

Thomaz Carneiro de Almeida Simões

**Entre o Homem Aventureiro e o Homem Histórico:
Aby Warburg, 1896-1923**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a Cecília Martins de Mello

Rio de Janeiro
Julho de 2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Thomaz Carneiro de Almeida Simões

Entre o Homem Aventureiro e o Homem Histórico:
Aby Warburg, 1896-1923

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a Cecília Martins de Mello

Orientadora
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Roberto Luís Torres Conduru

Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Artes
UERJ

Prof. Ricardo Augusto Benzaquen de Araujo

Departamento de História – PUC-Rio

Prof^a Mônica Herz

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de julho de 2010

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Thomaz Carneiro de Almeida Simões

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília em 2003.

Ficha Catalográfica

Simões, Thomaz Carneiro de Almeida

Entre o homem aventureiro e o homem histórico: Aby Warburg, 1896-1923 / Thomaz Carneiro de Almeida Simões; orientadora: Cecília Martins de Mello. – 2010.

171 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2010.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Aby Warburg. 4. Antropologia cultural. 5. Vitalismo I. Mello, Cecília Martins de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para minhas filhas,
Eduarda e Stela

Agradecimentos

Aos membros do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, em especial a sra. Edna Timbó, aos profs. João Masao Kamita, Luís Resnik, Antonio Edmilson (por acreditarem num candidato no final de 2007), e Ronaldo Brito (pelas horas diante de Picasso e Duchamp, Matisse e Mondrian).

Ao professor Ricardo Benzaquen pelo tempo inestimável que passamos juntos nas disciplinas obrigatórias do mestrado.

Ao professor Roberto Conduru (UERJ) por ter voltado minha atenção para a necessidade de ler mais “o próprio Warburg”, e pelo material bibliográfico gentilmente emprestado.

À Capes e à PUC-Rio pelas bolsas de estudos concedidas, pois, de fato, foram imprescindíveis.

Sou imensamente grato a minha exemplar orientadora Cecília Cotrim, que me apresentou Aby Warburg (na época uma inacreditável aproximação de interesses tão distantes) e apoiou corajosamente o desenvolvimento do presente trabalho.

À Cristina Ribas (contato providencial no Warburg Institute) devo o acesso a artigos importantes.

E a minha prima Anna Rousseaux a tradução do resumo para o francês.

Esse trabalho contou ainda com a boa vontade dos amigos Stepan Krawtschuk, Diego Cavalcanti e Gabriel Dorfman, principalmente na aquisição de livros e traduções do alemão, e com os colegas de mestrado Francisco Palmeira e Pedro França, sempre prestativos e solidários.

Aos profs. Carlo Severi (EHESS) e Salvatore Settis (Scuola Normale Superiore di Pisa) devo agradecer pelos artigos disponibilizados e gentil interesse.

Finalmente, pelo apoio incondicional durante todo o processo, agradeço sobretudo a minha querida esposa Samantha Spina.

Resumo

Simões, Thomaz Carneiro de Almeida; Mello, Cecília Martins de. **Entre o Homem Aventureiro e o Homem Histórico: Aby Warburg, 1896-1923.** Rio de Janeiro, 2010. 171p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Fundador da iconologia, Aby Warburg (1866-1929) apresentou em 1923 a conferência intitulada *Imagens do Território dos Pueblos na América do Norte*, texto mais tarde conhecido como o *Ritual da Serpente*: “Desde sua viagem aos Estados Unidos, em 1896, que teve um papel determinante na sua vida, se sentia profundamente grato aos etnólogos americanos... Em grande parte, foi graças às experiências que Warburg recolheu nos territórios indígenas que se tornou o historiador das imagens simbólicas que o Velho Mundo criou e que se perpetuam na Europa moderna.” O presente trabalho busca um sentido satisfatório para estas afirmações de Fritz Saxl, primeiro discípulo de Warburg. Problematizando historicamente uma relação objetiva das idéias de Warburg com a antropologia americana –sobretudo através de Franz Boas–, tenta-se demonstrar que o “tríptico” warburguiano *viagem-experiência-obra* tem sido insuficientemente explorado partindo de sua relação com as amplas “sínteses vitalistas” –uma delas *a aventura*, aqui proposta à luz das idéias de Georg Simmel.

