o homem branco moderno.

Ele sentiu nessa viagem que os rituais o aproximaram do lado pagão da Grécia Antiga. Em certo momento percebeu como esses rituais se pareciam com um protótipo do coro na tragédia grega. Em determinado instante de uma cerimônia, ao observar a dança humiskachina (FIGURAS 13 e 14) que promove o crescimento do milho, Warburg notou que havia ocorrido uma mudança. Ele comenta que surgiram seis figuras, homens quase nus, com cabelos amarrados em forma de chifre, vestidos apenas com uma tanga e, além disso, três homens com trajes femininos. E, enquanto o coro continuava exercendo sua ação de forma tranquila e imperturbável, as seis figuras encenaram uma paródia, da qual ninguém ria. Warburg então comenta:

(...) essa paródia vulgar não era sentida como um deboche cômico, mas como uma espécie de auxílio vindo dos histriões na tentativa de conquistar um ano frutífero na colheita do milho. Qualquer um que entenda alguma coisa da tragédia da Antiguidade vê aqui a duplicidade do coro trágico e da peça satírica “enxertados num mesmo tronco (WARBURG, 2015a, p. 232).

Para Warburg estava claro que o elemento da espiritualização não era suficiente para explicar aquela cerimônia, porém, era possível encontrar respostas na tragédia da Antiguidade, para ver enxertada essa polaridade. A experiência entre os índios mostrou como a magia distanciava as pessoas dos objetos do medo, formando um estágio intermediário no caminho para a compreensão racional de eventos naturais, do mesmo modo como havia observado que a matemática foi o elemento racional que o homem dispôs para organizar o cosmos, diminuindo seu temor em relação aos demônios²⁷.

²⁷ Warburg escreveu sobre isso no texto de 1920, A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero.

Figura 13 - Dançarinos humiskachina, Oraibi.



Fonte: Warburg (2015a, p.227).

Figura 14 - Dançarinos humiskachina, Oraibi.



Fonte: Warburg (2015a, p.227).

Warburg também observou que no homem primitivo a memória atuava substituindo, através da comparação biomórfica; e o cérebro, estimulado pelo *phóbos*, tentava encontrar uma medida protetora mais potente, através de um biomorfismo objetivo ou subjetivo. No biomorfismo objetivo, uma imagem substituidora faz com que o estímulo que causa a impressão seja objetivado e instituído como objeto a se proteger. Um exemplo apresentado no texto mostra que a locomotiva passa a ser vista como um hipopótamo, adquirindo para os selvagens o caráter de algo que eles conhecem e de que são capazes de se proteger com suas técnicas de luta. No biomorfismo subjetivo, ocorreria uma vinculação arbitrária e imaginária do homem a outros seres, e também haveria, como no biomorfismo objetivo, um desejo de ampliar sua força frente ao inimigo. Para isso, seria utilizado um totem²⁸.

Warburg comenta que há também o biomorfismo total, que busca uma tentativa de ordenação através do vínculo de imagens exteriores a mim, umas às outras. Esse biomorfismo total seria um reflexo do *phóbos*, enquanto que no biomorfismo objetivo e subjetivo o reflexo fóxico é mediado pela fantasia biomórfica, e falta a ele — ao reflexo fóxico — “a capacidade de sedimentar uma imagem cósmica ordenada em termos numéricos” (WARBURG, 2015b, p.269). Esse mero biomorfismo atuaria sobre a função da memória por meio de uma medida protetora, ao passo que o biomorfismo total atuaria como uma tentativa de ordenação, assim como faziam os astrólogos na época da Reforma.

Ao sedimentar objetivamente uma imagem, o homem deixa de usar as armas e passa a usar a ferramenta de circunscrição — o compasso — para produzir uma sedimentação desse biomorfismo fóxico em forma de imagem. Aqui é possível ver que Warburg novamente faz referência com a astrologia medieval, onde a matemática utilizava um instrumento refinado do pensamento abstrato e, com ela, o astrólogo compreendia o universo de forma clara e harmoniosa, através de um sistema de linhas, calculando com precisão a posição das estrelas fixas e dos planetas em relação à Terra e a si mesmo (WARBURG, 2013a). O astrólogo lançou mão da matemática e do temor aos demônios para criar um método, fazendo uso do compasso e da

²⁸ Totem – é a vinculação retrospectiva com o objeto que não é parte do organismo (WARBURG, 2015b, p.272).

esfera para produzir uma imagem que só poderia existir através dos números.

O mero biomorfismo atuava como medida protetora para os homens primitivos, e esse se lançou às armas para se proteger. Mas ele não tinha só a força espiritual do temor aos “demônios”. Warburg percebeu que o índio ao relacionar a morada do mundo com a casa escalonada, a qual ele adentra a partir de uma escada, também instaurou o elemento racional na cosmologia, como a serpente, que era a senhora dessa morada do mundo.

Para aqueles que querem simbolizar o devir, o subir e o descer na natureza, o degrau e a escada são a experiência primordial da humanidade. São o símbolo do batalhado subir e descer no espaço, assim como o círculo — a serpente enrolada — é o símbolo do ritmo do tempo (WARBURG, 2015a, p.216-217).

A escada (FIGURA 15) aparece tanto em sua forma utilitária para se adentrar as casas, como também decorando as paredes das igrejas (FIGURA 16). A serpente surge em forma de relâmpago no céu, como uma divindade meteorológica e seu desenho aparece no piso do altar das kivas²⁹ (FIGURA 17). Além desses, outro símbolo importante no ideário mítico dos índios é o pássaro. A ave além de participar como um animal ancestral imaginário, é venerada no culto fúnebre e também surge de forma heráldica como ornamentação das cerâmicas (FIGURA 18). Warburg vai observar que “a ave torna-se hieróglifo, que já não é feito para ser visto, mas lido.” (WARBURG, 2015a, p. 208). Esses símbolos representariam para os índios um “sistema harmônico para a orientação no cosmos.” (WARBURG, 2015a, p. 217).

²⁹ Kivas – construções circulares em cujas salas subterrâneas são realizadas as cerimônias (WARBURG, 2015a, p.205).

Figura 15 - Escada esculpida num tronco de árvore.



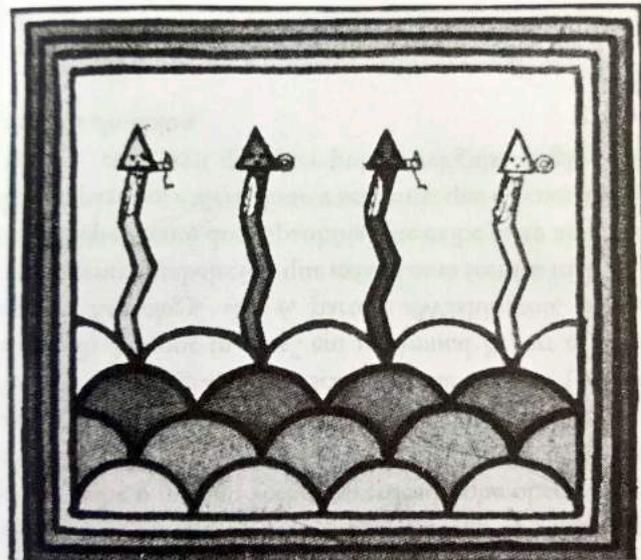
Fonte: Warburg (2015a, p.216).

Figura 16 - Interior da igreja em Acoma: ornamentação da parede.



Fonte: Warburg (2015a, p.215).

Figura 17 - Serpente como relâmpago. Reprodução do piso de um altar em uma kiva.



Fonte: Warburg (2015a, p.210).

Figura 18 - Louise Billings.



Fonte: Warburg (2015a, p.207).

Os índios viviam numa justaposição de civilização lógica e causalidade mágica que indicava o estado de transição em que se encontravam. Eles nem eram o homem apanhador primitivo, nem eram o europeu “moderno”. Eles viviam “a meio caminho entre a magia e o logos”, e utilizavam o símbolo como instrumento de orientação (WARBURG, 2015a, p.219). Eles eram um exemplo de polaridade que permitiram a Warburg perceber dois processos paralelos: primeiro: uma “vontade de subjugar magicamente a natureza, por meio da metamorfose em animal” e, segundo: uma “capacidade de conceber — com uma abstração notável — a natureza em termos cósmico-arquitetônicos como um todo que se mantêm objetivamente coeso e está condicionado tectonicamente.” (WARBURG, 2015b, p.262). O material observado por Warburg entre os índios mostrou um ser humano em sua luta com a natureza e, também, que esse buscava uma maneira de ordenação frente ao caos. E mesmo esse ser humano sendo o objeto de uma polaridade, vivendo nesse estado de transição, ele tinha uma visão dessa “fase de transição”, uma vez que, eram capazes de perceber simultaneamente os elementos cambiantes das imagens, e de fixá-los como tais, em imagem ou em texto (WARBURG, 2015b, p.275).

Assim, a experiência entre os Pueblos permitiu entender que a polaridade era uma forma de construir relações com o mundo, pois ao observar nos índios a justaposição entre magia fantástica e o agir objetivo, sem que isso resultasse numa cisão, Warburg viu a ilimitada possibilidade de relações que o homem poderia criar.

Então, era preciso para um entendimento maior dessas polaridades, ampliar os campos de pesquisa, para áreas onde a história da arte não costumava adentrar: as festas públicas e privadas, a religião, a poesia, a magia, a astrologia. E nessas esferas, buscar observar onde ocorriam as tensões e os conflitos na relação entre o homem e o mundo. Wind (2018) coloca que Warburg se interessou pelas zonas intermediárias, pois elas eram para ele as mais importantes:

As festas estão, por sua própria natureza, entre a vida social e arte; a astrologia e a magia estão a meio caminho entre religião e ciência. E não apenas isso. Ele visitou esses campos intermediários precisamente em épocas históricas consideradas

por ele como períodos de transição e de conflitos: o Primeiro Renascimento florentino, o período tardo-antigo oriental, o Barroco holandês. Além do mais, no interior desses períodos, sua predileção era o estudo de homens que, por sua profissão ou destino, ocupam posição ambígua: mercadores que são ao mesmo tempo, amantes da arte, cujos gostos estéticos se mesclam com interesses comerciais; astrólogos que combinam política religiosa com ciência e criam um conceito próprio de “verdade dupla”; filósofos cuja imaginação pictórica se choca com seu desejo de ordem lógica (WIND, 2018, p.277).

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

Diante daqueles dançarinos mascarados, Warburg pôde intuir que a obra de arte constituía “um instrumento de uma cultura mágico-primitiva” (WARBURG, 2018d, p.42-43), e que era preciso ter um olhar além da consideração formal da imagem. Isso o afastou ainda mais da forma tradicional de abordagem adotada pela história da arte.

Fortalecido por essa convicção interior sobre a condição espiritual do homem pré-histórico, ao retornar, retomei a cultura florentina do *Quattrocento*, e adentrei-me nela, com a intenção de analisar a estrutura espiritual e psíquica do homem renascentista por um novo e mais amplo pressuposto (WARBURG, 2018d, p.43).

O Renascimento ganhou uma nova perspectiva influenciada pela experiência vivida entre os Pueblos. O que Warburg talvez ainda não havia percebido é que através do olhar sobre a estrutura espiritual e psíquica do homem do Renascimento, os fatores determinantes na criação de um estilo também iriam ganhar novos contornos. Ele conseguiria ampliar o entendimento da reconfiguração estilística ao observar que a condição espiritual nesse processo foi importante tanto para o artista nórdico quanto para o artista meridional, através dos intercâmbios de valores expressivos que se estabeleceram entre o Norte e o Sul.

Dessa forma, olhar as imagens da vida em movimento provenientes das *imprese amoroze*, dos costumes folclóricos-eclésiásticos, dos adornos ilustrativos de utensílios domésticos, dos conteúdos de cartas, ou das festas públicas e privadas, era poder observar como esse movimento fazia emergir

imagens que permitiam compreender o fluxo dessas energias que moldaram tanto o homem do Renascimento quanto o astrólogo da Reforma, além de influenciarem a formação de um estilo.

É com esse entendimento sobre a visita aos Índios Pueblos, que passamos a seguir para os tópicos que abordam os temas das pesquisas realizadas por Warburg a respeito do Renascimento, os quais foram observados tendo em mente a importância da condição espiritual do homem desse período.

3.3 De gestos e formas aos deuses planetários: elementos para o entendimento de uma reconfiguração estilística

Diante da experiência das danças mascaradas dos índios Pueblos e da forma como esses enfrentavam seus medos, Warburg obteve pistas para compreender o homem do Renascimento como objeto de uma polaridade, e anos mais tarde, pôde entender o comportamento do astrólogo da Reforma diante do temor aos demônios, onde esse agia a partir dos instrumentos, enquanto os índios agiam a partir das danças.

Nos tópicos seguintes abordaremos como Warburg desenvolveu seu problema de pesquisa sobre a influência da Antiguidade, observando não apenas a questão da polaridade, mas também, a presença de estilos que competiam pelo uso dos temas Antigos, o intercâmbio de culturas, a linguagem patética intensificada e a ampliação para o campo da astrologia. Todos esses elementos foram importantes para que Warburg compreendesse a influência do Antigo e como essa foi determinante na formação do estilo na época do Renascimento.

3.3.1 Entre Apolo e Dionísio há a vontade de se expressar: as polaridades presentes no homem do Renascimento

Com a tese Warburg desenvolveu um problema de pesquisa que permaneceu durante toda sua vida: a pós-vida da arte clássica no Renascimento. Ele escolheu estudar as pinturas para além das propriedades

formais, pois não acreditava que a história da arte pudesse ser separada da história da cultura e das ideias. Com isso, buscou reconstituir o mundo social e econômico que havia gerado a arte do Quattrocento, por meio de vários registros, entre eles, destacam-se os deixados pela Família Medici.

Warburg estudou medicina em Berlin e também prestou o serviço militar, deixando o exército em 1893 ainda sem um plano certo para sua carreira. Retornou para Florença e durante esse período escreveu *Os figurinos teatrais para os intermezzi de 1589*, onde, através de documentos encontrados em coleções e bibliotecas florentinas, dos desenhos de Bernardo Buontalenti, do livro de contabilidade para os figurinos teatrais e de algumas gravuras referente aos intermezzi ³⁰, propôs “fazer uma caracterização da posição histórica dos *intermezzi* de 1589 na evolução do gosto teatral.” (WARBURG, 2013q, p. 340).

Ele havia percebido uma mudança no gosto teatral e, também, que as mesmas ideias e fábulas da Antiguidade levaram, em poucos anos, a um sentido e processamento artístico opostos pelas mesmas pessoas. Com essa percepção, surgiu a questão: “De onde veio essa mudança na influência exercida pela Antiguidade?” Para responder a essa pergunta, ele analisou o conteúdo dos primeiro e terceiro *intermezzi* e a forma como foram apresentados em 1589.

O primeiro *intermezzo* apresentou ao público um espetáculo brilhante e surpreendente, mas não estava claro se o público havia entendido de fato o que acontecia no palco, uma vez que, recursos como palavra e ação, característicos do teatro, foram ignorados na caracterização do ‘*concetti*’³¹ mitológico. Assim, as figuras do primeiro *intermezzo* precisaram fazer uso de figurinos ricos em adornos, acessórios e ornamentos, ou seja, de “sinais simbólicos claros, que o espectador reconheceria como atributos dos seres mitológicos.” (WARBURG, 2013q, p. 355).

Por mais estranho que fosse criar um espetáculo sem vozes, a ideia criada por Giovanni de’ Bardi³² fazia sentido, pois se alinhava com as origens

³⁰ Termo em italiano usado por Warburg. De acordo com Philippe-Alain Michaud, os intermezzi são espetáculos complexos que associavam dança, música e teatro (MICHAUD, 2013, p. 152).

³¹ Termo em italiano usado no texto por Warburg.

³² Conde Giovanni de’ Bardi di Vernio, escritor e compositor italiano organizador da Camerata Florentina.

dos *intermezzo*, os quais procediam da arte de gestos e expressões, comuns na procissão mitológica, e essa por ser muda e gestual, dependia dos acessórios e ornamentos, como explica Warburg (2013q). Assim, o uso desses acessórios e ornamentos nos *intermezzi* se faziam necessários para que o público erudito pudesse entender os elementos da Antiguidade presentes.

O primeiro *intermezzo* era um produto do espírito da procissão festiva muda da Antiguidade, ou seja, “são criações destinadas a um público erudito que deseja ver os modelos da Antiguidade reavivados também em sua fidelidade exterior” (WARBURG, 2013q, p.360). No primeiro *intermezzo*, Bardi tentou dar uma vida nova as formas antigas, já no terceiro *intermezzo*, ele procurou não só dar uma vida nova às formas antigas, mas também, apelar à memória através da linguagem muda dos acessórios e mais, junto com Ottavio Rinuccini³³, buscou evocar as emoções através das palavras e ações.

Assim, a tentativa de manter-se fiel aos acessórios da Antiguidade e ao mesmo tempo, o desejo de que o conteúdo tivesse um efeito no público como narrativa dramática, fez com que o terceiro *intermezzo* resultasse numa “estranha mistura entre procissão festiva mitológica erudita e drama pastoral sentimental.” (WARBURG, 2013q, p.360). A interpretação do primeiro e do terceiro *intermezzo* permitiram a Warburg observar as fases do desenvolvimento percorridos pelos *intermezzi* a caminho do melodrama.

Ao perceber esse caminho, Warburg observou algumas ideias estudadas pela Camerata³⁴ de Bardi, as quais buscavam “encarnar as ideias filosóficas e os mitos poéticos mais profundos da Antiguidade sobre o poder da música” (WARBURG, 2013q, p. 373-374), sendo essa considerada um poderoso instrumento da tragédia grega, como diria Nietzsche (2007).

A *riforma melodrammatica* classicizante buscou remover o exagero erudito dos *intermezzi* tanto da música quanto dos acessórios, sem se afastar da Antiguidade, resultando na ópera *Daphne*, a primeira ópera moderna. Para caracterizar a mudança no gosto dos inventores e do público, Warburg

³³ Ottavio Rinuccini – poeta e librettista italiano.

³⁴ Camerata de Bardi – Também conhecida como Camerata Fiorentina, foi uma espécie de academia que reuniu um grupo de intelectuais florentinos que tinham como objetivo resuscitar a tragédia grega clássica, buscando renovar o teatro grego através da introdução da música, criando um estilo conhecido como recitativo.

sugeriu uma comparação entre a ópera *Daphne* de 1594 e o terceiro *intermezzo* de 1589. Assim, apontou que:

o progresso representado pela *riforma melodrammatica* não reside tanto na dedicação e no estudo das autoridades gregas e romanas, mas na forma de sua abordagem. Aqui ocorre a mudança de rumo que separa a cultura e a sociedade do Quattrocento daquelas do Seicento (WARBURG, 2013q, p.374).

A nova ópera surgia com a intenção explícita de reavivar a antiga tragédia grega e romana como apresentações musicais, mas ela não podia retirar totalmente os elementos do antigo em prol do '*pastorale*'³⁵ sentimental, pois a tendência do início do Renascimento de tratar a Antiguidade como fonte de criação artística ainda era bastante forte. Então era preciso retirar os exageros eruditos da música e dos acessórios mas, ainda assim, manter sua ligação com o Antigo.

E, nesse ponto, Warburg discorda de Nietzsche (2007). Ao ter acesso ao texto dele em 1905 e observar como ele apresentou as origens da ópera, Warburg afirma:

Apenas hoje (8 de setembro de 1905) vejo que Nietzsche, em *O Nascimento da tragédia*, trata extensamente das origens da ópera. Mas como erra em relação ao processo histórico! Cf. cap. 19:

A pessoa artisticamente inepta produz arte de um tipo próprio, precisamente por não ser artística. Por não ter qualquer noção da profundidade da música, transforma a fruição da música em uma retórica racional, verbal e tonal da paixão, no *stilo rappresentativo*, e em um prazer sensual do vocalismo. Por ser incapaz de ter visões, põe os maquinistas e os decoradores aos seus serviços.

(Ou seja, é justamente o contrário!). (WARBURG, 2013q, p.423)

O que Warburg quis apontar é que os criadores da nova ópera na verdade encontraram uma nova forma de apresentar a Antiguidade que buscasse um efeito psicológico, o qual não era alcançado através dos estímulos materiais, mas acreditavam que conseguiriam através da música. Talvez Nietzsche não tenha percebido essa mudança no gosto dos

³⁵ Termo em italiano usado no texto por Warburg.

Florentinos e atentado para o fato de que, sim, os eruditos tinham convicção da profundidade dionisíaca da música, mas eles precisavam encontrar um meio termo entre o efeito psicológico esperado e aquilo que de fato agradaria aos Florentinos no final do Cinquecento. A música foi o elemento auxiliar nesse processo e foi empregada para evocar esse efeito psicológico.

Essa nova abordagem da Antiguidade que surgiu com a ópera, se transformou em um novo recurso artístico o qual utilizou a palavra falada através da música. Para Warburg a evolução do terceiro *intermezzo* à Daphne mostrou que os membros da Camerata acreditavam ser capazes de ir além das formas antigas e de utilizar o núcleo sentimental para abordar o público. Esse processo da evolução do terceiro intermezzo à nova ópera mostrou a mudança na influência exercida pela Antiguidade, e só foi possível de ser observada através de um olhar aberto ao contexto das representações da cultura festiva na arte de um determinado período.

Esse texto de 1895, escrito antes de sua viagem para os Estados Unidos, já mostrava o interesse de Warburg em abordar o problema de pesquisa considerando os efeitos psicológicos causados a partir do uso dos elementos Antigos. O entendimento do efeito psicológico e sua relação com a Antiguidade ganharia novos contornos, quando, ao escrever em 1898 o texto *Sandro Botticelli*, buscou abordar a psicologia do pintor, lançando um olhar sobre a vida física e espiritual do artista e o acompanhando como “ilustrador solícito” da sociedade florentina. (WARBURG, 2013r).

Estudar a psicologia do artista Botticelli permitiu adentrar para novos aspectos de entendimento da recepção da Antiguidade, pois, ao realizar essa observação, Warburg percebeu que Botticelli não queria ser apenas um pintor lírico, mas já demonstrava uma inquietação em relação às pinturas, e, além disso, buscava ser um narrador dramático. Poliziano, seu mentor, com sua erudição em relação a Antiguidade, como visto no capítulo anterior, facilitou todo esse processo, pois sua erudição apenas confirmava a preferência de Botticelli por determinados motivos antigos. Ao perceber que Sandro se servia da “Antiguidade como se fosse o portfólio de esboços de um colega mais velho e experiente” (WARBURG, 2013r, p.91), num período ainda influenciado pelo realismo ornamental, Warburg viu nas obras do

artista, elementos para o entendimento do problema do estilo, mas, também, para o entendimento da condição espiritual do homem desse período.

A percepção sobre Botticelli, nesse momento, talvez tenha sofrido também a influência do que escreveu sobre os *intermezzi*, quando observou como os autores mudaram sua visão sobre a influência exercida pela Antiguidade, na busca não apenas de copiar as formas antigas, mas de apresentar um efeito psicológico no público. Apesar de Warburg reconhecer que Botticelli “servia-se da Antiguidade”, ele viu no pintor um artista que buscava as formas e os elementos da Antiguidade, para refletir a natureza de sua alma, apesar de “ilustrador religioso e pintor contemporâneo de histórias.” (WARBURG, 2013r, p.91).

É possível dizer que o texto sobre Botticelli já era um prenúncio do que Warburg iria apresentar futuramente em seus estudos, ou seja, a polaridade psicológica no homem do Renascimento. Entender essa polaridade possibilitou a Warburg verificar o homem desse período como um organismo de energia vital, pois Botticelli, um pintor do período de transição, carregava dois polos em si: era o ilustrador religioso e ao mesmo tempo um pintor mitológico à antiga (WARBURG, 2013h, p.101), como podemos ver no texto de 1899, *A crônica de imagens de um ourives florentino*.

Warburg observaria que essa polaridade era uma característica do florentino. Ao publicar em 1902, *A arte do retrato e a burguesia florentina*, observou como a Igreja Católica, ao associar dádivas votivas³⁶ a imagens sacras, havia criado uma válvula de escape para os pagãos convertidos, os quais associavam a si mesmos, ou às suas efígies, ao divino, na forma palpável de uma imagem humana. Esses pagãos convertidos eram os florentinos descendentes dos etruscos pagãos, os quais cultivaram o uso mágico da imagem até o século XVII.

Warburg também percebeu que a cultura do início do Renascimento florentino floresceu diante de visões de mundo diferentes que encontraram um equilíbrio no mesmo indivíduo. Essas personalidades distintas eram: os idealistas cristão-medieval, romântico-cavalheiresco ou clássico-platonizante e o mercador etrusco-pagão, pragmático e voltado para o mundo. Elas se

³⁶ Voti – figuras de cera.

uniram no florentino mediceio, formando em harmonia, um organismo enigmático de energia vital elementar. Esse florentino mediceio percebia as oposições em toda sua agudeza e acreditava na conciliação dessas oposições. É importante observarmos essas oposições, pois Warburg ao perceber como se formava a psicologia do florentino do Renascimento, também ampliava o entendimento do problema da reconfiguração estilística.

Ele observou ainda que as forças impulsionadoras de uma arte viva do retrato não se encontravam exclusivamente no artista. As obras de arte deviam sua criação à interação conjunta e compreensiva entre o comitente e o artista. Mas Warburg pergunta: qual a relação entre criador e objeto criado?

A pergunta acerca da influência do ambiente sobre o artista obtém uma resposta a partir da comparação de dois afrescos: um, de Giotto, de aproximadamente 1317 (FIGURA 19) e o outro, de Ghirlandaio, de cerca de 1480-1486 (FIGURA 20), onde um serviu de modelo para o outro e, como modelo, representava a confirmação da regra franciscana, mas acrescentava retratos de membros de um círculo altamente pessoal, ou seja, os retratos do comitente Francesco Sassetti e seus filhos; seu irmão Bartolomeu; Lorenzo de' Medici e seus filhos; além de Poliziano, Matteo Franco e Luigi Pulci, esses últimos pertencentes ao círculo pessoal de Lorenzo de' Medici. Warburg reconheceu que o contexto contemporâneo estava exercendo uma força influenciadora, e comentou que “uma alusão à autoconfiança concentrada dessas figuras que, permeadas de uma vida própria e profundamente pessoal, começam a se destacar como retratos individuais do pano de fundo eclesiástico e exalam a aura encontrada nos interiores da arte flamenga.” (WARBURG, 2013b, p.140).

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

Figura 19 - Confirmação da regra franciscana. Giotto.



Fonte: Warburg (2013b, p.127).

Figura 20 - Confirmação da regra franciscana. Domenico Ghirlandaio.



Fonte: <https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/5sasset/frescoes/5confir.jpg>

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

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

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

A Fortuna (FIGURA 21) emergiu do mundo imaginário de Giovanni Rucellai, um contemporâneo de Francesco, como símbolo energético à antiga, e funcionou para Sassetti como uma maneira de reconciliação entre a confiança em Deus e a autoconfiança individual. Warburg acreditava que o emprego alegórico de imagens antigas por Sassetti, mostrava que era possível encontrar um novo equilíbrio de energias, baseado em duas formas ainda compatíveis de culto à memória, “o ascetismo cristão e o heroísmo da Antiguidade” (WARBURG, 2013k, p.184).

Figura 21 - Fortuna. Relevo de brasão. Palazzo Rucellai.



Fonte: Warburg (2013k, p. 186).

Essa percepção mostrou para Warburg que a relação de Francesco com a Antiguidade serviu como uma antítese natural à sua mentalidade medieval. E essa relação era uma característica também presente nos ornamentos pagãos de sua capela fúnebre, onde Francesco usou o centauro como “portador heráldico” nas esculturas que circundam seu túmulo fúnebre com seu sarcófago em Santa Trinità (FIGURA 22).

No relevo sobre o portal da capela funerária, Francesco colocou o brasão da família flanqueado por duas atiradeiras, as quais representavam para Sassetti o instrumento de bravura divinamente inspirada no pastor bíblico. Além disso, encarregou Domenico Ghirlandaio de pintar Davi com sua atiradeira na pilastra sob o brasão, como se o próprio Davi guardasse o brasão dos Sassetti. Porém, Warburg apontou que em seu *Ex-Libris* (FIGURA 23), o uso do centauro é utilizado no lugar de Davi, e ainda era possível ver o lema “*A mon pouvoir*”³⁷, revelando a presença da autoconfiança individual.

³⁷ Ao meu poder.

Figura 22 - Sarcófago de Francesco Sasseti. Giuliano da Sangalo.



Fonte: <https://www.wga.hu/art/s/sangallo/giuliano/sasset1.jpg>

Figura 23 - *Ex Libris* de Francesco Sasseti.



Fonte: Warburg (2013k, p. 186).

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

Ao apontar que “só uma análise histórica dessas tentativas de estabelecer um equilíbrio revela os momentos de resistência decisivos no desenvolvimento de um estilo orgânico” (WARBURG, 2013k, p.194), Warburg mostra que até aquele momento o olhar estético moderno só procurou na cultura renascentista ou uma ingenuidade primitiva ou um gesto heróico de uma revolução realizada. Surge, então, um problema de pesquisa para ele, o qual era observar na história da arte onde estavam ocorrendo esses momentos de resistência para o desenvolvimento de um estilo orgânico.

Perceber como o homem desse período equilibrava essa polaridade de oscilações na sua vida, e nas imagens que estavam presentes na forma como homenageava seu santo padroeiro e, ao mesmo tempo, com imagens pagãs no seu túmulo, permitiu a Warburg entender como essa personalidade também influenciou o entendimento da reconfiguração estilística, pois as imagens desse período de transição refletem a busca por uma expressão que tentava equilibrar duas visões de mundo.

Essa antítese espiritual também foi observada por Warburg em 1913, no texto *Aeronave e submergível no imaginário medieval*, na figura de Filipe, o Bom, da Borgonha, por meio de tapetes tecidos entre 1450 e 1460 para o Palazzo Doria, os quais reúnem “uma abundância desorientadora de curiosas figuras fantásticas” (WARBURG, 2013i, p.313). Os “gobelins³⁸ borgonheses” mostram cenas da lenda de Alexandre, o Grande, onde em um deles vemos cenas heroicas de sua juventude (FIGURA 24), e no outro, suas façanhas

³⁸ Gobelins é um gênero de tapeçaria luxuosa francesa típica da fábrica Gobelins do século XV.

como conquistador do mundo (FIGURA 25). Nesse último tapete, a cena apresenta a “conquista” do céu e das águas, a qual agradava muito a sociedade culta da Europa da época, pois, ela era uma representação “historicamente autêntica e fiel às fontes” (WARBURG, 2013i, p.313); nesse caso, as fontes da Antiguidade, visto que correspondia ao *Romance de Alexandre*, o qual se baseava num texto grego.

Figura 24 - Tapete com as cenas heróicas da juventude de Alexandre Magno.



Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Arazzi_di_Alessandro_Magno#/media/File

Figura 25 - Tapete com as cenas das façanhas de Alexandre Magno.



Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Arazzi_di_Alessandro_Magno#/media/File

O tapete apresenta do lado esquerdo (FIGURA 26) “o sítio e a tomada de uma fortaleza”, enquanto no lado direito (FIGURA 27), Alexandre “subjuga as terríveis criaturas que povoam o “fim do mundo” na imaginação da Antiguidade tardia e da Idade Média.” (WARBURG, 2013i, p.317). Ele e seus seguidores lutam com dragões e monstros peludos que são próprios da imaginação fantástica dos romances. No mesmo tapete, Warburg chama atenção para a cena que se apresenta ao centro, onde Alexandre está dentro de uma gaiola de metal adornada, puxada por grifos em direção ao céu. Esses sobem tão alto que saem da região do ar puro e chegam a região do fogo.

Acima deles, no entanto, Deus Pai, na gória angelical, lhe dá a entender através de um gesto ominoso que ao mortal não é permitido elevar-se acima da quarta esfera do fogo até o céu. Na terra, porém, Alexandre é recebido com grande respeito e admirado pela sua coragem (WARBURG, 2013i, p.316).

Alexandre segue na tentativa de explorar as profundezas das águas e usa um tonel de vidro para sua aventura. Nas embarcações, Warburg observa que os barões com os remos fazem uso de um chapéu grego ornamental, o qual ele aponta ser “o mesmo usado pelos emissários gregos que vieram para a Europa Ocidental no século XV à procura de ajuda contra os turcos.” (WARBURG, 2013i, p.316). Também é o mesmo observado por Piero, o qual Warburg apontou no texto *A Batalha de Constantino, de Piero della Francesca, na cópia em aquarela de Johann Anton Ramboux, de 1912.*

Para Warburg a cultura clássica parece não aparentar relação com esses mundos fantásticos, porém, ele comenta que é possível ver uma proximidade, através do culto ao Sol romano-oriental (WARBURG, 2013i), onde a ascensão e descensão de Alexandre, encontra eco na lenda do deus Sol que ascende e descende em sua carruagem todos os dias. E, também, no culto sírio de Malakbel, onde a carruagem seria puxada por quatro grifos, tal como a gaiola de Alexandre foi levantada.

Figura 26 - Detalhe do tapete com o sítio e a tomada de uma fortaleza.



Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Arazzi_di_Alessandro_Magno#/media/File

Figura 27 - Alexandre subjugua as terríveis criaturas que povoam o “fim do mundo”.



Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Arazzi_di_Alessandro_Magno#/media/File

O tema dos tapetes revelou para Warburg algo além da relação com a Antiguidade. Eles também mostraram a oposição como uma característica do homem renascentista. Sobre os temas, Warburg pontuou:

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

Ao lado dessas aventuras fantásticas, a cena de confronto dos soldados disparando bombas e lutando para conquistar uma cidade, usando canhões, espadas, arco e flecha, mostra como a fantasia e a artilharia dividiam o espaço em harmonia nos tapetes. Os tapetes também se revelaram como um reflexo das polaridades da alma do homem daquele período. E, talvez, Warburg tenha percebido que essa polaridade apontava para uma forma de relação entre o homem e o mundo, tal como ele havia percebido entre os índios Pueblos, para os quais a justaposição entre magia fantástica e o agir objetivo não causava uma cisão.

Warburg comenta que Carlos foi educado no período em que o mundo ideal da Antiguidade clássica era reavivado à maneira nórdica, ou seja, já havia nas mentes da corte borgonhesa a paixão pela grandeza do mundo antigo. Esse período coincide com a época em que a recuperação da forma mais clássica do tema antigo começou a conquistar o “início do Renascimento” italiano.

Filipe também teve grande interesse por tapetes com temas da vida do homem ordinário, e construiu grandes espaços para expô-los³⁹. Ele foi o exemplo dessa antítese fora da Itália, e essa percepção revelou a Warburg que a energia que movia o homem espiritual italiano, encontrava no Norte sua semelhança. Ele comentou ainda, que o tapete do Palazzo Doria “revela-se assim um rico documento da evolução do significado histórico na era do reavivamento da Antiguidade clássica na Europa Ocidental.” (WARBURG, 2013i, p.318). E que, tanto os trajes quanto as narrativas das lendas, indicavam que a mesma energia que movia o italiano para o uso dos

³⁹ O tema pode ser visto no texto *Trabalhadores campestres em tapetes da Borgonha* de 1907 (WARBURG, 2013v).

elementos antigos, também poderia ser vista no Norte; e essa “ ‘Antiguidade borgonhesa’, semelhantemente à sua contraparte ‘italiana’, teve uma participação essencial e singular na formação do homem moderno (...)” (WARBURG, 2013i, p.318).

Observa-se assim que Warburg identificou no início do Renascimento a presença de interesses artísticos distintos, e que o homem desse período de transição carregava essas oscilações, como fruto de sua época; e tanto Sasseti quanto Filipe, o Bom, ao buscarem uma forma de expressão de sua alma, criaram elementos que contribuíram para a formação de um estilo, o qual sofreria também com a influência de duas linguagens distintas. São elas que apresentaremos a seguir.

3.3.2 Entre o mundo de formas do realismo “alla franzese” e do idealismo “all’ antica”

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

Ele percebeu a presença de duas forças agindo. Ao escrever em 1899, *A crônica de imagens de um ourives florentino*, reconheceu que a arquitetura festiva não oferecia apenas material para as tentativas decorativas, mas observou que ali colidiam “forças impulsionadoras e inibidoras” que influenciaram o desenvolvimento cultural (WARBURG, 2013h, p.101). Essas forças seriam: de um lado o realismo ingênuo “que não reconhecia qualquer distância entre o passado e o presente e acredita compreender nas apresentações das figuras o próprio passado”; do outro, o idealismo antiquado “que considera certa fidelidade arqueológica da indumentária e dos acessórios ornamentais uma característica essencial da Antiguidade ressurreta” (WARBURG, 2013h, p.101), e que teve em Botticelli um de seus grandes representantes.

Essas forças também foram observadas por Warburg no texto *O intercâmbio de cultura artística entre Norte e Sul no século XV*, através do

estudo de gravuras em cobre de um gravador italiano chamado Baccio Baldini. As obras apresentavam uma “mistura desequilibrada de comédia popular nórdica, realismo de trajés afrancesados e idealismo do movimento dinâmico à antiga, em gestos e indumentária”, os quais se revelaram como sintomas de um período de transição do estilo na arte florentina (WARBURG, 2013m, p.237). Esse realismo de trajés afrancesados e de idealismo do movimento dinâmico à antiga, foi o princípio de uma reação que tinha como base uma sensibilidade formal plástica dos italianos. (WARBURG, 2013m).

Warburg chamou atenção para esse sintoma em outro texto, escrito em 1905, *Sobre as imprese amorose nas gravuras florentinas mais antigas*, onde viu nos adornos de tampa, os tondi⁴⁰, a presença do realismo dos trajés “alla franzese” entrelaçados com as roupagens em dinâmico movimento à antiga. O *tondini* de Lorenzo de’ Medici e Lucrezia Donati (FIGURA 28), por exemplo, apresenta Lucrezia vestida com a roupagem “all’ antica”, enquanto Lorenzo usa trajés modernos. A figura feminina se assemelha à Vitória e parece ter viajado do Arco do Triunfo romano diretamente para a Florença mediceia, pois tanto o penteado, quanto sua roupa podem ser reconhecidos como um símbolo diretamente proveniente da Antiguidade. Além disso, os pés descalços, também é uma característica da Ninfa e das mênades, outro fator que a distanciava das figuras femininas do período renascentista. Ademais, o movimento das vestes e a leveza de Lucrezia cria um contraste com a figura de Lorenzo que apresenta uma vestimenta pesada, típica da moda francesa na época, reforçando o quanto eles parecem surgir de tempos diferentes.

A presença dessas duas linguagens mostra, de um lado, a influência que a pintura flamenga exerceu sobre a pintura florentina, e do outro, a tentativa de alguns artistas como Ghirlandaio, Botticelli e Pollaiuolo de “enxertar brotos eternos da Antiguidade pagã no tronco ressecado da pintura burguesa influenciada pelos flamengos.” (WARBURG, 2013t, p.111). Esse “tronco ressecado” se refere ao fato de Warburg ter observado a influência que alguns pintores exerceram no gosto da burguesia e dos pintores florentinos, a exemplo de Jan van Eyck, Hugo van der Goes e Memling. O

⁴⁰ O *tondo* impresso eram gravuras em cobre que podiam substituir as pinturas nas tampas de pequenas caixas de especiarias.

estilo “all’ antico” surgia como um “enxerto de brotos”, uma energia reativa, que pretendia restabelecer os valores expressivos da Antiguidade, buscando ganhar força na pintura florentina em relação ao gosto nórdico.

Figura 28 - Lorenzo de’ Medici e Lucrezia Donati. Gravura florentina.



Fonte: Warburg (2013t, p.107).

Ao observar as *imprese amorose* nas gravuras florentinas, Warburg percebeu que a Antiguidade se fez presente através da figura feminina representada sob o ideal da Antiguidade. Ele buscou ainda demonstrar que o gosto nórdico se transformou em objeto de uma refiguração estilística “all’ antica”, e dessa forma colocou:

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

Ao comparar duas gravuras chamadas *Planeta Vênus*, do calendário de Baccio Baldini, Warburg observou que na primeira edição (FIGURA 29), o artista possivelmente influenciado por uma xilogravura nórdica, apresentou uma mulher durante uma dança, caracterizada com a autêntica moda borgonhesa, usando um vestido pesado e um *henin* onde recai um amplo véu. Na gravura posterior do mesmo planeta (FIGURA 30), a mulher durante a dança veste um traje em movimento fluido e dispõe das asas da Medusa na cabeça. Warburg observou ali a manifestação do “idealismo do movimento autóctone à antiga, que Botticelli levaria à expressão mais sublime do início do Renascimento.” (WARBURG, 2013t, p. 112).

Mas o nome de Botticelli não surgia aqui sem importância. A análise da roupa da mulher abriu o caminho para uma investigação mais íntima sobre o artista. Através da declaração de imposto de 1457, do pai de Botticelli, Mariano di Vanni, a qual informa que seu filho Sandro é aprendiz de um ourives, Warburg supõe que esse ourives é o próprio Antonio Finiguerra, pai de Tomaso Finiguerra — falecido em 1464 — pois no mesmo ano de 1457, a declaração de imposto de Antonio Finiguerra informava que Mariano di Vanni era um de seus devedores. Dessa forma, ao realizar essa investigação, Warburg chegou ao nome de Botticelli e conseqüentemente o relacionou como o autor das gravuras.

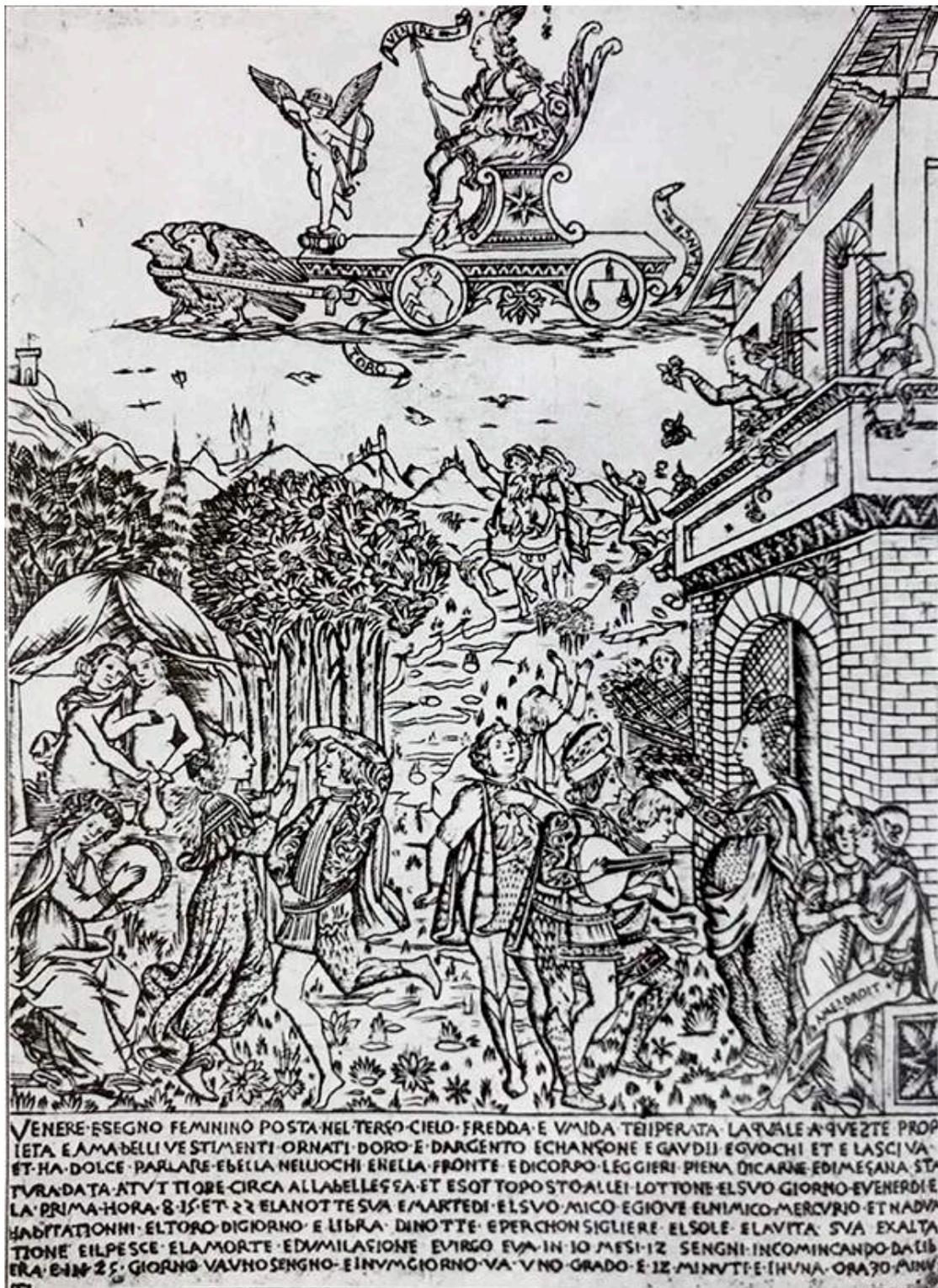
A análise da roupagem nos leva inevitavelmente a investigar este artista ao qual, desde o início, se tentou atribuir a autoria das melhores gravuras do assim chamado Baccio Baldini: Sandro Botticelli. Desde que Mesnil demonstrou que Botticelli nasceu entre 1444 e 1445, não existe mais razão para duvidarmos da autoria de Sandro; tal fato pode ser reconciliado facilmente com o papel atribuído ao ateliê de Finiguerra por Sidney Colvin na produção das primeiras gravuras em cobre com temas seculares (WARBURG, 2013t, p. 112).