Palavras-chave

Aby Warburg; antropologia cultural; vitalismo.

Résumé

Simões, Thomaz Carneiro de Almeida; Mello, Cecília Martins de (directeur d'études). **Entre l'Homme Aventurier et l'Homme Historique: Aby Warburg, 1896-1923**. Rio de Janeiro, 2010. 171 p. Mémoire de Master – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Fondateur de l'iconologie, Aby Warburg (1866-1929) a présenté en 1923 la conférence intitulée « Récit d'un voyage en pays Pueblo », texte connu plus tard sous le nom de « le Rituel du Serpent » : « Depuis son voyage aux États-Unis, en 1896, qui joua un rôle déterminant dans sa vie, il se sentait de profondes obligations envers les ethnologues américains... Pour une large part, c'est grâce aux expériences que Warburg recueillit dans les territoires indiens, qu'il est devenu l'historien des images symboliques que le Vieux Monde a créées et qui se perpétuent dans l'Europe moderne. » Dans ce travail, nous chercherons à donner un sens approprié à ces affirmations de Fritz Saxl, premier disciple de Warburg. Problématisant historiquement une relation objective des idées de Warburg avec l'anthropologie américaine – principalement à travers de Franz Boas –, nous remarquerons que le “trptyque” warburgien, *voyage-expérience-œuvre*, n'a pas été suffisamment exploré en partant de ses relations avec les “synthèses vitalistes” – l'une d'entre elles l'*aventure*, ici proposée à la lumière des idées de Georg Simmel.

Mots clés

Aby Warburg; anthropologie culturelle; vitalisme.

Sumário

1. O papel do discípulo	10
2. Uma experiência americana	25
3. Em busca da experiência	35
4. Uma biologia da arte?	46
5. Evolucionismos	54
6. Arte como chave histórico-cultural?	64
7. <i>mit Franz Boas</i>	78
8. Arte da circunstância	91
9. Uma psicologia monista?	111
10. Do homem aventureiro ao homem histórico	137
Referências bibliográficas	167

O que há de peculiar em sua atitude científica é certa tensão voltada para a superação dos limites da própria história da arte, tensão que acompanhou desde o início seu interesse por essa disciplina; é como se Warburg a tivesse escolhido unicamente para plantar uma semente que causaria sua explosão.

Giorgio Agamben, *La scienza senza nome* (1975)

Quem sabe uma ordem estável possa ser atingida se o homem enxergar sua condição como a de um viajante, quero dizer, se puder perceber que tem sempre diante de si uma perigosa travessia pelos blocos escorregadios de um universo que entrou em colapso e que parece despedaçar-se por toda parte.

Gabriel Marcel, *Homo viatur* (1943)

Com tais fragmentos foi que escorei minhas ruínas.

T.S. Eliot, *The waste land* (1922)

1

O papel do discípulo

O caráter violento da linguagem frequentemente nos extravia.

Franz Kafka

Qual o justo papel da viagem de Aby Warburg à América nos anos de 1895-1896¹ no desenvolvimento de sua obra? Acreditamos ser possível chegar indiretamente a questões importantes se nos mantivermos fiéis a essa pergunta inicial. Comentadores os mais variados atribuem ao evento um papel decisivo e nisso parecem antes de tudo seguir o próprio Warburg; as referências de fato acumulam-se e cremos que todas poderiam ter partido do seguinte escrito, aparentemente inequívoco, presente nas notas da famosa conferência de 1923 (portanto quase trinta anos após o evento)²:

“Eu não fazia idéia de que após minha viagem à América a relação orgânica entre arte e religião dos povos primitivos apareceria com tanta clareza que eu passaria ver nitidamente a identidade, ou melhor, a indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo através de todas as épocas, de forma que eu pude demonstrar que ele era tanto um órgão da Renascença florentina como, mais tarde, da Reforma na Alemanha” (1998:254-255, tradução nossa).