Figura 29 - Planeta Vênus. Calendário de Baldini 1ª edição.



Fonte: Warburg (2013t, p.113).

Figura 30 - Planeta Vênus. Calendário de Baldini 2ª edição.



Fonte: Warburg (2013t, p.114).

Para Warburg, Botticelli ainda “precisava se encontrar”. Lembramos que ele era um pintor do período de transição, que carregava dois polos em si: era o ilustrador religioso e ao mesmo tempo um pintor mitológico à antiga,

como vimos acima. Mas não tardou para “encontrar” um caminho, pois pouco tempo depois, ele teria “iniciado a grande refiguração estilística, ou seja, a transposição do imaginário romântico medieval para o mundo das formas à antiga” (WARBURG, 2013t, p.115). Através das obras de Botticelli, Warburg pôde observar o contraste que se estabeleceu entre a Idade Média e o Renascimento e, também, que o artista do Primeiro Renascimento, ao fazer uso do estilo “all’ antico”, buscava restaurar o estilo de vida triunfante que havia se transformado em seu oposto a partir da concepção do mundo medieval.

O estilo “all’ antico”, mesmo dentro das cortes dos italianos, foi obrigado a competir com o estilo “alla franzese” até o fim do início do Renascimento, para representar as figuras da Antiguidade. Essa luta tinha o objetivo de despir os heróis do passado pagão do realismo ornamental — o qual só permitia o reconhecimento das figuras antigas a partir das inscrições nas barrocas figuras cortesias — e vesti-los com a linguagem gestual antiquizante.

Durante esse período de transição, o estilo “alla franzese” também foi difundido através do tapete tecido — o arazzo — o qual foi um importante veículo móvel de imagens. Esse permitiu às “figuras nórdicas em tamanho natural” ultrapassar as fronteiras da França e de Flandres, para difundir os contos de fadas do passado antigo ou medieval, com o estilo da moda “alla franzese” (WARBURG, 2013v). O uso dos tapetes como veículo móvel de imagens será melhor abordado no tópico sobre o intercâmbio de valores expressivos, antes disso, porém, veremos como Warburg observou o páthos nas imagens.

3.3.3 Fórmulas de páthos para uma expressão intensificada

É no texto de 1905, chamado *Dürer e a Antiguidade italiana*, que Warburg desenvolveu seu interesse pelo processo de formulação da expressão — as fórmulas de páthos. Os gestos expressivos antigos ganharam destaque nas pesquisas, pois, através da linguagem gestual intensificada, Warburg conseguiu entender o problema do estilo por um novo

viés, que possibilitou explicar a adoção de formas artísticas a partir de uma afinidade de necessidade expressiva.

No texto sobre Dürer, Warburg escreveu sobre duas representações de *A morte de Orfeu*, uma de Albrecht Dürer de 1494 (FIGURA 31), e a outra, uma gravura anônima italiana que serviu de modelo para o artista (FIGURA 32). O autor possuía a convicção de que essas duas folhas ainda não tinham sido devidamente interpretadas, pois elas revelavam uma influência dupla da Antiguidade para o desenvolvimento do estilo, já que os italianos fizeram uso tanto da mímica pateticamente intensificada quanto da serenidade clássica idealizante (WARBURG, 2013I).

Figura 31 - A morte de Orfeu. Albrecht Dürer.



Fonte: Warburg (2013I, p.437).

Figura 32 - A morte de Orfeu. Gravura da Itália setentrional.



Fonte: Warburg (2013I, p.437).

A representação de *A morte de Orfeu* reapareceu como tema em outras obras de arte diferentes, como por exemplo: no caderno de desenhos da Itália setentrional; nos pratos de Orfeu da coleção Correr; numa placa do Museu de Berlim; e num desenho no Louvre. Warburg aponta que esses exemplos “demonstram, em concordância quase perfeita, a vitalidade com a qual a mesma “fórmula de páthos” arqueologicamente fiel, inspirada numa representação clássica de Orfeu ou Penteu, se instalara nos círculos artísticos.” (WARBURG, 2013I, p.436). A percepção da presença de gestos antigos em várias obras diferentes, deu a Warburg pistas para o entendimento da expressão artística, a qual também foi observada a partir do confronto entre a vontade expressiva individual do artista e o repertório tradicional de formas antigas.

Para Warburg, Mantegna e Pollaiuolo serviram de modelo para Dürer na época em que pintou *A morte de Orfeu* em 1494. Algumas obras, como *O Bacanal com Sileno* e *Batalha dos Tritões* de Mantegna, assim como uma obra de Pollaiuolo que o inspirou a pintar mulheres raptadas por homens nus,

foram representações do páthos importantes para Dürer. Esse seguiu os modelos para executar as figuras que aparecem em sua obra *Hércules*⁴¹, uma de suas primeiras gravuras mitológicas. Para o autor, as figuras encontradas na gravura *Hércules* — ou seja, *O ciúme* — não são uma invenção original de Dürer. Porém, o pintor “contrapôs à vivacidade pagã meridional a resistência instintiva da serenidade nuremberguiana, que se impõe às suas figuras com gestos à antiga como o eco de uma serena força de resistência.” (WARBURG, 2013I, p.439). Essa resistência refletia o produto da luta travada entre a vontade expressiva individual de Dürer e o repertório tradicional das formas antigas.

Dürer recebeu os estímulos da Antiguidade tanto através dos gestos dionisiacos, quanto através da sobriedade apolínea, mas ele perdeu o interesse pela representação à antiga. Em 1506, quando esteve em Veneza, os italianos acharam que sua obra não era boa, porque não era à moda antiga. Sua obra *Grande Fortuna* foi considerada pelos venezianos mais jovens como “um experimento sóbrio e alheio ao espírito de sua Antiguidade”. (WARBURG, 2013I, p.439).

Logo, Warburg percebeu que aquilo que os italianos sentiam falta era algo que o próprio Dürer já rejeitava, ou seja, o uso do páthos decorativo, isso porque ele não tinha mais o interesse em continuar “copiando” as imagens à antiga. Dürer foi o exemplo que permitiu a Warburg compreender, que o artista que pretendia afirmar sua personalidade, se via em meio a uma crise diante do problema de recusar ou assimilar a representação do mundo de formas antigas. Esse processo também mostrou-se significativo para a compreensão do problema da formação do estilo.

Esse conflito dos interesses de Dürer e dos italianos na criação de imagens, é mais claramente percebido no texto de 1912, *A posição do artista nórdico e do artista meridional a respeito do tema das imagens*. No texto Warburg aponta que entre o artista do Sul e do Norte havia uma forma diferente de se expressar em relação aos temas das imagens. Para ele, o artista do Sul era guiado pelo sangue e pelo instinto, e possuía um frescor sensual em comparação com o artista nórdico, que não possuía tal

⁴¹ Essa, no entanto, é segundo Warburg erroneamente chamada de *Hércules*, sendo a designação mais acertada a proposta por Bartsch, que a chamou de *O ciúme* (WARBURG, 2013I).

inclinação, porém, encontravam no reconhecimento de sua angústia o mais profundo páthos da alma (WARBURG, 2018c). O artista do sul “não percebe esse acordo melancólico da alma que chora furiosamente. Cada sofrimento na arte é, para ele, embaraçante, e o fêrido lamento, algo de indisciplinado” (WARBURG, 2018c, p.87). Isso porque o italiano tinha sido educado sob a disciplina rígida da Igreja, a qual exigia autocontrole e resignação, ao invés de lamentações desesperadas.

Mas é preciso lembrar que o homem do Renascimento carregava uma polaridade espiritual. Ele encontrou na pintura nórdica uma forma diferente de se expressar; e com as fórmulas de páthos, encontrou uma forma de se expressar intensificada, através dos gestos e da autoridade da linguagem da Antiguidade. Em 1914, ao escrever *O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento*, Warburg retoma esse tema, apontando como o novo estilo patético “all’antico” ganhou força como uma reação à pintura realística do Quattrocento.

A escultura antiga teve um papel importante na configuração dessa linguagem expressiva, através das obras de Donatello, que redescobriram as antigas fórmulas de páthos da linguagem gestual. A pintura, por sua vez, para representar temas emprestados da Antiguidade, não podia continuar com o velho realismo dos traços que tinha tido influência nórdica. Logo, teve que vestir seus deuses e heróis pagãos com o novo estilo antiquizante do movimento intensificado “all’ antico”.

Então, o novo estilo começou a influenciar os artistas, a exemplo de Pollaiuolo e Domenico Ghirlandaio. O primeiro adotou uma “retórica muscular barroca” e foi “atraído interior e tecnicamente por esses superlativos da linguagem gestual” (WARBURG, 2018g, p.93). O segundo, representante da pintura monumental realística, também “começou a utilizar motivos trazidos da escultura antiga para alcançar uma transformação estilística que estivesse em condições de intensificar o movimento de seu universo figurativo.” (WARBURG, 2018g, p.93).

Warburg observou que nos livros de esboços de Ghirlandaio, entre as figuras serenas dignas do mestre pintor, algumas se destacavam do conjunto pela presença de um movimento, tanto na expressão, quanto nas vestes, obedecendo as regras da Antiguidade (WARBURG, 2018g). Para o

historiador da arte, as figuras de Ghirlandaio devem ter tomado seu estilo expressivo dos sarcófagos antigos, os quais exprimiam o páthos trágico, mas também das esculturas triunfais, as quais revelavam o páthos imperial da vida heroica romana (WARBURG, 2018g). Ghirlandaio mostrava a dupla influência da Antiguidade para o desenvolvimento do estilo, pois em suas obras era possível ver as formas tanto com uma linguagem gestual pateticamente intensificada, quanto com uma serenidade clássica idealizante. Essa percepção nas obras de um artista como Ghirlandaio, o grande representante da pintura monumental, fez Warburg concluir que: se as fórmulas de páthos conseguiram penetrar na pintura de gênero monumental religiosa, a qual era a que mais resistia, isso significava que a partir do Quattrocento foi “estremecida a robusta fortaleza do realismo.” (WARBURG, 2018g, p.94).

Para demonstrar como as fórmulas de páthos participaram desse processo ao lado do realismo das formas, Warburg apresentou como isso se deu a partir do monumento antigo *O Arco de Constantino*. A justificativa para essa escolha foi o fato da série de imagens que se ligam ao imperador, compor o espaço temporal que vai do fim da Antiguidade até o Alto Renascimento; primeiramente compreendendo a figura de Constantino: do modo como é apresentada pela saga medieval, na pintura sacra monumental, onde a representação do imperador se torna mais distante do estilo do arco a ele dedicado. E depois, observando como o estilo de representação volta a se parecer com a linguagem patética utilizada no relevo.

Outro exemplo de como as fórmulas de páthos dividiam o espaço com o realismo das formas foi apresentado através dos tapetes flamengos adquiridos pelos Medici. Ao encomendarem esses tapetes, a família Medici permitia que as histórias antigas e os poemas italianos fossem ilustrados por figuras representadas à moda borgonhesa da época. Isso se torna relevante ao contexto, pois, segundo Warburg, o número desses tapetes totalizava cerca de 80 peças com um comprimento conjunto de 250 metros, onde 44 desses eram ilustrados. A grande quantidade de figuras vestidas “à moda borgonhesa” apresentava-se como um adversário natural do novo estilo patético, pois elas tinham permissão para adentrar e dividir com o estilo “all’antico”, os grandes salões italianos. (WARBURG, 2018g). Por outro lado,

os Medici, em meio a presença de obras tão serenas, também se deixaram perturbar pelo páthos demoníaco de Pollaiuolo, que herdou da escultura antiga, o exultante páthos do ideal viril atlético.

Ao citar o exemplo de *Davi jogando uma pedra* (FIGURA 33), pintado por Pollaiuolo⁴², Warburg mostra o que o artista procurava e encontrava no Antigo. Na pintura, Pollaiuolo buscou fixar o momento da espantosa tensão: “sua veste esvoaça, enquanto se move em passo de corrida, a mão se levanta em gesto de defesa e o olhar está excitado pelo medo.” (WARBURG, 2018g, p.111). Para Warburg o temperamento de Pollaiuolo conduzia o estilo do Antigo, para além do Antigo. “Ele seguia o modelo mitológico da escultura antiga, transmitindo às suas figuras o estilo classicamente correto do movimento.” (WARBURG, 2018g, p.112). Um movimento plástico que mostrava uma afinidade com o escultor Donatello, o qual, por sua vez, encarnou a vida intensificada além do estilo de uma inocente alegria, como demonstram os relevos para o altar de Santo Antônio em Pádua, que segundo Warburg, foram invadidos por um pateticismo trágico e hiperexcitado, superando os relevos antigos que serviam de modelo para o escultor (WARBURG, 2018g).

Figura 33 - *The Youthful David*. C.1450. Andrea del Castagno.



Fonte: https://www.wga.hu/art/a/andrea/castagno/3_1450s/03david.jpg

⁴² Na realidade a obra é de autoria de Andrea del Castagno.

Donatello incorporou esses elementos expressivos do paganismo de uma maneira tão acentuada, que a intensidade de movimentos e expressões de suas esculturas inquietam pela aparente mobilidade. Ao representar a deposição do corpo de Cristo (FIGURA 34), a expressão da dor pela morte de um homem pode ser vista através de gesticulações descomedidas, das mãos elevadas ao céu e dos gritos, mostrando o quanto os gestos dessa linguagem deram “vida” aos sentimentos mais profundos, os quais tinham suas raízes na cultura pagã. Essa forma de representação, tanto de Donatello, quanto daqueles que formaram seu círculo de alunos, foi sem dúvida um “inestimável incremento do patrimônio linguístico gestual da humanidade.” (WARBURG, 2018g, p.113).

Figura 34 - Sepultamento. 1447-50. Donatello.



Fonte: https://www.wga.hu/art/d/donatell/2_mature/padova/2altar18.jpg

Warburg observa que as fórmulas de páthos dos sarcófagos pagãos também estavam presentes no trabalho de Domenico Ghirlandaio. Ao executar os cantos do nicho da tumba de Francesco Sassetti, ele o fez provavelmente inspirado por Giuliano da Sangallo, que representou a

lamentação pela morte de Francesco, tendo como referência um sarcófago pagão oriental com o episódio da morte de Maleagro.

Além disso, os afrescos posteriores de Ghirlandaio em Santa Maria Novella, mudariam seu estilo influenciado pela escultura romana dos triunfos. Warburg ressalta, por exemplo, que a mulher que aparece no afresco *Nascimento de São João Batista* (FIGURA 35), surge na pintura com movimento nas vestes e carregando um cesto de frutas, muito semelhante a deusa da Vitória. E no afresco *O massacre dos inocentes* (FIGURA 36), Ghirlandaio não poupou os homens e as mães do páthos do arco do triunfo (WARBURG, 2018g). Através desses exemplos, Warburg demonstra como a escultura antiga teve um efeito, tanto na obra de Pollaiuolo como na obra de Ghirlandaio, “semelhante àquele que se pode obter de um manual ilustrado da expressão intensificada do homem patético.” (WARBURG, 2018g, p.126).

Figura 35 - Nascimento de São João Batista. 1486-90. Domenico Ghirlandaio.



Fonte: <https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/6tornab/62tornab/3birth.jpg>

Nesse percurso, Warburg também apresenta a obra de um escultor e ex-aluno de Donatello, Bertoldo di Giovanni, que também se dedicou à antiga fórmulação de páthos. Ele destaca as obras *Crucificação* e a *Batalha entre*

romanos e bárbaros, onde na primeira, vemos Madalena se apresentar como uma mênade num luto orgiástico, segurando em uma de suas mãos um punhado de cachos de cabelos arrancados; e na segunda, vemos o páthos da guerra, típico da batalha romana, que teve como base um sarcófago danificado do século II, em Pisa.

Figura 36 - O massacre dos inocentes. 1486-90. Domenico Ghirlandaio.



Fonte: <https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/6tornab/61tornab/6innoce.jpg>

As fórmulas de páthos aos poucos foram adentrando os ateliês dos artistas italianos e dividindo o espaço com o realismo das formas. Elas encantaram os italianos pela intensidade de sua linguagem. No texto de 1914, *O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento*, Warburg observa como Luigi Lotti havia admirado o páthos da forma de uma pequena réplica do grupo do Laocoonte, encontrado em 1488. Fascinado, ele teria dito:

E encontraram três belos faunos sobre uma base de mármore, todos os três cingidos por uma grande serpente. Em minha opinião, são belíssimos. É quase possível ouvir a voz deles; parecem expirar, gritam e se defendem com gestos admiráveis; o do meio

está prestes a cair e dar o último suspiro.” (WARBURG, 2018g, p. 131, nota de rodapé).

Com a passagem de Luigi Lotti, Warburg demonstra como a concepção do Antigo — diretamente oposta ao pensamento de Winckelmann — respondia ao espírito do Quattrocento. Ele comenta:

Não temo mais ser mal interpretado, ao afirmar que, mesmo se não tivesse descoberto o grupo de sofrendores do Laocoonte, o Renascimento o teria, de todo modo, inventado exatamente em razão de sua perturbadora eloquência patética (WARBURG, 2018g, p.131).

Vinda dos sarcófagos pagãos ou do Arco do Triunfo, a linguagem gestual patética carrega uma inquietude desconcertante. E Warburg gradualmente decidiu “considerar essa inquietude clássica como uma característica essencial da arte e da cultura antigas” (WARBURG, 2018g, p.131), a qual deveria ser apreciada sob a face bifrontal de Apolo e Dionísio, ou seja, a partir de uma serenidade clássica e de uma mímica pateticamente intensificada.

Ao notar em Dürer como ele conferiu tratamentos diferentes aos elementos da Antiguidade, Warburg observou um problema histórico-estilístico que ainda não havia sido formulado, o qual, como ele mesmo apontou, seria o do intercâmbio de cultura artística entre o passado e o presente, entre o Norte e o Sul, no século XV. Perceber essa troca de valores foi importante, pois permitiu ao historiador da arte entender e explicar os processos cíclicos que ocorriam nas mudanças das formas de expressão artística (WARBURG, 2013l). Era necessário expandir as fronteiras ainda mais, para investigar o problema de pesquisa que se apresentava.

Dessa forma, em 1908, ao assumir uma “posição contra a acepção estetizante do Renascimento” no texto *Sobre as imagens de deidades planetárias no calendário baixo-alemão de 1519*, Warburg entendeu que o Renascimento foi o resultado de um confronto consciente e difícil com a Antiguidade e a Idade Média. Sua posição firme e contrária, tem como base o fato de acreditar que o mundo de formas estava sendo moldado por uma energia que movia o homem do Renascimento, e não por uma simples questão de gênio artístico.

Os italianos viviam num período de transição. Eram indivíduos que possuíam o “pé” na idade média, mas já estavam imersos na modernidade; além disso, eram personalidades que buscavam se expressar através de uma sensibilidade artística individual e do ânimo interno de sua alma. Logo, o confronto difícil de energias que moldava o homem desse período de transição encontrou no mundo das imagens uma forma de equilíbrio para as energias que carregava dentro de si. Esse confronto com a Antiguidade tardia e a Idade Média foi percebido por Warburg através de exemplos já mostrados aqui, como o de Dürer e Francesco Sasseti, mas também foi bastante influenciado pela troca que ocorreu entre os artistas do Norte e do Sul.

3.3.4 O intercâmbio de valores expressivos

Como dito anteriormente, Warburg observou que o intercâmbio entre o Norte e o Sul influenciou o problema da reconfiguração estilística, pois, o que ocorria não era só uma troca de imagens, mas também de valores expressivos. Nesse processo, tiveram destaque como meios de difusão as pinturas sobre pano, os tapetes, as gravuras em cobre e as xilogravuras.

O intercâmbio de culturas foi um tema que Warburg tratou desde 1901 quando escreveu *A arte flamenga e florentina no círculo de Lorenzo de' Medici por volta de 1480*. Nesse texto, ele buscou determinar as relações existentes entre a arte flamenga e a arte florentina, a partir das personalidades periféricas em alguns quadros vindos de Bruges para Itália, e também, da investigação de parte dos inventários das obras de arte dos Medici.

Ele percebeu que parte desses inventários apresentava 16 pinturas sobre pano, com temas religiosos e seculares. E, também, que os italianos apreciaram o modo como os flamengos representavam o ânimo interno da alma, através de suas pinturas. Ele concluiu dessa primeira investigação que “para o desenvolvimento artístico italiano, a influência flamenga foi, afinal, nada mais do que um episódio transitório.” (WARBURG, 2013c, p.280). Talvez essa percepção tenha sido um pouco precipitada, uma vez que, mais tarde, no texto de 1902, *A arte flamenga e o início do Renascimento*

florentino, iria reconhecer essa influência como um elemento importante para os artistas italianos.

Portanto, parte dos quadros enviados à pátria pelos representantes dos Medici em Bruges teve uma peculiaridade artística que influenciou profundamente a pintura italiana, pelo menos enquanto o desenvolvimento geral da arte exigia e comportava maior atenção receptiva e uma observação individual acentuada, até que as 'águias' italianas ousaram levantar voo para conquistar o mundo superior das formas ideais (WARBURG, 2013d, p. 259).

Nesse mesmo texto Warburg também observou que o interesse dos amantes de arte italianos por obras nórdicas, no início do Renascimento, não se deu por compreenderem a essência da pintura flamenga sobre madeira. Os italianos curiosos se impressionavam com o "ilusionismo e a verossimilhança" das pessoas, dos animais e das paisagens que surgiam (WARBURG, 2013d, p.245), o que provavelmente também os influenciou a querer apresentar suas figuras nas telas.

Também, na primeira metade do século XV, o tapete flamengo ou francês, com representações de atos heróicos da Bíblia, da Antiguidade e da era dos cavaleiros medievais, realizadas com figuras vestidas em trajes cortesões burgueses, transformou-se em um objeto cobiçado e caro. Isso levou muitas cidades italianas a tentarem atrair vários tecedores flamengos, incrementando assim, a presença do modo de se expressar nórdico nas cortes italianas.

Surgiram também as pinturas em baús de casamentos, os quais representavam festividades específicas, torneios e procissões. Por um lado, a pintura nos baús de casamento e o estilo dos tapetes, favoreceram a descrição da vida de uma sociedade satisfeita consigo mesma. Por outro lado, a arte retratista autônoma e mestre de Flandres, incentivava os pintores italianos "a buscarem uma compreensão profunda da manifestação humana na própria pintura." (WARBURG, 2013d, p.246).

Para Warburg, parte dos quadros enviados para a Itália pelos representantes dos Medici que trabalhavam em Bruges, influenciaram a pintura italiana, em especial a pintura do retrato e a pintura devocional. Esse tipo de arte que se afastava do contexto eclesiástico, incentivou o doador humilde a se ajoelhar diante do senhor. No centro de atenção da

composição, esse comitente em perfeita harmonia com seu contexto de vida, converteu-se em objeto de um sublime tributo pessoal.

Nessas pinturas, Warburg também observou a presença de uma relação entremeada por nacionalidades diferentes, e citou os exemplos de Filipe, o Duque de Borgonha; de Giovanni Arnolfini de Lucca, um mercador itinerante que possibilitava o comércio a grandes distâncias do luxo material; e do pintor nórdico Jan van Eyck, que contemplava e refletia friamente esse mundo exuberante e colorido. Warburg comenta que a obra *The Arnolfini Portrait* de 1434, pintada por Jan van Eyck para Giovanni Arnolfini, “é antes o resultado do efeito natural e necessário de uma mistura de elementos humanos cujas oposições se atraem”, isto é, era uma obra objetiva, que fugia a qualquer critério de beleza ou feiura (WARBURG, 2013d, p.246).

Ele também não deixou de observar que mais ou menos quarenta anos depois, um financista italiano na corte de Borgonha demonstrou a mesma sensibilidade diante da “peculiaridade flamenga”, quando Hugo van der Goes pintou para Tommaso Portinari o quadro *A adoração dos pastores* (FIGURA 37), que data cerca de 1475–1476 (WARBURG, 2013d, p.247).

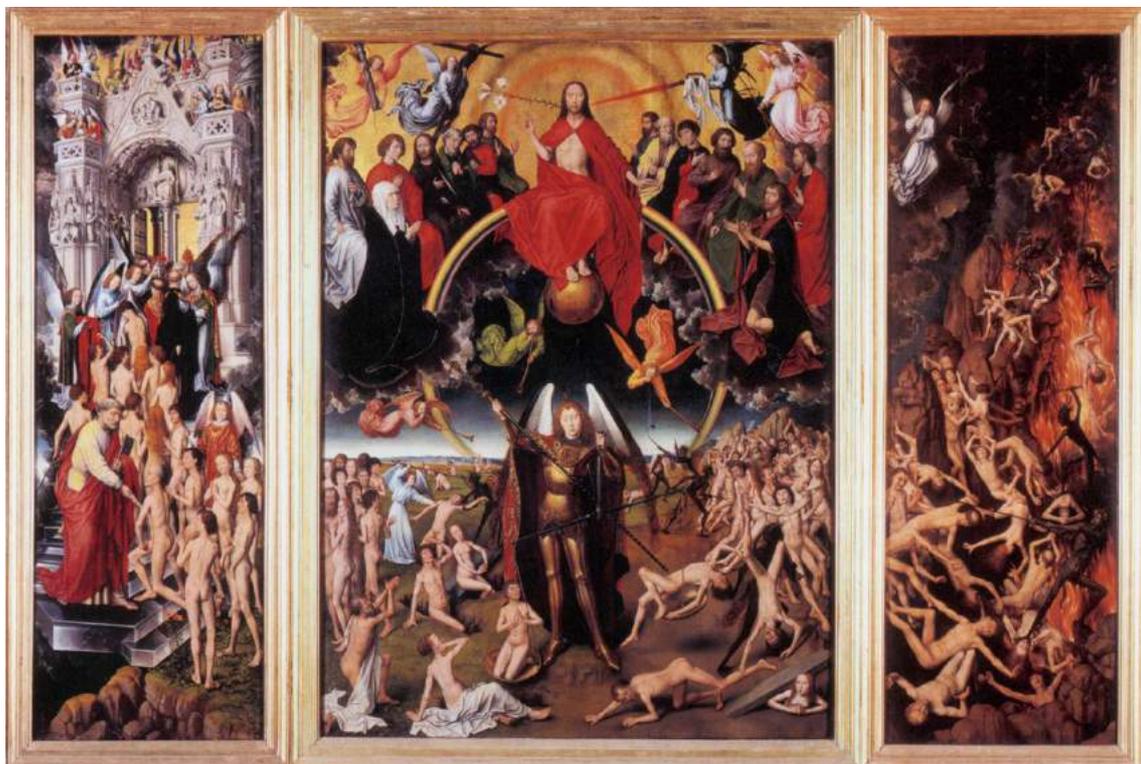
A família Portinari também teve várias obras criadas por outro artista nórdico chamado Memling. Esse também havia pintado *O Juízo Final* (FIGURA 38) para o representante mais velho da casa Medici em Bruges, Angelo Toni. Warburg não deixa de reparar como os membros da colônia florentina se apresentam no quadro de Memling, ou seja, como figuras votivas e humildes pecadores sob a proteção do arcanjo. Para o autor, não há dúvidas de que os florentinos, que ainda cultivavam o costume pagão das figuras votivas de cera, encontraram no estilo flamengo — através de sua característica peculiar de devoção interior e de realidade da vida exterior — uma forma ideal de se apresentar como doador.

Figura 37 - A adoração dos pastores. Hugo van der Goes. c.1476–1478.
Galeria Uffizi. Florença.



Fonte: Arquivo Pessoal. Foto Ricardo Bicudo.

Figura 38 - O Juízo Final. Memling.



Fonte: <https://www.wga.hu/art/m/memling/1early3/02last00.jpg>

Os quadros pintados pelos artistas flamengos, e enviados para a Itália, influenciaram profundamente a pintura italiana, em especial a pintura do retrato e a pintura devocional. É provável que essa observação tenha dado as pistas para que Warburg mais tarde pudesse ampliar a compreensão do florentino da época do Renascimento e, por consequência, dos elementos que influenciaram a criação artística nesse período, pois, as posturas adotadas pelos personagens no quadro refletem mais o resultado de uma troca de valores, de uma necessidade expressiva, do que a genialidade de um artista.

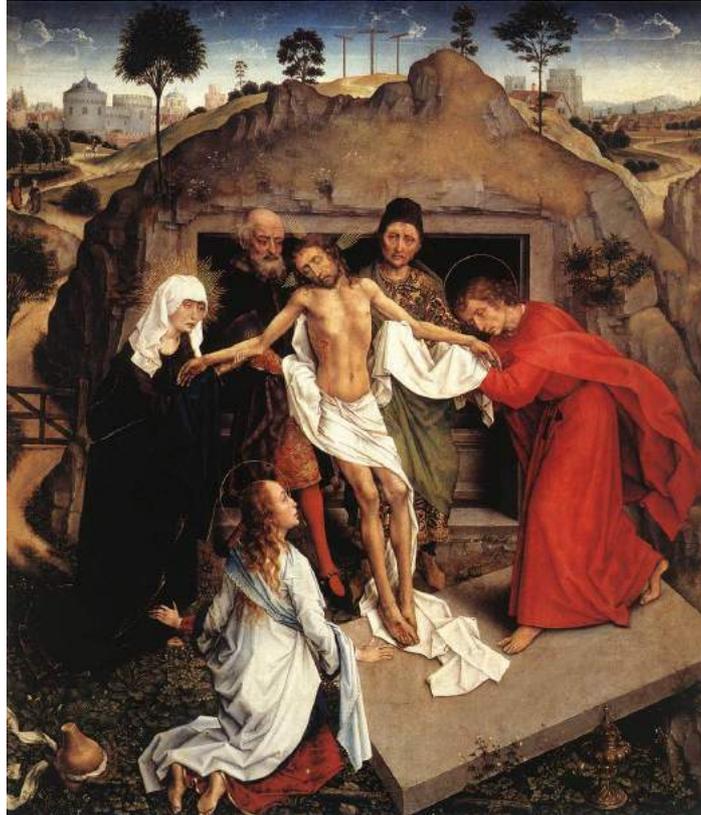
No mesmo ano de 1902, ao escrever *A arte do retrato e a burguesia florentina*, Warburg destaca um conjunto de afrescos pintados por Ghirlandaio para Francesco Sassetti na Capela Santa Trinitá, e aponta que um dos afrescos foi tomado emprestado de um grupo dos três pastores do tríptico de Hugo van der Goes, o que nos leva a considerar a influência da arte flamenga para representar o “ânimo interno da alma” também nos retratos individuais de Sassetti, Lorenzo e filhos, apresentados no afresco da mesma capela. (WARBURG, 2013b).

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

Outro exemplo de adoção de elementos nórdicos nos círculos italianos é apresentado por Warburg no texto de 1903, *O Sepultamento de Cristo, de Rogier van der Weyden, nos Uffizi*. A obra de Rogier van der Weyden, *O Sepultamento de Cristo* (FIGURA 39), seria “aparentemente idêntica” a uma tábua encontrada no inventário da Vila Careggi, e também, “um eco”, mesmo que distante, da deposição da cruz em um tapete do século XV, de Cosimo Tura (FIGURA 40). Ao notar essas semelhanças, Warburg concluiu que:

As obras com fisionomias acentuadamente nórdicas representavam elementos essenciais que marcaram as impressões juvenis dos mestres clássicos italianos e incentivaram, justamente por provocarem uma oposição à sua peculiaridade, uma reconfiguração criativa (WARBURG, 2013p, p. 284).

Figura 39 - O Sepultamento de Cristo. Rogier van der Weyden.



Fonte: <https://www.wga.hu/art/w/weyden/rogier/14pieta/3entombm.jpg>

Figura 40 - Sepultamento de Cristo. Tapete segundo Cosimo Tura.



Fonte: Warburg (2013c, p.279)

Ainda dedicando-se as relações de intercâmbio que mostraram seus resultados através das pinturas, Warburg escreveu em 1904 o texto *Sobre uma pintura florentina que deveria estar na exposição dos Primitivos Franceses*, onde observou como os artistas mostravam um “ecletismo refinado”. A partir da pintura *Adoração*, de Benedetto Ghirlandaio — irmão de Domenico Ghirlandaio — ele comenta que uma característica importante é o fato da obra apresentar um estilo curiosamente não italiano. E, também, que sem a inscrição que se apresenta no quadro, onde é possível identificar que a obra foi feita por Benedetto, “seria difícil determinar com certeza se essa foi a obra de um pintor flamengo ou francês sob influência toscana ou se foi a de um italiano que adotara a maneira francesa.” (WARBURG, 2013u, p. 285). Além disso, aponta que a obra como documento artístico deveria estar na exposição sobre as pinturas primitivas francesas (*Primitifs Français*), pois além de fornecer elementos para uma análise estilística de uma série de obras consideradas misteriosas, ela poderia servir para mostrar como o espírito nativo desses primitivos não impedia um ecletismo refinado.

No ano que Warburg escreveu seu texto sobre Dürer, ele comentou sobre a importância de se considerar o intercâmbio entre o Norte e o Sul como um elemento importante na compreensão de uma reconfiguração estilística. Essa consideração se deve ao fato do autor ter percebido, que as antigas fórmulas de páthos refiguradas pela Itália, chegaram ao artista Dürer através do intercâmbio de formas de expressão artística. Logo, ao escrever *O intercâmbio de cultura artística entre Norte e Sul no século XV*, Warburg observou como se deu essa troca também através da gravura, apontando que:

o problema do intercâmbio de cultura artística entre Norte e Sul no século XV (...) pode ser identificado com maior precisão e esclarecido sob um novo aspecto se analisarmos com mais cuidado (...) a obra de gravuras em cobre atribuída a um artista chamado Baccio Baldini⁴³ (WARBURG, 2013m, p.237).

⁴³ Esse é o segundo texto de Warburg em que retorna as gravuras em cobre do gravador italiano Baccio Baldini. O primeiro texto foi *A crônica de imagens de um ourives florentino*, de 1899. Ele ainda faria referência a essas gravuras no texto *Sobre as imprese amorose nas gravuras florentinas* mais antigas, também de 1905. Baccio Baldini também é citado por Warburg no texto de 1895, *Os figurinos teatrais para os intermezzi* de 1589, onde ele se refere aos *Tarocchi* de Baldini.

Warburg comenta que Mariette e depois Lehrs, foram os primeiros a observar e identificar que os produtos do gravurismo nórdico exerceram uma influência sobre os profetas e as sibilas de Baccio Baldini. Um exemplo dessa presença nórdica pode ser visto através da obra *Briga pelas calças* de Baldini (FIGURA 41), em comparação com a gravura em cobre do Mestre das Bandeiras (FIGURA 42), para a qual Warburg expressou que se não fosse pela obra nórdica, “as famigeradas calças na gravura italiana mal poderiam ser reconhecidas” (WARBURG, 2013m, p.238).

Outro objeto que também confirma essa hipótese é um utensílio doméstico popular da Escandinávia que Warburg teve a oportunidade de encontrar numa loja de brinquedos na Noruega, quando viajou para lá em 1896. Nele havia “uma representação de um grupo de mulheres que brigam por uma peça de roupa”. O mesmo objeto ainda possui a inscrição “Segundo a profecia, sete mulheres brigarão pelas calças de um homem.” (WARBURG, 2013m, p.238).

Figura 41 - Briga pelas calças. Gravura florentina. Baccio Baldini.



Fonte: Warburg (2013m, p.239)

Figura 42 - Briga pelas calças. Gravura em cobre. Mestre das Bandeirolas.



Fonte: Warburg (2013m, p.239)

A arte aplicada de utensílios domésticos borgonheses também foram importantes difusores de imagens seculares, os quais introduziram os “tipos mais autênticos do imaginário cômico nórdico nas coleções florentinas privadas mais ilustres.” (WARBURG, 2013m, p.241). Nesse caso, Warburg cita o exemplo da taça de esmalte da coleção *Thewalt*⁴⁴, onde nela é possível ver um bando de macacos escalando uma superfície para roubar o merceiro. Uma dessas taças, talvez o mesmo exemplar, como pensou Warburg, foi encontrada na câmara de tesouros de Piero de’ Medici, como uma preciosidade altamente estimada, o que levou o autor a crer, que essa “farsa típica do repertório da comédia neerlandesa nas representações pictóricas e teatrais” (WARBURG, 2013m, p.241), assim como a *Briga pelas calças*, foi assimilada pela arte do início do gravurismo italiano.

Outro exemplo de gravura, *A punição do Amor* (FIGURA 43), é apresentado pelo autor para chamar atenção sobre a forma como o deus pagão Amor foi castigado. Warburg ressalta que ao invés do personagem ser

⁴⁴ Na época da escrita do texto Warburg observa que a taça pertence a coleção *Morgan*.

representado à maneira clássica antiga, é retratado tendo como modelo uma gravura alemã, e comenta que o que não foi percebido, é que a cena ilustra o *Trionfo della Castità* de Petrarca, onde Amor é punido da mesma forma.

Figura 43 - A punição de Amor. Gravura florentina em cobre.



Fonte: Warburg (2013m, p.240)

As gravuras já haviam sido destacadas por Warburg nesse processo de intercâmbio, no texto já citado de 1905, *Sobre as imprese amorose nas gravuras florentinas mais antigas*, onde o autor se dedicou a observar os *tondi*, já citados anteriormente. O *tondo* impresso eram gravuras em cobre que podiam substituir as pinturas nas tampas de pequenas caixas de especiarias, e costumava ser apresentado pelos galantes à suas amantes.

Os *tondini* e os *cassoni* foram exemplos da arte cortês aplicada, que aludiam aos relacionamentos pessoais dos comitentes. Esses objetos mostraram a Warburg como a linguagem francesa e medieval tardia do Antigo influenciou a sociedade culta italiana do Quattrocento, revelando a presença do ornamento “alla franzese” e a linguagem “all’ antica”.

No círculo dos ourives florentinos, aos quais chegavam os produtos da arte figurativa em impressos idealizados no Norte, pode-se constatar uma evidente colisão, e até agora seguramente não considerada, entre o prazer do ornamento *alla franzese* e o impulso ao movimento *all'antica* (WARBURG, 2013t, p.108).

Foi através desses objetos, os quais apresentavam o realismo dos trajes “*alla franzese*” entrelaçados com as roupagens em dinâmico movimento à antiga, que Warburg percebeu que o *tondini* de Lorenzo de’ Medici e Lucrezia Donati, além de representar o encontro de dois princípios estilísticos, também eram exemplos de uma forte influência das gravuras nórdicas.

Os tapetes também foram um grande aliado no processo de intercâmbio de valores expressivos. Além dos textos já citados anteriormente, eles aparecem como tema no texto de 1907, *Trabalhadores campestres em tapetes de Borgonha*, onde o autor voltou a tratar do intercâmbio entre as culturas florentina e flamenga. Nesse texto Warburg caracterizou o *arazzo*, o tapete tecido, como de natureza mais democrática, pois não se baseava no ato criativo singular de um artista e, podia, através do tecelão, tecnicamente ser produzido tantas vezes quanto o comitente desejasse.

Outra característica, é que o tapete não ficava afixado a parede permanentemente como um afresco, mas era um veículo móvel de imagens. E as imagens presentes nesses “veículos têxteis”, eram “figuras nórdicas em tamanho natural” que ultrapassaram as fronteiras da França e de Flandres, para difundir os contos de fadas do passado antigo ou medieval com o estilo da moda “*alla franzese*.” (WARBURG, 2013v). Os três tapetes que Warburg apresentou nesse estudo representam, segundo o autor, “tanto no tema quanto na acepção, o mesmo poder de observação resolutivo do realismo flamengo” (WARBURG, 2013v, p.289).

Warburg chama atenção também para a representação, a expressão das figuras e a temática, ou seja, os lenhadores presentes nas composições de vários tapetes, assim como a construção de “chambres” — quartos ou salas — para a exposição desses. Os lenhadores durante o exercício da profissão representavam variações do tema da arte de gênero popular. Ao perceber o grande volume de obras com essa temática, Warburg comentou que “já desde o início do século XV podemos comprovar a existência de

cenar da vida do homem ordinário em número suficientemente alto para identificá-los como elemento típico do mundo de imagens da tapeçaria cortês.” (WARBURG, 2013v, p.295). E a novidade não estava apenas no tema de gênero, como apontou o autor, mas na habilidade de Pasquier Grenier⁴⁵ ou de seus desenhistas, de captar a expressão cativante das figuras em tamanho natural durante o exercício da atividade.

É preciso reforçar que Warburg reconheceu nessas imagens da arte aplicada, uma enorme força pictórica (WARBURG, 2013v, p.294) que ganharia o gosto do colecionador privado, e que seria importante para entender o desenvolvimento geral da história do estilo. Ao observar esse homem do período de transição, ou seja, aquele que demonstrava a compatibilidade entre os interesses artísticos sacro e seculares, Warburg identificou na Itália contemporânea, um lugar que oferecia os testemunhos mais inequívocos para essa compatibilidade. E apontou os reis de Nápoles, os duques de Ferrara e os Medici em Florença como aqueles que prezavam pelos tapetes pictóricos dos mestres flamengos, como seus bens mais preciosos, ao lado das obras espirituais devocionais em tela e madeira, popularizados por Roger van der Weiden (WARBURG, 2013v, p.296). Ao mesmo tempo, os Medici também dedicaram seus lugares mais honrosos não apenas aos tapetes, mas a pintura de gênero sobre tela carregadas da linguagem antiga, mostrando que era possível encontrar um equilíbrio para as duas forças que moldavam o homem do período de transição. Ao que Warburg afirmou:

fizeram isso na mesma época (por volta de 1460) em que Piero e Antonio Pollaiuolo usaram suas pinturas sobre tela com as proezas de Hércules, instaladas no palácio da Via Larga, para proclamar o novo estilo ideal da vida em movimento, após terem desdobrado assim o estandarte da nova “fórmula de páthos” “all’ antica” que viria a conquistar o mundo (WARBURG, 2013v, p.296).

Outro meio de difusão de imagens observado no intercâmbio entre as culturas do Norte e do Sul foram as xilogravuras. No texto de 1908, *Sobre as imagens de deidades planetárias no calendário baixo-alemão de 1519*, Warburg chamou atenção para as imagens que representavam deuses

⁴⁵ Pasquier Grenier foi um tecelão de tapeçaria flamengo.

planetários no *Nyge Kalender* baixo-alemão (FIGURAS 44 e 45), impresso por Steffen Arndes em 1519, em Lübeck, na Alemanha. Essas imagens revelam modelos italianos, onde dois dos planetas, Mercúrio e Saturno, obtêm seus modelos no tarô de Baldini de 1465 (FIGURAS 46 e 47), o qual apresentava uma série de gravuras em cobre criada no norte da Itália. Além de Baldini, Warburg não descarta outro possível “doador” de planetas, Hans Burgkmair (FIGURA 48), em Augsburg,

cuja sequência de xilogravuras planetárias não apenas serviu como modelo comum para esses deuses planetários nórdicos, mas também, graças a sua localização geográfica em Augsburg, difundiu na parte oriental da Alemanha o universo mitológico ressuscitado na Itália (...) (WARBURG, 2013s, p. 508).

Warburg ressaltou que o calendário de 1519, permitiu retrazar o caminho percorrido pelas imagens “libertadas e mobilizadas pela arte da imprensa”, possibilitando e mediando uma nova época de intercâmbio entre o Norte e o Sul. Essa nova época de intercâmbio diz respeito as imagens que circularam através da arte da imprensa, a qual, a partir da invenção da máquina de impressão em tipos móveis, pelo alemão Johannes Gutenberg, possibilitou um processo acelerado de produção de impressos, que deixou de ser manual e artesanal, tornando-se uma produção mecanizada.

Figura 44 - Mercúrio. *Nyge Kalender*, Lübeck, 1519.



Fonte: Warburg (2013s, p.509)

Figura 45 - Saturno. Nyge Kalender, Lübeck, 1519.



Fonte: Warburg (2013a, p.533)

Figura 46 - Mercúrio. Tarocchi. Gravura da Itália Setentrional.



Fonte: Warburg (2013s, p.509)

Figura 47 - Saturno. Tarocchi. Gravura da Itália Setentrional.



Fonte: Warburg (2013a, p.533)

Figura 48 - Mercúrio. Xilogravura. Hans Burgkmair.



Fonte: Warburg (2013s, p.509)

Ainda sobre o impacto da imprensa de Gutemberg, Warburg também o observou no texto de 1912, *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara*. Ao comentar que da tradição dos deuses, onde as figuras gregas haviam adquirido o “poder terrível de demônios astrais” — isso porque as pessoas acreditavam que os astros podiam determinar seu destino — partia uma corrente principal que permitia que os pagãos vestidos a moda nórdica, se difundissem com grande facilidade através da imprensa recentemente descoberta no Norte, a qual permitiu a criação de panfletos com texto e imagem, e de livros com ilustrações xilográficas. Esse material móvel “apresentava em texto e imagem os sete planetas e seus filhos, contribuindo assim, graças à sua fidelidade às fontes, para o Renascimento italiano da Antiguidade.” (WARBURG, 2013e, p.455).

O intercâmbio de imagens também foi observado nos textos que abordam o tema da astrologia, entre eles, o texto de 1909, *Arte eclesiástica e cortês em Landshut*. Nele vemos as observações feitas por Warburg a respeito de um relevo de 1542 que se encontra sobre uma chaminé no salão italiano, numa *Residenz*, em Landshut. Para Warburg, “o relevo representa os sete planetas numa forma que corresponde perfeitamente à tradição medieval.”(WARBURG, 2013j, p.449). Ele possui representações as quais são ilustrações literais de um tratado de pintura do século XIII, atribuído a Albericus⁴⁶. O tratado possui instruções para representação de 23 deuses que exerceram influência sobre a concepção de divindades do final da Idade Média e do início do Renascimento, e também, nas ilustrações das edições de Ovídio moralizado; nas figuras do tarô da Itália setentrional; na imagem de Mercúrio que aparece nas xilografuras de Burgkmair, que por sua vez influenciou também o calendário de Lübeck.

A chaminé de Landshut não foi apenas mais um exemplo do intercâmbio cultural entre o Norte e o Sul; ele demonstrou a importância da compreensão dos intercâmbios para os estudos sobre a história do estilo durante o Renascimento. Há ainda outros textos que abordam a questão do

46 Na verdade a referência é para o Berchorius: o Libellus, (*De deorum imaginibus libellus*, escrito na Itália Setentrional por volta de 1400) – No adendo 2 do capítulo 26 do livro *A Renovação da Antiguidade Pagã*, há uma correção feita pelos editores os quais afirmam que quando Warburg usa o nome “Albericus”, devemos entendê-lo como referência a adaptação mais moderna de Berchorius: o Libellus, e não ao autor do século XII.

intercâmbio no contexto da astrologia, mas optamos por tratar deles no tópico específico ao tema, por esse apresentar outros aspectos em relação ao problema do estilo que serão mais facilmente compreendidos em conjunto. Assim, veremos como isso se deu no tópico seguinte.

3.3.5 Deuses planetários como determinadores do destino

Influenciado pela leitura do livro de Franz Boll desde 1907⁴⁷, Warburg apresentou seus primeiros registros dentro do tema da astrologia no texto de 1908, *Sobre as imagens de deidades planetárias no calendário baixo-alemão de 1519*, no qual observou as xilogravuras que representavam deuses planetários no *Nyge Kalender* baixo-alemão (ver FIGURAS 44 e 45), impresso por Steffen Arndes em 1519, em Lübeck.

Também influenciado pela leitura do texto árabe de Abû Ma'schar⁴⁸, e ver ali a possibilidade de entendimento das representações enigmáticas observadas no Palazzo Schifanoia (FIGURA 49), que há muitos anos eram investigadas sem sucesso, Warburg se dedica a escrever o texto de 1912, *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara*. Nessa publicação ele aborda a questão das figuras astrológicas sem deixar de considerar seus temas de pesquisa anteriores, como a recepção da Antiguidade, a sobrevivência mítica e o intercâmbio de culturas. É importante ressaltar que o problema da influência da Antiguidade foi ganhando novos contornos.

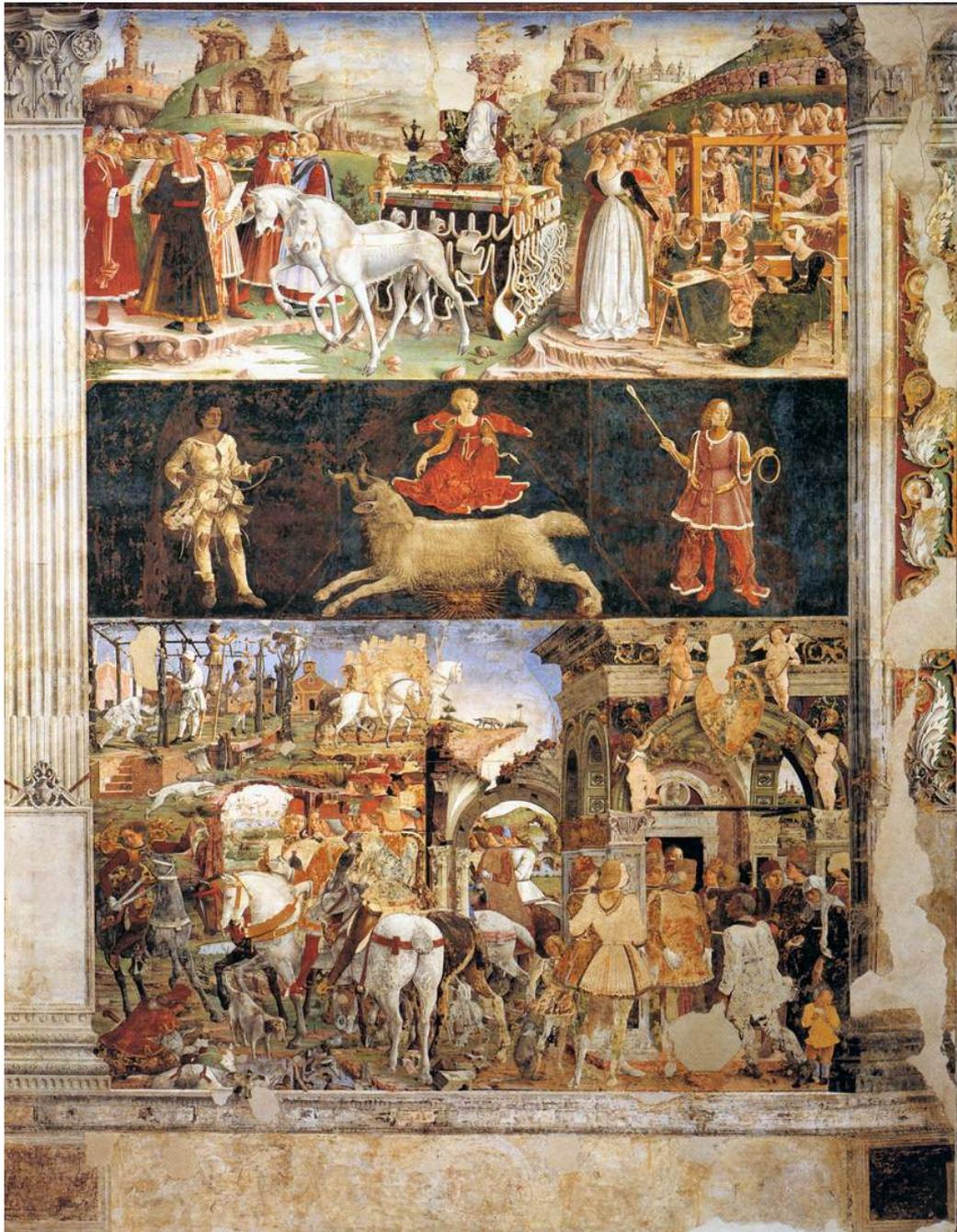
De início, Warburg diante de um público especialista em arte, diz que precisa justificar sua intenção de falar sobre a astrologia, por dois motivos: o primeiro, por ser “essa perigosa inimiga da liberdade de criação artística”, e segundo, pela sua “importância para o desenvolvimento estilístico da pintura italiana.” (WARBURG, 2013e, p.453). Dessa forma, a astrologia mostrou um novo caminho para a compreensão da história do estilo, pois até aquele instante, ele havia percebido dois momentos importantes no desenvolvimento de suas pesquisas: primeiro, percebeu a influência da Antiguidade na pintura

⁴⁷ Franz Boll. *Sphaera: Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*. Leipzig, Teubner, 1903.

⁴⁸ Abû Ma'schar, principal autoridade da astrologia medieval, falecido em 886, escreveu *Introdução a Astrologia*.

secular do Quattrocento, a qual havia se manifestado através de movimentos acentuados dos corpos e das vestimentas; e, segundo, reconheceu a influência das fórmulas de páthos sobre os artistas, a exemplo do impacto das expressões dos personagens criados por Albrecht Dürer (WARBURG, 2013s).

Figura 49 - Afresco correspondente a março (Palas). Palazzo Schifanoia.



Fonte: <https://www.wga.hu/art/c/cossa/schifano/1march/1march.jpg>

Com o tema da astrologia viu se abrir mais uma possibilidade de deslocamento, o qual ampliava o entendimento das imagens e permitia perceber nos afrescos do Palazzo Schifanoia, uma dupla tradição medieval do mundo dos deuses antigos: a influência da teoria sistemática dos deuses olímpicos, transmitida pelos mitógrafos eruditos medievais da Europa Ocidental, como também, a influência da doutrina dos deuses astrais, preservada em imagem e palavra na prática astrológica. Warburg chegou a essa conclusão ao notar que na Idade Média havia o interesse pela formulação clássica e, também, que havia manuais mitológicos ilustrados para os dois grupos que mais dependiam deles: os pintores e os astrólogos.

Um desses manuais, o “*De deorum imaginibus libellus*”, de Berchorius — que Warburg no texto afirmou ser de Albericus —, possuía 23 deidades pagãs famosas, as quais exerceram uma influência sobre a literatura poética posterior, como também, sobre várias obras, entre elas, o relevo da chaminé em Landshut com seus sete deuses pagãos ao estilo de “Albericus”, ou seja, de Berchorius.

Através da leitura do texto de Abû Ma’schar, presente no livro de Franz Boll, Warburg conseguiu perceber que as figuras enigmáticas de Schifanoia se revelavam semelhantes aos decanatos indianos que apareciam no texto de Abû Ma’schar. Esse ainda apresentava os sistemas distintos de estrelas fixas: o sistema árabe, o sistema pitolemaico e o sistema indiano, os quais permitiram a Warburg entender um processo de migração importante para a compreensão das imagens nos afrescos de Schifanoia (WARBURG, 2013e).

Boll havia reconstruído a *Sphaera Barbarica*⁴⁹ de Teucro e identificado as etapas principais de sua migração para o Oriente e de volta para a Europa, até chegar às xilogravuras de um pequeno livro chamado *Astrolabium Magnum* de Pietro d’Abano (FIGURA 50). Ao perceber essas migrações, Warburg comentou:

Sobre o estrato inferior do céu de estrelas fixas de origem grega sobrepusera-se, em um primeiro momento, o esquema do culto aos decanatos de origem egípcia. Sobrepôs-se então a este o estrato

⁴⁹ A *Sphaera Barbarica* é uma “descrição do céu das estrelas fixas enriquecida por nomes astrais provenientes do Egito, da Babilônia e da Ásia Menor, cujo volume supera o catálogo astral de Arato quase três vezes” (WARBURG, 2013e, p.456). O catálogo de Arato foi outro que também reuniu estrelas fixas.

da transformação mitológica indiana, que mais tarde — provavelmente por mediação persa — passou para o ambiente árabe. Por fim, depois que a tradução hebraica acrescentara outra camada turvadora, o céu de estrelas fixas grego desembocou — com a mediação francesa na tradução latina do Abû Ma'schar — na cosmologia monumental do início do Renascimento italiano, na forma das 36 figuras enigmáticas da faixa central dos afrescos de Ferrara (WARBURG, 2013e, p.462).

Assim, através da ampliação do campo de observação em direção ao Oriente, o autor pôde demonstrar que as imagens na pintura mural em Ferrara, são elementos sobreviventes de símbolos de estrelas fixas que no decorrer de séculos de migração da Grécia para outros locais, acabaram perdendo toda a clareza de sua forma grega, isto é, Warburg percebeu que as imagens no Palazzo Schifanoia são elementos sobreviventes — metamorfoseados — de acepções astrais do mundo dos deuses gregos. As pinturas em Ferrara fizeram Warburg observar como “surgiu a principal ocorrência estilística que simboliza a transição do início do Renascimento para o Alto Renascimento: a restituição de um ideal estilístico à antiga mais elevado nas grandes figuras do mito e da história antigas.” (WARBURG, 2013e, p.474).

Para Warburg, aparentemente não parecia existir uma ponte entre as imagens de Ferrara para essa humanidade mais elevada desse estilo ideal à antiga, pois as imagens dos deuses antigos em Ferrara, a exemplo da Vênus de Cossa, mantinha uma distância com a Vênus de Rafael na Villa Farnesina. Entre Cossa e Rafael, Warburg comenta que Botticelli seria o elo de transição, pois ele também “teve que primeiro libertar sua deusa da beleza do realismo medieval da arte de gênero banal “alla franzese”, da subserviência ilustrativa e da prática astrológica” (WARBURG, 2013e, p.474). Então, é nesse contexto que Warburg percebeu que *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Botticelli, “pretendiam reconquistar a liberdade olímpica para a deusa duplamente acorrentada (mitográfica e astrologicamente) pela Idade Média.” (WARBURG, 2013e, p.475). E que Botticelli havia recebido da tradição os temas, mas os pôs a serviço de uma humanidade ideal, cujo estilo foi marcado pela “Antiguidade grega e latina reavivada, pelo hino homérico, por Lucrécio e Ovídio” que chegaram a ele por intermédio de Poliziano, como vimos no capítulo anterior (WARBURG, 2013e, p.475).

Figura 50 - Decanatos de Áries. *Astrolabium Magnun.*



Fonte: Warburg (2013e, p.458).

As imagens dos deuses planetários permitiram a Warburg perceber também, que as figuras dos deuses pagãos ressuscitados deveriam ser compreendidos não apenas como manifestações artísticas, mas como criaturas religiosas, assim seria possível compreender o papel do fatalismo da cosmologia helenística. O áugure pagão que aparecia disfarçado sob o manto da erudição — a exemplo dos astrólogos — foi difícil de combater e muito mais difícil de vencer.

Warburg observou que desde o final da Antiguidade os deuses antigos como demônios cósmicos sempre existiram determinando o cotidiano prático, de forma que, não era possível negar a existência de um poder paralelo da cosmologia pagã, como a astrologia. E, da mesma forma como percebeu no

texto *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia*, observou também no texto de 1920, *A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero*, através das imagens da arte impressa, a presença de deuses planetários, que ao mesmo tempo que possibilitavam uma orientação no espaço, eram também os seres demoníacos que determinavam o futuro. Ele comentou:

(...) os deuses planetários subsistiram em palavras e imagens como deidades vivas do tempo que designavam matematicamente e determinavam mitologicamente cada período do decurso do ano: o ano como um todo, o mês, a semana, o dia, a hora, o minuto e o segundo. Eram seres demoníacos com um poder duplo, sinistro e oposto: como signos do Zodíaco, ampliavam o espaço, representavam pontos de orientação no voo da alma pelo Universo; como constelações astrais, eram ao mesmo tempo ídolos com os quais a pobre criatura procurava se unir miticamente por meio de cerimônias devotas (WARBURG, 2013a, p.517).

Para Warburg, o astrólogo da Reforma também mostrava uma polaridade, pois, era aquele que combinava a política religiosa com a ciência. Vivia a lógica e a magia como ferramenta homogênea e primitiva, com a qual podia medir e praticar magia ao mesmo tempo. A lógica criando o espaço de pensamento entre ser humano e objeto pela designação e distinção conceituais. A magia destruindo esse espaço de pensamento, aglutinando o ser humano e o objeto por meio do vínculo, ideal ou prático, da superstição⁵⁰.

A prática realizada pelos astrólogos da Idade Média foi difundida através dos primeiros produtos ilustrados da imprensa: os manuais astrológicos. Esse intercâmbio de figuras astrológicas possibilitou que Warburg percebesse duas concepções contrárias da Antiguidade na Itália e na Alemanha da virada do século XV: “a antiga concepção prático-religiosa e a nova concepção estético-artística” (WARBURG, 2013a, p.517). Na Itália, essa última se estabeleceu, e também encontrou adeptos na Alemanha. Já a Antiguidade astrológica vivenciou na Alemanha um renascimento onde,

⁵⁰ Nessa relação entre lógica e magia, observamos uma ideia semelhante desenvolvida no texto sobre os Pueblos, mas não é possível afirmar se essa foi uma percepção que ocorreu a Warburg durante a viagem para os Estados Unidos e que, possivelmente, influenciou a escrita do texto sobre Lutero, ou se ela surgiu durante a escrita do texto sobre Lutero e, posteriormente, inspirou a escrita sobre os índios.

os símbolos astrais que sobreviveram na literatura divinatória — principalmente os sete planetas antropomórficos — receberam uma injeção de sangue novo das lutas desenfreadas do presente social e político que, de certa forma, os converteu em deidades políticas do momento (WARBURG, 2013a, p.517).

Esses símbolos astrais começaram a surgir nas profecias artificiais, isto é, científicas, políticas, e precisavam ser observados de forma diferente daquelas figuras utilizadas nas adivinhações prodigiosas, as quais faziam uso de monstros terrestres, esses que eram os proclamadores do destino (WARBURG, 2013a, p.517). Assim, Warburg adverte que era preciso ter em mente a existência desses dois tipos de adivinhação: a artificial, cujos senhores do destino antropomórficos (os símbolos astrais), são submetidos a interpretação astrológica da profecia artificial; e a prodigiosa, cujo destino é proclamado pelos monstros terrestres. Eles seriam os Astras e os Monstras.

Entre os símbolos astrais, Saturno era o mediador demoníaco entre o homem e o mundo. E, também, era o mais temido deles. Warburg aponta que durante a Reforma as aparências celestiais foram antropomorfizadas através de imagens e palavras, na tentativa de limitar, pelo menos simbolicamente, esse poder demoníaco. Dessa forma, Lutero também teve sua imagem astralizada para ter o seu poder demoníaco limitado. De acordo com a profecia de Lucas Gauricus⁵¹, Lutero era um elemento perigoso, pois a sua data de nascimento estava relacionada a uma grande conjunção entre os planetas Saturno e Júpiter, no signo de Escorpião. O fato é que, para chegar a essa conclusão, o astrólogo italiano modificou a data de nascimento de Lutero de 10 de novembro de 1483 para 22 de outubro de 1484. O objetivo principal da modificação da data era poder usá-la para fins políticos.

Para os biógrafos de Lutero, existiam de certo modo duas “verdades” calendárias — uma histórica e uma mítica — e também dois tipos de padroeiros: um santo cristão alemão, São Martinho, e um par de demônios planetários pagãos, Saturno e Júpiter (WARBURG, 2013a, p.529).

A profecia de 1484, a qual vinculava uma conjunção planetária específica de Júpiter e Saturno no signo de Escorpião, previa para 23 de novembro de 1484, o surgimento de um clérigo que causaria uma revolução

⁵¹ Lucas Gauricus (1476–1558) foi um astrônomo, matemático e astrólogo italiano.

eclesiástica. O surgimento desse “pequeno profeta” revolucionário também já havia sido profetizado pelo árabe Abû Ma’schar, falecido em 886. Então, Warburg observou que o temido fantasma da conjunção de Saturno e Júpiter, assim como o surgimento do profeta, já era um repertório comum muito antes da Reforma. Diante disso, comentou:

Por diversos motivos, porém, voltaram a exercer uma força renovada na época de Lutero. Em tempos de conflitos entre autoridades e camponeses, a conjunção de Saturno e Júpiter aparentava ser um retrato instantâneo do tempo da Guerra Camponesa, e o texto astrológico passava uma impressão estranhamente humana quando descrevia os movimentos dos corpos cósmicos brilhantes como de seres humanos beligerantes. Aqui, a Antiguidade demoníaca recebia da vida pulsante e passional da própria Reforma um reavivamento espontâneo e espantosamente real que, por ocasião da revolução eclesiástica real, afetaria sobretudo também a imagem do monge profeta de Lichtenberger (WARBURG, 2013a, p.542).

Logo, mesmo sem muitos dados objetivos, o ponto principal da profecia, a de um monge que se ergue contra o clero, foi imediatamente associada a Lutero. E essa associação foi feita tanto por seus amigos quanto por seus inimigos. Para Warburg, o fato dos amigos de Lutero, defenderem a mudança da data para o ano de 1484, ou seja, de persistirem na prática astrológica pagã, mostrava que também eles, os astrólogos alemães, cometeram um ato arbitrário e subordinaram a “obrigação histórica de comprovar a data verdadeira à causalidade mitológica como elemento relativo.” (WARBURG, 2013a, p.529).

Lutero, no entanto, foi contra à imposição de Saturno como seu padroeiro individual. Para entendermos o que significava essa oposição à crença contemporânea nos planetas e especialmente, o temor a Saturno, Warburg ressalta que é preciso, com ajuda de imagens, ter consciência do que significava o poder dos deuses planetários na concepção do mundo da Baixa Idade Média.

Ele então percebeu a presença de duas forças espirituais heterogêneas que, ao invés de se combater, se uniram para formar um “método”: a matemática e o temor aos demônios. A matemática sendo um instrumento refinado do pensamento abstrato, onde o astrólogo compreendia o universo através de um sistema de linhas, e calculava com precisão a

posição das estrelas fixas e dos planetas em relação à Terra e a si mesmo. E o temor aos demônios era a forma primitiva da causalidade religiosa. Diante dos seus quadros matemáticos, os astrólogos eram tomados de um temor supersticioso dessas designações astrais, as quais lidava como se fossem demônios aterrorizadores.

Com a ajuda de imagens de alguns calendários, o autor buscou entender esses elementos matemáticos-lineares e míticos-pictóricos na mente dos astrólogos medievais. Logo, ele identificou que os planetas podiam reger individualmente ou em conjunto. Como regente individual protegiam os meses e os signos do Zodíaco, segundo um princípio divisório elaborado pelos astrólogos da Antiguidade. Todos os planetas, exceto o Sol e a Lua, seriam padroeiros de dois meses. Quando regiam em conjunto, eram observados simultaneamente em sua cooperação, eram os dominadores do mundo através das conjunções. Quando planetas superiores como Saturno, Júpiter e Marte se encontravam em conjunção, essa era considerada uma “grande conjunção” e era, também, a mais perigosa, porém, ela só ocorria em grandes intervalos.

As conjunções também foram associadas a um grande dilúvio, o que gerou um grande pânico, isso porque as pessoas tinham um medo profundo desses planetas. Um exemplo foi a crença de que vinte conjunções, das quais dezesseis eram de Peixes, provocariam em fevereiro de 1524, uma catastrófica enchente. Esse temor também foi vivido por Lutero, mas ele se opunha as previsões astrológicas científicas, pois não reconhecia a astrologia como ciência. Para ele, a conjunção dos muitos astros significava o Juízo Final.

Nesse contexto, Warburg observa que a xilogravura carregada desses símbolos astrais foi utilizada como novo e poderoso meio de manipulação daqueles incultos. Ele chama atenção para uma xilogravura usada no *Prognosticatio* de Carion⁵², onde a imagem mostra o símbolo planetário do Sol ao lado do imperador; no manto do papa, o símbolo de Júpiter; e por trás do cavaleiro, o símbolo de Marte (FIGURA 51). Para Warburg, observar essas figuras é perceber que essas curiosidades fornecem uma fonte

⁵² Johann Carion (1499–1537) foi um astrólogo alemão.

profunda para o conhecimento da psicologia popular, pois os “demônios astrais” eram vistos com poderes reais, e por isso eles se manifestavam de modo antropomórfico, para que seu poder fosse limitado (WARBURG, 2013a, p.536). As xilogravuras também foram usadas para apresentar as relações estabelecidas entre a figura dos monges Lutero e Melâncton⁵³, onde Lutero se apresentava com o diabo no ombro (FIGURA 52), reforçando sua relação com o poder demoníaco. Elas também aparecem em panfletos, para mostrar que em 1523, a política divinatória de Lutero e Melâncton encontrou “expressão comum nos panfletos do asno-papa de Melâncton e do bezerro-monge de Lutero” (WARBURG, 2013a, p.549).

Para Warburg, a invenção da imprensa com tipos móveis permitiu dar asas ao pensamento erudito. E a arte da impressão pictórica, junto com as xilogravuras, possibilitou levar a compreensão das imagens enigmáticas, ao mesmo tempo que compartilhava o medo dos milagres naturais divinatórios, no céu e na Terra.

Figura 51 - Detalhe da Página de rosto de *Prognosticatio*. Johann Carion. 1521.



Fonte: Warburg (2013a, p.537).

⁵³ Philipp Melanchthon (1497–1560) foi um reformador, astrólogo e astrônomo alemão. Foi amigo de Lutero e também redigiu a Apologia da Confissão de Augsburgo.

Figura 52 - Os dois monges na edição de Lichtenberger. 1492.



Fonte: Warburg (2013a, p.541).

Logo, essas imagens começaram a fazer parte das ilustrações de alguns artistas. Warburg não deixa de observar a presença dos monstros, do asno-papa, do bezerro-monge e, além desses, outros que foram registrados em ilustrações no tempo de Maximiliano I, por membros do seu círculo íntimo, entre eles, Albrecht Dürer. Ele ressaltou ainda que essa corrente de prática pictórica divinatória, na época do humanismo alemão, pode ser vista na obra do artista, onde “suas criações estão profundamente arraigadas nesse solo primordial da crença pagã e cosmológica” (WARBURG, 2013a, p.554), e que é preciso ter algum conhecimento sobre ela para que possamos ter algum entendimento sobre a gravura *Melancolia I* (FIGURA 53).

Figura 53 - Melancolia I. Albrecht Dürer. 1514.



Fonte: <https://www.wga.hu/preview/d/durer/2/13/4/079.jpg>

As primeiras obras de Dürer mostram a sua familiaridade com a prática divinatória e as monstruosidades proféticas. Sua xilogravura com um homem que sofria da doença francesa (FIGURA 54), “transmite, concomitantemente o mundo da teratologia⁵⁴ e da profecia astrológica aterrorizadora” (WARBURG, 2013a, p.554) que pode ser vista na conjunção de 1484 de Lichtenberg. Já a gravura com a porca monstruosa de Landser (FIGURA 55), teve sua inspiração num panfleto de Sebastian Brant, que por sua vez, se colocou como áugure antigo, apresentando seu texto de “interpretação política sob a proteção da porca prodigiosa profetizada ao Eneias de Virgílio.” (WARBURG, 2013a, p.555).

⁵⁴ Teratologia – ciência que estuda as monstruosidades orgânicas.

Além desse conhecimento sobre a familiaridade de Dürer com essas práticas antigas, outro ponto importante para entendermos *Melancolia I*, era a ideia apresentada por Carl Giehlow⁵⁵, que demonstrava o fundamento no qual se apoiava a medicina terapêutica contra a melancolia saturnina⁵⁶ nos tempos de Maximiliano. Warburg apresenta que Maximiliano se preocupava com a ameaça de uma posição desfavorável de Saturno — o que para seu médico foi a verdadeira causa de sua morte — e com isso, adotava uma postura em relação à cura da doença.

Segundo a doutrina dos médicos antigos, a melancolia poderia existir de duas maneiras, de forma leve e de forma grave. Nos interessa observar sua forma mais grave, pois essa gerava estados maníacos e, para seu tratamento, de acordo com o médico e filósofo Marsiglio Ficino, era necessário uma abordagem com procedimento misto de terapias psicológica, científico-medicinal e mágica. O método consistia de um lado, na concentração espiritual interior, e do outro, na ação do planeta Júpiter bondoso. Essa conjunção favorável poderia ser adquirida através da imagem mágica de Júpiter que, segundo a doutrina de Agrippa, podia ser substituída por seu quadrado numérico. Com essa informação, Warburg conclui que esse foi o motivo para vermos o quadrado numérico na parede por trás do anjo, na gravura de Dürer (WARBURG, 2013a, p.559).

Perceber os elementos que influenciaram o processo de criação em Dürer, permitiu a Warburg um alargamento do entendimento sobre o problema da reconfiguração estilística que se apresentava no Renascimento. Ele ainda comenta:

O ato autenticamente criativo, que faz de *Melancolia I* de Dürer um documento de consolo humanista em face do medo de Saturno, só pode ser compreendido se reconhecermos essa mágica mitológica como objeto verdadeiro da refiguração artístico-espiritualizante (WARBURG, 2013a, p.560).

⁵⁵ Johann Carl Friedrich Giehlow (1863–1913) – Estudou Direito, Filosofia e História da Arte. Seu doutorado teve como tema “*Critical account of research on the history of the prayer book of Emperor Maximilian I*”. O Imperador Maximiliano I permaneceu como tema de suas pesquisas, as quais abordaram o mundo imaginário e visual de sua época.

⁵⁶ Para a astrologia, a melancolia é um temperamento associado ao planeta Saturno e está associado com comportamentos soturnos, sérios, lento. O temperamento oposto seria da natureza de Júpiter, que está associado a um comportamento mais alegre, falante e divertido.

As figuras em Dürer foram transformadas pela linguagem formal clássica, sem deixar de mostrar os sinais de dependência do destino. Warburg notou que “o demônio saturnino é neutralizado pela atividade reflexiva da criatura que ele ilumina” (WARBURG, 2013a, p.562). Dürer colocou sua criatura em posição de profunda reflexão, com o compasso na mão direita, e próximo a ele, outros instrumentos e símbolos matemáticos. A escolha por essas imagens — principalmente o compasso e a esfera — ganham sentido, quando Warburg ressalta que eles são, segundo a tradução de Ficino, os símbolos reflexivos da melancolia.

Os deuses planetários permitiram a Warburg encontrar respostas para o problema da reconfiguração estilística, através de caminhos que não eram partilhados pela história da arte. Mas como perceber esses fatos que interferiram na mudança de um estilo sem adentrar por outras vias apontadas pela religião e a astrologia? Para isso, Warburg defendeu que era preciso manter uma cooperação entre a história da arte e outras áreas, para que o método científico-cultural conseguisse se aprimorar.

Os deuses planetários observados e temidos pelo astrólogo da Reforma viajaram através das imagens e aportaram na Itália. O intercâmbio entre o Norte e o Sul permitiu que o universo mitológico fosse difundido não apenas com a roupagem “alla franzese”, mas levando com eles os deuses planetários, os quais foram libertados e mobilizados pela arte da imprensa (WARBURG, 2013s).

A troca entre o Norte e o Sul não deixou de influenciar a refiguração estilística observada por Warburg. Ao comentar sobre a presença de deuses olímpicos no teto da Villa Faresina pintado por Rafael, e próximo dali, o teto do salão pintado por Peruzzi com deidades astrais pagãs, planetas e estrelas fixas, no salão adjacente de Faresina, para proclamar o dia do nascimento de Agostino Chigi, Warburg quis mostrar como o italiano queria estar sob a proteção de seu horóscopo favorável. O mesmo Agostino — ao ter a cúpula que cobre seu túmulo em Santa Maria del Popolo com sete deuses planetários da Antiguidade dividindo o espaço com os anjos cristãos — mostrou como a fé pagã e a fé cristã podiam se apresentar de forma equilibrada. Warburg comenta:

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

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

A astrologia, através de seus testemunhos, permitiu a Warburg compreender como o homem buscava uma orientação espiritual diante do universo, através da forma como olhava para o céu. Com a astrologia, Warburg percebeu como o cosmo astral Antigo foi restituído e essa restituição permitiu a criação de um novo ideal de atitude humana em relação ao cosmo. Essa atitude mostrava a luta por um espaço de pensamento que oscilava entre uma causalidade mitológica e outra matemática, ou seja, através de uma polaridade.

O intercâmbio de imagens de deuses planetários também permitiu a Warburg ver um novo caminho em suas pesquisas sobre a influência da Antiguidade, ao entender que os deuses da Grécia que migraram e sofreram metamorfoses, chegaram ao homem do Renascimento, e ao homem do período da Reforma, para derterminarem seus destinos. Ele havia comentado, a respeito da *Sphaera* de Boll, que essa permitiu a ele “compreender símbolos cosmológicos, aparentemente separados por séculos, como funções de uma vontade idêntica de orientação cósmica que abarca épocas amplas e territórios vastos.” (WARBURG, 2013f, p.623).

Observar como o homem se deixou conduzir através dessa oscilação entre a fé pagã e a fé cristã, a partir das imagens, deu a Warburg a certeza de que através da Antiguidade era possível encontrar as respostas para as inquietações que surgiam diante das imagens, porque ele sabia que essa inquietude clássica era uma característica da arte e da cultura antiga, pois “o ethos apolíneo cresce junto ao páthos dionísio quase como um duplo ramo

de um mesmo tronco enraizado a fundo nos misteriosos abismos da mãe grega.” (WARBURG, 2018g, p.132).

Não é sem motivo que Warburg escreveu em favor da queda dos muros que impedem olhar a criação artística para além das fronteiras. Ele colocou que “deve-se praguejar energicamente de ambos os lados para que sejam derrubadas as barreiras levantadas nas fronteiras, para seguir, ao contrário, os traços da atmosfera pátria, dentro da qual cada obra singular pode encontrar sua vida específica.” (WARBURG, 2018c, p. 90). Ou seja, é preciso observar cada obra singular a partir dos traços que levaram a criação de cada artista, para que assim possamos entender a obra não apenas através da forma, mas a partir do contexto que suscitou aquela criação.

Assim, após fazermos a abordagem sobre as pesquisas realizadas por Warburg temos um entendimento mais claro da sua proposta de ir além da pura visualidade e entender a função que os objetos assumem no tempo para que se possa entender as “forças propulsoras da expressão artística”. Como vimos, para entender a expressão artística é preciso ir além dos limites formais, e entender as ligações que a imagem estabelece com a religião, a poesia, o mito, o culto, o drama... sem esquecer a influência do contexto do artista. Para Warburg, esse olhar ampliado permitia uma compreensão mais abrangente da imagem.

Com esse entendimento sobre a forma como Warburg estudou as imagens, e todos os problemas relacionados a reconfiguração estilística, temos as bases para uma compreensão do projeto criado por ele a partir de 1924, o atlas de imagem Mnemosyne, o qual abordaremos no capítulo seguinte.

4 IMAGENS PARA UMA ORIENTAÇÃO NO MUNDO: ABY WARBURG E O ATLAS MNEMOSYNE

A tensão durante o período da Primeira Guerra Mundial (1914–1918) abalou duramente o “delicado” equilíbrio mental de Aby Warburg. Para ele, a guerra teve uma influência decisiva sobre a vitória da loucura sobre a razão, causando sua internação em 1918, primeiramente em Hamburgo e, posteriormente, em abril de 1921, na clínica Belleuve em Kreuzlingen, onde ficou internado até 1924. Após sua alta, Warburg se dedicou ao atlas de imagens Mnemosyne até sua morte, em outubro de 1929, mas infelizmente não teve tempo de concluí-lo.

Mnemosyne, a deusa grega da memória, foi o nome escolhido para seu projeto e também era o lema de sua biblioteca. Segundo Wind (2018), a palavra foi colocada sobre a porta de entrada de seu instituto e deveria ser entendida em 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).

O pesquisador diante das imagens do passado não deve assumir uma postura de contemplação, mas deve olhá-las como resultado de experiências anteriores e, ao mesmo tempo, entender que essas experiências abrem o campo para uma compreensão do funcionamento da memória, a partir de uma forma simbólica de pensamento, como veremos mais adiante. Para isso, é preciso conhecer, e estudar, diversos tipos de materiais históricos que permitam compreender quais as ideias que contribuíram para a formação dessa imagem. Mnemosyne foi o lema adotado por Warburg para lembrar o pesquisador da sua responsabilidade perante as imagens.

Ao escolher montar seu projeto em forma de pranchas, Warburg possivelmente foi influenciado por Fritz Saxl⁵⁷, “pois esse tivera a ideia de dispor em conjunto algumas fotografias que forneciam um ‘resumo em imagens’ de certos temas estudados por seu mestre” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 383). Saxl apresentou sua proposta quando Warburg voltou da Suíça. Logo depois, o historiador da arte se dedicou a organizar várias imagens em pranchas, as quais serviram para montar um rascunho da primeira versão do atlas com 40 painéis. Esses foram montados na casa do próprio Warburg, em março de 1928.

Uma outra série foi preparada e fotografada em agosto do mesmo ano, com 77 pranchas e 1.292 reproduções, mas não demorou para Warburg realizar novas alterações. Com isso, algumas pranchas tiveram que ser fotografadas novamente, outras adicionadas e algumas omitidas. A segunda montagem foi finalizada em setembro de 1928, duas semanas antes de Warburg viajar para a Itália, onde realizaria uma palestra na Biblioteca Hertziana⁵⁸ (THE WARBURG INSTITUTE, 2020).

⁵⁷ Fritz Saxl (1890–1948) – historiador da arte, foi um dos principais colaboradores e amigo de Aby Warburg. Ele assumiu a direção da Biblioteca durante o período em que Warburg esteve internado (1919–1924) e também foi um dos responsáveis pela mudança da biblioteca de Hamburgo para Londres em 1933.

⁵⁸ A Biblioteca Hertziana – Instituto Max Planck de História da Arte, inaugurada em 1913, é um instituto de pesquisa alemão localizado em Roma, Itália. É considerado um dos mais renomados institutos de pesquisa de história da arte do mundo. <https://www.biblherz.it/>

Após uma estadia de nove meses na Itália, Warburg retorna em meados de julho de 1929 e trabalha numa nova versão para incluir as descobertas realizadas durante a viagem. Segundo o site do Instituto, o último registro estabelecido por Warburg com a ordem das pranchas e arranjo das imagens, data de 19 de outubro de 1929. Ele morreria poucos dias depois sem conseguir completar as lacunas deixadas entre os painéis 8 e 20, e entre os painéis 64 e 70. Provavelmente os temas dessas pranchas já estavam sendo desenvolvidos, como mostra o texto sobre a última versão no site do Instituto Warburg:

Perhaps Warburg was still trying to finalize the so-called development of Perseus; a short series of unnumbered panels addressing this theme is extant, too. As a fighter against monsters, Perseus was for Warburg a mythical incarnation of the human soul in its struggle against evil. Warburg neither managed to include the impact of the thought of Giordano Bruno, the early modern philosopher for whom myths were an allegory of cognition; he had discovered Bruno's crucial role in the development of abstract thinking during his trip to Italy (THE WARBURG INSTITUTE, 2020).

Mnemosyne é formado por 63 pranchas, das quais três delas são identificadas por letras (pranchas A, B e C), e o restante por números que não seguem rigorosamente uma sequência⁵⁹. Juntas, elas apresentam cerca de aproximadamente mil e cem imagens que variam entre: imagens de esculturas, de relevos dos sarcófagos antigos, de cópias de manuscritos, de pinturas, além de desenhos, gravuras, xilogravuras, páginas de jornal, imagens de publicidade, entre outras. Além disso, cada prancha possui uma legenda que foi criada por Warburg e seus colaboradores⁶⁰.

Para Warburg todas as imagens, seja ela uma obra de arte ou uma imagem do cotidiano, poderia ser uma fonte de saber e, portanto, era preciso investigá-la, não importa onde estivesse. Isso pode ser observado através de Mnemosyne, pois o atlas apresenta imagens em suportes diversos, e suas pranchas “escarnecem de qualquer método que tente separar a alta arte e as imagens cotidianas, a história e a atualidade, ou ainda a arte europeia e a

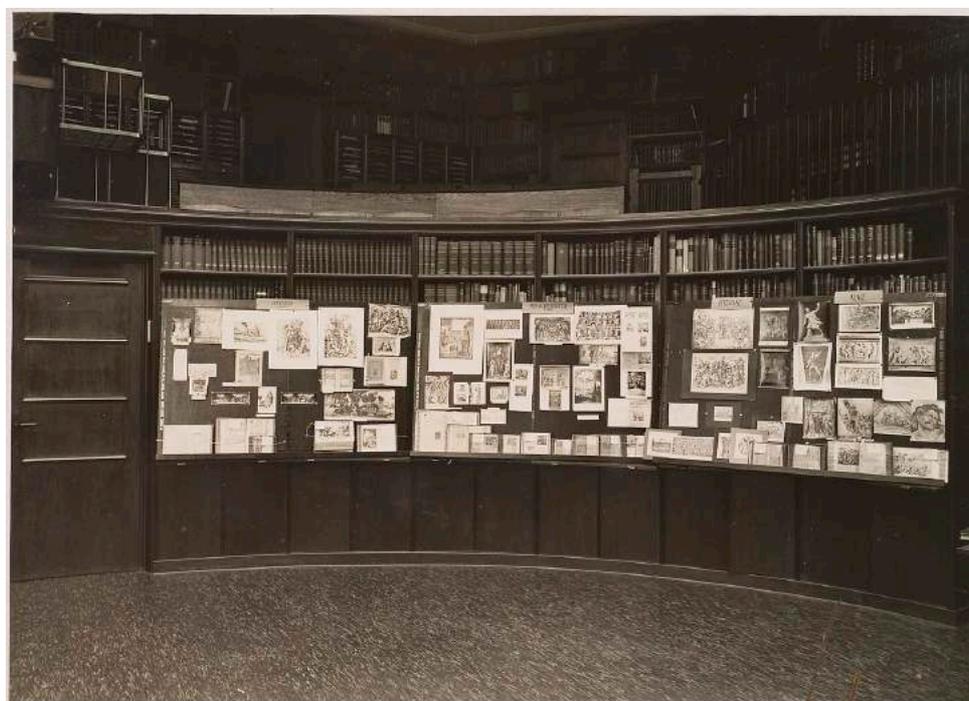
⁵⁹ Pranchas 1 a 8; 20 a 23; 23a; 24 a 27; 28–29; 30 a 41; 41a; 42 a 49; 50–51; 52 a 60; 61–62–63–64; e 70 a 79. Todas as pranchas podem ser encontradas no site do Instituto Warburg: <https://warburg.sas.ac.uk/> e no site http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php

⁶⁰ As legendas originais em alemão podem ser encontradas através do site: http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php

arte não europeia.”(BREDEKAMP; DIERS, 2013, p.xxi). Mnemosyne é um exemplo de como podemos olhar, estudar e compreender as imagens, sem se deixar conduzir por uma visão limitadora.

Ao organizá-las nas pranchas, de maneira que ficassem presas sem estarem fixadas permanentemente, mas permitindo uma movimentação, Warburg demonstrou que as imagens não se prendiam ao tempo, e muito menos ao espaço a elas destinado. Elas tinham liberdade para se movimentar nas pranchas, assim como os livros de sua biblioteca tinham liberdade para se movimentar pelas estantes, pois eles possuíam uma organização que levava em consideração os interesses e o sistema de pensamento de Warburg, e não os critérios alfabéticos e numéricos utilizados normalmente. O critério adotado na Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura⁶¹, permitia que a mudança da organização dos livros variasse de acordo com as alterações nos métodos de investigação do seu criador (AGAMBEM, 2015). Assim foi também a organização das imagens no atlas proposto por Warburg (FIGURA 56).

Figura 56 - Sala de Leitura da *Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Hamburgo. Durante a exposição Ovídio, 1927.



Fonte: <https://tumblr.co/ZWx5Ww2e8B6ZT>

⁶¹ No alemão KBW - Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.

Os temas encontrados nas pranchas variam entre o cosmo e o homem; a astrologia; sistemas de orientação; figuras mitológicas; a representação do páthos; o mascaramento das divindades que migraram entre o Oriente e o Ocidente, além dos veículos usados por essas imagens como a tapeçaria, que favoreceu o intercâmbio entre o Norte e o Sul; sem esquecer o período de transição do realismo ornamental ao estilo “all’ antico”, as representações da Ninfa; as musas; as fórmulas de páthos e a cosmologia na obra dos artistas. E nas últimas pranchas, percebemos uma variação de temas que mostram como Warburg também se interessou pelo caminho das imagens no Barroco e, também, daquelas contemporâneas a ele.

É possível dizer que todos os temas que Warburg explorou em suas pesquisas foram trazidos em forma de imagens para o atlas, formando quase como um “livro de imagens” dos estudos realizados por ele até o ano de sua morte. Isso, porém, não quer dizer que o atlas seja apenas uma reunião de imagens aleatórias. Longe disso, por estarem reunidas em pranchas, possuem um propósito, o qual é justamente fazer perceber que há algo que liga essas imagens no mesmo espaço, mesmo que, num primeiro instante, não pareça haver sentido nessa reunião. E essa percepção não é algo acessível através de um padrão lógico, pois olhar o atlas implica trazer a imaginação para o primeiro plano. Ler as imagens de Mnemosyne requer um pensamento que atravesse os limites da razão, em busca de correspondências entre as diferenças e não entre as semelhanças.