¹ Setembro de 1895 a maio de 1896 (para cronologia cf. MICHAUD 1998:21-22).

² Originalmente chamada “Imagens do território dos Pueblos na América do Norte” [*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nord-Amerika*], foi apresentada em Kreuzlingen, na clínica de Ludwig Binswanger, onde Warburg estava internado desde 1921 devido a graves problemas mentais. Seu texto mais tarde passaria a ser conhecido como “o ritual da serpente”.

A interpretação dessa passagem toma um rumo aparentemente ainda mais objetivo quando nos baseamos em fonte, a princípio, das mais seguras: Fritz Saxl, seu primeiro discípulo e sucessor na direção da Biblioteca Warburg³ (a famosa K.B.W. [*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*]). Num curto texto lido poucos meses após a morte de Warburg no XXIV Congresso de Antropologia Americana, intitulado “A viagem de Warburg ao Novo-México”, Saxl formulou uma questão, para nós, fundamental:

“Quando morreu, Aby Warburg (...) estava mergulhado nos preparativos do XXIV Congresso de Antropologia Americana. Aguardava-o ansioso e, ao oferecer acolhê-lo em sua biblioteca, esperava poder pagar uma dívida antiga. Desde sua viagem aos Estados Unidos, em 1896, que teve um papel determinante na sua *vida*, se sentia profundamente grato aos etnólogos americanos. Essa relação, a princípio, não é evidente. Uma visita rápida à biblioteca permite constatar que são poucos os livros consagrados a assuntos antropológicos, e em sua coleção de fotos também não há muitas relacionadas ao tema. Com sua divisão em quatro seções: 1. História da arte, 2. História das religiões, das ciências naturais e da filosofia, 3. História da língua e da literatura e 4. História política e social, essa biblioteca parece inteiramente voltada para o estudo da história geral da civilização (...) De fato, a biblioteca ajuda a resolver problemas específicos, um deles –o principal– é saber de qual maneira a Antiguidade influenciou as culturas medievais e modernas dos países mediterrâneos. (...) *O que a antropologia da América tinha a fazer lá, e porque o fundador da biblioteca considerava absolutamente necessário levá-la em conta?* (...) Creio que a melhor explicação que poderíamos dar vem a descrever a evolução pessoal de Warburg. Não se trata de uma questão somente de biografia, pois o desenvolvimento da biblioteca acompanhou o da personalidade de Warburg e de suas idéias. (...) E Warburg foi grato à América por ter lhe ensinado a ver a história da Europa com olhos de antropólogo” (2003:149-150, tradução e ênfases nossas).

Esse mesmo texto, apesar de reverentemente citado em praticamente toda bibliografia consultada sobre a viagem de Warburg, não mereceu até hoje uma análise aprofundada. Aparentemente justifica-se tal omissão: como veremos, é de um didatismo que soa um tanto datado, como uma tentativa de introduzir um autor hoje

³ A qual já havia assumido anteriormente entre 1919 a 1924, durante a crise mental de Warburg.

bastante comentado, tema de sucessivos trabalhos acadêmicos; e nas poucas vezes que isso ocorre, já dentro de uma perspectiva mais crítica e atual⁴, é para contestar uma de suas passagens⁵, apontada como um dos equívocos típicos da “tradição” consolidada pelo Instituto Warburg⁶ (cf. Didi-Huberman 2002). Tal viés crítico pode ser sintetizado da seguinte forma: tais autores, herdeiros diretos do legado da Biblioteca Warburg, seriam responsáveis por uma compreensão (ou aplicação) deturpada dos objetivos (ou métodos) do fundador. Nesse ponto Hans Belting não poderia ser mais explícito:

“Aby Warburg teria desenvolvido uma antropologia das mais importantes, no que diz respeito a imagens (tanto imagens da cultura ocidental quanto além), se não tivesse sido interrompido por sua saúde e drasticamente reduzido ao nível de uma iconologia nos termos de Erwin Panofsky e de Edgar Wind, os quais desagregaram a parte mais perigosa de sua visão inicial, transformando suas idéias em um mero método de prática da história da arte” (2005:67).