Não foi sem motivo que Warburg escolheu expor suas imagens através de telas de tecido preto esticadas. Essa disposição parece ter funcionado bem, pois é uma estrutura que permite observar as imagens todas juntas, e no maior tempo possível, possibilitando que as correspondências e as tensões entre as imagens surjam com mais naturalidade. Isso, porque, é preciso tempo diante das imagens para perceber suas conexões.

O atlas Mnemosyne é tudo o que a nossa razão desconhece. É um espaço caótico e inquieto que incita a desordem em nossa mente, e convida o pensar a abolir as fronteiras do racional, que só encontra sentido na coerência, e como tal, impede nosso olhar de aceitar essa aparente

“confusão” de imagens. Mnemosyne é um convite para ver agir a memória no tempo das imagens. É um convite a um pensar por imagens.

4.1 Mnemosyne: um atlas da inquietação

É difícil propor explicações para um projeto onde seu criador deixou pouca coisa escrita. *Mnemosyne. O atlas de imagens. Introdução*, é um texto que talvez não explique tanto quanto gostaríamos. Apesar de encontrar obras que abordam o que é, ou o que poderia ser o atlas Mnemosyne (AGAMBEM, 2015; DIDI-HUBERMAN, 2013b, 2018; SAMAIN, 2012; LUDUEÑA ROMANDINI, 2017), sempre nos encontramos num campo de incertezas, pois a todo momento a pergunta surge: o que Warburg teria escrito sobre cada uma de suas pranchas?

Assim, mesmo sabendo do risco de cair nas mesmas incertezas, a proposta neste capítulo é apresentar o atlas Mnemosyne a partir dos textos escritos por Warburg e das pranchas de imagens que ele deixou, mesmo que essas apresentem apenas pequenas legendas sem nenhuma explicação. A partir desse material — textos e pranchas — foi possível obter algumas pistas para uma tentativa de entendimento de sua proposta com esse projeto. O incentivo para isso foi notar que o texto sobre o atlas, de certa forma, faz um apanhado geral de todas as suas pesquisas. Ao escrever *Mnemosyne. O atlas de imagens. Introdução*, Warburg não apresentou, tão pouco explicou, o que são as pranchas. Na verdade ele não citou as pranchas em seu texto. Porém, ao ler, compreendemos que as questões tratadas já foram apresentadas em ensaios anteriores e, também, que o atlas buscou reunir as imagens que favorecessem, num primeiro momento, o entendimento dessas questões.

Ele inicia o texto com a afirmação de que “a criação consciente da distância entre o Eu e o mundo exterior é o que podemos designar como o ato fundamental da civilização humana” (WARBURG, 2018f, p.217). Essa afirmação é um convite para retomarmos nossa capacidade de simbolizar, ou seja, de criar um espaço intermediário que permita uma vivência libertadora.

Warburg (2015b, p.271) acreditava que “toda a humanidade é — o tempo todo e para sempre — esquizofrênica”. Encontrar nossa capacidade de simbolizar, permitiria alcançar um equilíbrio “temporário” — já que esse seria o resultado de um confronto que não cessa — entre a entrega pulsional e a razão absoluta. Isso, porque, ao notar que os Pueblos estavam a meio caminho entre a magia e o logos, e usavam o símbolo para se orientar, sem com isso viverem um sintoma de cisão, mas, ao contrário, uma experiência libertadora, Warburg percebeu que a justaposição entre a magia fantástica e a razão objetiva permitiria ao homem criar inúmeras relações com o mundo.

A percepção dessas possibilidades de relações foi algo que não se restringiu apenas aos Pueblos, mas ganhou novos contornos a partir da expansão de seus estudos com a astrologia. Warburg havia notado no texto sobre Lutero, como o homem daquele período buscava uma orientação através das figuras astrológicas, mesmo fazendo uso de instrumentos matemáticos. E também, em 1926, ao escrever *A influência da Sphaera Barbarica nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente*, verificou como o homem procurou formas de orientação espiritual, encontrando na Sphaera Barbarica de Teucro⁶², o elemento influenciador nesse processo. No mesmo texto é ressaltado que as imagens e textos apresentados por ele são testemunhos do homem na posição de observador na luta por um espaço de pensamento, oscilando entre uma causalidade mitológica e outra matemática. E que as constelações se apresentavam para esse homem de maneira ambivalente, polar, tal como havia observado nos astrólogos do tempo da Reforma (WARBURG, 2018a).

No texto sobre Lutero, Warburg aponta como os astrólogos usaram os instrumentos — compasso e esfera — e o temor aos demônios para criar um método de orientação. No texto sobre a *Sphaera Barbarica*, ele fornece, entre outros, o exemplo da leitura do fígado de Bronze de Piacenza, onde notou um tipo de transição entre a leitura realizada a partir das vísceras dos animais (haruspicismo) e a especulação matemático-cósmica, pois nos fígados de bronze “eram gravados, em forma radial, distritos com nomes de

⁶² A Sphaera Barbarica de Teucro foi apresentada por Warburg no texto de 1912 sobre as imagens do Palazzo Schifanoia. Comentamos isso no capítulo anterior.

divindades astronômicas”; o que para Warburg representou uma conexão com os astrólogos (WARBURG, 2018a, p.180).

Os fígados de bronze foram os instrumentos utilizados para uma orientação cósmica, que mostravam o resultado de uma expressão da polaridade. Esses instrumentos de orientação estão presentes na Prancha 1 do atlas (FIGURA 57), após uma sequência de três pranchas que trazem o tema do homem e o cosmos, dos sistemas de orientação, do homem como microcosmo, e, também, da passagem do pensamento mítico para o moderno, onde Marte é representado através de formas míticas e matemáticas.

Figura 57 - Prancha 1. Influência do cosmos para fins de adivinhação. Fígados para uma orientação cósmica. Prática oriental.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

Wind (2018) coloca que Warburg havia desenvolvido seus conceitos sobre a polaridade do símbolo com base na obra de Friedrich Theodor Vischer — *Das Symbol* — onde esse aponta o símbolo como uma conexão entre imagem e significado mediante um ponto de comparação. A imagem seria qualquer objeto visível e o significado seria um conceito tomado de qualquer campo das ideias. Wind coloca que essa seria uma definição provisória pois o conceito de imagem e significado mudaria de acordo com o tipo de conexão.

Poderia haver uma conexão mágico-associativa, onde a imagem e o significado se fundem. Para isso, seria necessário um ritual religioso e a presença de um sacerdote cujo “poder mágico” realiza uma transubstanciação, ou seja, realiza um milagre. E haveria também a conexão lógico-dissociativa, onde há a introdução de um *como* comparativo. Não haveria um ritual religioso e nenhum poder mágico que pudesse realizar um milagre. Os elementos, por exemplo, como pão e vinho, seriam entendidos intelectualmente e não como uma força misteriosa. No entanto, Wind ainda aponta que para Vischer haveria um nível intermediário, nomeado “com reservas” e ocorreria quando o observador não crê na veracidade mágica da imagem mas, ainda assim, mantém uma ligação com ela. De acordo com essa colocação, já podemos deduzir que esse nível intermediário seria aquele que nos permite estar a meio caminho entre a magia e o logos.

Wind comenta ainda que numa extremidade fica a matéria pura dos símbolos, privado de vida; na outra está o ato ritual, que se agarra literalmente aos signos e os consome ou seria consumido por eles. E que a fase crítica estaria no meio, onde o símbolo é compreendido como signo, mas permanece sendo uma imagem viva. Ele coloca:

Tanto a criação artística, que emprega a sua condição mediadora através da transformação de utensílios por meio de “simulacro”, quanto a fruição artística, que recria e experimenta esse estado intermediário na contemplação do “simulacro”, atingem, segundo Warburg, as mais obscuras energias da vida humana, ficando presas e ameaçadas por elas mesmo onde um equilíbrio harmonioso foi (temporariamente) alcançado. Também o equilíbrio harmonioso é produto de um confronto, no qual o homem participa inteiramente com sua necessidade religiosa de corporificação e seu desejo intelectual de iluminação, com seu impulso de apropriação e sua vontade de distanciamento crítico (WIND, 2018, p.269).

Logo, a imagem seria o resultado dessa oscilação entre uma imaginação que busca se identificar com o objeto, e uma racionalidade que busca se afastar dele, ao que Warburg denominou de “função polar do ato artístico” (WARBURG, 2018f, p.218). E essa oscilação é o que causaria ao homem espiritual um mal-estar, o qual Warburg acreditava que deveria ser o objeto principal da ciência da cultura, ou seja, “de uma história psicológica por imagens que seja capaz de ilustrar a distância existente entre o impulso e a ação” (WARBURG, 2018f, p.219). Isto é, que fosse capaz de ilustrar o resultado desse confronto de energias.

O homem do Renascimento viveu essa “experiência inquietante” a partir da necessidade de corporificação religiosa e do seu desejo intelectual de iluminação. De outro lado, o astrólogo da Reforma viveu o impulso da apropriação e da sua vontade de distanciamento crítico. Magia e logos buscavam um equilíbrio harmonioso, porém temporário.

Uma nova linguagem gestual se fazia necessária para expressar essa contradição. Uma linguagem que pudesse expressar as experiências da comoção humana em toda sua polaridade trágica, que oscilava entre o sofrimento passivo e a atitude triunfal ativa. Foi assim que o páthos foi acolhido pelo Renascimento, como uma forma de dar vazão a uma necessidade de expressão.

Na Prancha 5 do atlas Mnemosyne (FIGURA 58) podemos ver a reunião de algumas dessas imagens carregadas da linguagem do páthos. Uma linguagem vinda dos sarcófagos, pois esses também são referenciados como modelos, através da morte de Orfeo, da morte de Meleagro, do Rapto de Proserpina. Além deles, também há o sofrimento através das figuras femininas, da mãe; o gesto acentuado do lamento e do desespero diante da morte. Esses modelos impregnaram a imaginação dos artistas, a exemplo de Donatello, Dürer e tantos outros do período do Renascimento, os quais encontraram na Antiguidade uma linguagem intensificada.

Figura 58 - Prancha 5. Representações antigas: sofrimento, dor, lamento pela morte.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

Mas, a linguagem gestual patética presente na Antiguidade se mostrava também através da escultura triunfal como uma afirmação da vida, no exemplo do triunfo do imperador e de sua apoteose: a coroação; e nas sagas dos baixos-relevos das tumbas pagãs, como a luta desesperada da alma humana pela ascensão ao céu. Tanto uma, quanto outra, mostravam um movimento de massa na comitiva de um soberano, seja ela através de uma procissão orgiástica do deus Dionísio ou no cortejo triunfal do imperador Trajano (FIGURA 59).

Figura 59 - Prancha 7. Representações antigas. Atitude triunfal. Triunfo Romano. Apoteose.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

Contudo, Warburg lembra que na Idade Média a normativa eclesiástica divinizou os imperadores. E que a Igreja havia “transformado a autocelebração dos baixos-relevos trajanos num sentimento cristão.” (WARBURG, 2018f, p. 222). Isso já havia sido observado por ele no texto de 1914, *O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento*, onde notou que houve uma “tentativa refinadíssima de transmutação” através da inversão energética do páthos imperial em piedade cristã, ou seja, o imperador que esmagou o bárbaro, transformou-se no arauto da justiça, pois ao ordenar sua comitiva a parar, porque o filho da viúva estava sob os cascos dos cavaleiros romanos, esse imperador

dominador do mundo, brutal e intempestivo, foi transformado num imperador piedoso, ao atender o pedido da viúva que implorava por justiça. Essa inversão de energia ocorreu porque a Igreja demonizou a herança das impressões fóbicas — as quais muitas delas estavam presentes nos sarcófagos pagãos —, transformando o lamento desesperado em ato resignado. Essa inversão energética do páthos foi mostrada por Warburg através da Prancha 42 do seu atlas (FIGURA 60).

Figura 60 - Prancha 42. Inversão energética do páthos do sofrimento. Lamento civilizado.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

Além disso, Warburg comenta que “a disciplina eclesiástica proibia as lamentações desesperadas: seja nos momentos elevados, seja naqueles

obscuros da existência humana, ela pretendia resignação e autocontrole.” (WARBURG, 2018g, p.113). O cristão submisso não podia lamentar-se como um pagão combativo, nem venerar os deuses antigos. Então, era necessário realizar uma “purificação das imagens”, papel assumido pela Igreja, a qual não demorou em transformar a Vitória alada, antes cultuada como deusa, em elemento do paganismo ávido de fama e devotada à idolatria. A estátua da Vitória (a Nike) foi alvo de uma luta empreendida pelos primeiros cristãos, que só teria fim quando Constantino também banuiu oficialmente a Vitória, a qual continuou a aparecer em diversas ocasiões, desaparecendo como estátua oficial de culto por volta do final do século IV (WARBURG, 2018g).

A Ninfa, mesmo não apresentando os gestos orgiásticos pagãos, também sofreu a perseguição da Igreja, como foi o caso da Ninfa de Ghirlandaio, que apesar de não exibir o traço orgiástico, também foi alvo de ataques, sendo considerada um “tipo insolente da vaidade pagã”, e cuja imagem, para Savonarola⁶³, não podia mais ser tolerada nas igrejas. (WARBURG, 2018g, p.118). A Ninfa “domesticada” ganhou destaque na Prancha 46 do atlas (FIGURA 61), e, apesar de sua condição, podemos perceber o quanto o movimento de suas vestes e de seus gestos, revelam de onde ela se origina.

Para o homem do Renascimento, educado dentro da disciplina cristã, e ávido para expressar sua individualidade, essa demonização das imagens antigas gerou um confronto de energias entre ser o pagão combativo e o cristão submisso, pois a linguagem gestual patética, em toda sua dimensão, foi condenada. Mas ela sobreviveu a toda perseguição. Vinda dos sarcófagos antigos ou dos arcos do triunfo, ela insistiu em reaparecer nas imagens, ativando as memórias de tempos antigos.

⁶³ Girolamo Savonarola (1452–1498) – foi um frei dominicano que se opôs a corrupção e aos excessos da nobreza – em especial da família Médici – e da Igreja na Itália. Após a morte de Lourenço de Médici em 1492 se tornou o líder da cidade de Florença e implementou regras rígidas tanto na Congregação quanto na cidade, proibindo tudo aquilo que pudesse causar pecado, como jogos, bebidas, festas e, também, livros e obras de arte.

Figura 61 - Prancha 46. Ninfa. Domesticação.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

Mas como isso era possível? Como essas imagens conseguiam ativar essa memória? Warburg (2015b, p.271) coloca que a “memória é apenas uma coleção selecionada das manifestações de respostas a estímulos, feita por intermédio de exteriorizações fonéticas (linguagem em voz alta ou silenciosa)”, porém, ele não deixa de colocar as questões: como se originam as expressões linguísticas e em forma de imagem? Segundo que sensação ou ponto de vista (consciente ou inconsciente) elas são armazenadas no arquivo da memória? Há leis segundo as quais se sedimentam e vêm novamente à tona? (WARBURG, 2015b, p.271).

No mesmo texto Warburg nos dá algumas pistas para esse entendimento, ao apontar que o problema da “memória como matéria organizada”, formulado por Karl Ewald K. Hering, deveria ser compreendido através da psicologia do homem primitivo — o homem que reage de imediato, por reflexo —, mas, também, através da psicologia do homem histórico e civilizado — aquele que de forma consciente lembra a formação histórica do seu passado e do de seus ancestrais. No primeiro, a imagem da memória conduziria ao ato religioso, no segundo, à anotação.

Mas, Warburg coloca ainda, que em termos ontogênicos, é possível considerar um comportamento frente às imagens mnêmicas também como sendo primitivo e precedente, mas que permanece latente. Nele a imagem da memória não desencadeia um movimento reflexo imediato e prático, mas ao invés disso, as imagens da memória são conscientemente armazenadas sob a forma de imagens ou sinais. Então, entre esses estágios, as imagens da memória receberiam o tratamento dado pela impressão — ou experiência — ao que Warburg chamou de forma simbólica de pensamento. E por isso o lema de sua biblioteca e do seu atlas se referir a memória, como vimos acima, porque as imagens da memória são o resultado de experiências e, ao mesmo tempo, essas experiências fornecem um campo para compreensão do funcionamento da memória.

Ele ainda revela, que havia sido já em 1905, influenciado pelos escritos do linguista alemão Hermann Osthoff, sobre a característica das línguas indo-germânicas de se ampliarem em relação ao significado, isto é, “que a entrada de uma expressão com uma raiz diferente produzia uma intensificação do significado originário da palavra cujo radical tinha sido modificado.” (WARBURG, 2018f, p.220). Para Warburg era possível observar essa mesma “intensificação do significado originário” nas imagens, através da linguagem gestual, quando, por exemplo, Salomé, dançarina da Bíblia, surge como uma mênade grega. Ou quando a serva com a cesta de frutas no quadro de Ghirlandaio, entra na cena ao estilo da Vitória. Então comenta:

No âmbito da exaltação orgiástica de massa, é preciso investigar a matriz que imprime na memória as formas expressivas de máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva

sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual querem emergir na criação através de sua mão. (WARBURG, 2018f, p.220-221)

Logo, era preciso investigar a matriz que fornecia essas formas expressivas sobreviventes que se tornaram o patrimônio hereditário da memória, as quais encontraram no artista do Renascimento uma forma de reaparecer. Ao investigar essa matriz, Warburg chega ao *thiasos* trágico, ou seja, “a matriz que cunha os valores expressivos da exaltação pagã que brotam da experiência originária orgiástica” (WARBURG, 2018f, p.222). O *thiaso*⁶⁴ era um grupo de fiéis, a princípio, formado por mulheres, que celebravam um culto a um deus, entre eles, Dionísio (TRABULSI, 2004). Sua comitiva não se intimidava em mostrar todo o movimento expressivo de seus corpos, o qual, de acordo com Warburg (2018f), inclui as manifestações de uma humanidade fobicamente abalada, numa escala que vai da mais profunda reflexão até o frenesi sanguinário, e todas as ações mímicas entre esses dois extremos. Ele comenta que na representação da arte figurativa é possível ver o eco dessas ações durante o culto do *thiaso*, quando os indivíduos caminham, correm, dançam, agarram, carregam, transportam, sendo a entrega passional o elemento essencial desse valor expressivo.

O Renascimento havia interiorizado essa ambivalência, essa “herança de engramas fóbicos”, de duas formas:

(...) 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.

Por outro lado, já que esse estímulo se realizava como função mnêmica (tinha sido purificado através das formas cunhadas anteriormente, graças a uma criação artística), tal restituição foi um ato que acabou prescrevendo ao gênio artístico o seu lugar espiritual entre a autorrenúncia espiritual e aquela pulsional do Ego e a criação formal consciente e domesticadora: exatamente entre Dionísio e Apolo. Tratou-se, então, de um lugar em que o gênio artístico pôde, de qualquer modo, deixar uma marca própria à sua linguagem formal mais pessoal.(WARBURG, 2018f, p. 223-224)

⁶⁴ De acordo com Cassio Fernandes, em nota ao texto *Mnemosyne. O Atlas das imagens. Introdução* (WARBURG, 2018b, p.222), o *thiasos* seria o cortejo a Dionísio com procissões, cantos e danças, onde os membros mais conhecidos dessa comitiva eram as Mênades.

Esse processo de encontrar um equilíbrio entre Apolo e Dionísio não foi tão simples. A obrigação de confrontar-se com formas carregadas de valores expressivos antigos, gerou uma crise no artista que buscava afirmar sua personalidade, pois ele se via diante da recusa ou da assimilação dessa linguagem. Dürer foi um exemplo a partir do momento que não quis continuar copiando o páthos decorativo, e decidiu dar tratamentos diferentes aos elementos da Antiguidade. A sua obra foi um elemento importante para o entendimento das fórmulas de páthos presentes no Renascimento, como também, para a compreensão dos problemas do estilo, como visto no capítulo anterior. Ao incluir as obras do artista Dürer no atlas, Warburg destacou aquelas que apresentavam as fórmulas de páthos e, também, o tema da cosmologia. Podemos vê-las através das Pranchas 57 (FIGURA 62) e 58.

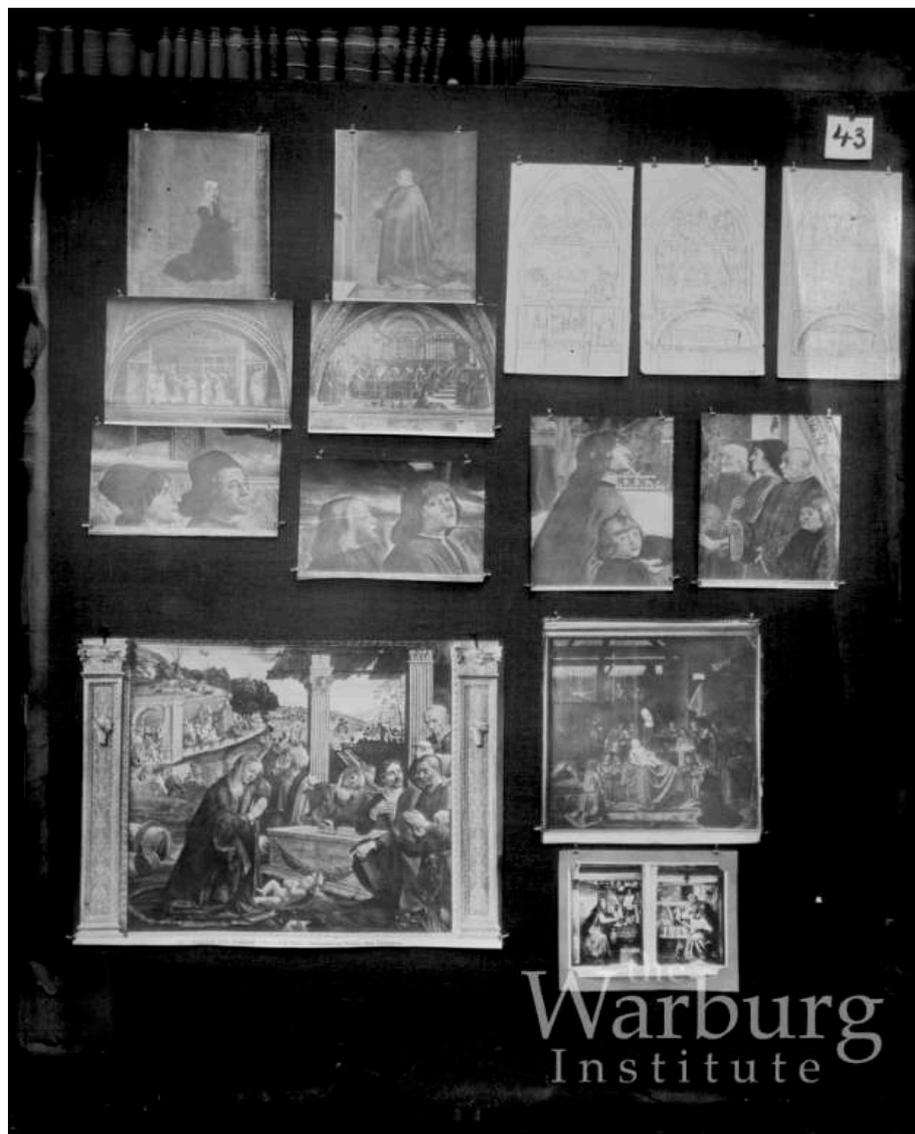
Figura 62 - Prancha 57. Fórmulas de páthos em Dürer.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

Os artistas reagiram de formas diferentes diante das imagens que chegavam para eles. Para alguns, como Dürer, gerou uma crise, para outros, como Ghirlandaio, representou maneiras diferentes de expressão, já que esse último, como visto no capítulo anterior, além de ser o representante da pintura monumental, também fez uso da dupla influência da Antiguidade, através da linguagem gestual patética intensificada e da serenidade clássica idealizante. Suas obras também foram de grande importância para o entendimento do problema do estilo. Elas podem ser vistas no atlas Mnemosyne nas Pranchas 43 (FIGURA 63), 44 e 45.

Figura 63 - Prancha 43. Ghirlandaio como pintor da cultura burguesa.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

Foi através do resultado da criação dos artistas, que Warburg viu se desenhar um estilo do Renascimento moldado a partir de personalidades influenciadas pelo intercâmbio cultural, e pela escolha de uma linguagem. O artista renascentista diante dessa linguagem gestual, optou por dar tratamentos diferentes a essas formas expressivas que chegavam através da memória. Cada um incorporou uma forma diferente em seu processo artístico, resultado da sua forma simbólica de pensamento. Warburg percebeu que poderia usar o atlas como uma forma de apresentar esse inventário de imagens, as quais, levaram os artistas a assumirem uma posição; e do mesmo modo, de ilustrar o processo de como se revelou o problema do estilo no Renascimento. A respeito disso, ele comenta:

A ideia de que justamente esse processo tenha um significado extraordinário, e até agora ignorado, para a formação dos estilos no Renascimento europeu conduziu-nos à hipótese que chamamos Mnemosyne. Esta, com o seu alicerce de material imagético, pretende ser, em primeiro lugar, um inventário de pré-cunhagens documentais, as quais puseram ao artista individual o problema da recusa ou da assimilação dessa premente massa de impressões. (WARBURG, 2018f, p.224)

E como visto no capítulo anterior, para entendermos o problema do estilo observado por Warburg, é preciso considerar também o intercâmbio de culturas, pois através dele, o artista do sul, diante das imagens criadas pelo artista do Norte, encontrou uma maneira de se expressar que condizia com sua personalidade. O intercâmbio entre o Norte e o Sul foi também um intercâmbio de valores expressivos, onde muitos deles foram assimilados, enquanto outros foram recusados.

No texto de introdução ao atlas, Warburg além de destacar a importância do intercâmbio de valores expressivos para o entendimento da formação do estilo, ressalta a necessidade “de indagar a dinâmica desse processo em relação à técnica de seus meios de difusão.” (WARBURG, 2018f, p.227). Um deles foi a tapeçaria flamenga, que foi um dos mais importantes objetos no processo de transmissão de imagens, pois “uma vez tirada da parede, não somente por sua mobilidade, mas também por sua técnica (que torna possível reproduzir o mesmo conteúdo iconográfico em

exemplares iguais entre si), representou um antecessor da folha de papel com imagens impressas.”(WARBURG, 2018f, p.227).

Figura 64 - Prancha 34. Tapeçaria como veículo de transmissão de imagens.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

A tapeçaria está presente no atlas na Prancha 34 (FIGURA 64) e foi um elemento importante no intercâmbio de valores expressivos por apresentar o reflexo da alma humana, da vontade expressiva e da presença da polaridade. Para Warburg os tapetes representavam uma fonte importante para o entendimento do estilo do Renascimento, pois incorporaram uma linguagem intrincada de histórias antigas, poemas italianos, ilustrados com personagens representados à moda borgonhesa da época. O tapete foi

democrático ao permitir que as duas linguagens dividissem o mesmo espaço. Sem esquecer que eles ganharam os lugares mais honrosos nas casas dos seus proprietários.

Figura 65 - Prancha 38. Gravuras.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

Além da tapeçaria, Warburg também apontou a gravura e a xilogravura como elementos importantes nesse processo de difusão das imagens. A gravura, assim como a tapeçaria, também revelava uma mistura de personagens vestidos com trajes afrancesados ao mesmo tempo que também mostrava personagens num movimento dinâmico à antiga, principalmente de figuras femininas. Na Prancha 38 de Mnemosyne (FIGURA 65), podemos ver algumas dessas personagens representadas através das

gravuras com temas da vida na corte, do simbolismo do amor, do cortejo, mostrando um estilo misto em relação ao Antigo. E não podemos esquecer da relevância da gravura *A morte de Orfeu*, através da qual, Warburg percebeu como as “fórmulas de páthos” revelavam uma dupla influência da Antiguidade. Essa aparece no atlas na Prancha 57, apresentada acima, junto com as outras obras de Albrecht Dürer.

Figura 66 - Prancha 59. Xilogravuras com as migrações planetárias.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

De outro lado, as imagens que eram transmitidas através das xilogravuras impressas, possibilitaram difundir a tradição astrológica. As xilos revelaram um intrincado processo de intercâmbio de imagens e símbolos astrais, os quais foram utilizados como meio de manipulação nas mãos daqueles que detinham o poder. A Prancha 59 do atlas (FIGURA 66) é

dedicada as xilogravuras que revelam muitas das migrações planetárias para o Norte, mas elas também podem ser encontradas na Prancha 35 como veículo de transmissão das imagens do universo mitológico ressuscitado na Itália, para outras localidades.

Por fim, Warburg ressalta que a nova linguagem gestual patética do cosmos figurativo, não foi introduzido nos ateliês simplesmente porque havia tido a aprovação de um olho artístico refinado. Ela foi conquistada por aqueles que se consideravam os fiéis e autênticos depositários do legado antigo e que se apresentavam sob uma dupla máscara: a dos símbolos monstruosos da astrologia e a do realismo dos trajes afrancesados. Houve um despertar de duas formas. Pela astrologia, era preciso reconduzir as figuras enigmáticas que ditavam o destino, para uma credibilidade humana, por isso sua antropomorfização. Por outro lado, era preciso despir os deuses antigos do realismo do traje à francesa.

A linguagem gestual antiquizante brotou a partir dessa energia reativa que foi duplamente solicitada. De um lado, através dos astrólogos, que reconheciam em Abu Ma'sar o verdadeiro herdeiro da cosmologia de Ptolomeu e, portanto, se consideravam os autênticos guardiões da tradição. De outro lado, foi solicitada pelos "doutos conselheiros dos tecelões de tapetes e dos miniaturistas do círculo intelectual dos Valois" (WARBURG, 2018f, p.226), os quais pensavam que faziam ressurgir o Antigo. Essa energia reativa duplamente solicitada tinha um objetivo único que era restabelecer os valores expressivos Antigos. Warburg comenta ao final de seu texto sobre o atlas:

Do ponto de vista da expressão exterior, o caráter contraditório dessa consciência individual exigiu da concepção da Idade Média tardia, sempre ligada aos conteúdos da representação, um antagonismo ético paralelo entre o modo de sentir a personalidade por parte do pagão combativo e o do cristão submisso. (WARBURG, 2018f, p.229).

Ou seja, aqui ele reafirma o que já havia percebido no texto de 1908 — *O mundo dos deuses antigos e o início do Renascimento no Sul e no Norte* — que o mundo de formas do Renascimento não deveria ser visto como dádiva de um gênio artístico maduro, nem como dádiva unilateral do

desenvolvimento artístico italiano, mas, como o resultado de um confronto de energias, consciente e difícil, com a Antiguidade tardia e a Idade Média.

Se Warburg tivesse continuado seu projeto, talvez teríamos a nossa disposição mais informações para esclarecermos questões e entendermos com mais profundidade algumas pranchas, pois o que foi apresentado acima é a busca pelo entendimento de seu projeto a partir dos próprios textos escritos por ele. A maneira como dispôs suas pranchas, como organizou suas imagens, nos apontam caminhos, porque Mnemosyne, como inventário de imagens, permite ao pesquisador ver reunidas em pranchas, imagens que dialogam entre si, as quais permitem um entendimento transversal e atemporal, soltas das amarras cronológicas que querem ditar um estilo e uma forma.

A organização das imagens em pranchas nos permite uma definição provisória, pois a relação da imagem e seu sentido mudam de acordo com o tipo de conexão estabelecida com outras imagens. É um projeto “vivo”, pulsante. É um caminho que permite uma amplificação, um aprofundamento para que se possa entender o que está por trás dos processos criativos. Mnemosyne é tudo isso, e mais. É uma experiência do ver que requer ir em busca do não-saber que se apresenta diante de nós. Requer uma forma de pensar e fazer arranjos diferentes, para que possamos encontrar respostas através da diferença e não da semelhança, e muito menos, das certezas.

Seria uma aposta como Didi-Huberman nos coloca? “O atlas warburgiano é um objeto pensado a partir de uma aposta. A aposta de que as imagens, agrupadas de uma certa maneira, nos ofereceriam a possibilidade — ou melhor, o recurso inesgotável — de uma releitura do mundo.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 27). Sim! Talvez Warburg estivesse fazendo uma aposta de que seria possível fazer uma leitura do mundo através das imagens. De que elas seriam o reflexo daquilo que o homem buscava para se orientar.

Ou talvez, o atlas fosse, como coloca Agambem (2015, p.121) uma “espécie de gigantesco condensador em que se reuniam todas as correntes energéticas que tinham animado e ainda continuavam a animar a memória da Europa, tomando corpo em seus ‘fantasmas’”. Ao ver as últimas pranchas — prancha 77, 78 e 79 — percebemos que Warburg não deixou de notar a

energia que estava movendo o mundo naquele período. Ele já trazia para o atlas a atualidade da memória através das imagens de seu tempo. Para o Instituto Warburg, a última prancha ainda tem o caráter de ser um “resumo de todo seu projeto”, como pode ser visto no comentário associado a Prancha 79 (FIGURA 67), no site do Instituto:

In this last panel of the “final version” of the *Mnemosyne-Atlas*, Warburg makes the Eucharist his principal theme. However, with its immense chronological (from the ninth century to 1929) and geographical (from Japan, to Germany, to Rome) range, the panel also serves to summarize the entire project. Indeed, as Warburg implicitly acknowledges in his 1929 *Doktorfeier* talk, the two newspaper clippings from the *Hamburger Fremdenblatt* function themselves as *Atlas*-like combinatory art. With its historical, political, and theological resonances, the panel grasps after redemption, even as it warily eyes demonic forces. (THE WARBURG INSTITUTE, 2020).

A Prancha 79 é uma das mais enigmáticas de seu atlas. Talvez a que gere mais dúvida, ou que cause mais inquietação. Isso porque sempre volta a ser debatida, discutida, na busca de respostas para o que Warburg viu de semelhanças entre as imagens presentes nela. Ou, como ele conseguiu ligar todas elas? Essa é uma questão que deixa dúvidas justamente por sua abrangência cronológica, pois Warburg alargou o espaço-tempo de tal forma, que é difícil com o nosso olhar, criar as conexões. Porém, é possível concordar, lendo as colocações propostas no site do Instituto para essa prancha, que de fato ela se assemelha a um resumo de todo projeto. Podemos concordar, mas nem por isso deixamos de nos inquietar. Mas tudo isso se mostra como mais uma prova daquilo que o atlas *Mnemosyne* exige de nós, ou seja, um alargamento do ver e do pensar.

Samain (2012, p.56) coloca que *Mnemosyne* é “uma espécie de enciclopédia de movimentos em constantes andanças no tempo, de tensões e de outros afetos que se inscrevem e habitam o inconsciente da memória humana coletiva, tal como camadas geológicas”. Corroboro sua afirmação acrescentando as camadas warburgianas do saber e do ver, porque afinal *Mnemosyne* é o resultado do olhar de Warburg. *Mnemosyne* é o resultado das camadas do movimento do pensamento de Warburg no tempo das imagens. E, em cada olhar, ele se forma e se transforma, mas não perde seu

vigor, sua potência de saber, pelo contrário, em cada olhar ele se enriquece ainda mais.

Figura 67 - Prancha 79. Atualidade da memória.



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

E é nessa potência que ele ativa, que aposto trazer Mnemosyne como um exercício para olhar as imagens. Uma aposta de que é possível, através da forma como Warburg pensou a organização das imagens em pranchas, através do exercício do olhar que requer de nós a imaginação, muito mais do que a razão, que acredito ser possível olhar as imagens também no design. Um olhar que permita uma leitura além daquelas restritas a formas e signos.

Essa suposição serve então como base para os exercícios apresentados nesta tese, os quais fizeram uso de um páthos e de pranchas com imagens da história da arte, da história do design, além de várias outras. Os exercícios de pranchas apresentados no próximo capítulo buscam, no espaço que cabe a essa pesquisa, observar a possibilidade de um olhar sobre as imagens que esteja além da forma e do significado. Permite leituras diferentes, transversais e múltiplas. Não se fecha. Pois, Mnemosyne, o atlas de imagens, não é indicado para uma leitura única, é indicado para uma experiência visual que permite extrapolar as amarras cronológicas do tempo, para deixar ancorar a memória de tempos diversos.

5 EXERCÍCIOS EXPERIMENTAIS DE UMA EXPERIÊNCIA DO OLHAR

Desde a pesquisa de sua tese, Warburg se dedicou ao problema da pós-vida da arte clássica no Renascimento, desenvolvendo um método para olhar as imagens que relacionava a criação da obra com a literatura, a religião, a poesia, a política e, também, com a posição social e os gostos artísticos daqueles envolvidos na encomenda e na criação.

Dentro desse processo de estudo da imagem, ele percebeu que o entendimento da configuração de um estilo que se estabelecia durante o Renascimento, também sofria a influência de outros elementos como a polaridade, o intercâmbio cultural, a presença de formas realistas em contraposição as formas antigas, a presença de uma linguagem patética — a qual foi usada como uma forma de mostrar uma necessidade expressiva intensificada. Posteriormente, incluiu a astrologia, a qual teve papel decisivo na incorporação de imagens que percorreram as obras daquele período, uma vez que, os italianos encontraram na Antiguidade não apenas a linguagem do páthos, mas também, os deuses antigos que apareciam encobertos de trajes orientais.

O Renascimento foi o resultado de uma mistura de fatores que levaram o homem daquele período a viver um conflito entre uma personalidade que aceitava o Deus cristão, e outra que temia o deus pagão. Mas como os artistas naquele período poderiam expressar essa personalidade que apresentava essa polaridade? Através das pesquisas do olhar sobre o contexto histórico-cultural, entendemos que as imagens criadas durante determinado período refletiam muito mais os anseios, desejos, necessidades expressivas de artistas e comitentes, do que simplesmente a genialidade de quem as criava.

Logo, entendendo que as imagens poderiam nos dizer muito mais do que o nosso olhar consegue perceber através de formas e cores, podemos dizer que não é possível lançar um olhar sobre elas sem considerar um mínimo possível de conhecimento sobre essa imagem e sobre seu contexto. E que, observá-las juntas, era uma forma também de exercitar uma forma de olhar que permitia explorar um potencial muito maior de conexões que não se mostravam de forma aparente.

Warburg reuniu suas imagens em pranchas como forma de criar, entre outras coisas, um inventário de imagens que pudesse servir de testemunhos da criação figurativa. Ele comenta que “em primeiro lugar” o atlas pretendia ser um inventário das pré-cunhagens antiquizantes (da linguagem patética), mas e depois? O que Mnemosyne pretendia ser?

Pretendia — e isso é uma aposta — criar um arcabouço de imagens que pudesse auxiliar o pesquisador a entender os processos de criação artística. Ter as imagens reunidas, da mesma forma como organizou os livros em sua biblioteca, era uma forma de também ter a mão, as imagens que auxiliariam o processo de “resolução de problemas”. Elas trariam as respostas para os problemas de pesquisa, pois elas refletem algo de um tempo de quem cria, para um tempo de quem olha. Logo, o atlas Mnemosyne é um arcabouço de imagens, criado por Warburg para auxiliar os estudiosos da imagem a compreender o mundo, esse cada vez mais repleto de visões fragmentadas.

Warburg já em suas últimas pranchas apresentou imagens de seu tempo, o que nos mostra que o olhar dele continuava voltado ao contexto cultural. Ele foi incansável até o último instante. Se pudesse ter escrito de

forma muito mais ampla sobre as pranchas, seria para nós, enquanto pesquisadores da imagem, de extrema importância, pois nos daria pistas para saber como levaria adiante a interpretação das imagens e, talvez, como gostaria que contuássemos a observá-las.

Warburg acreditava que o páthos reaparece descarregado na imagem de tempos em tempos, e que é possível, através das nossas experiências individuais e coletivas, acessarmos essa memória. Será que seu pensamento ainda encontraria sentido hoje? Seria possível observar o páthos nas imagens a partir do nosso olhar atual? Seria possível ver as imagens dialogando entre si através de um páthos que a atravessa? E o que essas imagens estariam evocando? Seria possível uma imagem que foi criada para atender a uma demanda de um cliente, ou para representar uma ideia, ter um diálogo com outras?

Os exercícios experimentais apresentados aqui são uma forma de responder essas questões. De poder, em passos iniciais, adentrar o universo do olhar de Warburg para as imagens, através daquilo que ele acreditava estar sobrevivendo nas imagens, ou seja, o páthos. Os exercícios criados com base na organização das imagens em pranchas, não pretendem recriar as pranchas tal como Warburg o fez — utilizando telas de tecido preto esticado onde reunia suas fotografias fixadas por prendedores —, mas pretende levar em conta o modo como organizou as imagens em pranchas, e observar a presença do páthos, para dessa maneira, dar os primeiros passos nessa forma de olhar as imagens a partir de um contexto, e de buscar entender o que elas refletem além de seus aspectos formais.

Assim, organizadas em pranchas, para facilitar a observação de um ‘diálogo patético’, as imagens se apresentam aqui de maneira a mostrar para o leitor uma experiência do olhar. O que não significa que esse é único, encerrado em si mesmo. É apenas o olhar da pesquisadora que reuniu as imagens pelo sentimento de inquietação, de provocação que elas suscitaram. Isso quer dizer que as imagens trazidas para os exercícios podem ser apresentadas em outras pranchas, criando outras correspondências, a partir do encontro com outras imagens.

A descrição inicial de cada experimento se apresenta aqui como forma de cumprir o aspecto metodológico da pesquisa e, até mesmo, para que o

leitor possa compreender o caminho percorrido durante a construção de criação das mesmas. Para cada exercício realizado, as imagens foram arranjadas em uma prancha, e, neste caso, foram usados os recursos disponíveis atualmente como o computador e um software de imagem, que pudesse auxiliar a criação e organização de um arquivo, com *background* preto, para criar uma aproximação com os painéis warburgianos.

A escolha da primeira imagem para a prancha se deu através de pesquisas por imagens de forma aleatória, tanto na internet, quanto em livros e catálogos, sendo sua escolha determinada pelo sentimento de inquietação causado por ela, ou seja, pelo páthos. Isso porque, a linguagem gestual patética carrega e transmite a inquietude, que deve ser considerada sob a face bifrontal de Apolo e Dionísio, como apontado por Warburg.

Após encontrar a imagem que revelava um páthos, foram selecionadas para a prancha apenas imagens que possuíam alguma correspondência com a primeira escolhida, possibilitando assim verificar a presença do páthos que ligava todas elas. Posteriormente, após distribuí-las na prancha, o passo seguinte foi conhecer um pouco mais sobre cada uma e, desse modo, identificar quem produziu, o ano de criação, qual o contexto da peça e em que suporte se apresentava para o público.

Ao observar todas essas informações, a aposta era de que esse seria o caminho percorrido por Warburg, uma vez que ele, ao lançar um olhar sobre a imagem, a exemplo dos quadros de Botticelli estudados em sua tese, e dos relevos presentes no Palazzo Schifanoia, buscava mostrar cada detalhe que conhecia sobre a obra apresentada. E, também, porque Warburg manteve uma atenção ao contexto social e cultural ao estudar as imagens levando em conta as funções que os objetos assumiam no tempo. Dessa forma, conhecer um pouco sobre a imagem apresentada na prancha, era uma tentativa de aproximar um pouco dessa forma de olhar, e perceber como a corrente patética traçava seu fio através da história.