Não podemos aqui nos aprofundar nessa questão, no entanto, em relação a Saxl, cabe questionarmos se poderia ser incluído nessa, assim chamada, tradição. Pois se é verdade que trabalhou em colaboração estreita com Erwin Panofsky, o mesmo inegavelmente se deu em relação a Warburg.⁷ Digamos apenas que um olhar mais atento logo revela uma tradição em si problemática ao constituir-se *negativamente*, ou

⁴ Associada sobretudo a Didi-Huberman: “(...) *la voix la plus forte est venue de France avec la parution, en 2002, de L’image survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg, ouvrage de Didi-Huberman. (...) Prolongeant une ligne de pensée déjà développée dans* *Devant l’image: Question posée aux fins d’une histoire de l’art (1990) et* *Devant le temps: Histoire de l’art et anachronisme des images (2000), Didi-Huberman s’attaque à ce qui constitue, selon lui, la tradition dominante de l’écriture sur l’art, qui s’enracine dans l’humanisme de Giorgio Vasari et triomphe dans l’optimisme anthropologique néo-Kantien de Panofsky. Dans L’image survivante, Didi-Huberman dénonce un gauchissement systématique de la pensée de Warburg par l’institution universitaire”* (cf. WOOD 2008).

⁵ Referente a aplicabilidade do termo “arquétipo” (remetendo a J.G. FRAZER) às investigações de Warburg na América (“Foi uma viagem em busca de arquétipos” [SAXL 2003:151]), questão que retomaremos mais à frente.

⁶ Além de Saxl, representada por autores como Erwin PANOFSKY, Edgar WIND, E.H. GOMBRICH e Michael BAXANDALL.

⁷ Spyros Papapetros é irônico em sua resenha de *L’Image Survivante*: “Perhaps by ‘iconographic’ association, the reprimand also falls on Saxl, from whom Warburg was inseparable during the last fifteen years of his life” (PAPAPETROS 2003:172). Ainda sobre Saxl foi levantada a questão mesma de um “limite intelectual”: “Warburg apparently referred to Saxl as ‘Saxl à vapeur’ (...) one cannot but sense traces of a certain categorization of Saxl as somewhat insubstantial and too restless, perhaps, to be a thinker of any great depth” (LIPPINCOTT 2001:155).

seja, autores fortemente ligados ao Instituto Warburg mas que, por razões *posteriormente* levantadas, “não seriam estritamente warburguianos”. No mais suas abordagens diferem nitidamente (cf. Ginzburg 1990:41-93); tome-se como exemplo Edgar Wind que, com sua dura crítica à biografia de Warburg escrita por E.H. Gombrich, obviamente desempenha um papel ambíguo nesse cenário (cf. Wind 1997:181-192). É possível que boa parte dessas críticas esteja equivocada quanto ao “papel do discípulo” e, acima de tudo, que esteja a esquecer o evidente efeito divulgador –no melhor sentido do termo– desempenhado por esses mesmos autores que, em maior ou menor medida, sempre indicaram ou deixaram margem para tomarmos a figura de Warburg como a matriz complexa de onde nasce não apenas a disciplina iconológica. Entre outras possíveis⁸, podemos citar a famosa passagem de Gombrich:

“Sem dúvida o mais relevante de sua biografia intelectual é a sugestão de Warburg de que suas teorias e investigações estavam relacionadas com elementos muito pessoais (...) a personalidade de Warburg constitui uma parte tão importante da nossa história e de nossa disciplina que não permite que a ignoremos. Digamos, para concluir, que é tarefa do historiador confrontar-se tanto com a inegável subjetividade de sua visão histórica como com o efeito que esta teve para transformar a teoria e a prática da investigação histórica da arte” (1992:281-282, tradução nossa).