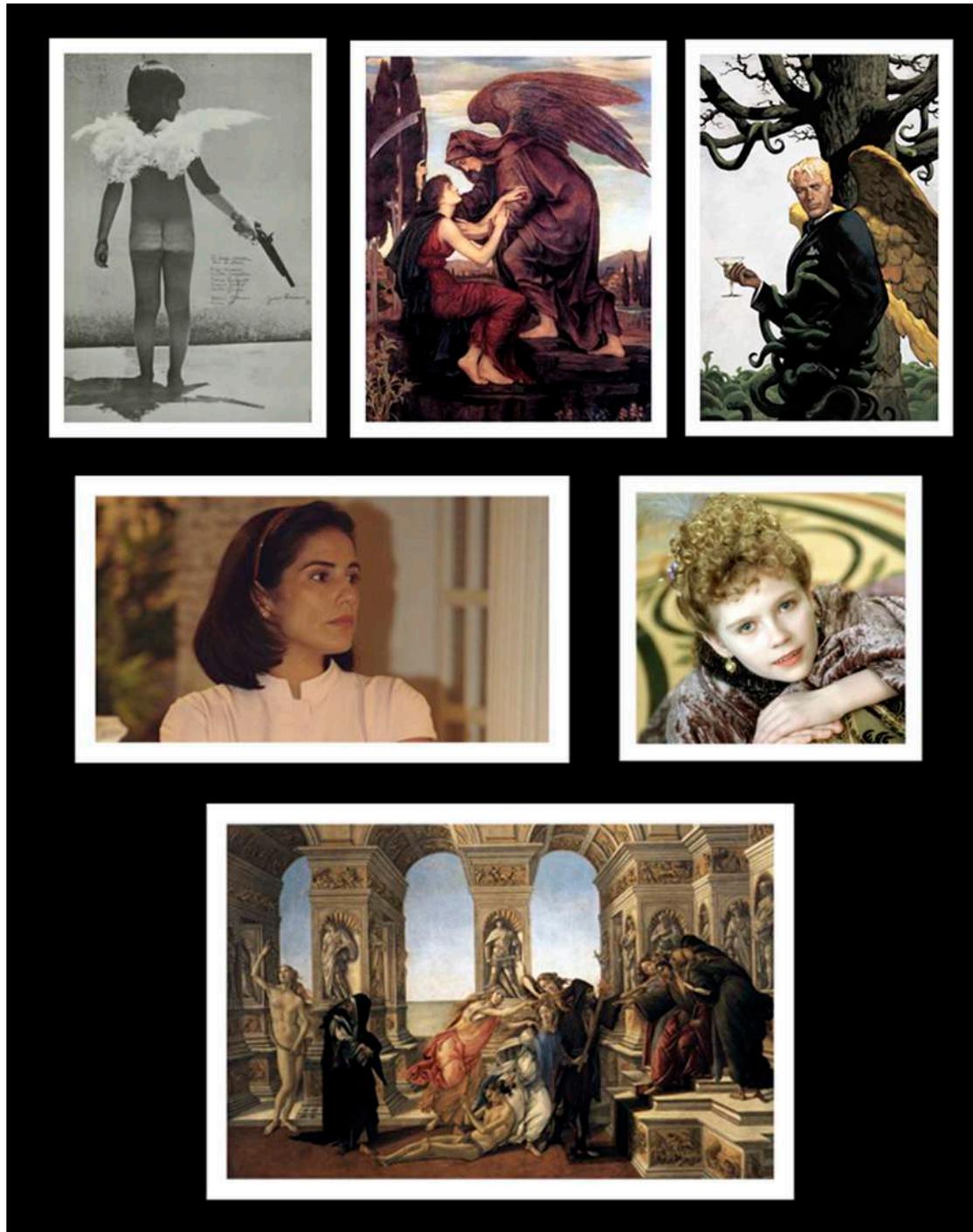
A quantidade de imagens presentes nas pranchas não possui uma definição *a priori*, uma vez que as pranchas do atlas Mnemosyne não apresentam um número determinado em todas elas. A quantidade de imagens nas pranchas apresentadas nos exercícios experimentais giram em torno de seis a oito, isso porque, diferente de Warburg, que fez uso do seu

acervo de imagens resultado de anos de pesquisa, aqui sofremos com a limitação do tempo de conclusão da tese.

Com relação as imagens escolhidas, considerando que para Warburg a imagem, seja ela uma obra de arte ou uma imagem do cotidiano, poderia ser uma fonte de saber e, portanto, era preciso investigá-la, não importa onde estivesse, as imagens foram escolhidas variando entre aquelas provenientes da história da arte, de cartazes, de capas de revista e, também, de suportes diferentes daqueles investigados por Warburg, mas que certamente poderiam entrar para seus estudos, como filmes e novelas. A escolha de imagens em suportes diferentes foi uma forma de alinhar com o universo do design, uma vez que, o propósito dos exercícios é saber se é possível experimentar esse olhar também para as imagens estudadas no campo do design.

5.1 Exercício experimental 1 – Páthos da Maldade

Figura 68 - Prancha do páthos da maldade.



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

5.1.1 A prancha

O primeiro exercício experimental para esta tese foi apresentado em formato de artigo, como resultado da elaboração do conhecimento construído na disciplina 'Por uma epistemologia do pensamento por imagens', ofertada pelo professor Eduardo Duarte no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Através dessa disciplina pude conhecer o historiador da arte Aby Warburg pela primeira vez, através da leitura dos livros *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* e *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, do filósofo e historiador da arte, Georges Didi-Huberman.

As discussões realizadas em sala permitiram dar um primeiro passo em direção ao entendimento da teoria warburguiana, a partir do que colocava o autor Didi-Huberman. Ao final da disciplina, foi proposto observar as imagens buscando aplicar os conceitos explorados de forma prática, ou seja, montando uma prancha. Assim, a montagem da primeira prancha foi realizada seguindo a abordagem dos conceitos de Aby Warburg apresentados pelo autor supracitado.

A prancha apresentada neste capítulo sofreu uma mudança em relação ao artigo apresentado no final da disciplina. A prancha originalmente possuía 8 imagens, mas após o retorno com as correções do artigo, retirei duas delas que não se alinhavam com o páthos escolhido. O texto também sofreu algumas correções para ajustá-lo aos conceitos estudados.

5.1.2 Páthos da Maldade: o mal que exala da beleza

A definição de maldade está associada ao comportamento de uma pessoa que é má ou que busca prejudicar ou ofender alguém. Quando se fala em maldade também é comum fazer uma relação com a desumanidade, de não ver o outro como um igual, de não ter empatia pelo outro, ou ainda, a maldade também está ligada com o sarcasmo e a vontade de denegrir. Segundo Gikovates (2017), a maldade é um ato consciente e deliberado, uma ação agressiva que um indivíduo comete em relação a outra pessoa.

Relatos de maldade são encontrados em toda a história. Aristóteles acreditava que o homem não nascia com as noções prontas de justiça, virtude, beleza, bom, por exemplo, e por isso ele não poderia, entre outras coisas, ter a noção do certo e do errado. Essas ideias eram aprendidas a partir de exemplos, ou seja, a partir da observação de como elas se manifestavam no mundo à sua volta (LIVRO DA FILOSOFIA, 2011). Para o filósofo Jean-Jacques Rousseau “a civilização, a sociedade, corrompem o homem: é preciso recorrer ao sentimento, voltar à natureza, que é boa” (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1993, p.342). E também, a maldade não parece ser uma questão de gênero ou idade. Ela pode ser encontrada no homem, na mulher e, também na criança, mesmo que exista uma certa resistência em aceitar que o mal floresça ainda na infância.

A imagem que deu início a essa prancha foi o cartaz do filme *O Anjo Nasceu* (FIGURA 69), um drama brasileiro de 1969 dirigido por Júlio Bressane, considerado um dos representantes do chamado cinema marginal, caracterizado pela postura transgressora, e pelo tema sempre presente da violência. O anjo do cartaz é aqui o representante dessa violência.

Em resumo, o filme conta a história de dois bandidos chamados Santamaria e Urtiga que cometem vários atos violentos. Porém, Santamaria ferido na perna no início do filme, mostra uma dor e um sofrimento pelo machucado que vai piorando ao longo do filme, e que o faz ficar obsessivo pela figura de um anjo que ele acredita estar por perto e que vai salvá-lo. O filme é bastante violento e essa violência ultrapassa a película e se transporta para o cartaz por meio da agressividade estética visualizada na imagem, que mostra a figura da criança encarnando o “anjo” salvador — aquele que não deve ser temido — ao mesmo tempo que representa o anjo da morte — aquele que veio para tirar a vida de forma brutal. A tensão criada entre essas referências mostra como o páthos da maldade aflora sobre a superfície sublime do anjo.

É difícil imaginar essa corrente patética na figura de uma criança, pois o senso comum afirma que as crianças são inocentes; portanto, relacionar a maldade com a criança é cristalizar uma carga energética cheia de tensões. Na matéria intitulada “Sim, eles podem ser cruéis”, a autora Martha Mendonça (2010) apresenta a afirmação do psiquiatra Fabio Barbirato sobre

a maldade infantil: “não é fácil a sociedade aceitar a maldade infantil, mas ela existe”; essa maldade existe muitas vezes de forma latente, e ao crescer, a criança com esse tipo de comportamento pode apresentar uma personalidade antissocial, termo usado para designar quem antes era chamado psicopata, ou seja, aquele que não sente culpa, remorso ou qualquer sentimento pelo outro.

Figura 69 - Cartaz do filme O Anjo Nasceu.



Fonte: Melo e Coimbra (2011, p.349)

Essa maldade escondida por trás da inocência infantil reflete o que Nietzsche (2007, p.127) aponta em *O Nascimento da Tragédia*: “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio”. É a face bifrontal que Warburg havia observado na inquietude da linguagem patética. A inquietude provocada pela beleza apolínea carregada da profundidade assustadora de Dionísio. E essa inquietude pode ser vista em

algumas crianças que espelham a superfície da beleza inocente, enquanto escondem uma maldade estarrecedora.

A criança como encarnação do mal parece ter sido uma realidade percebida pela doutrina medieval do Catarismo⁶⁵. Os cátaros acreditavam em dois deuses: um bom e outro mal. O Deus considerado bom era o criador do reino espiritual, e o Deus mau — o Satanás — era o responsável pelo mundo físico e pelo pecado. Dessa forma, tudo que tivesse um corpo físico teria sido criado por ele, o Deus mau, incluindo o corpo humano, que era contaminado pelo pecado. Assim, rejeitavam o casamento, pois o homem não deveria procriar, porque sendo ele um produto do mal, seus filhos só trariam mais maldade para o mundo.

Figura 70 - Personagem Claudia interpretada pela atriz Kirsten Dunst.



Fonte: www.pinterest.com.br

Assim, a criança antes mesmo de nascer já seria vista como uma portadora da maldade. Essa ideia encontra uma relação direta com a imagem da criança vampira Claudia (FIGURA 70), que é uma personagem do filme

⁶⁵ A doutrina do Catarismo foi um movimento considerado herético pela Igreja Católica, que surgiu sob forte influência dos paulicianos, os quais eram grupos de cristãos que viviam na Armênia entre os anos 650 a 872 d.C. (GUIA INQUISIÇÃO, 2016).

Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles, lançado no Brasil em 1994 com o título *Entrevista com Vampiro*. A mesma fórmula de páthos se apresenta aqui através da oscilação entre uma face bondosa e outra malvada.

O filme é um suspense baseado no livro homônimo da escritora Anne Rice e conta a história de Louis de Pointe du Lac, que foi transformado em vampiro, no século XVIII, por Lestat de Lioncourt. Louis sente uma resistência para tirar a vida de seres humanos, o que o leva a se alimentar de animais, principalmente ratos. Um dia, porém, encontra Claudia chorando, e se para aliviar o sofrimento dela — na tentativa de oferecer uma salvação — ou o seu, ele não resiste e morde a garota. Porém, ele não a transforma em vampira, o que fica a cargo de Lestat assumir a tarefa de trazer mais um “filho” ao mundo.

Claudia e Louis tornam-se muito próximos, porém ela não é uma criança feliz, pois sabe que ficará eternamente presa a um corpo de criança. Durante o filme, Claudia apresenta comportamentos algumas vezes furiosos, impacientes — talvez típico de sua idade — e uma falta de culpa diante da morte, diferentemente do seu companheiro Louis. Esse comportamento selvagem contrasta com sua beleza inocente e angelical, que encanta e seduz suas vítimas, inclusive o próprio Lestat, que ela considera um peso que deve ser eliminado. E o faz, sem nenhum sentimento de culpa.

A imagem de Claudia como uma criança inocente representa a antítese do “anjo” em relação ao monstro cruel que é capaz de matar. Ela desloca alternadamente a inocência e a fúria, e apresenta personalidades distintas: o anjo e o monstro, os quais se unem para formar um organismo enigmático que se move através desses dois polos.

Esse organismo enigmático cria uma correspondência com a imagem O Anjo da Morte (FIGURA 71), pintura realizada em 1880 por Evelyn de Morgan (1855-1919), representante do grupo inglês Irmandade Pré-Rafaelita, a qual apresenta a figura do anjo com uma foice para cortar o cordão de prata ou o cordão da vida. Ele é o anjo da morte, aquele que vem para tirar a vida, porém é descrito como uma figura do bem e que não deve ser temido. O site da *The De Morgan Foundation*, apresenta a seguinte descrição para a obra de Evelyn:

(...) The Angel of Death I is the most overt representation of the subject and demonstrates Evelyn's spiritualist belief that death is to be welcomed and not feared. Evelyn depicts the Angel of Death, symbolised by his grey hair and scythe, as a beautiful and benign figure, gently comforting the frail female figure he has in his sight. The young woman appears to have had a hard life - signified by the arid landscape behind her. In contrast, the way forward is illustrated with a fertile landscape and spring flowers, demonstrating Evelyn's view that the path of the Angel of Death is not to be feared. (THE DE MORGAN FOUNDATION, 2017).

A imagem do Anjo da Morte também cria uma correspondência com o cartaz O Anjo Nasceu. As duas imagens apresentam um anjo salvador que tira a vida e, apesar do uso de estéticas diferentes, elas não deixam de mostrar a face bifrontal de Apolo e Dionísio: enquanto uma realça a agressividade — o dionisíaco — a outra chama a atenção pela serenidade — o apolíneo.

Figura 71 - Angel of Death I. Evelyn De Morgan, 1880.



Fonte: www.demorgan.org.uk/angel-death-i

A imagem do anjo da morte é associada com o nome de Azrael, que por sua vez é uma transliteração do arábico de Ezra'il, podendo também ser escrito como Izrail, Azrail e Azazel, significando "aquele que Deus ajuda". Na tradição judaico-cristã assume a personificação do mal, e na tradição mulçumana é chamado de Izrail, sendo considerado um arcanjo junto com Micael, Djibril e Israfil. Essas possibilidades de encarnações do anjo, com sentidos diferentes de acordo com a cultura, mostram as possibilidades de oscilação do símbolo em sua polaridade.

A mesma fórmula de páthos também é vista de outra forma, através de outra personagem, que assim como os “anjos” apresentados, mostra como as energias internas agem se deslocando entre o bem e o mal. Nice (FIGURA 72) é a protagonista de Anjo Mau, remake exibido em 1997 da novela homônima de 1976, que representa a moça ambiciosa e dissimulada, que busca mudar sua posição social a qualquer custo e, para isso, vai tentar trabalhar como babá numa mansão. Para conseguir o emprego, Nice assume a imagem serena, através da representação dissimulada de um ser frágil, dócil e amável, que finge ter a personalidade bondosa. Novamente a imagem do “anjo” — Apolo — encarna para esconder o lado obscuro da beleza — Dionísio.

Figura 72 - Personagem Nice interpretada pela atriz Glória Pires.



Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/>

A força que a metamorfose opera através da imagem do anjo ganha um contorno um pouco diferente na imagem de Lucifer Morningstar (FIGURA 73), o portador da luz, o anjo caído, que surge como o personagem protagonista de uma revista em quadrinhos com 75 capítulos, lançada pela Editora Vertigo/DC Comics entre os anos de 2000 e 2006. A série dos quadrinhos conta a história de Lucifer já saído do inferno — não por ter sido expulso, mas por abrir mão do seu cargo como governador — e convivendo na terra entre os mortais.

Figura 73 - Lucifer Morningstar.



Fonte: www.luciferbrasil.com.br/p/hqs-lucifer.html

Além disso, as histórias contadas na série se concentram em mostrar para o leitor a oposição entre a noção de destino — que seria a vontade de Deus — e a de livre arbítrio — que seria a busca para livrar os seres humanos do controle de Deus. Outra questão interessante diz respeito a uma

certa revolta de Lucifer pelo fato dos humanos o culparem pelo mal que acontece no mundo, uma vez que ele acredita que o mal é o resultado das escolhas que fazemos.

Na revista de número 16, a narrativa mostra o Lucifer como o criador de tudo, ou seja, do mundo, do homem e da mulher. Em alguns trechos, Lucifer diz ao homem e a mulher que é ele quem concede a vida e a morte, e promete livrá-los da morte, desde que eles não idolatrem a ninguém, nem mesmo a ele. Neste número da revista aparece também a serpente que é representada pelo anjo Amenadiel, o qual na série aparece como inimigo de Lucifer portando, entre outros poderes, a capacidade de mudar de forma; na história o anjo se transfigura em serpente para tentar o homem e a mulher criado por Lucifer, com o objetivo de arruinar sua criação.

Mas o “anjo” está cansado de ser o governador do inferno e de receber a culpa pelo mal do mundo. Ele busca pela liberdade e por livrar os seres humanos do controle exercido por Deus. Não seria isso uma forma de possibilitar ao homem uma salvação? Quando Warburg buscou entender a imagem além da consideração puramente formal, ele acreditava que a relação forma-conteúdo podia apresentar uma sólida vinculação de carga emotiva. Se considerarmos a imagem de Lucifer a partir de conceitos pré-formatados que envolvem sua figura — o que traiu a Deus ou a própria serpente que vai para o Éden tentar o homem —, podemos não contemplar o “salvador” por trás do anjo da morte.

Lucifer está com a serpente. É preciso considerar que ela exerce um papel de ambiguidade, pois, segundo Warburg (2015a), a serpente além de ser a causa do mal e do pecado original, também é a salvação. Warburg afirma que vinda do paganismo, pode representar a essência do sofrimento e da salvação; pode ser o demônio, na visão pessimista do mundo antigo ou uma divindade-serpente na figura de Esculápio, o deus da saúde. Ou seja, seria também um organismo enigmático que desempenha vários papéis, através de uma metamorfose, assim como os personagens apresentados anteriormente, pois ele carrega a mesma oscilação. A serpente envolvida em seu corpo confere a Lucifer o poder da salvação, assim como se dá com o deus Esculápio. E apesar de encantador e manipulador, ele é o criador, e

tenta não ser o responsável pelo mal que acontece no mundo, ao contrário, busca mostrar que o mal está associado as nossas escolhas.

O páthos da maldade é visto na associação direta da figura que representa o governador do inferno e da serpente que o envolve. Ele é o anjo da morte, aquele que deve ser temido, porém, diferente dos “anjos” que escondem a profundidade assustadora por trás da beleza, Lucifer neste caso, é o anjo que busca a beleza por baixo de sua imagem selvagem; ele nos mostra que o páthos pode operar de maneiras diferentes, através de uma inversão energética.

Essa simultaneidade contraditória também pode ser vista através da ninfa. Ela é a heroína impessoal, e possui a capacidade de deslocamento para operar valores diferentes, como coloca Didi-Huberman:

Mortal e imortal, adormecida e dançante, possuída e possuidora, secreta e aberta, casta e provocante, violada e ninfômana, prestativa e fatal, protetora de heróis e raptora de homens, ser da meiguice e ser da obsessão, a Ninfa realmente cumpre a função estrutural de um operador de conversão entre valores antitéticos, que ela “polariza” e “despolariza” alternadamente, conforme a singularidade de cada encarnação (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 302-303).

No quadro *A Calúnia de Apeles* (FIGURA 74), pintado em têmpera sobre madeira por Sandro Botticelli⁶⁶ em 1494, vemos algumas representações da ninfa através da Verdade, que está nua e aponta para o céu; na representação da Calúnia que arrasta pelos cabelos um homem caído no chão; e pela Fraude e a Inveja que aparecem enfeitando a Calúnia.

Nesse quadro podemos observar a ninfa em suas várias facetas, mas, interessa para nosso estudo a ninfa Calúnia que se apresenta no centro da pintura, arrastando um homem pelos cabelos. Diferente das outras na composição, essa apresenta a oscilação entre a figura inocente e o “anjo” da morte. Calúnia, divergindo da ninfa de *A Primavera* de 1482, de Botticelli, encarna uma outra ninfa retratada pelo pintor no quadro *Giuditta con la testa de Oloferne*, onde Judite — Giuditta — é aquela que encarna a heroína fatal.

⁶⁶ A pintura de Botticelli é uma tentativa de reproduzir uma das obras perdidas de um pintor da antiguidade chamado Apeles de Cós (Grécia, século IV a.C.) que criou a pintura original para mostrar sua indignação após ter sido acusado injustamente por seu rival Antífilos, que o responsabilizou de ser cúmplice de uma conspiração diante do rei do Egito.

Figura 74 - A Calúnia de Apeles. Sandro Botticelli, 1494.



Fonte: <https://www.wikiart.org/>

A linguagem patética da heroína Calúnia e da heroína Judite se mostra através dos gestos, pois enquanto Judite segura a espada com uma mão, e com a outra segura a cabeça do general Oloferne pelos cabelos, a Calúnia repete o mesmo gesto, puxando o homem acusado pelos cabelos com uma mão, e com a outra, segura a tocha. A ninfa fatal, a possuidora, a raptora de homens, esconde-se sob a graça infantil e ingênua da ninfa casta, mostrando como a inversão dinâmica do páthos consegue operar uma conversão de valores, ora como a heroína apolínea, ora como a heroína dionisíaca.

Nas imagens apresentadas, a maldade se esconde por trás da beleza, manifestando o resultado de um confronto de energias encarnadas na mesma base. Dois lados da moeda, o bem e o mal, como forças internas agindo entre dois polos e operando uma inversão energética.

Essa inversão energética que mascara a maldade através de uma inocência, ecoa com o que Warburg havia observado em relação a posição da Igreja diante da herança das impressões fóbicas, vindas dos sarcófagos

pagãos. A Igreja havia condenado a linguagem patética em toda sua dimensão, mas a energia que a movia não poderia simplesmente ser retirada ou apagada. Ela sobreviveu, em suspensão, até encontrar novamente uma forma de descarregar, ou seja, de reaparecer.

Então, diante dessas imagens que nos causam uma inquietação, vemos como a memória age buscando ativar os sinais, as marcas, através da linguagem dos gestos, e mais, através de uma linguagem patética que pode se apresentar numa escala que vai da mais profunda reflexão ao mais profundo frenesi sanguíneo e, também, como Warburg colocou, em todas as ações mímicas entre esses dois extremos.

Essa oscilação que vemos nas imagens foram impressas através da criação artística que buscou “purificar” essas imagens, buscando um equilíbrio entre Apolo e Dionísio. E, assim como no Renascimento, ainda hoje a criação artística se deixa conduzir por essas oscilações.

As imagens da prancha apresentada só corroboram o que Warburg já havia observado, ou seja, que através da Antiguidade seria possível encontrar as respostas para as inquietações que surgem diante das imagens, isso porque ele sabia que essa inquietude, como uma característica da arte e da cultura antiga, mostrava que a face bifrontal Apolo e Dionísio crescem juntos, enraizados no mesmo tronco (WARBURG, 2018g).

A montagem do primeiro exercício experimental gerou muitas dúvidas, principalmente na forma de sua apresentação, uma vez que não tínhamos certeza do caminho a seguir para apresentar as imagens. Todavia, o caminho escolhido tentando explorar cada imagem, também foi utilizado de maneira que facilitasse para o leitor o entendimento do fio condutor do páthos.

Por outro lado, compreender que a inquietude apresentada pela imagem encontra uma resposta através da capacidade do páthos de se apresentar de formas diferentes, nos leva a considerar esse exercício como algo permanente, pois se ele reaparece metamorfoseado, o olhar não pode descansar.

5.2 Exercício Experimental 2 – Páthos do Êxtase

Figura 75 - Prancha do páthos do êxtase.



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

5.2.1 A prancha

O segundo exercício experimental foi apresentado, em formato oral, no *1º Encontro de Estudos Constelacionais da Imagem*, ocorrido no Centro de Artes e Comunicação, entre os dias 14 e 15 de março de 2018, o qual teve como temática norteadora: “Imagens do mundo, mundo das imagens”.

A prancha criada para apresentação teve como páthos o êxtase: fronteiras da dor e do prazer (FIGURA 75). A prancha apresentada no encontro possuía seis imagens. Meses depois da apresentação percebi que poderia ampliá-la utilizando imagens presentes no livro *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil* (MELO; COIMBRA, 2011), como forma de experimentar a possibilidade de uso das imagens presentes no livro referência para o design no Brasil. Esse acréscimo através de imagens utilizadas em peças de design gráfico, se deu porque são elas que também se tornam alvo das análises gráficas realizadas pelos designers.

O texto preparado para apresentação oral foi montado com base na prancha original. Com a inserção de novas imagens, ele foi modificado para agregar os comentários das imagens inseridas e, posteriormente, também sofreu novas alterações para incluir outros conhecimentos adquiridos com as leituras dos textos de Warburg.

Apesar das imagens terem sido retiradas de peças gráficas, com a exceção da imagem da escultura do Êxtase de Santa Teresa, resolvemos dispor na prancha apenas um recorte para uma melhor visualização da linguagem patética, porém, durante o texto será mostrada a imagem da peça gráfica completa. Com relação as imagens escolhidas, seguimos a mesma ideia de observá-las em suportes diversos. Assim, as imagens da prancha são provenientes de: cartaz de filme, cartaz de teatro, capa de revista, capa de jornal e capa de cd. A escolha de imagens em suportes diferentes foi a forma encontrada de alinhar com o universo do design, uma vez que, lembrando o que já foi dito, o propósito dos exercícios é saber se é possível experimentar esse olhar também para as imagens estudadas no campo do design.

Seguindo as mesmas orientações utilizadas para a criação da prancha com o páthos da maldade, também aqui utilizamos uma imagem inicial que

foi o disparador para as outras. A Figura 76, o Êxtase de Santa Teresa, foi escolhida para cumprir essa função.

5.2.2 *Páthos do Êxtase: fronteiras da dor e do prazer*

Olhar as imagens dentro do universo do design parece ser um exercício de análise gráfica constante. Mas, penso que elas possuem muito mais a oferecer se conseguirmos atravessar as camadas superficiais apresentadas no primeiro plano: as camadas de cores, texturas, formas, posicionamento, etc. E, se lembrarmos sempre de perguntar: O que a imagem nos oferece além de seu “esqueleto gráfico”? O que está por trás das camadas de representação gráfico-visuais que é o primeiro elemento que observamos como informação na imagem? Considerando o êxtase como uma condição em que o sujeito está emocionalmente fora de si, tomado de emoções fortes como o prazer, a dor, o medo, o que mais podemos obter da imagem para tentar entender as forças que pulsam por trás dessas formas?

Essas perguntas que parecem encontrar respostas simples no campo do design através da análise gráfica, dos suportes e das informações de apoio, ganham uma nova complexidade a partir da perspectiva warburguiana, pois essa entende que experiências muito fortes marcam o indivíduo, e podem aflorar através de gestos e expressões corporais. E, através da linguagem gestual patética, encontra meios para mostrar as experiências da comoção humana em toda sua polaridade trágica.

Sabendo que as imagens podem se arranjar de formas diversas, dependendo das relações que estabelecemos entre elas, a nossa observação inicia com uma imagem fora do âmbito do Design. A imagem *O Êxtase de Santa Teresa* (FIGURA 76) é uma escultura criada por Gian Lorenzo Bernini entre os anos de 1645–1652, para representar a experiência mística de Santa Teresa de Ávila trespassada por uma seta de amor divino. No trecho que Santa Teresa fala sobre esse momento pleno com Deus ela diz:

Perto de mim, um anjo apareceu na forma humana. Em sua mão eu vi uma enorme lança dourada. E na sua ponta de ferro, parecia

haver fogo. Eu senti como se ele a enterrasse várias vezes no meu coração, de forma que penetrou todas as minhas entranhas. Quando ele a puxou, tirou com ela minhas tripas, e me deixou totalmente inflamada com o grande amor de Deus. A dor foi tão grande que me fez gemer várias vezes. (BERNINI, 2017).

A experiência contada por Santa Teresa no misto de dor e prazer, mostrada através da escultura de Bernini, nos faz pensar sobre a fronteira existente no êxtase que o torna indistinguível. Seria esse o instante em que um gesto guarda a memória de uma pulsão interna e que nos permitem olhar as imagens e nos inquietarmos sem saber exatamente que sentimento ou emoção reconhecer? Seria esse o jogo de forças em ação que Warburg imaginava presente nas imagens e que incorpora um páthos?

Figura 76 - Escultura O Êxtase de Santa Teresa. Gian Lorenzo Bernini.



Fonte: <http://julirossi.blogspot.com.br/2013/05/extase-de-santa-teresa.html>

A escultura de Santa Teresa traz a inquietude através de uma polaridade. O gesto de dor se confunde com o gesto do prazer, o que é algo impensável enquanto linguagem religiosa, uma vez que a Igreja banuiu a linguagem orgiástica, pagã. Mas, a escultura de Bernini nos mostra, que a

linguagem pagã dionisiaca não deixa de encontrar, através de Apolo, formas de reaparecer, mesmo que ela surja disfarçada sob o manto religioso.

Ela aciona uma linguagem das mênades dançantes (FIGURA 77), aquelas pertencentes ao *thiaso* onde celebravam o deus Dionísio, e que através do movimento expressivo de seus corpos, manifestavam a exaltação pagã brotada da experiência orgiástica. Ao olharmos a escultura de Santa Teresa, a inquietude mostrada através de seus gestos, se impõe porque a memória é ativada para aqueles gestos primitivos calcados na Grécia antiga.

Figura 77 - *Rilievo con Menadi danzanti*. Galeria Uffizi, Florença.

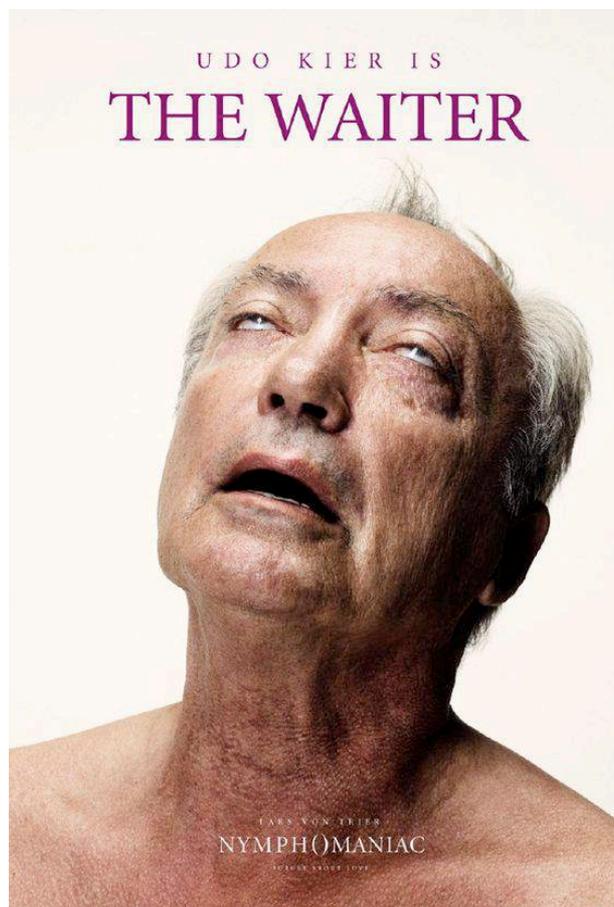


Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Ricardo Bicudo

Ao percorrer as imagens presentes em peças do design gráfico, encontramos a mesma inquietude diante do pôster que faz parte de uma série de catorze peças criadas para cada um dos personagens principais do filme dinamarquês *Nymphomaniac*, do diretor Lars Von Trier. O filme originalmente deveria ser apenas uma obra, mas devido ao longo tempo de duração, ele foi dividido em dois volumes, onde o primeiro possui cinco capítulos, e o segundo, três. De forma bem resumida, o filme narra a trajetória amorosa e sexual da personagem Joe, uma mulher de 50 anos, que foi resgatada da rua pelo personagem Seligman, para quem ela vai contar sua peculiar história.

Inicialmente a peça projetada para divulgação do filme não usava imagens. Segundo o site *The Guardian*⁶⁷ a série de pôsteres com imagens foi criada de forma que as peças gráficas pudessem falar pelo filme, uma vez que o diretor não queria falar com a imprensa. Os pôsteres criados para a divulgação do filme tinha o objetivo de retratar os personagens em pose de pleno orgasmo. Na Figura 78, vemos a imagem de um dos personagens, um homem no momento do seu êxtase de prazer, no instante do drama corporal mais intenso, da entrega total ao sentimento que toma seu corpo.

Figura 78 - Pôster para o filme *Nymphomaniac*. 2013.



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-196465/fotos/>

Até aqui a relação direta que se cria entre o filme e a imagem utilizada para sua representação se mostra de forma simples, dentro de uma análise gráfica direta, pois para o design, a imagem está exercendo seu papel essencial na comunicação, além de diversas outras funções, entre elas,

⁶⁷ <https://www.theguardian.com/film/2014/jan/27/nymphomaniac-posters-orgasm-hitler-cannes>

aquelas apontadas pelos autores Ambrose e Harris (2009) que são: transmitir o drama da narrativa, resumir e apoiar as ideias de um texto.

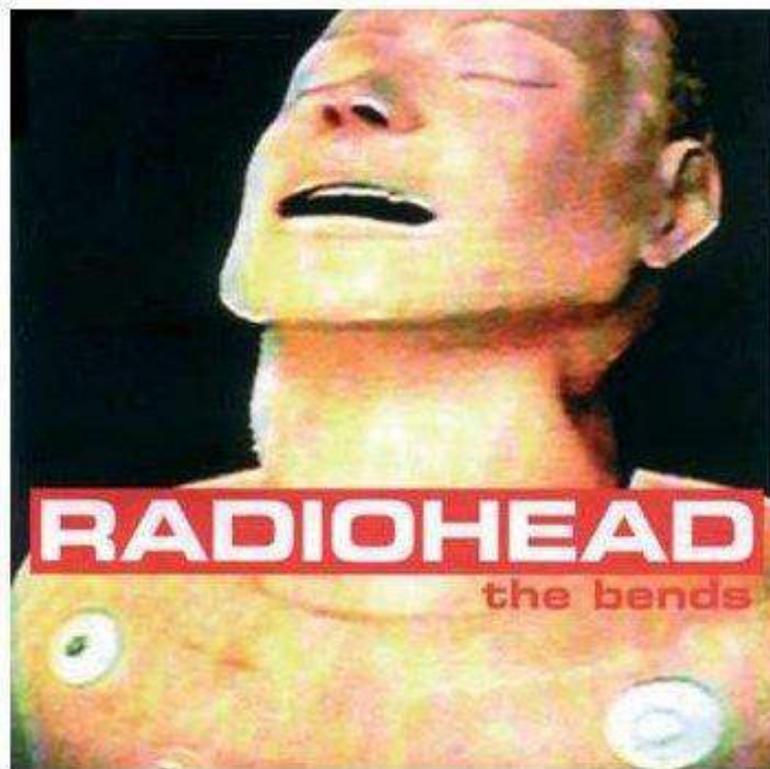
A imagem no design cria uma relação direta com o observador e facilita o entendimento da mensagem. Ambrose e Harris (2009, p.6) ainda ressaltam que “talvez seja um dos aspectos mais sensacionais do design, pois as imagens são determinantes para os resultados e o sucesso de uma obra devido à reação emocional que provocam no leitor”. Porém, além da reação emocional provocada através de imagens, com pessoas retratadas em pleno orgasmo, é preciso entender que a imagem ativa em nós uma memória. Quando Warburg observou que o *thiasos* trágico era a matriz que fornecia as formas expressivas de máxima exaltação interior, ele percebeu que o *thiasos* também fornecia as marcas de uma experiência emotiva, as quais sobreviveram como um patrimônio hereditário da memória, e que ainda hoje, como vemos no exemplo do cartaz, reaparecem mostrando sua sobrevivência.

Essa experiência nos lembra mais uma vez a pergunta feita por André Jolles a Warburg a respeito da Ninfa vista por ele: “Onde já a vi?”. A imagem do cartaz desperta essa mesma sensação, ou seja, de que a imagem era familiar e de que já a havia visto antes. Se havia um páthos presente, era provável encontrar a materialização dele em outra imagem, o que não demorou para acontecer, pois logo encontramos a expressão humana desse êxtase em uma nova peça gráfica.

A Figura 79 mostra o corpo inanimado de um manequim usado para ensinar as pessoas a fazerem reanimação de corpos. Essa imagem foi usada na capa do Cd da banda *Radiohead* para o álbum *The Bends*, de 1995. A ideia inicial era gravar um pulmão de ferro por causa de uma das faixas do cd chamada *My Iron Lung*. Mas, essa ideia não deu muito certo porque o que de fato encontraram no hospital foi uma caixa de metal cinza. Foi então que Stanley Donwood, criador da capa *The Bends*, junto com Thom Yorke — vocalista da banda — caminharam pelo hospital e encontraram numa sala o manequim que foi usado na capa do cd⁶⁸.

⁶⁸ A entrevista com Stanley Donwood pode ser acessada através do site: <http://www.monsterchildren.com/66801/untold-stories-behind-radiohead-album-covers/>

Figura 79 - Capa do cd *The Bends*. Radiohead.



Fonte: <https://www.discogs.com/Radiohead-The-Bends/master/17008>

Novamente, como peça de design gráfico, se buscarmos observar a imagem apenas em seus aspectos gráficos, ficaremos restritos apenas a superfície. Porém, se adentrarmos numa perspectiva warburguiana ela ganha outra dimensão, pois ao observar essa imagem percebemos nela a sobrevivência de um páthos do êxtase no instante mais intenso.

Warburg buscava entender as imagens a partir das relações que se estabeleciam entre elas. Nossa imagem, portanto, em conexão com as outras da prancha, tinha muito mais a oferecer do que a simples relação direta com uma música. Fugindo a toda análise semiológica e gráfica das imagens, observamos que também, através dela, as formas expressivas de máxima exaltação reaparecem através de gestos num objeto inanimado, provando que a sobrevivência da linguagem patética pode se apresentar de maneiras diversas para mostrar toda sua intensidade.

Olhando mais uma vez para as imagens dos pôsteres do filme *Nymphomaniac*, percebemos também que nem todas as imagens apresentavam os personagens em pleno orgasmo, da mesma forma. A Figura 80 mostra como o momento vivido pelo personagem, marca um

êxtase de dor, mesmo sabendo que seria um êxtase de prazer. A expressão humana assumida pelas pulsões internas, relembram que a fronteira entre esses dois sentimentos são muito tênues, transformando o corpo em um organismo enigmático que carrega uma polaridade dominada pela força dionisiaca do phátos.

Figura 80 - Pôster para o filme Nymphomaniac.



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-196465/fotos/>

Warburg havia apontado que na representação da arte figurativa era possível ver o eco das ações do culto do *thiaso* trágico, e que a entrega passional era um elemento essencial desse valor expressivo. É interessante ver como figuras religiosas respeitadas, surgem em forma de imagem carregando essa expressão pagã. Uma delas foi a imagem de Santa Teresa, como vimos acima, a outra, é a imagem do Papa João Paulo II, capturada

num instante de dor. Ela foi apresentada ao leitor na Edição de número 1899 da Revista Veja, de 06 de abril de 2005 (FIGURA 81), no instante da mais profunda entrega passional.

Figura 81 - Capa da revista Veja. Edição 1899.



Fonte: <https://www.pinterest.es/pin/341640321712510115/>

Ao olharmos a Figura 80 e a imagem do sofrimento do Papa na Figura 81, encontramos um gesto semelhante. A dor se confundiria com o prazer? Não é difícil criar uma relação entre esses corpos transformados e o coro trágico. Nietzsche (2007, p. 57) ao comentar sobre esse, apontou que o “processo do coro trágico é o profenômeno dramático: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outro personagem”. Para Nietzsche, a tragédia grega deveria ser entendida como sendo o coro trágico descarregando-se em um mundo de imagens apolíneas. As imagens

observadas até agora parecem fornecer elementos para a formação de um coro trágico que fala a linguagem de Dionísio e que encontra, através de imagens apolíneas, uma forma de mostrar a sobrevivência da linguagem patética carregada de valores expressivos.

Didi-Huberman (2013b) comenta que Warburg teria valorizado os aspectos que Nietzsche reconhecia no dionisíaco: a graça do terrível; o combate sem reconciliação duradoura; a “embriaguez do sofrimento”; a soberania das metamorfoses; assim também, como as polaridades do apolíneo e do dionisíaco. Isso porque Warburg tinha uma simpatia pelo lado dionisíaco da vida e lamentou que a prática do êxtase orgiástico antigo tivesse se perdido para nós, o homem branco moderno. E, talvez, tenha se perdido porque esse comportamento seja associado a um comportamento do homem primitivo, o qual age por impulso, tal qual os pagãos cheios de gesticulações descomedidas, essas que foram demonizadas pela Igreja. Assim como também o foi para Winckelmann (1975), o qual afirmava que quanto mais calma a atitude do corpo, mas esse corpo está apto a mostrar o verdadeiro caráter da alma.

Winckelmann também acreditava que as posições do corpo que se afastavam demais do estado de repouso, mostravam uma alma num estado de violência e de constrangimento. Provavelmente ele agiria como Savonarola durante o Renascimento, o qual banuiu as imagens de influência pagã e carregadas de movimentos sem motivos aparentes.

Ao olhar para a imagem do Papa, acreditamos que Winckelmann encontraria nela a revelação de uma alma nobre, apesar de toda a expressão trágica mostrada. Isso porque, se levarmos em consideração a sua reflexão sobre o grupo escultórico do Laocoonte — aquele grupo escultórico encontrado pelos italianos e que tanto os encantou pela sua eloquência patética — vemos que não estamos tão enganados assim.

A representação do Laocoonte mostra o pai e seus filhos, enrolados por serpentes, na luta pela sobrevivência, no extremo da dor e do sofrimento, representado por gestos acentuados e corpos retorcidos. Para Winckelmann (1975), as obras gregas se distinguem pela nobre simplicidade e pela grandeza serena, tanto na atitude quanto na expressão, e essa “expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma

magnânima e ponderada.” (WINCKELMANN, 1975, p. 53). Assim, a fisionomia de Laocoonte para Winckelmann não mostrava o reflexo da dor, mas da alma nobre que sabe suportar o sofrimento. Ele justifica dizendo:

A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude. Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite; é antes um gemido angustiado e oprimido, como Sadolet o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a estrutura da estátua e por assim dizer se equilibram. Laocoonte sofre como o Filoctetes de Sófocles. Seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento como essa grande alma. (WINCKELMANN, 1975, p. 53)

Mesmo sentindo todo o sofrimento que é expresso através dos gestos, Winckelmann acredita que a ação que o artista proferiu ao Laocoonte, apesar da dor, é a mais próxima do repouso, esse que permite exprimir a alma serena mas ao mesmo tempo ativa, com vida. Winckelmann não aceita que Dionísio reine sobre Apolo, muito menos que seja admirado pela beleza com que os corpos retorcidos de seu coro se apresentam. Logo, a imagem do Papa João Paulo II é a expressão da grandeza de sua alma, que é muito bem apoiada pelo texto que acompanha sua foto na capa: “A grandeza da fé”.

Mas, por que Dionísio é ignorado em detrimento de Apolo?

Porque sua linguagem é aquela vista nos animais, nos corpos selvagens, tal qual vemos na imagem do macaco (FIGURA 82), apresentada na capa da edição 240, de Junho de 2007, da revista Super Interessante. Nela vemos que a linguagem dos sarcófagos pagãos descarrega sua força para mostrar, através do animal, a alma num estado de violência e constrangimento.

O corpo transformado do macaco fora de si, nos mostra a plena expressão corporal resultante das pulsões internas, incorporando uma fórmula patética que se apresenta da mesma maneira que nos corpos humanos. É a linguagem do *thiaso* em toda sua plenitude orgiástica, numa imagem escolhida para ilustrar, ironicamente, a matéria principal chamada ‘Darwin: o homem que matou Deus’, a qual mostra como a Teoria da

Evolução de Darwin retira de Deus o cargo de criador do homem, sendo esse o resultado da evolução de uma simples molécula. Pois, se Deus criou o homem, é claro que esse mostraria a grandeza de sua alma em momento de dor, tal qual o Papa João Paulo II.

Figura 82 - Detalhe da capa da revista Super Interessante. Edição 240.



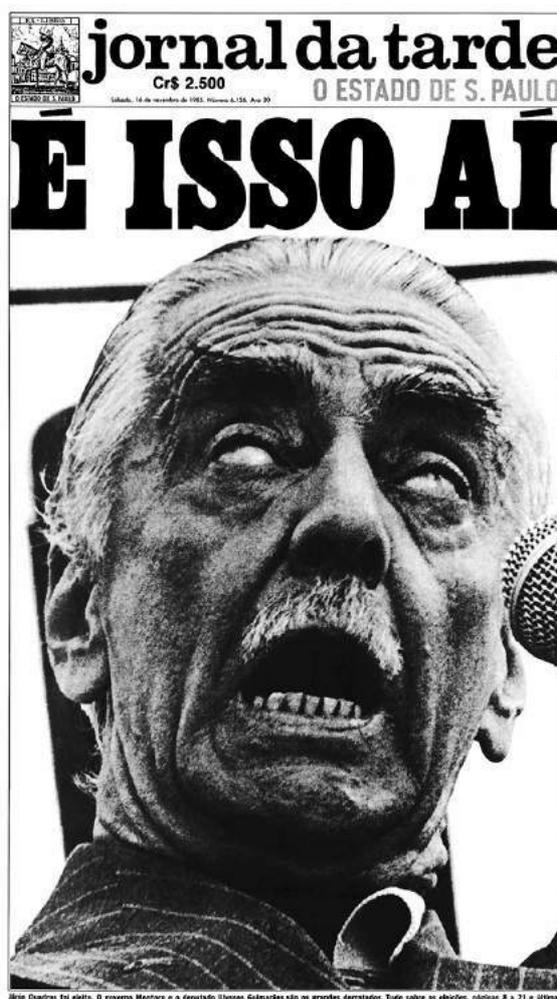
Fonte: <https://super.abril.com.br/superarquivo/240/>

Perceber esses gestos nas capas de revistas, em cartazes e também nas capas do jornal, nos leva a pensar como essas imagens carregadas de um páthos trágico ganharam espaço de destaques nesses suportes? O uso dessa linguagem seria uma forma de se mostrar como um eco de resistência, assim como foi a linguagem do antigo na época do Renascimento em relação a linguagem “alla francese”? Caberia um outro estudo para observarmos isso.

Seguimos com a capa do jornal da tarde (FIGURA 83), de 16 de novembro de 1985, onde temos a imagem do prefeito eleito de São Paulo, Jânio Quadros, enquadrado em sua máxima expressão de entrega. Jânio discursa diante de um público e sua face revela um pateticismo hiperexcitado, que lembra os gestos presentes nos relevos dos sarcófagos

pagãos, os quais serviram de modelo para as obras de Donatello, o primeiro a redescobrir as antigas fórmulas de páthos da linguagem gestual (WARBURG, 2018g). Ele soube expressar a dor; e a forma como o fez, significou um “inestimável incremento do patrimônio linguístico gestual da humanidade”. (WARBURG, 2018g, p.113).

Figura 83 - Capa do jornal da tarde. 1985.



Fonte: Melo e Coimbra (2011, p. 606)

A linguagem patética vinda dos sarcófagos pagãos e que agora vemos encarnada nas imagens presentes em suportes de design gráfico, reforça a força dessa linguagem que sobrevive da Grécia Antiga. Ela traz “a forma tragicamente estilizada da expressão mímica e fisionômica levada ao extremo” (Warburg, 2013l, p.440), a mesma forma procurada na Antiguidade pelos artistas do Renascimento. A figura de Jânio Quadros também mostra a

mesma força através de uma expressão fisionômica inquietante, pois é difícil ficar diante dela e não sentir uma vibração, um incômodo. Aqui Dionísio está completamente despido de Apolo. Dionísio assume toda forma, descarrega toda a energia de sua força, sem Apolo para criar o meio termo, o equilíbrio, a beleza. A imagem é crua, selvagem e feroz.

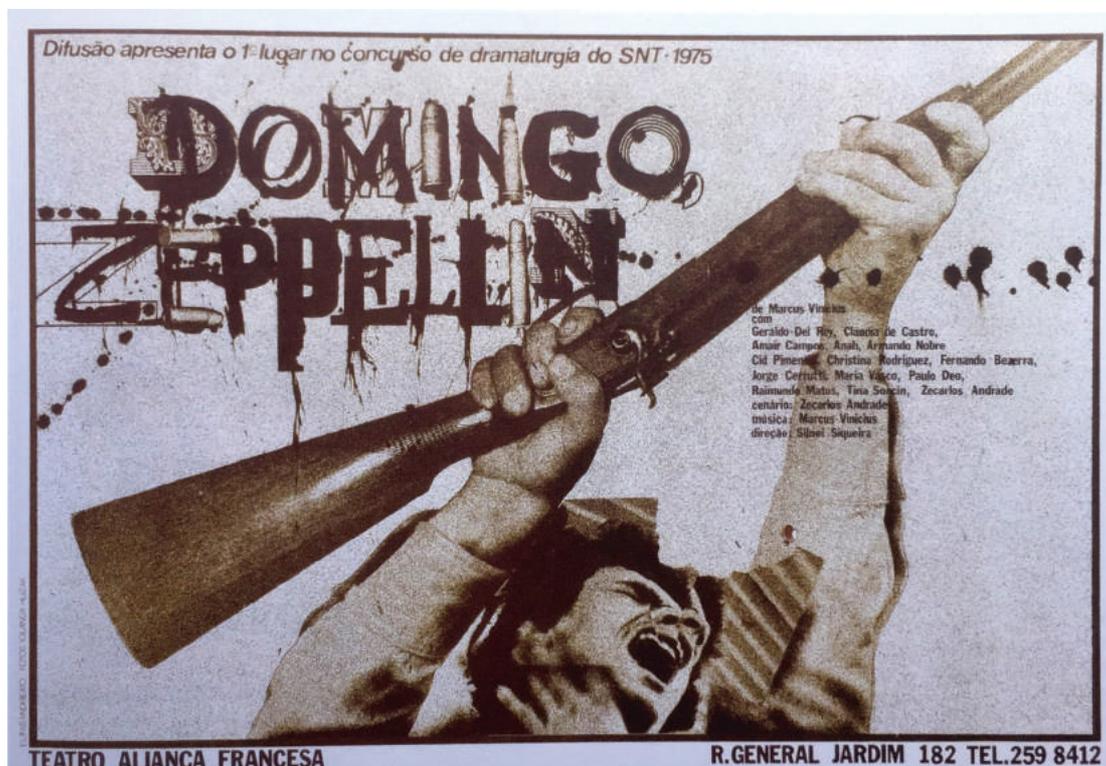
Warburg havia observado como o contexto, o ambiente, pode influenciar a criação do artista. A escolha das formas, dos gestos e da linguagem utilizada para realizar sua criação artística, também sofre a influência do ambiente e do comitente, a exemplo das obras produzidas por Domenico Ghirlandaio, o qual ao mesmo tempo que criou imagens carregadas das fórmulas de páthos dos sarcófagos pagãos, também criou imagens influenciado pela arte flamenga, no período em que o intercâmbio de valores expressivos favoreceu esse processo.

Vemos uma semelhança em relação a possibilidade de uma influência do contexto, através do trabalho do designer gráfico Elifas Andreato, conhecido por seus projetos de capas de discos e pelo uso de uma linguagem com realismo de base fotográfica. Elifas também é conhecido por adotar, de forma recorrente, uma iconografia com características populares para criar imagens carregadas de apelo emocional (MELO; COIMBRA, p.451). Ele também elaborou peças para o teatro e para os jornais da imprensa alternativa e, como militante de esquerda, criou diversas montagens relacionadas à temática da opressão e da resistência ao autoritarismo. Suas obras revelam uma necessidade expressiva, apesar de toda censura vivida na época. E a imagem criada para o cartaz da peça de teatro, *Domingo, Zeppelin* (FIGURA 84), de 1975, é o exemplo que mostra como o artista representou o contexto de sua época para criar uma imagem com uma linguagem patética expressiva, semelhante as outras já apresentadas aqui.

A peça foi premiada em primeiro lugar no concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT) de 1975. Vale ressaltar que a década de '70 foi marcada fortemente pela ditadura vivida no país. Na entrega do prêmio aos vencedores daquele ano, o diretor do SNT ressaltou a importância de que o texto teatral deveria testemunhar para as futuras gerações o momento de

angústia, inquietações e alegrias vividos durante aqueles anos (SOUZA, 2011).

Figura 84 - Cartaz Domingo, Zeppelin. Elifas Andreato, 1977.



Fonte: Melo e Coimbra (2011, p. 453)

Elifas Andreato consegue, através da imagem utilizada em seu cartaz, reforçar esse sentimento de angústia, por meio de uma imagem que carrega a força da linguagem patética, do êxtase da dor, vivida durante aqueles anos. Seu personagem desconhecido, como tantos outros daquele período, encontra eco nas outras imagens apresentadas na prancha, não apenas por representar um período de sofrimento, mas porque seu germe está profundamente enraizado na Antiguidade.

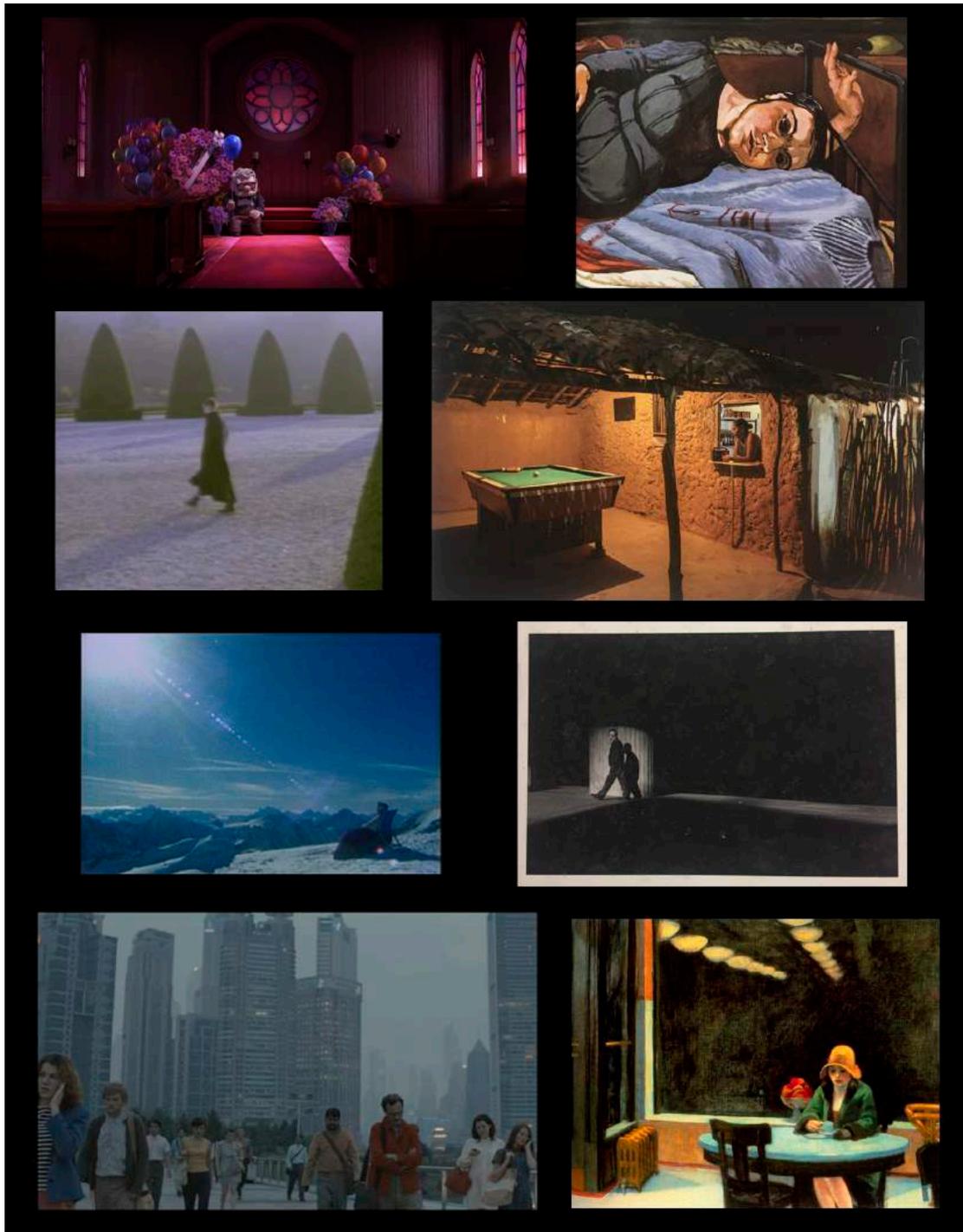
As fórmulas de páthos ganharam destaque nas pesquisas de Warburg, pois, através dessa linguagem gestual intensificada, ele conseguiu compreender os elementos que influenciaram a criação do artista, e por consequência, os motivos que o levaram a adotar formas artísticas a partir de

uma afinidade de necessidade expressiva, que foram determinantes na formação de um estilo.

Então, entender que dor e prazer podem sim ser diferentes, mas também podem ter a mesma raiz, a raiz do primitivo agindo em nós, só é possível compreender se nos deixarmos abrir para um novo universo de pesquisa sobre as imagens. Um exercício infinito de pesquisa das imagens que não encontra solução apenas nos aspectos gráficos, mas em um constante exercício de se debruçar sobre elas, e deixar que se mostrem, sem a constante necessidade de entender sua significação, mas deixar que abram sua “alma” ou pelo menos seu aspecto rico de simbolismos que tanto nos inquieta.

5.3 Exercício Experimental 3 – Páthos da Melancolia

Figura 85 - Prancha - páthos da melancolia.



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

5.3.1 A prancha

O terceiro exercício experimental (FIGURA 85) foi apresentado durante os seminários do grupo de pesquisa Narrativas Contemporâneas, no segundo semestre de 2018. A ideia com essa prancha foi expandir o olhar para o universo das imagens de uma forma geral, isso, porque, é preciso considerar que o olhar do designer também se forma a partir das imagens que estão fora dos catálogos de design.

Com relação as imagens escolhidas, seguimos a mesma ideia de observá-las em suportes diversos. Logo, a prancha foi finalizada com oito imagens recolhidas de livros de arte, catálogo fotográfico, exposição fotográfica, filme, animação e videoclipe. Seguindo as mesmas orientações utilizadas para a criação das pranchas anteriores, também aqui utilizamos uma imagem inicial que foi o disparador para as outras. A imagem que cumpriu essa função foi a pintura *Automat*, de Edward Hooper.

5.3.2 *Páthos da Melancolia*

Um idoso sentado, segura um balão, reflete sobre a vida ou sobre o tempo que lhe resta de vida. Uma mulher deitada, perdida em pensamentos, não se dá conta do que acontece lá fora. Uma mulher caminha sozinha, olha o chão, perdida também em seus pensamentos. Outra ainda, com olhar fixo, reflete sobre o tempo? Sobre a vida? Sobre o silêncio? Um homem sentado em frente a uma paisagem gélida, se aquece diante do sol, nada ao redor, apenas o silêncio. Outro caminha, mais silêncio, escuridão e vazio. Outro ainda, caminha perdido em seus pensamentos e parece não se incomodar com seu entorno cinzento. Uma mulher sentada, reflete sobre a vida, olhar baixo. Vazio. Silêncio.

O que têm em comum os personagens das imagens da prancha melancolia? Em seus cotidianos, em suas vidas, em sua alma? Eles carregam uma dor silenciosa, profunda, um vazio. Vivem imersos em pensamentos, reflexões, sozinhos, isolados. Uma mesma dor de viver, uma mesma ausência de vida. São personagens que não olham para nada,

possuem o olhar perdido no vazio e no silêncio. Eles encarnam uma melancolia.

Melancolia, palavra do grego que significa bile negra. Para os antigos, o acúmulo da bile negra no corpo gerava o temperamento melancólico, deixando aqueles que a possuíssem entregues ao pensamento e a reflexão. O melancólico tende a ser visto numa postura entre o tédio e a preguiça, o que pode ser uma consequência do próprio ato de se entregar ao pensar que não leva a uma atitude, nem a uma ação.

A melancolia também é associada a Saturno⁶⁹, esse que arrasta o tempo e deixa as pessoas mais soturnas. Saturno empresta o nome ao planeta de mesmo nome, justamente por esse se mover de forma mais lenta. Warburg (2013a, p.531) observaria ainda que “desse astro recebeu ainda, retroativamente, um atributo de inércia pesada; por isso o pecado cristão moral da preguiça é vinculado a ele.” O deus do tempo lento e arrastado.

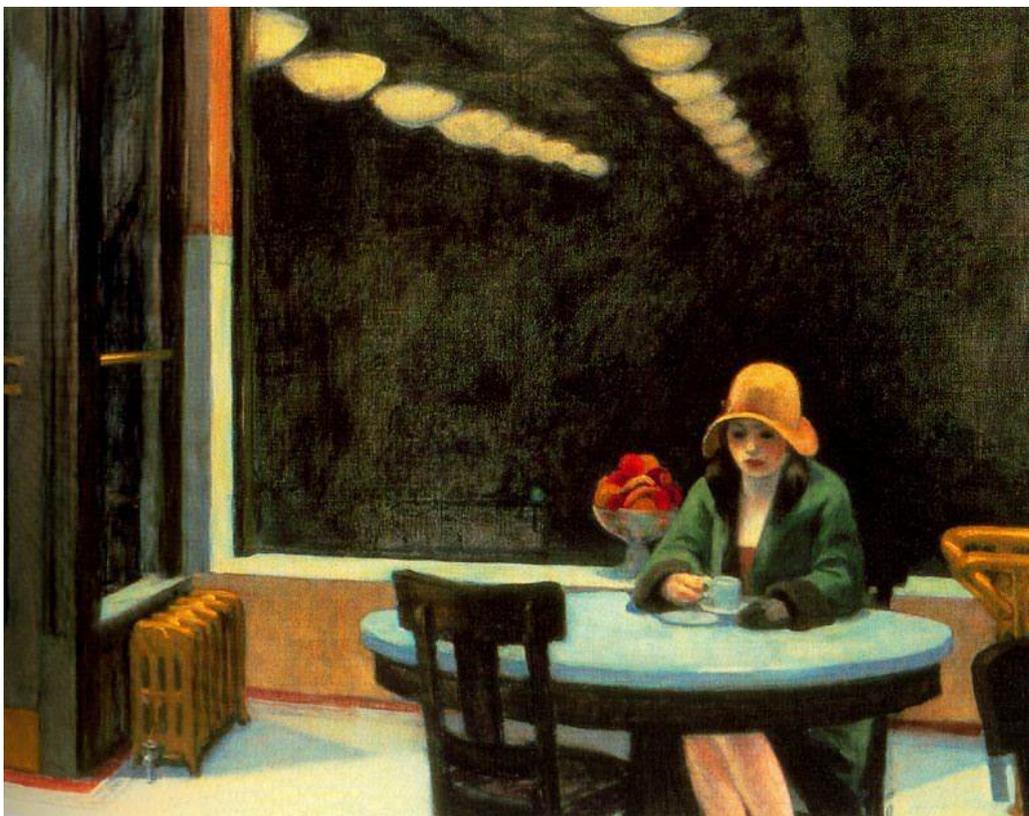
Para Marcia Tiburi (2013), “o melancólico vive o pensamento como hábito, a reflexão como mania, a solidão como método.” A melancolia traz uma dor de viver, uma sensação de vazio. O melancólico por ter a solidão como companheira, se dilui na multidão, ele se sente sozinho diante de muitas pessoas, diante de cidades cada vez mais populosas e de cidadãos cada vez mais solitários. A melancolia é uma morte em vida.

As imagens da melancolia carregam uma dor e uma beleza, ao mesmo tempo. Uma beleza avassaladora. Como uma dor tão profunda pode possuir beleza? Como podemos achar beleza na dor do outro? Como ficamos perdidos diante dessas imagens, em cada personagem, tentando entender e descobrir o que sentem, o que pensam. Tentando entender essa inquietude na imobilidade, esse sentimento contraditório. Warburg, como dito antes, já havia observado essa inquietude nas imagens, uma inquietude característica da linguagem patética, que mostra a face bifrontal de Apolo e Dionísio. Uma inquietude provocada pela beleza apolínea que guarda uma profundidade assustadora de Dionísio. Por fora, imagens belas, por dentro uma dor que dilacera a alma.

⁶⁹ O regente astral é conhecido na mitologia romana como Saturno e na mitologia grega como Crono.

As imagens da prancha melancolia nos preenchem de vazio. Seus personagens estão absortos, entregues, num silêncio ensurdecedor, preenchidos de solidão, afundados em pensamentos, perdidos em suas reflexões. Vivendo num tempo lento, que parece não passar, e que engole cada fio de esperança, se apodera de cada suspiro de vida, enterrando as pessoas numa tristeza sem fim. Eles não possuem atitude. Não vivem, apenas existem. Eles tomam a solidão para si. Se entregam a ela como se nada mais existisse ou fizesse sentido. Nada mais pode preencher o vazio de suas vidas, de seus pensamentos. Eles possuem uma dor de viver. Uma dor que recobre suas almas.

Figura 86 - Automat. Edward Hooper. 1927.



Fonte: <https://www.edwardhopper.net/automat.jsp>

Esse sentimento é claro quando observamos as diversas imagens criadas por Edward Hooper. Suas obras carregam essa dor e essa sensação de vazio. São quadros sem ação onde os personagens parecem apenas estar passando o tempo refletindo, pensando. Vemos esse exemplo em *Automat*, de 1927 (FIGURA 86), onde observamos uma cena comum, com

uma mulher que segura uma xícara, em um ambiente vazio de pessoas, um vazio que se transfigura na sensação que é ampliada pela área escura por trás da personagem, um escuro que parece sufocar e aumentar ainda mais sua melancolia.

Edward Hooper (1882–1967) pintor, ilustrador e artista gráfico americano, pintou imagens isoladas de uma América urbana e suburbana transmitindo, através de suas imagens, um forte senso de solidão e desespero. Seus personagens são melancólicos e vivem a solidão como método, como bem apontou Marcia Tiburi (2013). Estariam sempre a refletir sobre o mundo? Sobre a realidade?

Flores (2017, p.43) comenta que as paisagens urbanas apresentadas por Edward Hooper são melancólicas e os edifícios, geralmente grandes e vazios, assumem um aspecto inquietante. É a “expressão de solidão, vazio, desolação e estagnação da vida humana, expresso por figuras anônimas que jamais se comunicam e pelos ícones da topologia da vida moderna norte-americana”. Esses ícones, tão presentes na obra de Hooper, são hotéis, cafeterias, bares, estradas, teatros, cinemas e tantos outros que o autor representou em suas imagens. Espaços públicos que surgem desocupados em sua obra.

Em 1927, ao pintar o quadro *Automat*, Hooper pintou também o homem melancólico imerso no vazio que oprime, e que parece não ter mudado apesar do tempo transcorrido do momento da criação de sua obra até os dias atuais, apesar de quase cem anos se passarem. Como se, sob a influência pagã de Saturno, o tempo se arrastasse, tornando a representação da melancolia ser tão atual como se tivesse sido pintada hoje.

É a morte em vida como falamos acima. Ou o luto inevitável. Um vazio imposto pela perda daqueles com quem havíamos convivido por muito tempo. A ausência de um companheiro dá espaço para que o vazio preencha cada canto íntimo do ser. Vemos essa situação se apresentar no filme *UP* através do personagem Carl Fredericksen. *UP*, lançado no Brasil como *UP – Altas Aventuras*, é uma animação com aventura e comédia para toda a família. Produzido por *Walt Disney – Pixar Animation Studios* e lançado em 2009, o filme apresenta o personagem Carl Fredericksen e sua esposa Ellie. Eles se conhecem desde criança e sempre tiveram um sonho: mudar-se para

o Paraíso das Cachoeiras. O sonho sempre ficava para depois por conta das obrigações financeiras que surgiam. Quando finalmente compram as passagens para viajar, Ellie morre, e Carl se vê sozinho e recluso (FIGURA 87).

Figura 87 - Carl Fredericksen no velório de Ellie.



Fonte: UP: Altas Aventuras. Disney/Pixar. 2009.

Embora o filme agrade aos adultos, ele tem nas crianças seu principal público. Os primeiros onze minutos mostram a infância de Carl, o momento em que conhece Ellen, o casamento e, por fim, a morte de sua esposa, ou seja, logo no início do filme as crianças já recebem a informação de que o personagem do filme é um viúvo, sem filhos, completamente só. E que foi imposto a viver nessa condição após a morte de Ellen. Porém, Carl perdeu o sentido da vida. Em muitos casos como o dele, as pessoas acabam se isolando e, ao adotar a solidão como companhia, essa se torna o ponto de partida para uma vida melancólica, pois, para essas pessoas, a ausência de um companheiro, é a ausência daquilo que dá sentido às suas vidas.

A imagem do personagem idoso, sentado, olhando fixamente para o nada, completamente sozinho, segurando um balão, é de uma dor tão profunda, no entanto, ela é uma dor contida, resignada. Na animação da Pixar não há espaço para lamentações, corpos retorcidos, nada daquela

linguagem dionísia. Mas, a dor é tão forte que mesmo enclausurada na beleza apolínea percebemos o sofrimento contido.

Carl sofre a ponto de se entregar, como se agir já não fizesse mais sentido. Dionísio anda cambaleando enquanto Apolo brilha. Admiramos a beleza da imagem e sentimos a inquietude dominante do páthos. Ver Dionísio acorrentado por Apolo é sentir essa inquietude, através do gesto resignado, contido, que não se abre para o lamento, para o êxtase, para a entrega completa. É o lamento civilizado que se fez necessário — após a Igreja demonizar a herança das impressões fóbicas — disfarçando a dor por trás da beleza, e transformando-a em melancolia, em reflexão. Essa que também podemos ver através da fotografia de Lia Lubambo e Gustavo Bettini no Vale do Catimbau (FIGURA 88), a qual mostra o indivíduo sem atitude, imerso num pensamento profundo. A personagem da imagem se entrega ao tempo que se arrasta, e que arrasta com ele toda sua esperança.

Figura 88 - Foto no Vale do Catimbau. Lia Lubambo e Gustavo Bettini.



Fonte: Lubambo e Bettini (2015)

A imagem do Vale do Catimbau faz parte do conjunto de fotografias do projeto Entremeios, que teve como proposta produzir fotos noturnas para mostrar uma estética diferenciada do sertão pernambucano. O projeto virou

exposição na Arte Plural Galeria, em Recife, e ganhou versão impressa em 2015. De acordo com Claudia Bettini, Entremeios apresenta ao leitor “os hábitos e paisagens do sertão pernambucano à luz da Lua e das estrelas, com uma nova associação imagética para a região, sempre tão associada ao calor, ao Sol e à seca” (LUBAMBO; BETTINI, 2015). As fotografias de Lubambo e Bettini revelam não apenas os hábitos e paisagens do sertão, mas, também, sentimentos que nos aproximam de seus personagens, a ponto de nos inquietarmos com sua passividade.

Berzin⁷⁰ recomendava aos fotógrafos para que “andassem com os olhos abertos” (SILVA, 2011, p.17). Para Fabiana Bruce, a organizadora do Álbum de Berzin, o que ele queria dizer era “que muitas vezes, mesmo acordados, estamos sem ver”. Para ela é preciso ver através de nossos próprios filtros, de nossas experiências. Uma experiência que vem do sentir. Mas, também é preciso andar com os olhos abertos para que possamos olhar as imagens e ver se descortinar a memória do tempo. Pois, lembrando novamente o motivo de Warburg escolher o nome Mnemosyne para seu atlas e, também, como lema de sua biblioteca: é preciso olhar as imagens como resultado de experiências anteriores e, ao mesmo tempo, deixar que essas experiências abram o campo para uma compreensão do funcionamento da memória.

As imagens de Lubambo e Bettini trazem uma forma de olhar o sertão que vai além de mostrar as características estereotipadas: a seca, o calor e o sol. Os fotógrafos nos convidam a sentir as imagens. E o que sentimos é a indolência, a monotonia, o vazio, a melancolia que recobre os espaços, as pessoas, como se no sertão também não houvesse mais motivo para viver, como se o tempo tivesse parado.

O páthos da melancolia traz essa estagnação do tempo que não passa, e que parece esmagar ainda mais o resto de vida que ainda existe. Dia e noite se confundem, mas que diferença faz ser um ou outro? Que

⁷⁰ Alexandre Guilherme Berzin, fotógrafo, nasceu na cidade de Riga, capital da Letônia, em 1903. Chegou ao Brasil em 1927. Foi um dos profissionais que se destacaram na documentação da vida e da paisagem do estado de Pernambuco.

diferença faz se as horas são intermináveis e, se já não tenho mais a perspectiva das horas passando?

Na fotografia de Lubambo e Bettini, assim como na fotografia de Leonardo Savaris (FIGURA 89), vemos o indivíduo no espaço vazio e preenchido de silêncio, como se fosse um reflexo de sua alma melancólica. A fotografia de Leonardo fez parte da segunda Mostra Bienal CAIXA de Novos Artistas que aconteceu em Recife entre os meses de março e abril de 2018. A exposição reuniu 37 obras de 30 artistas durante dois meses. O conceito da edição girou em torno da configuração das relações urbanas no momento atual. A exposição, dividida de acordo com essas configurações, mostrou a fotografia de Leonardo inserida dentro das relações com o espaço político e social. De acordo com o texto da curadoria, “as sombrias cenas de rua de Leonardo Savaris, com transeuntes solitários propõe iminências associáveis”. É o retrato urbano contemporâneo, onde a cidade cada vez mais nos mostra como estamos distantes um dos outros. Um isolamento que nos afunda cada vez mais em uma melancolia depressiva.

Figura 89 - Solidão Urbana 1. Leonardo Savaris.



Fonte: 2ª Mostra Bienal CAIXA de Novos Artistas, 2018, Recife.

Mas, por que hoje vivemos isolados com tanta tecnologia e redes sociais, que em teoria buscam aproximar as pessoas, mas na verdade isolam cada vez mais? Como mostrado anteriormente, o quadro de Hooper apesar de retratar um momento em 1927, poderia também ser um retrato de nossa sociedade atual. A cena não é estranha. Um café, alguém solitário, sozinho... a diferença para os dias atuais estaria na roupa usada pela personagem, e no artefato tecnológico que ela estaria segurando: um celular, um ipad, ou algo que lhe permitisse acessar as redes sociais e estar conectada. Redes sociais que não inserem os indivíduos, mas que os deixam cada vez mais isolados em suas vidas imaginárias e imaginadas. Vidas imaginárias cheias de milhares de amigos e seguidores. Seria uma contradição?

Andy Warhol um dos grandes representantes do movimento da Pop Art fazia uso de um arsenal de câmeras e gravadores para intermediar e amortecer as interações com outras pessoas. Hoje fazemos uso do *Facebook*, *Instagram*, *Twitter* para interagir de forma distante, criando barreiras para evitar a intimidade, o contato próximo, ou ainda, para mostrar uma vida irreal, e para nos mantermos cada vez mais isolados numa vida vazia de sentido.

Esse vazio também pode ser visto no filme *HER* (FIGURA 90), de 2013. Dirigido por Spike Jonze, *HER* tem como personagem principal Theodore, um homem divorciado e solitário. Ele vive sozinho em um apartamento e trabalha como escritor de cartas eletrônicas. Um dia adquire um assistente pessoal (OS), o qual fica instalado em seu computador e que se autodenomina Samantha. A partir de então, Theodore mantém diariamente conversas com Samantha, e essas, aos poucos, diminuem seu sentimento de isolamento. O relacionamento com Samantha se transforma em namoro, o que é normal em seu mundo onde várias pessoas que também se sentem sozinhas, se relacionam com os Sistemas Operacionais.

Theodore vive a experiência de estar com alguém, sem estar com alguém fisicamente. O vazio é preenchido pelas experiências e sentimentos vividos e trocados com Samantha. Essa história de amor incomum explora a relação entre o homem contemporâneo e a tecnologia, além de fazer uma reflexão sobre as relações humanas atuais. Ele anda e já não se importa com o que vê. Ele já nem olha, nem percebe as pessoas ao seu lado. Ele tem o

pensamento longe, como todos os outros personagens aqui apresentados. Eles parecem viver o mesmo tempo congelado em 1927 por Edward Hooper. Parecem não ver que o tempo está passando. Seguem apenas refletindo, pensando.

Figura 90 - Cena em que Theodore caminha completamente alheio a tudo.



Fonte: HER. Spike Jonze. 2013.

Sozinha e pensando, vamos ver também a personagem do videoclipe *Nothing Compares 2U*, de 1990 (FIGURA 91). A canção escrita por Prince, para a banda *The Family*, obteve em 1990 uma regravação pela cantora irlandesa Sinéad O'Connor em seu álbum *I Do Not Want What I Haven't Got*, tornando-a popular em vários países e chegando ao topo da parada da *Billboard Hot 100*. A canção continua a ser o maior hit da carreira de Sinéad O'Connor e o vídeo da música, filmado em Paris, venceu o prêmio europeu de melhor clipe gótico por sua canção blasé extremamente depressiva com imagens do Parc Saint-Cloud.

Na maior parte do tempo, o videoclipe mostra o rosto da cantora em close, olhar baixo, e por trás um fundo preto. Já próximo ao fim da canção, ela olha para o espectador enquanto duas lágrimas escorrem. A cena do rosto se mescla com a da personagem vestida com sobretudo preto e caminhando sozinha, em um parque vazio, cinzento. É a beleza completamente impregnada da dor.

Figura 91 - Cena em que a personagem caminha no Parc Saint-Cloud, Paris.



Fonte: Videoclipe Nothing Compares 2U. Sinéad O'Connor. 1990.

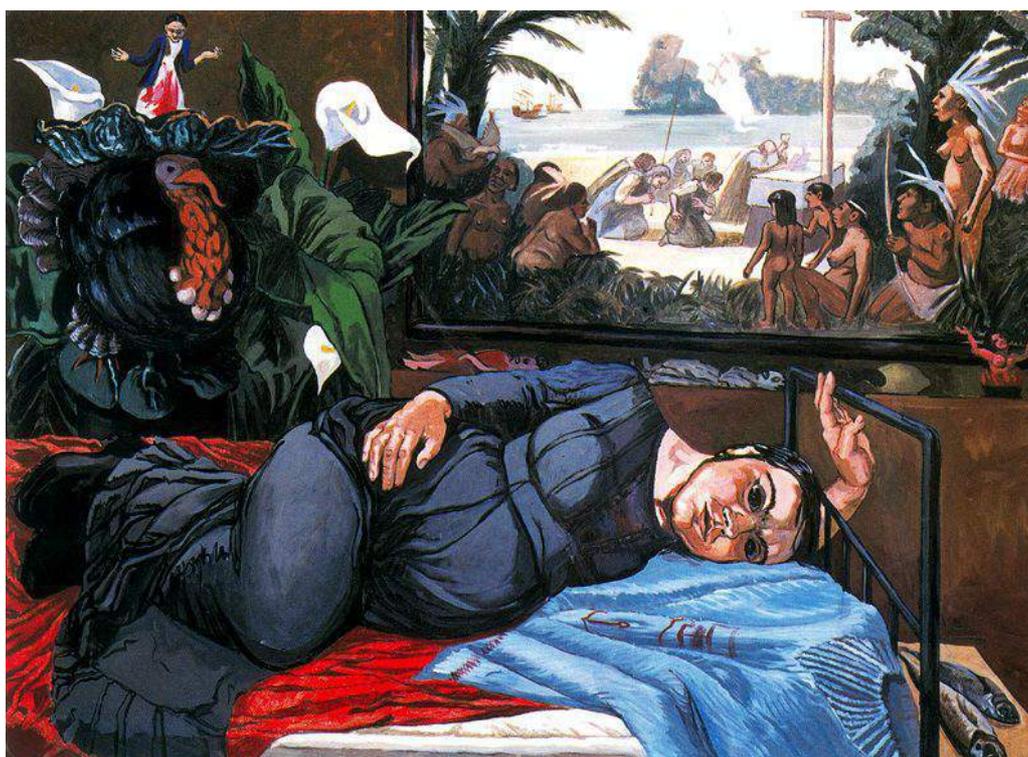
A cantora faz uma pequena modificação na letra original da música, trocando “*baby*” por “*mama*”⁷¹. Sua mãe havia morrido em 1986, seria uma referência a ela? Seriam as lágrimas, a lembrança da perda? Em março de 2015, a cantora declarou em seu facebook que não cantaria mais a canção por não se identificar mais emocionalmente com a música. Como se tivesse superado aquele sentimento que impregnou sua alma durante os anos em que cantou *Nothing Compares 2U*.

Assim como no videoclipe, na pintura de Edward Hooper, na fotografia de Lubambo e Bettini, na fotografia de Leonardo Savaris, no personagem de UP e de *Her*, os personagens congelaram no tempo. Há uma falta de interesse pelo mundo. Há um isolamento. Solidão. Vazio e melancolia plasmado dando forma as imagens. Tempos diferentes ativando a energia do páthos, como se esse ficasse em suspensão até encontrar uma forma de descarregar sua energia, ou seja, de reaparecer.

⁷¹ O trecho original da música é: “All the flowers that you planted, baby, in the backyard. All died when you went away”

E reaparece novamente na personagem da pintura *The First Mass in Brazil*, de 1993, de Paula Rego (FIGURA 92), cujo gesto nos mostra a mesma falta de interesse pelo que acontece “lá fora”. A tela da pintora portuguesa mostra uma mulher apática a tudo que acontece. Deitada, se deixa levar por seus pensamentos, por sua melancolia profunda, por seu vazio interior numa cena que retrata um momento histórico.

Figura 92 - The First Mass in Brazil. Paula Rego. 1993.



Fonte: Lucie-Smith (1995, p. 272-273).

A primeira missa no Brasil ocorreu em 1500. Quem seria nossa personagem nesse período, entregue a uma melancolia depressiva, enquanto índios se mostram curiosos com os homens brancos, ajoelhados na praia diante de uma cruz? Ela está grávida. Sua situação é de abandono? Ribeiro (2007, p.18-19) coloca que:

A história da colonização que *A Primeira Missa*, de Paula Rego, está a narrar é a das “ausências” da história oficial da colonização, e, portanto, não coincide com a narrativa hegemônica, masculina e unilateral representada no quadro que lhe serve de inspiração, onde marinheiros e religiosos afirmam o acto colonial pela imposição dos seus símbolos, do seu poder e dos seus corpos na paisagem.

Sim, ela mostra a melancolia que restou pelo abandono. Todo fio de esperança se partiu, restando apenas um pensamento a vagar, um olhar perdido, um luto. Não importa se a imagem nos apresenta cores vivas, uma beleza através das formas da natureza. A vibração que ela emite mostra que essa beleza está carregada de algo mais. O sentimento emanado pela personagem reverbera em nós para mostrar que a linguagem do páthos vibra através do tempo e encontra um eco com as imagens já mostradas anteriormente. A pintura de Paula Rego carrega a oscilação. Carrega, assim como as outras, a dor e a beleza. Uma beleza melancólica. Uma beleza que dói em nós. O vazio e a reflexão são elementos que também podem ser vistos na imagem gélida, e ao mesmo tempo quente, do trecho do videoclipe da música *Enjoy the Silence* (FIGURA 93), da banca britânica *Depeche Mode*, lançado em 16 de janeiro de 1990. Nela vemos o isolamento completo, o silêncio, a quietude e a reflexão, sempre presente. A canção ganhou o prêmio de "Melhor Single Britânico" no *Brit Awards* de 1991.

Figura 93 - Cena final do videoclipe em que o personagem contempla a paisagem gélida.



Fonte: Videoclipe *Enjoy the Silence*. Depeche Mode. 1990.

Após o lançamento, "*Enjoy the Silence*", logo se tornou o sucesso mais popular da banda. O vídeo da versão original foi realizado por Anton Corbijn e filmado em diversos países europeus como Portugal, Espanha e Suíça. Ele apresenta uma alternância de imagens da banda, com cenas que mostram o vocalista David Gahan caminhando, vestido de rei, usando uma coroa, levando com ele uma cadeira desdobrável debaixo do braço. O personagem passeia por diversas paisagens, sempre sozinho por espaços completamente vazios, até encontrar um cenário montanhoso, coberto de neve. A imagem mostrada na prancha é a última cena do videoclipe, que encerra mostrando apenas o silêncio melancólico que permite sentir o tempo e o espaço ao redor.

O que vemos nos personagens das imagens da prancha melancolia é que esses sentem tanto uma necessidade de estar só, quanto uma amargura por sentirem-se sozinhos. No fim das contas, eles apresentam personalidades contraditórias, são personagens que carregam a polaridade: a dor revestida de uma aceitação pacífica. O gesto melancólico da entrega, da postura derrotada, sem ação, um sofrimento contido, conformado, como se tudo tivesse chegado ao fim. Personagens entregues ao desânimo. Pensamentos que não geram atitudes, porque as atitudes não mudarão nada. Seriam nossos personagens como a figura de *Melancholia I*, o homem saturnino que foi transformado em homem reflexivo, como apontou Warburg?

A linguagem patética continua a nos desafiar através das imagens. A contradição existente através do vazio, da tristeza, do desânimo que ao mesmo tempo exerce sua beleza, através das imagens apresentadas, nos provoca a inquietação. Todos os personagens poderiam habitar a mesma imagem. Um coro trágico de sofrimento contido. Um coro trágico descarregando-se em imagens apolíneas, como disse Nietzsche (2007). Não há espaço para lamentações irrompidas e, muito menos, entrega orgiástica. Sob o domínio de Apolo, Dionísio deve ser calmo e mostrar toda sua leveza através das formas centradas, mostrando a grandeza da alma.

O melancólico traz uma alma que chora furiosamente, mas seu choro é resignado, não mostra a indisciplina, o fêrvido lamento. Apolo ao acorrentar Dionísio quer mostrar que o homem não deve ceder aos estados primitivos, agindo por impulso ou por gestos descomedidos. Apolo age de acordo com o

que pensava Winckelman, ou seja, com a atitude calma do corpo, mostrando a grandeza da alma. Em repouso, suportando o sofrimento, mesmo que a dor dele seja insuportável. Winckelman se admiraria dessas imagens sob o reinado de Apolo.

Dionísio e Apolo, sempre eles a nos lembrar como as imagens de linguagem patética sobrevivem. Como o ethos apolíneo cresce junto ao páthos dionisiaco, quase como um duplo ramo de um mesmo tronco. Essa face bifrontal nos lembra como a Antiguidade ainda nos influencia até os dias de hoje, portanto, é preciso observar nas imagens a sua capacidade de metamorfose, de contradição. Entendê-la como um organismo enigmático, olhá-la para além de uma visualidade pura. Olhá-la como produto da cultura, como um reflexo do que vivemos. É preciso despertar para essas vibrações de ideias que surgem e, também, é preciso sentir e perceber, compreender de onde surgem essas vibrações, já nos alertava Warburg (WIND 2018, p.263).

Vemos nas imagens da prancha da melancolia como a força criativa transforma dor em beleza, através de uma polaridade, e de um equilíbrio de energias. Warburg acreditava que a “imagem” assumia seu lugar, no meio, suspensa entre dois polos. Ele acreditava que o sentido do Antigo era formado pelas forças de Apolo e Dionísio, que de um lado, mostra a calma olímpica e, de outro, o terror demoníaco. E, através da inquietação diante das imagens, seria possível ver e sentir as vibrações e, ao mesmo tempo, criar questionamentos valiosos.

Na prancha do êxtase, Apolo não consegue domar Dionísio. Já na prancha do páthos da melancolia, Dionísio está acorrentado nas algemas de Apolo, pois não vemos fúria, apenas dor sufocada, escondida. Os deuses brincam com nossa imaginação. Brincam com nossa mente e é por isso que as imagens carregadas de linguagem patética são inquietantes. Porque Dionísio e Apolo nos provocam o tempo inteiro, sempre juntos, um precisando do outro, buscando dominar nosso olhar.

É nossa tarefa olhá-los e perceber como juntos proporcionam as imagens um ganho de valor cultural que deve ser apreciado sobre o prisma da linguagem patética Antiga. A Antiguidade continua a nos fornecer respostas para as inquietações que sentimos diante das imagens, as quais

apresentam um jogo de forças em ação, através da linguagem do páthos. Warburg comentou (2018g, p. 132) que “devemos de novo conquistar essa desenvoltura diante da dupla riqueza estilística do Antigo”. A dupla riqueza da Antiguidade pagã que mostra a bela regularidade e a maestria em conferir expressão ao temperamento patético. Algo que o *Quattrocento* soube fazer uso muito bem.

5.4 Uma experiência do olhar

Os exercícios permitiram observar, na prática, a teoria proposta pelo historiador da arte Aby Warburg, além de experienciar o modelo de pranchas do atlas Mnemosyne. Eles também foram importantes por mostrar que o pensamento de Warburg ainda é válido para observar as imagens contemporâneas no universo do design e, também, fora dele.

A primeira leitura dos textos de Warburg não deixou claro como sua teoria poderia fazer sentido... qualquer sentido. Mas, a partir do momento em que se descortinou uma linha de raciocínio, essa possibilitou entender que o processo de estudo da imagem de Warburg não se deteve apenas a um problema. Na realidade, sim, apenas um, mas permeado de vários olhares por ângulos diferentes que permitiram ampliar o entendimento desse problema de tal forma, que a pergunta de pesquisa *A pós-vida da arte clássica no Renascimento*, foi tomando uma dimensão muito maior do que, talvez, ele tivesse imaginado. Ao investigar como elementos da Antiguidade se faziam presentes no Renascimento, Warburg começou a desenrolar um novelo de lã infinito. Do estudo da polaridade, passando pelo entendimento das formas entre estilos diferentes, a presença de um páthos, a influência do intercâmbio de culturas e a presença de deuses antigos determinando o destino; ele compreendeu que o homem, através das imagens, encontrou uma forma de se expressar e de se relacionar com o mundo.

Através dos exercícios foi possível perceber o potencial das conexões que poderia surgir entre as imagens; e de saber que uma mesma imagem poderia criar ligações diferentes, a partir das relações que estabelecia com

outras, pois não há o acabado, encerrado em si mesmo. Logo, ao organizá-las em pranchas para observar suas correspondências, Warburg nos mostrou uma possibilidade de experiência do ver em busca de um conhecimento através das imagens.

Ao experimentar essa forma do ver, através de leituras transversais, foi necessário usar mais a imaginação do que a razão para encontrar respostas. Porque ler uma imagem através da razão é ir em busca dos significados, mas usar a imaginação, é seguir o faro da intuição e perceber a potência. E foi isso o que o olhar de Warburg buscou: explorar o sentido das imagens e não o significado delas.