Sobre as fortes reações a *Aby Warburg. Uma Biografia Intelectual* (1970), fonte do trecho acima, é forçoso reconhecermos que –de Wind a Michaud– elas se confundem com o próprio *revival* dos estudos sobre Warburg após 1970 (sobre um dos mais conhecidos já foi dito acertadamente que suas colocações são “tanto *sobre*

⁸ Entre elas, obviamente, a já citada sobre “o desenvolvimento da biblioteca [ter acompanhado] o da personalidade de Warburg e de suas idéias” (SAXL 2003). De PANOFISKY, menos explícitas, nos ocorre a conclusão com referência crítica a Winckelmann, típica de Warburg: “O sistema da pintura e escultura gregas define formas típicas do caráter e comportamento das criaturas vivas, principalmente o homem. E não só a estrutura e o movimento do corpo humano, mas também as emoções (...) Nietzsche tinha razão ao afirmar que a alma grega longe de ser ‘nobre simplicidade e calma grandeza’ é dominada por um conflito entre o ‘dionisíaco’ e o ‘apolíneo’. Todos esses estados foram reduzidos, para usar uma expressão favorita de Warburg, a ‘fórmulas de *pathos*’ [*Pathosformeln*] (...)” (2001:349); e, ainda, sobre a dimensão antropológica da visão warburguiana: “A reintegração dos temas clássicos nos motivos clássicos, que parece ser característica da renascença italiana (...) não é somente uma ocorrência humanística como também *humana*. Um elemento importante daquilo que Burckhardt e Michelangelo chamavam ‘a descoberta tanto do mundo quanto do homem’ (...)” (2001:87), etc.

Warburg como *contra* Gombrich”⁹). E se não nos parece em si censurável que autores após estudarem determinado mestre voltem o conhecimento adquirido para interesses, conforme alegado, mais “instrumentais”¹⁰, certamente não o seria em relação a um “método” cujos riscos e efeitos foram tão fortemente sentidos na personalidade do próprio fundador (o tom reverente de Wind é acompanhado pela advertência):

“Embora conhecesse os perigos da empatia excessiva e da recordação demasiadamente apaixonada, exercitou essas capacidades perdulariamente. Tendo penetrado fundo, como testemunha da história política contemporânea, no espírito de todo um feixe de decisões calamitosas que deixaram a comunidade das nações em frangalhos, esse ‘bom europeu’ perdeu o juízo em 1918 e levou seis anos para se recuperar” (1997:188-189).

Portanto, o cultivo de um “senso de distância”, exemplificado pela conferência de 1923 (tida por alguns como “prova” de sua recuperação mental), parece igualmente caracterizar um “legado warburguiano” (cf. Steinberg 1995:109); mas entre a bibliografia crítica raramente consta o tópico de uma “distância mais apropriada”¹¹. Poder-se-ia ainda perguntar: quando o assunto é a própria obra de Warburg, podemos acusar tais autores de interpretá-la de forma parcial ou deturpada? Em parte a resposta é positiva (e aqui obviamente não nos aprofundaremos nos “desvios” efetuados)¹², mas nesse ponto não vamos além de um truísmo, já que a dificuldade de qualificar tal obra sem dúvida permanece entre os comentadores mais atuais. Georges Didi-Huberman, por exemplo, o reconhece explicitamente:

“Temos aí um sábio método para a história da arte? (...) Warburg permanece, como todos os fantasmas, difícil de ser seguido” (2002:506, tradução nossa).

⁹ “Indeed, one has the impression that Didi-Huberman’s book is written as much for Warburg as against Gombrich. For every point in Gombrich’s book one can find the opposite (...)” (PAPAPETROS 2003:173).

¹⁰ Não falaremos sobre as deturpações mais graves, “não desprovidas de má-fé”, como diria Didi-Huberman, que requereriam um estudo à parte.