Através do exercício com o páthos da maldade, foi possível verificar a inquietude da linguagem patética, do páthos antigo, do jogo de forças entre Apolo e Dionísio, ou seja, da beleza apolínea carregada de profundidade dionisíaca. Olhar as imagens da primeira prancha apenas sob o prisma dos elementos básicos do design como a cor, a forma, a textura, as linhas, não permitiria entender porque aquelas imagens vibravam de uma forma tão inquietante. Através da perspectiva do design, não seria capaz de observar a simultaneidade contraditória que surgia nas imagens.

Além disso, os personagens presentes nas imagens revelavam aquilo que Warburg já havia observado no homem do Renascimento, a exemplo de Francesco Sassetti, o organismo enigmático que incorpora a contradição, mas encontra o equilíbrio das energias. Isso levou a entender porque nos pueblos não havia a cisão, porque também eles sabiam se mover através desse jogo de forças. A polaridade observada nos pueblos e depois observada no Renascimento, permitiu a Warburg entender a ambiguidade presente nas imagens, expressa através de formas, resultado das escolhas expressivas dos artistas e dos comitentes. Uma ambiguidade que segundo a autora Donis A. Dondis⁷² (1997), não pode ocorrer nas mensagens visuais.

Além disso, pude ver como as imagens assumiram uma inversão energética, tal qual Warburg havia observado na deusa da Vitória, que se transformou na criada que entra com a cesta de frutas no quadro de Ghirlandaio. Nas imagens da prancha da maldade, a metamorfose atuava

⁷² Donis A. Dondis é uma autora de grande influência na área do design gráfico.

entre o bem e o mal. Personagens portadores de uma energia que eram apresentadas de maneiras diferentes, ou seja, metamorfoseados. Teriam eles sido transformados para serem aceitos? Seria ainda isso um resquício de como a Igreja banuiu as impressões fóbicas vindas dos sarcófagos pagãos?

Com o primeiro exercício a compreensão do pensamento de Warburg ampliou-se, pois as imagens corroboraram o que ele havia dito sobre a Antiguidade fornecer as respostas para as inquietações diante da imagem. Será que devemos manter o olhar atento para o Antigo? Era preciso criar outros exercícios e experimentar esse olhar a partir do universo do design, para entender se ele também seria possível para as imagens criadas com um propósito mais objetivo, direcionadas para um público, pensada conforme a demanda do cliente ou a solução de um problema. Era preciso saber se a pergunta da tese encontrava uma resposta positiva para o design.

Com o segundo exercício, o páthos do êxtase, foi constatado como a energia de Dionísio diminuiu a força de Apolo. Diferente das imagens da prancha da maldade, as imagens na prancha do êxtase revelaram como a força do *thiásos* trágico fornecia elementos para uma experiência emotiva carregada de linguagem dionisíaca: gestos, gritos, bocas abertas, expressões que resultaram num coro trágico de corpos transformados. Elas mostraram a força pagã primitiva agindo por meio de uma necessidade expressiva. Isso é algo que está além do significado da forma.

Um exemplo disso é o comentário feito pelos autores do livro *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil* para uma das imagens utilizadas na prancha do êxtase (FIGURA 83): "(...) o histrionismo anacrônico do político é amplificado pela dimensão do retrato, enquanto o título igualmente encorpado mistura coloquialidade e ironia." (MELO; COIMBRA, 2011, p.607). Diante de uma imagem como essa não teríamos mais nada a dizer (ou saber) além do fato do personagem apresentar uma histeria que foi ampliada pelo recorte e posicionamento na página? E que com ele foi usado um título coloquial com letras em bold? Enquanto olharmos apenas para esses aspectos, deixaremos de observar que as conexões criadas entre as imagens, fornecem muito mais elementos do que a significação das formas pode demonstrar.

É nesse sentido que a imaginação mostra que podemos aprofundar mais. Podemos fazer uma leitura a partir das formas, mas também deveríamos ir além delas, ampliando, assim, nosso olhar sobre as imagens. Lançar questões: Por que essa expressão é tão relevante a ponto de ganhar um destaque tão grande? O que levou o designer a escolher essa forma expressiva inquietante? Pois a imagem do “histrionismo anacrônico do político” incomoda e inquieta. Ela é pura angústia e dor. Ela revela o quanto o gesto da linguagem do páthos carrega uma energia do primitivo, a qual, através da “mão do artista”, encontrou uma forma de reaparecer.

É preciso falar também da experiência do ver que ativa uma memória e que permite questionar: onde já vi essa imagem? Essa é uma pergunta que sempre esteve presente nos exercícios, buscando ancorar imagens de tempos diversos, pois, essas não se prendem ao tempo que foi determinado para elas, mas apenas ao tempo delas. Tentar encaixá-las em determinados períodos é não considerar as influências presentes no ato da criação. E tudo aquilo que determina uma forma expressiva, e por consequência, um estilo, como Warburg nos mostrou.

Com as imagens da terceira prancha, do páthos melancolia, foi observado como a inversão energética se mostrou através dos personagens, mostrando uma forma de expressão do nosso tempo. Os designers (ou artistas), ao escolherem suas formas de expressão para o páthos da melancolia, encontraram uma forma de dar vazão ao sentimento do mundo que nos rodeia. Mostraram como estamos vivendo hoje. Um sofrimento contido, calado, e que não encontra espaço para lamentações, pois essas são para os mais fracos. Os manuais de auto-ajuda não cansam de dizer que é preciso levantar a cabeça, ser forte, seguir em frente. O tempo do hoje não abre espaço para aqueles que vivem refletindo, pois o tempo urge. Não é a toa que artistas são vistos, em sua maioria, com tanto preconceito. O ócio criativo não é incentivado. E se nos deixamos levar por esse ócio, nos sentimos culpados. Estamos sempre buscando formas de nos ocupar. De preencher os vazios. Precisamos mostrar o quanto somos úteis para a máquina permanecer funcionando. E dentro desse espaço não há tempo para reflexões, sofrimentos e angústias.

Ao olharmos para as redes sociais, vemos como as imagens das pessoas melancólicas se mostram numa inversão energética. São pessoas felizes, cheias de amigos, vivendo uma realidade que muitas vezes não existe. Isso só mostra como no nosso tempo, mostrar a dor é ser fraco. E portanto, é importante estar feliz, bem, mesmo que por dentro tudo esteja dilacerado.

Novamente a inquietude da linguagem patética toma posse das imagens, que agora surgem carregadas da linguagem apolínea, escondendo no fundo uma dor dionisiaca. Novamente o sentimento contraditório entre Apolo e Dionísio, entre a dor e a beleza. A dupla riqueza da Antiugidade: a bela regularidade e a expressão do temperamento patético. Apolo precisa de Dionísio, assim como Dionísio precisa de Apolo. Eles se unem para mostrar que

“o *mito* trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisiaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades (...)” (NIETZSCHE, 2007, p.129).

A melancolia mostra que não há espaços para lamentações, corpos retorcidos. Não há linguagem dionisiaca. Há o gesto resignado, civilizado, refletindo a linguagem de Apolo. Esse é o gesto de nosso tempo. As pessoas melancólicas, depressivas, solitárias, sofrem caladas. Não há lamento, porque no nosso tempo não há tempo para lamentos. A dor calada é a forma mais nobre de mostrar a grandeza da alma, pois é através dela que se construirá o caminho até o céu. É a dor revestida de aceitação pacífica, a qual é ensinada desde cedo para as crianças, como vimos no filme UP através do personagem Karl, que transfigura a dor de sua alma. As impressões fóbicas tão combatidas pela igreja não encontram espaço. Será que estamos tão embebidos dessa influência até hoje? Não há gestos descomedidos. Há imobilidade. Mas há também a inquietude na imobilidade, porque essa carrega a energia da linguagem patética.

Olhar para essas imagens pelo viés da linguagem formal do design, ou seja, de uma análise gráfica, permitiria entender o significado de suas cores, de suas formas, de seus gestos, para compreendermos que se tratam de

personagens melancólicos ou que estão sofrendo. Chegar a essa conclusão é até fácil, a partir do jogo de luz e sombra, de tons frios e cinzentos. Mas não é apenas isso que essas imagens nos mostram. Elas nos revelam resultados de uma experiência própria do sentir e do ver. Da percepção de um páthos que continua a encarnar as imagens até hoje. E isso não é abordado pelo design.

A experiência com os exercícios mostraram a importância de compreender o designer nesse processo como criador de experiências, onde o resultado de suas afinidades expressivas encontram eco através de outras imagens. Pois, é preciso compreender que o designer não faz uso apenas de formas básicas para criar; ele faz uso de experiências do ver que são descarregadas através das imagens que cria.

Logo, o pensamento de Warburg se torna válido para o design, porque antes de tudo, seu objeto de pesquisa foram as imagens criadas por indivíduos que carregavam uma necessidade expressiva. Assim, sua proposta de olhar as imagens pelo prisma do Antigo é pertinente para ampliarmos nosso saber sobre as imagens e, também, para entendermos a forma como estamos enxergando o mundo a nossa volta. Exercitar essa forma de olhar é tentar desenvolver uma abordagem mais ampla que vai além dos limites da forma e solicita a imaginação. Requer uma nova postura diante da imagem que permite um novo saber. Mas como relacionar esse saber com o design? Isso será abordado no capítulo seguinte.

6 OLHAR PARA ALÉM DO QUE PENSAMOS VER

No processo de entender as imagens, é preciso considerar que o designer está lidando com um universo de forças que estão além dos aspectos gráficos. Porém, até hoje, nós designers, ainda estudamos as imagens a partir da relação forma-significado, como resultado de uma influência que parece não ter fim, como veremos nos tópicos adiante através do pensamento de alguns autores no design. A problematização da imagem não se restringe apenas ao entendimento da forma, mas, como vimos durante o desenvolvimento dessa tese, também está relacionada a maneira como o indivíduo se expressa através dela. Isso irá determinar uma imagem, ou fazer com que ela seja carregada de uma energia que não é possível nomear apenas com os elementos básicos do design gráfico.

As imagens suscitam em nós uma vibração, um sentir, que não é racional, muito menos explicável a partir da significação, mas, ecoa uma memória de algo latente, adormecido. O que seria isso? O que ocorre nessas imagens, e porque despertam em nós essa inquietação? Essas são perguntas para as quais é difícil encontrar respostas no design através dos modelos de análise gráfica. Isso porque elas suscitam uma mudança de postura do pesquisador; uma postura que permita experimentar leituras

diversas, transversais e múltiplas. Logo, através do pensamento de Warburg, da sua proposta de olhar as imagens e das relações que essas estabelecem com outras, como nas pranchas do atlas, temos um caminho para experimentar uma forma diferente de apreender o saber nas imagens.

Dessa forma, o objetivo neste capítulo é criar um diálogo entre a perspectiva de Aby Warburg e o design, considerando os resultados obtidos nos exercícios de pranchas de imagens e a forma como o designer se relaciona com as imagens na área do design gráfico. Assim, a proposta é criar meios para que o campo do design amplie seu saber, como tanto sugerem os autores para o design, a exemplo de Bonsiepe (2011) e Cardoso (2013). Uma proposta que amplie os horizontes das pesquisas no design, para que possamos sempre nos mover em direção a novos problemas de pesquisa. Afinal, a inquietação é o que nos move, e nos move em direção ao não-saber.

Para construção desse diálogo são apresentadas três formas diferentes de olhar: um olhar que permita ao designer ver as imagens além dos seus aspectos formais; um olhar que permita ver a complexidade da imagem; e um olhar que possibilite soltar as imagens das amarras cronológicas. Entendendo que não basta apenas propor esse olhar, mas apontar uma direção para que possamos fazê-lo, ao final do capítulo são colocadas algumas reflexões que indicam o caminho que precisamos seguir para que possamos repensar nossa postura diante da imagem.

6.1 Olhar além das formas

Como dito anteriormente, a ideia com este capítulo é criar um diálogo, e para isso, alguns caminhos são necessários para que se possa iniciar esse trajeto do pensar e do ver as imagens dentro da área do design. O primeiro deles é possibilitar ao designer olhar para as imagens além dos seus aspectos gráficos e, com isso, aumentar as possibilidades de estudo. Como vimos, Warburg observava as imagens de forma mais ampla e isso permitiu verificar as relações que elas estabeleciam com outras, e não enxergar nelas apenas respostas concretas a partir de formas básicas.

Para se ter uma ideia de como ainda utilizamos o pensamento a partir das formas básicas do design, trago o exemplo do livro *Novos Fundamentos do Design*, da autora Ellen Lupton⁷³ e Jennifer Cole Phillips, onde a busca pelo entendimento da forma se mostra como um elemento importante para a realização do trabalho do designer gráfico. As autoras comentam que os designers buscam referências para combinar de maneira inteligente formas, tipos e cores, através de anuários de design e monografias. E que o presente livro ajudará aqueles que pretendem explorar mais a fundo o modo como a forma funciona, principalmente porque busca suprir uma defasagem existente entre o software e o pensamento visual.

Lupton e Phillips (2008, p.6) apontam que com a chegada do software, os profissionais precisaram aprender a “equilibrar as habilidades técnicas com o pensamento visual” e no meio desse processo, “a forma se perdeu pelo caminho, à medida que metodologias de design afastavam-se de conceitos visuais universais em direção a uma compreensão mais antropológica do design, como fluxo de sensibilidade culturais em constante mutação”. Para suprir essa defasagem, as autoras propõem um retorno à Bauhaus, uma vez que, durante aquele período, é possível observar o trabalho pioneiro de grandes educadores do design formal, e isso possibilitaria criar uma base comum de princípios visuais, os quais, permitiria trabalhar com elementos de uma linguagem potencialmente universal do fazer. Logo, o livro se propõe a encorajar os leitores a experimentarem a linguagem visual do design, através de seus componentes — formas e conceitos — mais elementares como o ponto, a linha, o plano, a textura, a cor, a escala, as camadas, a transparência, etc.

Essa experimentação deve ser entendida, como coloca Jennifer Cole Phillips, como a “operação de análise da forma, material ou processo no sentido metódico” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.10). E, a partir do filtro dessa experimentação formal e conceitual, o designer ao invés de apresentar um resultado com significado universal, apresentaria o pensamento do design

⁷³ A autora é uma das grandes referências no design gráfico hoje. Possui vários livros publicados no Brasil. Além do já citado *Novos Fundamentos do Design*, foram publicados: *O ABC da Bauhaus* (última edição em 2019) e *Pensar com Tipos* (última edição de 2020), todos lançados pela editora Gustavo Gili.

combinando “uma disciplina compartilhada com uma interpretação orgânica” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.11).

Aqui surge uma questão: não seria justamente a interpretação orgânica do designer o cerne da questão no processo de criação, ao invés da experimentação de formas e conceitos? Ou pelo menos o entendimento dos dois processos juntos? Realizar a experimentação formal e conceitual permite ao designer entender e reconhecer elementos que compõe uma solução gráfica, mas, o que favorece a sua interpretação orgânica?

Lupton (2008, p. 8) coloca que “instituições como a Bauhaus, na Alemanha, exploraram o design como uma ‘linguagem da visão’, universal e baseada na percepção, conceito que continua, ainda hoje, a moldar o ensino de design ao redor do mundo”. O livro busca refletir sobre a tradição da Bauhaus de adotar uma linguagem da visão universal e baseada na percepção, mas considerando as mudanças tecnológicas atuais e a vida social global. A autora ainda destaca uma diferença. Na Bauhaus os designers acreditavam em uma maneira universal de descrever a forma, como também no significado universal. Mas, Lupton reconhece que há uma diferença entre a descrição e a interpretação, ou seja, “entre uma linguagem potencialmente universal do fazer e a universalidade do significado”. (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.9). Para elas, importa que os designers possam fazer uso dessa linguagem potencialmente universal através das formas básicas que apresentam no livro.

Como professora⁷⁴ da disciplina de Projeto Gráfico, a experiência em sala de aula utilizando o conteúdo das autoras mostrou que apenas a experimentação formal e conceitual não é suficiente sem um repertório que dê ao designer elementos para criar. Mesmo o estudante seguindo a experimentação formal e conceitual proposta, aliando a isso sua interpretação orgânica, muitos deles não chegam a resultados satisfatórios, e porquê? Porque falta aos alunos um repertório visual que estimule sua interpretação orgânica. Falta uma experiência do ver. Ver no sentido de colocar-se diante da imagem para captar o que está além da forma e dos conceitos. Uma experiência que permita criar repertório, o qual favoreça uma

⁷⁴ A autora da tese é professora das disciplinas de Projeto Gráfico e Design de Embalagem, no curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco, em Caruaru.

interpretação orgânica rica de sentido. Uma experiência que permita ativar uma memória.

Além de Lupton e Philips, outra autora com influência também na área do design gráfico para a formação dos designers, é Donis A. Dondis. Seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual*⁷⁵, o qual ainda é bastante utilizado nos cursos de design, tendo a última edição impressa em 2015, propõe um método de ensinar a ver e a ler dados visuais, ou seja, um alfabetismo visual, “que implica compreensão, e meios de ver e compartilhar o significado a um certo nível de universalidade” (DONDIS, 1997, p. 227). A autora parte do entendimento de que se podemos aprender a ler e a escrever a partir de um nível elementar básico — como as letras do alfabeto — seria possível aprender e explorar as unidades básicas da informação visual sob todos os pontos de vista de suas qualidades e potencial expressivo, para obtermos como resultado, uma capacidade de compreensão culta dessas informações.

Como visto no capítulo 4, Warburg também teria feito uma associação entre a característica da linguagem e as imagens, em relação a ampliação do significado com a entrada de uma expressão com raiz diferente, produzindo assim, uma “intensificação do significado originário”. Para ele era possível observar o mesmo na imagem, quando essas ganhavam uma linguagem gestual intensificada. Mas, Warburg não buscava entender as imagens como um alfabeto, muito menos, encontrar uma forma de compreensão universal a partir de seus elementos formais básicos. A inserção de uma expressão intensificada na imagem alterava não só os gestos, mas a energia que se escondia por trás dela. E a compreensão dessas expressões passava pela identificação de um páthos, que se deslocava através de uma polaridade, sob a face bifrontal de Apolo e Dionísio.

Para Dondis, compreender as imagens passa pelo entendimento dos elementos básicos que podem ser assimilados em conjunto com técnicas manipulativas, para criar mensagens visuais claras, o que levaria a uma melhor apreensão dessas mensagens. Esses elementos visuais seriam: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala, a

⁷⁵ O título original é *A Primer of Visual Literacy*, lançado em 1973 pela MIT Press.

dimensão e o movimento. Com eles seria possível criar, planejar e expressar uma variedade de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências.

Já as técnicas apresentam-se em polaridades, as quais não devem ser sutis a ponto de comprometer a clareza do resultado. Precisam ser claras para não correr o risco de transmitir uma informação ambígua e ineficiente. Elas se apresentam em pares: equilíbrio – instabilidade; simetria – assimetria; regularidade – irregularidade; simplicidade – complexidade; unidade – fragmentação; economia – profusão; minimização – exagero; previsibilidade – espontaneidade; atividade – estase; sutileza – ousadia; neutralidade – ênfase; transparência – opacidade; estabilidade – variação; exatidão – distorção; planura – profundidade; singularidade – justaposição; sequencialidade – acaso; agudeza – difusão; repetição – episodicidade.

Nesse ponto é possível sentir um *déjà vu* do esquema da representação proposta em pares por Wölfflin (1996), como visto no capítulo 2, quais sejam: linear – pictórico; plano – profundidade; forma fechada – forma aberta; pluralidade – unidade; clareza – obscuridade. Ou seja, assim como Wölfflin, a proposta de Dondis apresenta uma fórmula geral para ser aplicada em vários fenômenos contrastantes, ajustando-se de acordo com a necessidade de expressão, ou de acordo com as formas de representação, para pensar a criação no design. Mas seria possível ter controle sobre essas variáveis?

Dondis (1997, p.25) coloca ainda que “as soluções visuais devem ser regidas pela postura e pelo significado pretendido, através do estilo pessoal e cultural”. Ou seja, o criar baseia-se em significar, através de um estilo pessoal e cultural. Mas como olhar para imagens carregadas de estilo pessoal e cultural e olhar nelas apenas um significado?

O designer mesmo fazendo uso de metodologias, mesmo comunicando uma mensagem visual, mesmo fazendo uso dos recursos gráficos, ele descarrega nessas imagens uma energia, uma força pulsante, como vimos através dos exercícios experimentais no capítulo 5. Então, não são apenas formas básicas do design que estão ali presentes, arranjadas de tal maneira que permita uma comunicação sem ambiguidade, como gostaria Dondis.

Na verdade, o designer busca o sentido, as relações entre as imagens e aquilo que necessita expressar. As formas básicas são apenas elementos de um jogo muito maior de forças, que são operadas por indivíduos que buscam uma expressão. O designer se apropria de linguagens diversas, essas que estão presentes nos livros, nos filmes, nos quadrinhos, nos videos games, nas séries. Expandindo sua imaginação, seu universo de criação para além das formas, uma vez que ele se apropria também das ideias. O designer precisa experimentar novas formas de olhar as imagens que permitam ampliar seu campo de reflexão para além das linguagens visuais que apresentam Lupton e Phillips (2008) e Dondis (1997), porque as imagens também se formam a partir de linhas de texto e de nossas experiências no mundo.

Dondis (1997, p.27) afirma que “o que vemos é uma parte fundamental do que sabemos, e o alfabetismo visual pode nos ajudar a ver o que vemos e a saber o que sabemos”. Mas é preciso ver além do que pensamos ver. Precisamos descobrir o que não sabemos sobre aquilo que vemos, e não apenas ver o que vemos e saber o que sabemos. Precisamos dar um passo adiante. Adentrar em novos territórios do não-saber e entender o que está fora dessa estrutura.

Pensar a construção do design a partir dos elementos de uma linguagem visual potencialmente universal, é ver que permanece ainda no design uma forte tendência pelo estudo dos aspectos gráficos-formais. Uma postura que exige do designer criar, muito mais à luz de conceitos pré-estabelecidos, do que de sua “interpretação orgânica”. Uma postura que revela como ainda somos influenciados por uma prática de ensino baseada na Bauhaus.

Quando o ensino de design foi pensado para ser implantado no Brasil, ele tinha, entre seus objetivos, o de formar um profissional capaz de criar uma linguagem própria, com elementos visuais da cultura brasileira, para que os produtos tivessem “nossa cara” (NIEMEYER, 1998). Esse objetivo se perdeu com o racionalismo trazido da Escola de Ulm e estabelecido naquela que seria o modelo para implantação do ensino de design no Brasil, a ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial. Como espaço institucional, esperava-se que a escola pudesse formar profissionais capazes de produzir uma

identidade nacional para os produtos. Mas não foi bem assim que as coisas aconteceram.

O currículo das disciplinas no início da ESDI tinha uma orientação basicamente pragmática, voltada para o mercado de trabalho. Segundo Niemeyer (1998, p.103), as disciplinas de projeto eram a espinha dorsal do curso, em torno da qual as outras disciplinas gravitavam como acessórias. Segundo a autora essa era uma proposta semelhante a que esteve presente na Bauhaus, e nós ainda a adotamos.

Niemeyer (1998) ainda chama atenção para o fato da profissão ter sido implantada, aqui no Brasil, pelos professores de projeto do curso de desenho industrial da ESDI: “o que eles faziam é que era design” (NIEMEYER, 1998, p.106). Ela cita Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller⁷⁶ como os responsáveis por definir o que seria “ser designer”. E dentre eles, destaca Bergmiller, que fez prevalecer na ESDI a estética racionalista trazida da Escola de Ulm, a qual foi transmitida aos alunos.

Para Niemeyer (1998), Bergmiller teve um papel importante na definição daquilo que caracterizaria a atividade do profissional do design de produto, principalmente no eixo Rio/São Paulo, o qual repercutiu para outras escolas de ensino de design do país. Seus alunos e estagiários reproduziram suas práticas profissionais e docentes, criando um pensar em design semelhante a proposta da Escola de Ulm. Nas palavras de Niemeyer (1998, p.117) “a estética modernista, presente nas propostas originais dos cursos de design no Brasil (...) foi deixada de lado quando o curso da ESDI foi implantado, em prol da estética racionalista de Ulm”. Para se ter uma ideia da influência do saber alemão, foi preciso trazer Andrea Schmitz, que integrava o Conselho Nacional de Design na Alemanha, para organizar a biblioteca da ESDI. Ela permaneceu no Brasil de 1963 a 1965 prestando serviços a escola.

Ainda precisamos discutir muito sobre nosso campo de saber, sobre o que fazíamos como designer, nossa prática e nossa profissão. Muitos autores concordam (BONSIEPE, 2011; CARDOSO,2013) que é preciso ampliar o campo teórico do design. É preciso pensar sobre o design. E, ao ver a

⁷⁶ Designer, nasceu na Alemanha, formou-se pela *Hochschule fur Gestaltung – Ulm* (Escola de Ulm), e foi um dos primeiros professores da ESDI.

proposta de Lupton e Phillips (2008), parece que estamos retornando no tempo, porque se torna difícil compreender de que forma podemos chamar isso de “novo”.

É preciso olhar além desses aspectos visuais — ou dessa linguagem visual como chama as autoras — e possibilitar ao designer ir além dos elementos que compõem a superfície da imagem, pois essa não precisa ser um objeto de análise detalhada. Ela precisa ser vista como um elemento capaz de promover diversas possibilidades de relações e correspondências. Experimentar essa forma de olhar as imagens, é vivenciar uma compreensão além dos signos visuais e dos elementos racionais que ordenam uma composição, em busca de atravessar a superfície da imagem.

O método que Warburg nos legou, através da forma como observou a imagem, possibilita adentrar essas camadas e encontrar pistas para uma compreensão além dos aspectos formais e da pura visualidade. Seu método não deveria ser apenas útil, mas suscitava uma reavaliação constante, para que também as pesquisas antigas mostrassem aspectos não contemplados. E isso é algo que também poderia ser pensado para o design, ou seja, os métodos de estudo da imagem não deveriam ser rígidos, mas em muitos casos, poderiam se alimentar dos resultados obtidos através do olhar sobre as próprias imagens. E esse conhecimento não deve ser uma fórmula pronta para ser aplicada, pois olhar as imagens requer ir além de regras. Entendemos as especificidades de cada estudo dentro do design e, também, que é preciso considerar as próprias questões metodológicas científicas. Mas, sabemos também, que não podemos desconsiderar o fato de que as imagens não se restringem apenas a isso.

A ideia é levar o designer a experimentar uma nova forma de ver as imagens. De experienciá-las. De se debruçar. Sem ferramentas, sem uma caixinha de instrumentos de precisão. É preciso primeiro, e simplesmente, olhar. E se deixar levar pelo que esse olhar permite ver. Perceber as inquietações, perceber o que perturba. Sem julgamentos e sem busca de significados. Apenas encontrar as proximidades presentes em outras imagens. Buscar uni-las numa prancha e reconhecer o páthos. Sem enquadramentos formais, pois, assim, começaremos a dar os primeiros passos em direção ao território do não-saber.

Para o designer, observar o método de Warburg é entender que as imagens não podem ser estudadas a partir de modelos prontos que são aplicados para alcançar resultados ou respostas. Para isso, as imagens precisariam ser únicas e não oferecer possibilidades de diálogos. Elas só teriam uma forma de leitura e essa leitura deveria apresentar os resultados esperados e testados, ou que pudessem ser replicados da mesma maneira.

O método de Warburg para ver as imagens desafia o pesquisador em design a sempre pesquisar, refletir, e mais, desenvolver uma forma de olhar que busca criar diálogos a partir das tensões e inquietações apresentadas na própria imagem. Um procedimento que requer esforço e dedicação para o estudo da imagem, e que não se apoia numa leitura dentro de uma linha do tempo, que muitas vezes não faz sentido para as próprias imagens.

É preciso entender que na perspectiva warburguiana, experiências muito fortes marcam o indivíduo, e essas podem aflorar através dos gestos e expressões corporais. Warburg acreditava que a imagem estava relacionada com uma carga emotiva e, através da linguagem gestual patética, encontrava meios para descarregar as experiências da comoção humana em toda sua polaridade trágica. A mensagem visual carrega essas experiências emotivas, porque elas são o resultado de um processo criativo de um indivíduo, de um designer. É preciso abrir-se para novos campos e isso também é um desafio. O designer precisa olhar além daquilo que ele pensa ver. Não buscar significar a imagem, mas ser vidente daquilo que não está exposto de forma tão clara. Ser vidente do invisível, assim como Warburg o foi, como aposta Samain (2012).

Entender as imagens nos dias de hoje requer entender o que elas buscam expressar além de sua linguagem e entender que fenômenos estão contribuindo nesse processo. Não se trata apenas de educar o olho para identificar os elementos formais numa imagem, mas de despertar para uma nova forma de olhar a vibração de ideias que essas imagens suscitam. Warburg encontrava as relações nas imagens não apenas em obras de arte, mas também em objetos do cotidiano. Por isso a importância de estudar todo tipo de documento que tenhamos a disposição e que possa ter ligação com a imagem. Esse é um exemplo também do que é possível fazer com os objetos do cotidiano no design, ou seja, de encontrar relações existentes em vários

suportes. Com isso, o designer entenderia que o que está presente nas imagens não é apenas uma relação de forma-significado, mas um jogo de forças que quebra as barreiras do tempo cronológico.

É uma conquista do espaço de pensamento. Da capacidade de simbolizar que permita oscilar entre a magia e o logos, sem causar um sintoma de cisão, pois a imagem, seria o resultado dessa oscilação, entre uma imaginação que busca se identificar com o objeto, e uma racionalidade que busca se afastar dele, num processo denominado de “função polar do ato artístico”. Para o designer, entender a função polar do seu ato de criação, é saber que ele pode oscilar entre um polo e outro, sem deixar que seu processo criativo seja regido apenas pela razão. E, que aquilo que ele olha como resultado da criação de outros designers, faz parte desse mesmo processo, ou seja, é resultado de um jogo de forças que provocam as inquietações suscitadas pela imagem.

6.2 Olhar a complexidade da imagem

O ensino voltado para o entendimento da forma e do significado, moldou um designer calcado na razão, deixando de lado a imaginação — o campo das incertezas. No design, observamos como a bela regularidade está presente através das formas bem organizadas, direcionadas a um propósito ditado pelo mercado, porém, essas também revelam uma necessidade expressiva.

Olhar as imagens e perceber a riqueza estilística da Antiguidade é um exercício de imaginação, muito mais do que um exercício da razão, pois esse nos oferece um saber conhecido, como se a percepção da imagem fosse única e todo significado fosse constante. Com a imaginação buscamos a inconstância, pois é justamente ela que desperta nosso olhar para o não-saber. É justamente a falta de constância que permite as imagens serem múltiplas e apresentarem a dupla riqueza do Antigo, através do ethos apolíneo e do páthos dionisíaco, essa dupla riqueza da Antiguidade que ainda permanece viva através das imagens.

Assim, um outro olhar possível nesse diálogo passa pela possibilidade do designer observar que as imagens operam uma complexidade muito maior do que aquelas apresentadas através das formas. Por isso, é importante observar os fatores que influenciam o “fazer artístico” e de ver como o resultado dessa expressão artística se relaciona na cultura.

Warburg acreditava que a visão artística cumpria uma função e que para compreendê-la era preciso conhecer suas conexões com as outras funções culturais. Com isso, ele não desvinculou a imagem da religião, da poesia, do mito, da ciência, porque essas outras funções da cultura exercem uma influência sobre a imaginação pictórica. Para ele, entender as funções que os objetos assumem no tempo é observar como o valor do conteúdo desses objetos se relacionam a sua finalidade e a sua determinação durante os anos, e não apenas a sua forma. Entender isso é encontrar respostas para as “forças propulsoras da expressão artística” além dos limites formais.

O design se torna importante nesse contexto, pois é ele a fonte mais importante da cultura material de uma sociedade (CARDOSO, 1998 p. 22), podendo atuar como um co-responsável, não apenas pela quantidade, mas também, pela qualidade dos objetos que são criados para ela. Ao mesmo tempo, o resultado de sua criação fornece as respostas para entendermos os fatores influenciadores da própria criação.

Considerando que o produto criado pelo designer é um reflexo do seu contexto cultural, percebo que a relação do designer frente à cultura assume um papel paradoxal, já que mesmo utilizando de toda objetividade, sempre estarão presentes os aspectos subjetivos que irão influenciar suas escolhas. Ele se vê diante de uma crise, entre o agir objetivo e a expressão subjetiva, sendo essa última, o resultado também dos intercâmbios culturais dos quais o designer participa no mundo atual.

Quando o designer cria objetos e imagens, ele atende uma necessidade de um cliente — assim como os artistas faziam no período do Renascimento atendendo os desejos de seus comitentes —, mas, também incorpora à sua prática um estilo próprio, uma forma de expressão para deixar sua marca. Um exemplo disso, são os trabalhos de design realizados

por Joana Lira⁷⁷, os quais mostram o quanto os produtos criados carregam seu estilo (FIGURA 94). O resultado de seu trabalho revela um processo criativo que não está preso apenas em conceitos e técnicas, mas a toda fantasia que sua imaginação permite. Eles apresentam características de um universo simbólico muito maior, mostrando um processo criativo que filtra diversas referências culturais dentro de um estilo próprio de perceber a realidade e de se expressar.

Há nas imagens criadas pelos designers muito mais do que está posto ali. Há uma necessidade de expressão intensificada, semelhante aquela observada nos personagens apresentados por Warburg: Sassetti, Filipe, o bom, Ghirlandaio, Dürer. Todos eles revelavam a luta interna travada e a necessidade de expressar sua visão de mundo.

O designer também trava uma luta interna. De um lado, lutamos pela manutenção de uma identidade; de outro, precisamos estar atentos com a cultura global, criando mensagens com elementos básicos para uma linguagem universal. Isso também não gera uma crise, um mal-estar?

Figura 94 - Edições limitadas para latas decoradas Antártica. 2006.



Fonte: <https://www.joanalira.com.br/antarctica/>

⁷⁷ Joana Lira é designer gráfica. Trabalhou de 2001 a 2011 na criação da cenografia do Carnaval da cidade do Recife. Entre seus clientes estão a empresa Tok&Stok, L'Occitane, Banco do Brasil, Ambev, entre outros.

Dondis (1997, p.30) aponta que os objetos revelam muito sobre as pessoas que os criaram e escolheram, e que nossa compreensão da cultura depende daquilo que os membros dessa cultura construíram, e das ferramentas, artefatos e obras de arte que criaram. Logo, não podemos olhar para o resultado da criação do design em busca apenas do significado, já que os objetos e imagens presentes nessa cultura estão carregados de um desejo de expressão — ou estilo pessoal, interpretação orgânica, como apontaram Lupton e Phillips (2008) e Dondis (1997) — que mostra o resultado da polaridade do designer; da sua oscilação entre a razão e a emoção.

Warburg havia observado que os intercâmbios culturais influenciaram o estilo e a criação do artista no período Renascentista, retirando dele a ideia de gênio. Hoje vivemos num mundo globalizado, conectado, que se mostra “contaminado” de outras culturas de olhares diversos, como resultado de um intercâmbio de valores. Seria possível uma proposta como a de Lupton de utilizar uma linguagem visual universal que atenda indivíduos, instituições e ambientes cada vez mais conectados a uma sociedade global? Até que ponto podemos abrir mão da nossa visão de mundo para dialogarmos a partir de uma linguagem universal? E quantos designers possuem a capacidade de trabalhar uma linguagem universal sem deixar que o potencial subjetivo influencie seu fazer?

É preciso considerar nesse processo o fluxo dessas migrações, para que possamos ampliar o entendimento sobre o resultado da criação, tal como Warburg o considerou para compreender o problema da reconfiguração estilística que se operou durante o período do Renascimento. Logo, um olhar sobre as migrações poderia ser praticado no design, na tentativa de compreender imagens do passado que utilizam uma linguagem que aponta um intercâmbio cultural.

Essa consideração ocorre pelo fato de observar em algumas imagens do período oitocentista no Brasil, a presença de elementos da Antiguidade (FIGURA 95), as quais, provavelmente, fizeram Cardoso (2005) apontar, como influências díspares na linguagem daquele período. Ele diz:

Há um segundo aspecto subjacente à ação de afirmar um design brasileiro anterior a 1960. Ao enfocarmos soluções projetuais que não derivaram ostensivamente de uma matriz estrangeira reconhecida (por exemplo, construtivismo, neoplasticismo, Bauhaus, Ulm), colocamo-nos diante de outras perguntas: de onde surgiram tais projetos e quais as origens das linguagens que conjugam? Não há como escapar de uma conclusão também bastante evidente. Se existiram atividades projetuais em larga escala no Brasil entre 1870 e 1960, e se estas não tiveram como base uma linha única de pensamento, uma determinada doutrina ou estética, então a produção que delas resultou é representativa de uma tradição rica, variada e autenticamente brasileira, que terá assimilado e conciliado uma série de influências díspares. (CARDOSO, 2005, p.11)

Mas, até que ponto podemos dizer que o resultado da criação durante o período oitocentista apresenta uma linguagem a qual podemos nomeá-la como autenticamente brasileira, como coloca Cardoso? Penso que é preciso ter cautela para considerarmos a produção do período oitocentista como autenticamente brasileira, já que é possível ver nesse período uma assimilação de modelos Antigos, os quais dividiram o espaço dos rótulos com personagens da cultura brasileira, a exemplo do fazendeiro na embalagem de *A Flor do Fumo*. A presença desses personagens parece não ter causado uma inquietação na autora do texto, pois ela foi notada muito mais pela sua recorrência, do que pela estranheza causada. Rezende (2005) se refere a ela da seguinte forma:

É interessante notar que de todos os mitos e símbolos clássicos Mercúrio é provavelmente o mais recorrente, mesmo quando representado na forma juvenil, como no rótulo *A Flor do Fumo*. Para um mundo que acelerava seu passo rumo ao que entendia ser o progresso e a modernidade, nada mais conveniente do que um mito que simbolizasse ao mesmo tempo velocidade, comércio e expansão. (REZENDE, 2005, p.56)

A citação de Rezende revela como o olhar do designer diante de imagens Antigas, cria relações apenas na camada do saber: Mercúrio representa a velocidade, o comércio. Um olhar warburgiano perguntaria: de onde veio essa figura pagã? Seria ela simplesmente o resultado de uma cópia do estilo europeu da época? Ou seu uso nos rótulos representa uma busca pela proteção dos deuses pagãos, assim como o fez Sasseti quando escolheu a Fortuna? Ou como Agostino Chigi quando quis estar sob a proteção de seu horóscopo favorável? Até que ponto a linguagem utilizada

espaço–tempo, perdem sentidos e ganham outros, à medida que o contexto cultural se diferencia. O artefato, neste caso, não seria resultado apenas do uso de cor, textura, matéria-prima, mas um veículo que carrega uma informação, significados, histórias, valores culturais e emocionais, apresentando aspectos não só subjetivos, mais objetivos, além das funções e significados particulares a cada indivíduo e grupo social (ONO, 2004 p.60). Além disso, a experiência emocional de cada indivíduo, faz com que ele perceba a realidade de forma particular, e exponha através dos artefatos que cria, os elementos que retratam essas experiências particulares. É importante desenvolver uma experiência do ver diante dessa complexidade. Um olhar mais amplo que favoreça o enriquecimento da imaginação e do poder criativo do designer, pois as imagens, além de serem o resultado de uma expressão artística, também são estímulos a imaginação pictórica.

Dessa forma, no momento que vejo uma imagem ela age sobre minha imaginação, e conseqüentemente sobre minha forma de criar. Se a imagem é um estímulo para a imaginação, então precisamos considerar que o designer no momento que cria imagens para atender necessidades de mercado, não procura referências apenas nos elementos formais, como aponta Lupton e Phillips (2008). Ele busca estímulos para sua imaginação. E é preciso lembrar que esse estímulo se apresenta em vários lugares, através das pinturas, das revistas, dos livros, dos objetos, das redes sociais, ou seja, de todos os locais que forneçam imagens e, também, de todos os documentos que fecundam a imaginação, como a poesia, a literatura, a música, etc.

Quando olhamos para uma imagem buscando referências para criação de peças gráficas, nos deixamos influenciar não apenas pela disposição dos elementos gráficos, mas para aquilo que a imagem remete. E nesse momento, novas questões devem ser colocadas: O que essa imagem ativa? De onde vem essa energia que encontra corpo nessa imagem? Ela é o eco de outras imagens de tempos diferentes? Que tempos são esses?

O designer faz uso muito mais de sentimentos, do que de formas, para expressar suas ideias. Os elementos gráficos são apenas auxiliares no processo de expressão de uma potência que oscila entre razão e imaginação. Então, quando olhamos para as imagens apenas para perceber

os significados dos aspectos gráficos, deixamos de ver a complexidade da imagem.

Para realizar uma leitura das imagens criadas pelo designer, é preciso criar condições para ampliar o olhar sobre elas, e para entender os elementos influenciadores dessa criação, uma vez que, o designer apesar de fazer uso de linguagens visuais, de metodologias e de recursos tecnológicos, não atende apenas a demanda de um briefing. Ele cria produtos que ficarão como legado material na cultura: cartazes, marcas, sinalizações, vinhetas, vídeos, embalagens, etc. Ele cria objetos carregados de energias que passam a ser compartilhados e a servir de referências para outros designers.

Dondis (1997) ainda aponta que através da configuração dos elementos visuais o artista pode criar variações infinitas, de acordo com a sua expressão subjetiva, da ênfase em determinados elementos e da manipulação desses elementos através do uso de técnicas. O resultado final apresenta o que o artista quer significar, sua verdadeira manifestação. E aquele que olha, pode mudar e interpretar esse significado de formas diferentes, dependendo dos critérios subjetivos que utiliza quando olha para uma obra. Isso porque ele faz uso do sistema físico das percepções visuais, dos componentes psicofisiológicos do sistema nervoso, e do funcionamento mecânico, o aparato sensorial através do qual vemos. Mas, é preciso acrescentar a memória, pois se considerarmos apenas a percepção, anulamos o papel da memória nesse processo como um elo importante entre o passado e o presente.

A autora, no entanto, buscou seu entendimento do ver através da Gestalt, um caminho seguido pelo design até hoje para dar conta do caos através da razão. Porém, chegamos muitas vezes diante de obstáculos que a razão não consegue dar conta. Ao apresentar como a Gestalt busca compreender “a importância dos padrões visuais descobrindo como o organismo vê e organiza o input visual e articula o output visual” (DONDIS, 1997, p.31), Dondis observa que o componente físico e psicológico são relativos, nunca absolutos. Existe uma qualidade dinâmica no padrão visual que não pode ser definida através de tamanho, direção, forma ou distância, mas, por mais que sejam abstratos, ela acredita que é possível definir seu caráter geral, ou seja, é possível encontrar um equilíbrio, ordenar o caos.

E aí chegamos ao nó da questão. Queremos ordenar o caos que a imagem oferece ao invés de construir compreensões para entendê-lo. Precisamos compreender o que forma o caos, e não buscar ordená-lo, pois ao tentar fazer isso, empreendemos muito mais energia e esforço para realizar esse enquadramento. A imagem se relaciona com as emoções e os sentimentos, atravessando o consciente para chegar ao inconsciente. E isso não é decifrável pela razão, pois se dá a partir do momento que consigo utilizar a imaginação para reconhecer na imagem o sentimento que ela transmite ou as fórmulas de páthos que apresentam.

Talvez, uma das grandes dificuldades dos designers em criar peças gráficas, imagens ou objetos, seja não saber identificar de que forma desejam se expressar ou o que desejam expressar, esperando encontrar nas formas gráficas modelos prontos que tragam resultados satisfatórios. Mas, por mais que você faça uso de cores, formas, texturas, de maneira mais correta possível, é a energia que ela vibra que dará sentido a essa peça.

O designer tenta ser racional e objetivo na sua forma de criar, para tentar fugir de uma comparação com a arte. A implantação de metodologias de design nos mostra que tentamos a todo custo dizer — e provar — que o design é científico, e com isso negamos o poder da imaginação, ou seja, o lugar do caos, da desordem. Mas esquecemos que estamos o tempo todo ligado a história da arte, porque a história do design se confunde com ela.

Criamos em nossos alunos uma “angústia”, um medo de se expressar, e por quê? Porque muitos ouvem que isso não é design. Isso é arte. O designer deve solucionar problemas. Design é projeto. Surge a pergunta: Será que é apenas isso? A questão posta não quer dizer que é preciso abrir mão das metodologias de design e só usar a expressão de cada um no momento da criação. É saber que aliado a tudo isso, o designer, como indivíduo, faz parte desse processo, como alguém que deseja expressar-se. É ser consciente que o resultado de seu trabalho será o estímulo para outras imaginações. E que ao fazer uso dessa energia ele mantém viva uma memória, pois, através de suas criações, ele deixa ver as influências, o campo das ideias que fizeram parte do seu processo criativo. O estímulo que fecundou sua imaginação.

O design busca aliar-se a razão como forma de encontrar respostas concretas para quem ele é. Primeiro afastando-se da arte. Depois, racionalizando seu fazer. Em quase sessenta anos do início do design no Brasil, não chegamos ao consenso do que é design, e ainda buscamos na razão, a todo custo, entender e explicar nossa prática e nossas criações. Fugimos do campo da imaginação, do caos inexplicável que não encontra uma permanência, na busca de tentar organizar o caos, de tirar das variáveis a constância, para poder entendermos quem somos nesse processo. Mas, é preciso lembrar aos estudiosos da imagem, que o caos faz parte do jogo, e por mais que se tente organizá-lo, ele sempre estará presente abalando nossas certezas.

6.3 Olhar além do tempo cronológico

A forma de olhar as imagens proposta por Warburg requer do pesquisador percebê-las fora de uma linha cronológica. Através das pranchas podemos observar esse entendimento, pois elas mostram uma forma de dispor as imagens que permite ver as relações existentes entre elas, sem a preocupação com suas características, e se essas se encaixam em determinado período ou não.

Ter um legado como o atlas permite ao pesquisador da área do design ver uma disposição de imagens que possibilite fazer leituras diversas; além de ser um aliado em suas pesquisas, mostrando a possibilidade de criar um inventário de imagens e um olhar fora do tempo cronológico. Warburg nos ensinou a olhar as imagens fora da linha do tempo para que pudessemos ver agir o tempo das imagens. O mesmo poderia ser feito no design, ao invés de olharmos apenas a partir de um tempo linear, buscarmos também ver a história do design a partir das relações e da potência que as imagens ativam.

Fazer uso da organização do atlas permite observar em pranchas, imagens que dialogam entre si, o que requer do pesquisador um olhar atemporal e transversal, sem se prender a um estilo ou forma. Organizar as imagens dessa maneira permite que elas ganhem novos sentidos a cada olhar. Ou seja, é uma forma de apresentação que enriquece quem olha e,

também, enriquece as próprias imagens, pois o atlas permite entrever o trabalho do tempo na obra do mundo visível (DIDI-HUBERMAN, 2018).

No design gráfico a forma de exposição segue uma linha cronológica, como pode ser visto através do livro *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil* e em vários outros que tratam sobre a história do design. No exemplo do livro citado acima, é possível ver como as imagens são postas no design para que sejam compreendidas a partir de uma sequência de mudanças. Os autores Melo e Coimbra (2011) apresentam ao leitor uma linha do tempo do design, do período compreendido entre a primeira década do século XIX até a última do século XX, e dentro desse intervalo, a linha do tempo é demarcada pelos autores através de uma macroperiodização, resultante do cruzamento entre tecnologia gráfica e linguagem visual. Essa macroperiodização apresentada por Melo e Coimbra (2011) ressalta, entre outras características do período, como a imagem desde o início do seu uso nas peças de design no Brasil, sempre teve um papel de destaque.

Os autores reuniram cerca de mil e quinhentas peças gráficas — número bem próximo das imagens reunidas por Warburg no seu atlas — as quais, entre outras coisas, permitiram um exame da cultura gráfica brasileira e a composição de um panorama do design produzido no país. Além disso, através das peças gráficas expostas, os autores buscaram contribuir com a memória do design e da cultura, afirmando o grande valor que essas peças, carregadas de informações visuais, possuem para o entendimento de nossa cultura. Ademais, o livro é uma grande fonte de informações que permite aos designers investigações a respeito do design gráfico no Brasil, com possibilidades de pesquisas diversas acerca das questões da linguagem gráfica do design, inclusive pesquisas sobre imagens, já que essas são observadas praticamente desde o início do seu uso no país.

As peças gráficas no livro de Melo e Coimbra (2011) são mostradas por décadas e comentadas a partir das formas, do uso de cores, e das características que apresentam durante um período. É uma leitura sob o ponto de vista cronológico, o que lembra a ideia de ciclos. Warburg nos lembra que estar diante de uma imagem é estar diante de ideias e tempos antigos, logo, essa forma de olhar não permite ver o tempo da imagem, pois esse não se apresenta em ciclos, muito menos de forma linear.

É preciso soltar as imagens das amarras cronológicas e das categorias de classificação, para que se possa realizar uma leitura anacrônica das peças de design gráfico observando as relações possíveis entre elas e a memória que elas ativam. Uma espécie de atlas que permita ao designer uma experiência do ver com as próprias imagens do design, e uma leitura visual sem textos explicativos sobre seus aspectos gráficos.

Para isso, é preciso repensar o estar diante da imagem. É preciso exercitar uma experiência do ver que possibilite uma capacidade de leitura das imagens que transcende em muitos casos, de muitas formas, a maneira como olhamos para a imagem hoje. Nossa experiência diante da imagem é tímida. Temos o hábito de registrar, fotografar, mas não de sentir a experiência do olhar, que se perde cada dia mais, pois essa requer usar os sentidos para além da visão. Deixar a memória agir ativada pelas vibrações que chegam da própria imagem, requer abrir os olhos, ver através de nossas experiências, como dizia Berzin.

Ao observar como o livro *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil* se organiza, vejo que a forma de olhar para as imagens através de uma linha do tempo, se alinha com a história da arte. Uma forma linear de leitura. O próprio título do livro já indica: Linha do tempo. Com o legado do atlas, temos uma meio de organizar as imagens que favorece um modo diferente de ver essas imagens e, também, que favorece uma experiência do ver a qual retira a imagem de uma relação restrita apenas às suas características formais.

A imagem reflete uma forma de olhar o mundo que se põe diante de outras, revelando a ação do movimento do tempo. Uma correspondência entre tempos diversos: o tempo de quem cria (resultado da influência de outros tempos) e o tempo de quem olha (já que a imagem faz despertar tempos diferentes). Com o atlas Mnemosyne, Warburg nos deixou uma maneira de dispor imagens para ver esse movimento. Então, o exercício de colocar as imagens em pranchas, arranjadas em forma de atlas, nos oferece uma possibilidade de releituras diversas. O atlas, como coloca Didi-Huberman (2018, p.27), é uma forma de “recuperar o pensamento em movimento, onde a história havia parado, onde as palavras falharam”.

Mas parece faltar tempo para isso. Tempo para olhar, para ver o “inesgotável” dessas relações; para experienciar o momento da imagem.

Diante de cliques incessantes e de turistas que abarrotam os museus atrás de fotografar o melhor ângulo daquela obra famosa, vemos que o tempo para apreciar a imagem é escasso. “Warburg evocou com sarcasmo em seus cadernos de notas o ‘turista super-homem em férias de Páscoa’, que vai visitar Florença ‘com o Zaratustra no bolso do casaco’.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.31). Esse é o homem de nosso tempo. É quem vemos nos museus hoje.

Para os designers, a experiência do ver se torna um exercício constante. Pois observar as imagens fora da linha cronológica é um exercício de ver e ler as imagens da forma como Didi-Huberman (2017), influenciado por Walter Benjamin, já havia proposto: “Ler o que não está escrito”. E isso é um exercício que requer tempo para que possamos experimentar uma forma de olhar que quebre as linhas temporais.

Uma outra forma de exercitar esse olhar é apreciar as imagens além dos livros, pois além deles apresentarem, em sua maioria, uma linha cronológica, a percepção que se tem diante dessas imagens não se compara a experiência presencial diante de uma obra. Isso, pois, olhar o quadro *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli nas páginas do livro, não permitiu a pesquisadora perceber a grandiosidade da obra, algo que só foi possível ao ver as imagens no museu em Florença. Procurar conhecer as imagens além dos livros, é ir em busca, também, de ampliar o olhar e a experiência com essas imagens. É permitir se deixar fecundar por elas na forma como são e poder ampliar o horizonte dos espaços limitados nos livros de arte. Assim, ver as imagens longe dos livros é também buscar um saber além de uma mera curiosidade ou admiração. Ademais, observar as imagens nos museus se torna oportuno por permitir observá-las da forma como o espectador deseja, na ordem que escolher, e fazendo as relações de acordo com as imagens vistas antes. Isso é um exercício intenso do olhar.

A visita aos museus em Londres, Paris e Florença, permitiu um despertar diante da imagem e, também, confirmar o que foi dito acima. Os visitantes não estão em busca de ver as imagens, pois a grande maioria quer apenas a melhor foto, o melhor ângulo, as obras mais cultuadas. Sem se importar em conhecer novos artistas, novas formas de expressão, correndo

de uma sala a outra como se fosse possível olhar tudo aquilo num piscar de olhos, ou melhor, num click.

Olhar as imagens fora da linha cronológica e com a visão do presente, também requer um olhar diferente. Seria necessário um olhar do ponto de vista arqueológico, o qual é segundo Didi-Huberman, “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.41). Um olhar que busca muito mais observar as camadas de tempo presentes do que simplesmente fazer um inventário (BENJAMIN, 2017; DIDI-HUBERMAN, 2017). Um olhar que requer o exercício de imaginar e de deixar que as coisas comecem a nos olhar a partir de seus espaços. Esse olhar nos convida a questionar e a lançar novas perguntas para as imagens, e com isso, tirá-las do seu local sagrado.

O olhar fora das amarras cronológicas também nos solicita uma postura diferente em relação a escolha das palavras para escrever. Uma vez que, encontrar palavras para as imagens observadas, é encontrar a mesma dificuldade que Benjamin (2017, p.65) observou: “Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil”. Talvez essa tenha sido a maior dificuldade. Encontrar as palavras para algo que não está escrito. Encontrar as palavras para que as imagens das experiências quebrem o relevo duro das sombras profundas⁷⁸. Encontrar as palavras certas é tentar aderir a essas sem correr o risco de explicá-las para que não se transformem em informações que se esgotam no momento em que é uma novidade. Narrar mantendo a força do seu interior sem que essa se esgote numa explicação. Como bem colocou Benjamin (2017, p.130) “já é meio caminho andado na arte da narração reproduzir uma história libertando-a de explicações”.

E talvez falte um pouco disso ao design. Libertar-se, nem que seja um pouco, de muitas explicações. Pois, o objetivo também não é fazer emergir tudo que há numa imagem. Há várias camadas que não serão atingidas com o olhar. Mas é importante interrogar as camadas de tempo que conseguimos atravessar, na tentativa de fazer com que se junte a inquietude do nosso

⁷⁸ “só quando encontrei essas palavras a imagem me apareceu saindo das vivências demasiado ofuscantes, num relevo duro de sombras profundas.” (BENJAMIN, 2017, p. 66).

próprio tempo. Para isso, precisamos libertar as imagens das amarras do tempo cronológico.

6.4 Ampliando as fronteiras do olhar: ir além dos limites impostos

Para que possamos ampliar nosso olhar, precisamos derrubar as barreiras impostas diante do estudo da imagem. É preciso explorar, descobrir novas formas de entendimento que permitam também uma compreensão além da razão. Isso requer, assim como Warburg também propôs, manter sempre as fronteiras abertas para novas pesquisas e novos estudos.

Warburg ao final do texto de 1912, *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara*, expôs o verdadeiro objetivo de sua apresentação, que foi justamente a necessidade de ampliação das fronteiras metodológicas da “nossa ciência da arte em termos temáticos e espaciais” (WARBURG, 2013e, p.475). E por que essa defesa? Porque ele acreditava que só poderíamos encontrar novos caminhos, se pudéssemos vagar livremente entre as áreas do conhecimento, para obter uma luz para os pontos obscuros.

E não é preciso ressaltar aqui o valor para Warburg tanto das obras de arte autônomas e aplicadas, considerando que ele observava peças como calendários, caixas de presentes, tondos, pois essas peças eram vistas como documentos histórico-culturais, e não eram objetos de estudo da história da arte. Por isso o pleito de Warburg pelo alargamento das fronteiras da arte. Uma “desterritorialização da imagem” através do estudo de outros campos do saber, pois ele sabia que não era possível entender a complexidade da imagem estando preso a conceitos pré-estabelecidos de pura visualidade. Não deveríamos pensar o mesmo com o estudo da imagem no design?

Como colocado por Argan e Fagiolo Dell’Arco (1994) no capítulo 3, o método iconológico proposto por Warburg considera que o ato artístico está relacionado ao nível do inconsciente individual e coletivo, e também, que ele se dá através da imaginação, a qual incluem as imagens sedimentadas na memória. O método pensado por Warburg requer o imaginar, pois as imagens sedimentadas na memória ressurgem sem que tenhamos uma

recordação consciente delas. Elas estão depositadas nas profundezas de nossas experiências individuais ou coletivas. Logo, nossas experiências diante da imagem se tornam de extrema importância. No método iconológico há o interesse em saber qual o percurso e os motivos que levaram essa imagem a fecundar a imaginação no momento da criação. Isso é algo que o design poderia abordar também.

Para tanto, é preciso buscar respostas em outras áreas, e enfrentar as “polícias de fronteiras” que apontam o que é ou não design. A territorialização do saber no design já foi apontado por Anamaria de Moraes desde 1997, no prefácio ao livro *Design no Brasil*, quando comentou sobre a falta de reflexão na área e da defesa de territórios: “há, então, uma defesa difusa de territórios — isto é e/ou isto não é design. Muitas vezes esquece-se a propalada interdisciplinaridade do design — comunicação não é design, ergonomia não é design.” (MORAES, 1998, p.15).

O que a autora aponta é algo que ainda precisamos discutir nos dias atuais, pois a demarcação do saber ainda está presente na forma como pesquisamos no design. Digo isso pela experiência obtida durante o mestrado⁷⁹ com a pesquisa realizada sobre como os designers utilizavam as imagens da xilogravura popular em seus projetos, e que relação essas imagens tinham com a identidade cultural local. A ideia era compreender porque o designer ao fazer uso dessas imagens, para criar uma relação com a identidade local, não fazia uso das imagens fantásticas que fazem parte do universo da xilogravura, pois essas não eram transpostas quando o designer copiava as referências da xilogravura popular.

Naquele período a proposta era observar essa relação através dos conceitos da Antropologia do Imaginário, mas essa abordagem foi reduzida na pesquisa, e a mesma voltou-se para a compreensão desse processo considerando as questões metodológicas usadas pelo designer e, também, a análise gráfica dos elementos utilizados, tanto nos trabalhos dos designers quanto das xilogravuras observadas. No final, a dissertação recebeu elogios

⁷⁹ SOUZA, Rosângela Vieira de. **A xilogravura popular nos projetos de design: um estudo sobre a compreensão e a utilização das imagens da xilogravura pelos designers**. Recife, 2007. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Design, 2007.

na banca de defesa, por ter tornado o tema do Imaginário apenas um tópico dentro do universo estudado.

Hoje, após a leitura do trabalho de Warburg, é possível perceber como sua teoria poderia ter apontado caminhos, a partir das fórmulas de páthos, do entendimento da face bi-frontal de Apolo e Dionísio, das relações possíveis entre a fé pagã e a fé cristã, ou talvez, quem sabe, da identificação de um intercâmbio de cultura que tenha favorecido o surgimento dessas imagens no Nordeste. Seriam caminhos possíveis que poderiam ter sido trilhados para encontrar as respostas.

A racionalidade imposta desde o início da criação dos cursos de design no Brasil, em certa medida, limitou o alargamento do campo do design. Como polícias de fronteiras, eles buscaram manter sempre as cercas “eletrificadas” para que não se tentasse pulá-las. Nem mesmo para que fosse possível subir e enxergar o quanto ainda tinha para ser explorado, compreendido e expandido além delas. É preciso ter coragem para chegar junto a cerca e, mais ainda, é preciso ter coragem para subir a cerca, apesar de todos os choques. Se chagamos até aqui e ainda não temos respostas concretas para quem somos, não seria a hora de começarmos a pensar em ampliar os horizontes para além das cercas? O que temos a perder? O que nos impede de usar a imaginação?

No meio desse processo ainda temos autores para nos lembrar que design não é arte e que o designer não é artista e, portanto, não coloca projeção pessoal nos objetos (MUNARI, 1993). Ademais, não faltam aqueles para dizer que o design busca a solução de problemas, pois, “design é metodologia” (REDIG, 2006) e está alinhado ao projeto, como aponta Bonsiepe (2012, p.20-21): “não me parece improvável a possibilidade de que, no futuro, toda a educação universitária seja orientada para o projeto, no sentido de solucionar problemas”. Mas Cardoso (2005, p.8) questiona: “será que está tão claro o que hoje entendemos por ‘design’? Para ele “existe cada vez menos consenso entre os criadores de definições”.

Não chegamos a um consenso sobre o que é design, mas impomos barreiras por identificarmos — ou acharmos que identificamos — o que não é design. Sabemos o que não é, porém não sabemos o que somos. Uma crise de identidade. Cardoso (2013, p.231) aponta que “como toda identidade

nova, os profissionais de design foram obrigados, historicamente, a se definir por meio de oposições e aproximações”. Então, qual o sentido dessas barreiras? Talvez, o estar diante de outras áreas, o permear outras áreas, seja um caminho para ampliarmos nossos campos de pesquisa. Mas, para isso, é preciso dar novos passos, conectar, crescer o campo de saber.

Levou trinta anos para que se começasse a refletir sobre o design aqui no Brasil. É importante falar que no campo das pesquisas, só tivemos o primeiro curso de mestrado implantado em 1994, através do Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio. Ele foi pioneiro juntamente com o curso de doutorado iniciado em 2003. A primeira revista científica, a Estudos em Design, data de 1993 e o primeiro congresso na área é de 1994, o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D Design. Podemos julgar o design como uma área relativamente nova, considerando a data de início do ensino no Brasil — 1962 — e o início das pesquisas, mas após trinta anos, ainda continuamos formando alunos e pesquisadores que ainda replicam o mesmo modelo, apesar de já ampliarmos as pesquisas em várias áreas.

Houve uma ruptura nos anos 60 entre o que se fazia como design e o que se seguiu após a fundação da primeira escola de design no país. Há os defensores de que antes da primeira escola, não havia design. Cardoso (2005) coloca que com a ESDI inauguramos um novo paradigma de ensino e de exercício da profissão, o qual corresponde até hoje aquilo que entendemos por Design. O modelo implantado na ESDI foi replicado por várias escolas de design no Brasil e por consequência, por muito tempo tivemos as disciplinas de projeto definindo a formação do designer voltada para o mercado e para atender suas demandas. Não se pensava o design, apenas fazia-se design. E fazia-se design baseado no que alguns poucos diziam que era design, criando-se a máxima: “design se faz fazendo”.

Mas para que possamos pensar a imagem com um olhar diferenciado é necessário repensar o ensino do design para além dos moldes racionalistas herdados da Escola de Ulm, que ainda domina grande parte das escolas de design no Brasil. Enquanto pesquisador da imagem, o designer sempre estará diante de novos desafios e de novas perspectivas. Abrir esses caminhos, explorar, é o que torna o pesquisador um ser inquieto diante do

não-saber. Se a imagem nos fornece essa inquietação, é preciso buscar o entendimento sobre o que acontece quando estamos diante dela. Há caminhos trilhados dentro do design que atendem as demandas do mercado, mas quais as respostas que se pode dar para as demandas da pesquisa? E do próprio pesquisador? Enquanto pesquisador da imagem o designer ainda precisa explorar campos que favoreçam a ampliação do próprio entendimento da imagem. A ideia é aliar forças e não substituir um estudo por outro. Um diálogo que precisa continuar, com muita pesquisa e estudo, porque o que está em jogo é o saber da imagem, o saber diante da imagem, e não podemos nos abster dele, como coloca Didi-Huberman:

É isso, portanto, o que está em jogo: saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialectizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não *saber* (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de *pensar* o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento (...) trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 16)

É isso que nos propõe Warburg também. É isso que proponho ao Design, essa rasgadura completa. Aceitar o não-saber. Pensar o não-saber quando ele se apresenta toda vez que olhamos para uma imagem no design. Ampliar as fronteiras, os perímetros, permite uma exploração dessa inquietação a tal ponto de puxarmos a ponta de uma linha na esperança de encontrar um novelo inteiro para ser desmanchado em novas possibilidades de entendimento. Não buscar apenas as evidências, as certezas, mas as pistas que nos levem a uma compreensão ampla.

Ainda nos apoiando no que coloca Didi-Huberman, penso suas palavras para o design:

Os livros de história da arte, porém, sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces, como um passado elucidado sem resto. Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio de incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo a semiologia segura – apodíctica – de um diagnóstico médico. E tudo isso constitui, dizem, *uma ciência*, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela

é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato (“natural”) ou então transcendental (“simbólico”), ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber. Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê – ou seja, tudo que se lê no visível. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 11).

O que dizer dos livros sobre a linguagem visual e fundamentos do design para a compreensão da imagem? Como se, tal qual como colocou o autor, a imagem fosse um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces sem um passado. Não há incerteza, pois tudo que é visível é possível de ser lido e analisado, decifrado de acordo com os fundamentos, com o saber. Os conceitos estão na imagem e a imagem reflete os conceitos. O discurso do saber se encaixa perfeitamente para a leitura e entendimento das imagens. Nomeamos tudo o que vemos, mas será que temos o *saber* para isso? Será que sabemos ver?

Olhar as imagens a partir das pranchas, permite ver as variáveis em jogo, sem buscar as constâncias através delas. Isso significa explorar uma riqueza maior enquanto pesquisador, pois o designer estaria diante de imagens que refletem um entendimento do mundo e, de uma forma de olhar carregada de memórias do tempo de quem cria. Observar o páthos nas imagens, é perceber a energia que está presente na cultura, apesar da globalização e de uma conectividade que move e perpassa essas imagens, sem, no entanto, esquecer de recolocar as perguntas, na tentativa de educar o olho para novas ideias: Como elas incorporam essa energia? O que elas evocam? Como elas se ligam as outras fora de seu tempo?

Novamente, é importante estudar todo tipo de documento que possa estar ligado a imagem, para entender os elementos que contribuíram na sua criação, pois é nesse momento que o pesquisador pode estar diante de ideias distantes no tempo e, nesse caso, cabe a ele, ao se deparar com imagens que lhe transportam em tempos diversos, enxergar um objeto de pesquisa, ou melhor, um convite a examinar o funcionamento da memória social.

Warburg ao se debruçar em pesquisas, acervos, museus, textos escritos, objetos, ele estava em busca de criar condições para que as imagens pudessem expor o que havia de mais ‘secreto’ ou de mais incógnito.

Ele sabia olhar as imagens. E com isso, nos favoreceu com um canal para que pudéssemos compreender aquilo que ele percebia quando olhava para elas. Cabe a nós, enquanto pesquisadores da imagem, entender o potencial que surge através das imagens. Creio que o pensamento de Aby Warburg nos oferece um caminho, ou mais, nos fornece uma experiência do olhar para acessarmos um saber a partir das imagens.

7 CONCLUSÃO

Chegamos ao final dessa tese e nesse momento é importante retomar a pergunta que iniciou todo esse processo: seria possível encontrar respostas para a inquietação diante das imagens no design, através da abordagem realizada por Aby Warburg? Os exercícios experimentais apresentados no capítulo 5, mostraram que o pensamento de Warburg é válido não só para observar as inquietações nas imagens da história da arte, mas também naquelas presentes em peças de design gráfico. Eles demonstraram que as imagens, ainda hoje, apresentam o resultado da “função polar do ato artístico”, e que o designer, manipulando ou não, a forma e o significado, participa de um jogo de forças, o qual exige do pesquisador, uma postura diferente diante da imagem.

Após mais de vinte anos de pesquisa, encontrar as respostas para a inquietação diante das imagens a partir do pensamento de Warburg, é ter a certeza de que precisamos realizar deslocamentos no pensar e nos campos teóricos. Esses que permitam experimentar novas perguntas e, também, um olhar diferente, que incorpore um saber intuitivo, buscando captar algo não apenas nas formas, mas também, além delas.

Ao lembrar da primeira pesquisa realizada por mim no universo das imagens, no curso de graduação em Desenho Industrial⁸⁰, a partir do estudo da obra de Joana Lira, percebo que já naquele período havia uma inquietação com a imagem. A pesquisa buscou entender como se dava o processo de criação de uma designer que era artista plástica — ou de uma artista plástica que era designer — e saber como uma personalidade influenciava a outra no resultado de seu processo criativo.

Os trabalhos de Joana causavam uma inquietação. Como colega de turma, ver como seus projetos se destacavam em relação ao restante da sala, era um estímulo para investigar o motivo pelo qual, o seu processo criativo apresentava um resultado tão diferente dos outros que estavam aprendendo junto com ela. Hoje é possível dizer que eu procurava entender a polaridade que se manifestava em Joana, pois, mesmo não sabendo, ela se mostrava como um organismo enigmático que buscava firmar sua individualidade, ao mesmo tempo que precisava entregar um produto para um cliente. Ela unia — e une até hoje — o fantástico com o agir objetivo.

O resultado dessa primeira pesquisa com tabelas, esquemas de observações, entrevistas e bichos aloprados⁸¹, já havia dado as pistas para entender que o designer ao criar, poderia unir dois polos: a subjetividade do artista e a objetividade do designer. E, também, que ele poderia encontrar um equilíbrio entre as forças que o move, assim como Joana faz em seu trabalho, ao aplicar os conceitos que aprendeu no curso de design, como a composição equilibrada, a funcionalidade, e a preocupação com o público, mas também, um traço livre, solto, mostrando que os elementos gráficos podem servir como meios de expressão.

Ao dar continuidade às pesquisas, como já exposto antes, no mestrado a proposta foi entender porque o designer ao fazer uso dos elementos da xilogravura, não fazia uso das imagens dos monstros, das sereias, do universo de seres fantásticos que habitavam aquelas gravuras populares nordestinas. Hoje, também, é possível dizer que eu estava em

⁸⁰ VIEIRA, Rosangela. **O processo criativo no design**: um estudo de caso. Recife: UFPE / CAC / Departamento Teoria da Arte, 1997.

⁸¹ Bichos Aloprados foi o nome da primeira exposição individual realizada por Joana Lira em Recife, em 1997. As pinturas apresentavam inspiração e influência da Arte Armorial e dos grafismos e formas presentes nas pinturas rupestres do Sertão do Seridó, no Rio Grande do Norte.

busca de entender o que eram aquelas imagens, o que era aquele universo de seres que habitavam as imagens populares? De onde elas se originavam? E porque o designer não fazia uso dessas imagens? Desconfio que o elemento dionisíaco não seria o caminho escolhido, não seria o caminho a percorrer dentro de um universo de formas apolíneas. O que não significa que Apolo e Dionísio não pudessem caminhar juntos. Hoje vejo como J. Borges — o xilogravador das gravuras analisadas — se mostra como um exemplo do homem que utiliza o elemento pagão junto ao elemento cristão em sua obras. Seria isso uma busca de reconciliação diante de Deus, como o fez Francesco Sassetti?

O designer mesmo fazendo uso de diversos suportes, mostra uma criação mergulhada tanto na técnica, quanto no devaneio, revelando que no mundo do criar, não importa o onde (o suporte), mas o quê (a ideia) vai ser traduzido, pois, no momento da criação ele traduz sentimentos, emoções, valores culturais, razão. Como resultado, temos imagens que se apresentam carregadas de energia, de potências e de um saber inesgotável.

Ao concluir essa tese imbuída do universo warburgiano das imagens, percebo como intuitivamente eu já me identificava com o universo de Warburg; o universo da inquietação, o lugar estranho, conflituoso, que nos incomoda, afinal, essa inquietude sempre esteve presente no meu olhar diante da imagem. E foi seguindo intuitivamente seu caminho, criando deslocamentos, quebrando as “barreiras” no design, que eu pude encontrar as respostas que procurava, apesar das diversas tentativas que também encontrei pelo caminho, de me manter presa a elas. Isso porque se aventurar por outros territórios, além daquele confortável que já conhecemos e temos um certo domínio, é correr o risco, é enfrentar dificuldades, é doloroso na alma. Mas o resultado, a satisfação de encontrar as respostas que você sente que são as certas, mostra que vale a pena enfrentar todos os obstáculos.

Logo, pensar numa pesquisa que pudesse propor essa forma de olhar as imagens passou a ser o objetivo crucial dessa tese, porque através dessa experiência, como vimos nos capítulos anteriores, é que podemos abrir o espaço e ampliar nosso saber, quando nos confrontamos com o não-saber. E

a perspectiva de Warburg traz justamente isso: a possibilidade de enfrentar a inquietação diante do não-saber da imagem.

Pensar objetivos que permitissem adentrar esse não-saber foi a proposta adotada aqui. E posso dizer ao concluir esse trabalho, que atingir cada um deles foi importante no entendimento tanto da obra de Warburg, quanto da possibilidade de criar um diálogo, uma experiência do olhar para a área do design.

Elaborar a revisão na obra de Aby Warburg publicada no Brasil para compreensão dos conceitos apresentados por ele, foi de extrema importância, pois foi nesse momento que descobri como o pensamento de Warburg acrescenta camadas ao saber. E essas crescem à medida que ampliamos o problema de pesquisa inicial. Também, porque fazer a leitura de seus textos permitiu uma compreensão do modelo proposto para o atlas Mnemosyne. Um atlas que permite experienciar o olhar sobre as imagens. Que nos permite entender a nossa posição de pesquisador diante da imagem.

Mas, o entendimento do atlas e de suas pranchas, não resolvia minha questão de pesquisa, pois era preciso saber se essa perspectiva era válida para observar as imagens hoje e, principalmente no design. Foi através da realização dos exercícios em pranchas que pude concluir que seu pensamento é válido tanto para observar as imagens hoje, como as imagens no design. Mas não só isso, os exercícios com as pranchas também permitiram experimentar uma forma de olhar que exigiu uma postura diferente diante da imagem.

Ao passar por todos esses passos, era necessário apresentar caminhos para o design. Pois, não bastava apenas encontrar as respostas, era preciso apontar as trilhas para que possamos criar os deslocamentos, e ampliar as fronteiras do saber. Logo, criar um diálogo entre o design e as imagens a partir da perspectiva de Warburg, foi o objetivo pontuado no capítulo 6.

Todo esse processo não foi simples. Atingir cada objetivo passava por uma mudança de olhar, lembrando que cada mudança não tinha mais volta. Não era possível mais olhar para as imagens e simplesmente esquecer toda a experiência diante delas. Posso afirmar que não tenho mais dúvidas de que

podemos estudar a imagem além de seus aspectos formais, e que a vibração que ela ecoa mostra um pulsar carregado de energia vital, a energia de um páthos, que nos atravessa quando nos deixamos tomar por elas.

Olhar as imagens apenas pelo prisma da razão é não se deixar abrir para o inesgotável das relações que elas suscitam. É preciso permitir que elas conduzam nosso olhar, nos mostrem as respostas para o entendimento de uma realidade que muitas vezes não faz nenhum sentido. E o método de Warburg se mostra como um instrumento a mais, aliado as competências do design, para que possamos compreender com mais profundidade os testemunhos figurativos presentes na cultura.

E, apesar de já se passarem 90 anos da morte de Aby Warburg, é interessante notar como seu pensamento soa, cada vez mais, como um reflexo cultural atual do que como um conceito do passado. Seu pensamento vem sendo utilizado e citado por diversos autores a exemplo de Didi-Huberman (2013b; 2018), Samain (2012), Agambem (2015), Fernandes (2004; 2006) e, também, Ludueña Romandini (2017), Ginzburg (1989) e Michaud (2013). De outro lado, o pensamento de Warburg também se mantém atual através de artigos publicados no Brasil por diversos autores, os quais podemos citar: Lissovsky (2014), Guerreiro (2002), Teixeira (2010), Burucúa (2012), Reinaldo (2015; 2018), entre muitos outros. Uma lista que se amplia cada vez mais ao longo dos anos.

Os autores não estão sozinhos nesse trabalho de manter viva a memória de Warburg. O Simpósio Internacional Warburg 2019⁸², organizado pela Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM) e pelo Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), na Argentina, reuniu pesquisadores de várias partes do mundo em torno da temática Warburguiana. Só a constituição desse Simpósio é um exemplo claro de como o pensamento de Warburg se mantém vivo e atuante em várias partes do mundo.

E, tão importante quanto os já citados, também ressalto a relevância do Instituto Warburg⁸³, em Londres, o qual desde sua fundação atraiu pesquisadores e filósofos renomados a exemplo de Edgar Wind e Ernst Cassirer, sendo considerado um instituto de vanguarda no campo de

⁸² <https://www.bn.gov.ar/warburg>

⁸³ The Warburg Institute: <https://warburg.sas.ac.uk/about-us>

pesquisa sobre as imagens. O Instituto Warburg se destaca pela pesquisa interdisciplinar em diversas áreas, entre elas, a história da arte, a ciência, a religião, a antropologia e a psicologia. Além disso, o Instituto abriga a Biblioteca Warburg, um espaço de suma importância para as pesquisas de Warburg durante toda sua vida, e que serve de apoio aos pesquisadores nos campos da arte bizantina, medieval e renascentista, da história do humanismo e da tradição clássica, da história italiana, árabe, medieval e da filosofia da Renascença, além das histórias da religião, ciência e magia. O Instituto também oferece uma coleção de fotografias para os pesquisadores, com fotografias físicas de esculturas, pinturas, desenhos, gravuras, tapeçarias e outras formas de imagens. Uma coleção, segundo o site do Instituto, iniciada por Aby Warburg no final da década de 1880, a qual inclui dezenas de milhares de fotografias e slides do final do século XIX e início do século XX. Todo esse material dá suporte a cursos de graduação, pós-graduação e as pesquisas de diversos bolsistas. Para finalizar, é preciso dizer que o Instituto Warburg mantém ainda um programa de palestras, seminários, conferências, simpósios, cursos, os quais, auxiliam a manter viva a memória e o pensamento de Warburg.

Um pensamento que nos convida a experimentar um olhar que adentra os limites da forma para alcançar a profundidade de algo que parece estar adormecido, e que ganha força a partir da imaginação. Uma vibração, ou potência, a qual só pode ser encarada a partir de uma nova postura diante das imagens. Uma postura que permita usar a imaginação como instrumento, não apenas para ver o que se apresenta de maneira clara, através das formas, mas para entrever aquilo que foge aos nossos olhos e possibilite indagar nossas posições de certezas diante daquilo que vemos.

Tal como Warburg apontou em sua apresentação em Kreuzlingen sobre os Pueblos, esse texto não foi concebido para apresentar, “resultados de um saber ou de uma ciência presumidamente elevados” (WARBURG, 2015b, p.256), mas tem o objetivo de apresentar as mudanças ocorridas no pesquisador através de uma experiência e de um exercício do olhar. São confissões que necessitam ser ditas na tentativa de ampliar os sentidos sobre a imagem.

Benjamin (2017, p.124) fala que a narração pode servir como um instrumento de cura. “Sabemos também como o relato que o doente faz ao médico no começo de um tratamento pode se tornar o início de um processo de cura. Daí a pergunta: não constituirá a narração o clima adequado e a condição mais favorável de tanta cura?”. Talvez Warburg tenha encontrado sua cura através do relato realizado sobre a viagem a região dos índios Pueblos, pois foi com essas memórias narradas, com essas “confissões desesperadas de alguém que busca livrar-se da prisão em que se encontra”, que ele mostrou aos médicos de Kreuzlingen que estava curado. Aqui também me incluo, pois, ao narrar minha experiência com as imagens, eu busquei uma “cura” para minha própria “cegueira”.

Assim, para finalizar, deixo para aqueles que desejam seguir na investigação das imagens, a partir de um pensamento que leva em consideração a imaginação muito mais do que a razão, algumas propostas: primeiro, que as pesquisas sobre a imagem no design possam aprofundar ainda mais o saber conhecido, sempre pondo em dúvida as certezas; segundo, sempre lembrar de recolocar as perguntas de acordo com os objetos, buscando adentrar os espaços do não-saber, pois assim criamos condições para alargamento do campo; e a terceira proposta — porque não? — reavaliar os resultados de pesquisas anteriores, a partir das respostas encontradas, buscando se alimentar do próprio resultado das pesquisas, para fazer com que o método permaneça em movimento, crescendo, ampliando-se.

Sei que não faço propostas simples, mas quem disse que o caminho é fácil? Qualquer proposta apresentada exigirá uma mudança de postura, uma disposição para se debruçar ao estudo. É preciso arregaçar as mangas e abrir caminhos para que outros possam seguir. Como disse Warburg: “Hoje começa um novo capítulo: ‘A ser continuado’. *Si continua – coraggio! – ricominciamo la lettura!*”

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Tradução de António Guerrero. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ALBERTI, Leon B. **Da Pintura**. Tradução Antonio da Silveira Mendonça. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Imagem**. Tradução Francisco Araújo da Costa. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. **Guia de história da arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Olhar, Matéria e Presença. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2014.
- BARROS, José de. Alois Riegl e a visualidade pura: revisitando a obra de um historiador da arte de fins do século XIX. In: **Cultura Visual**, n.18, dezembro/2012, Salvador: EDUFBA, p.61-72.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**. Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- BERNINI – O PODER DA ARTE. Apresentação e Texto: Simon Schamas. Produção Executiva: BASIL COMELY. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x55yg5o>. Acesso em: 9 de março de 2017.
- BING, Gertrude. Prefácio à edição de 1932. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. xli - xlvi.
- BONSIEPE. Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.
- BONSIEPE. Gui. **Design como prática de projeto**. Prefácios Freddy van Camp, Darcy Ribeiro. São Paulo: Blucher, 2012.
- 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. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. xvii - xxxvii.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURUCÚA, José Emilio. Repercussões de Aby Warburg na América Latina. **Concinnitas**, v.02, n.21, dez-2012.

CARDOSO, Rafael. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. **Revista Arcos. Design, Cultura material e Visualidade**, v. 1, número único, Rio de Janeiro, 1998.

____ (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: CosacNaify, 2005.

____. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013

CHERNOW, Ron. **The Warburgs**. Londres: An Apollo Book, 2018. (E-book Kindle – Kindle Paperwhite)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.

____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

____. **Cascas**. Tradução André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

____. **Atlas, ou , O gaio saber inquieto**. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DONDIS, Donis. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici. **História: Questões & Debates** , Curitiba, n. 41, p. 131-165, 2004.

____. Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento. **Locus: Revista de História**, Juiz de Fora, v.12, n.1, p.127-143, 2006.

FLORES, M. A voz do silêncio na arte de Edward Hopper. Ou a modernidade desencantada. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p. 29-46, mai.2017. Disponível em: < <http://www.publionline>.

iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/75>

GALLAO, Karl Georges ; CIPINIUK, Alberto ; "A imagem gráfica no Ocidente e a produção de sentido na história da cultura visual da Antropologia Cristã", p. 395-402 . In: **Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [= Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]**. São Paulo: Blucher, 2016.

GIKOVATES, Flavio. **A maldade**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XIXgtWJCOPY>. Acesso em: 03 mar. 2017.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologias e história**. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUERREIRO, António. Aby Warburg e a história como memória. **Revista de História das Ideias**, v. 23, p. 389-407. 2002.

GUIA INQUISIÇÃO. A arma fatal da Igreja Católica. São Paulo: On Line, 2016. (E-book Kindle – Kindle Paperwhite)

JARDÍ, Enric. **Pensar com Imagens**. Tradução Priscila Farias. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1996.

LESCOURRET, Marie-Anne. Aby Warburg, o não lugar de uma arte sem história. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 81-88.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte**. Buenos Aires: Argos, 1946.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

LIVRO DA FILOSOFIA, O. Tradução. Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2011.

LUBAMBO, Lia; BETTINI, Gustavo. **Entremeios**. Textos: Cláudia Bettini, Simonetta Persichetti, Francisco Sá Barreto. Recife: Fac Form, 2015.

LUCIE-SMITH, Edward. **Art Today**. Phaidon Press, 1995.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. **A ascensão de Atlas**. Glosas sobre Aby Warburg. Tradução Felipe Augusto Vicari de Carli. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017. (E-book Kindle – Kindle Paperwhite)

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: CosacNaify, 2008.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEDEIROS, Margarida. **Imagem.** Disponível em: <<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem>> Acesso em: 25 mai. 2016.

MENDONÇA, Martha. Sim, elas podem ser crueis. **Revista Época,** São Paulo, abr.2010. Seção Sociedade. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI13069715228,00SIM+ELAS+PODEM+SER+CRUEIS.html>. Acesso em: 04 mar. 2017.

MELO, Francisco Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (Org.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil.** São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento.** Tradução Vera Ribeiro; prefácio Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MORAES, Anamaria de. Prefácio. In: NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação.** 2ª. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 1998. p. 11-16.

MUNARI, Bruno. **A arte como ofício.** 4.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação.** 2.ed. -. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ONO, Maristela. Design, Cultura e Identidade, no contexto da globalização. **Revista Design em Foco,** v.1, n.1, p. 53 – 66, jul/dez, 2004.

PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luís. **História da Filosofia.** 18 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

PASQUALI, Giorgio. Ricordo di Aby Warburg. **La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale,** Venezia, 114, marzo 2014. Disponível em: <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1530>. Acesso em: dez.2018.

REDIG, Joaquim. Design é metodologia: procedimentos próprios do dia-a-dia do designer. In: COELHO, Luiz Antonio L. (org.). **Design Método.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 169-177.

REINALDO, Gabriela. A paixão segundo A. W. – notas sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg. In: **XXIV Encontro Anual da Compós,** 2015, Brasília. Anais eletrônicos. Brasília:

2015. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2015/anais/>. Acesso em: mar. 2017.

REINALDO, Gabriela; REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos. Warburg e Benjamin – Atlas e Passagens, inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. *In: XXVII Encontro Anual da Compós*, 2018, Belo Horizonte. Anais eletrônicos. Belo Horizonte: 2018. Disponível em: https://www.compos.org.br/menu_anais.php?idEncontro=Mjc=. Acesso em: jun. 2018.

REZENDE. Livia Lazzaro. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada. *In: CARDOSO, Rafael (Org.). O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: CosacNaify, 2005. p.20-57.

RIBEIRO, Margarida C. Nas malhas do império: história, literatura, mulheres e exclusão. *Via Atlântica*. n. 12, p. 13-32, 21 dez. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50079>. Acesso em: março de 2020.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. *In: ____ (org.). Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 51-80.

SILVA, Fabiana Bruce (org.). **O ÁLBUM DE BERZIN**: Coleções do Museu da Cidade do Recife e da Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Cepe, 2011.

SOUZA, Miliandre Garcia Cássio de. A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda”. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307372359_ARQUIV_O_GARCIA.ComunicacaoANPUH-SP-2011%28ART%29.pdf. Acesso em: março de 2020.

SOUZA, Rosângela Vieira de. **A xilogravura popular nos projetos de design**: um estudo sobre a compreensão e a utilização das imagens da xilogravura pelos designers. Recife, 2007

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 05, p. 134-147, set 2010.

THE DE MORGAN FOUNDATION. **The Angel of Death I**. Disponível em: <http://www.demorgan.org.uk/angel-death-i> >. Acesso em: 08 de mar. 2017.

THE WARBURG INSTITUTE. **The Mnemosyne Atlas, October 1929**. Londres, 2020. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october>. Acesso em: 12 jun. 2020.

TIBURI, Marcia. Melancolia. **Revista Cult**, São Paulo, ago. 2013. Coluna Marcia Tiburi. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/melancolia/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica**. Tradução José Antonio Dabdab Trabulsi. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

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

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

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

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

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

_____. A astrologia orientalizante (1926). *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013f. p. 623-626.

_____. *A Batalha de Constantino*, de Piero della Francesca, na cópia em aquarela de Johann Anton Ramboux (1912). *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013g. p. 323-329.

_____. A crônica de imagens de um ourives florentino (1899). *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013h. p. 99-103.

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

_____. Arte eclesiástica e cortês em Landshut (1909). *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013j. p. 449.

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

_____. Dürer e a Antiguidade italiana (1905). *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013l. p. 435-445.

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

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

_____. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli (1893). *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013o. p. 3-87.

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

_____. Os figurinos teatrais para os intermezzi de 1589 (1895). *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013q. p. 339-425.

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

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

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

_____. Sobre uma pintura florentina que deveria estar na exposição dos Primitivos Franceses (1904). *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013u. p. 285-287.

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

_____. Palavras de saudação quando da inauguração do Kunsthistorisches Institut no Palazzo Guadagni, em Florença, 15 de outubro de 1927 (1927). *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013x. p. 651-652.

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

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

WARBURG, Aby. A influência da Sphaera Barbarica sobre as tentativas de orientação no cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll. *In*: FERNANDES, Cássio (org.) **A presença do Antigo**. Tradução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018a. p. 141-196.

_____. A Ninfa: uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg. *In*: FERNANDES, Cássio (org.) **A presença do Antigo**. Tradução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018b. p. 65-77.

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

_____. De arsenal a Laboratório. *In*: FERNANDES, Cássio (org.). **A presença do Antigo**. Tradução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018d. p. 37-52.

_____. Ghiberti e o Laocoonte de Lessing. *In*: FERNANDES, Cássio (org.). **A presença do Antigo**. Tradução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018e. p. 53-64.

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

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

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: UFRGS: Movimento, 1975.

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

WIND, Edgar. **The eloquence of Symbols**: studies in Humanist Art. Clarendon Press-Oxford, 1983.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução João Azenha Júnior. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.