¹¹ Para possível exceção cf. PINOTTI, “La giusta distanza dell’immagine: Simmel, Benjamin, Warburg”, in Mazzocut-Mis (org.), *Immagine, forma e stile*, Milão: Mimesis, 2000, pp. 115-134.

¹² Cf. DIDI-HUBERMAN 2002:91-102 (“L’exorcisme du *Nachleben*”) e WOODFIELD 2001:261 [“If one is going to look for the inventors of the fictional Warburg method, one couldn’t do much worse than turn to Fritz Saxl and Erwin Panofsky (...)”].

Mas nem tão “fantasmático” que não possamos apreender essa nova tendência interpretativa como um contraponto ou complemento à perspectiva do homem que “buscava manter a razão num mundo cada vez mais complexo e irracional” (Mosse *apud* Steinberg 1995:68), agora mais próxima do paradoxo da “simultaneidade do primitivo e do racional, da ambivalência dolorosa” (Koerner 2003:52). De nossa parte, partilhamos fundamentalmente do sentimento de Ulrich Raulff sobre o *Ritual da serpente* –“a última palavra acerca desse texto caleidoscópico não foi dada” (1998b:66)– e, de forma mais geral, concordamos com a opinião de Susanne Langer (2006:17) sobre todo paradoxo genuíno estar destinado a se tornar um “desafio filosófico direto que”, conforme enfatiza, “não se remedia lançando mão do conceito de polaridade” (como, com frequência, se faz atualmente em relação a Warburg).¹³

Desse prisma é que vemos surgir em torno do legado warburguiano, ao invés da opacidade incapacitante, uma multiplicidade de pontos de vista: ora enfatizado seu caráter de erudição *vivida* ou esoterismo¹⁴ (cf. Wind [1971]1997), ora interpretado como modelo de ciência interdisciplinar e potencial “síntese terapêutica” entre ciência e arte¹⁵ (cf. Agamben [1975]1999). Mais recentemente, sua visão do conhecimento histórico tem sido tratada como uma abertura para uma temporalidade inconsciente, da ordem do “sintoma” e do “patológico” (*le temps fantomal* de Didi-Huberman [cf. 2002]¹⁶); conteria também, em germe, projetos de autênticas antropologias da memória (cf. Severi 2003) e da imagem (cf. Belting 2005); ou ainda, já numa espécie de revés crítico, uma justaposição de métodos, historicamente relevante, mas que dificilmente poderia constituir *um método* e, conseqüentemente, uma tradição promissora enquanto ciência histórica da arte (cf. Woodfield 2001, onde

¹³ Pois, “a relação entre seus pólos não é realmente polar, uma relação de positivo e negativo” (cf. LANGER 2006:17-18).

¹⁴ WIND (cf. 1997:188) chega inclusive a mencionar a firme crença de Warburg de que sua enfermidade mental era uma vingança de “demônios” (Warburg vinha se dedicando ao estudo da *demonologia* antes da crise).

¹⁵ “Only this science would allow Western man, once he has moved beyond the limits of his own ethnocentrism, to arrive at the liberating knowledge of a ‘diagnosis of humanity’ that would heal it of its tragic schizophrenia (...) it is likely that such a science will have to remain nameless as long as its activity has not penetrated so deeply into our culture as to overcome the fatal divisions and false hierarchies separating not only human sciences from one another but also artworks from the studia humaniora and literary creation from science” (AGAMBEN 1999:100).

¹⁶ Enfatizando as definições de Warburg para sua obra como “história de terror para adultos” (*apud* Gombrich 1992:267) ou uma “dialética de monstros” (*apud* Gombrich 1992:236).

é proposto considerarmos negativamente a veia retórico-teatral de Warburg – mesmo o termo *serendipity*– ao lidarmos com o “fictício método warburgiano”¹⁷.

Essa lista de referências obviamente não busca ser exaustiva quanto aos possíveis pontos de vista sobre o historiador, serve apenas para indicar os longos desvios percorridos e, finalmente, para justificar nosso retorno a Fritz Saxl. A mesma simplicidade e despreensão que diante das múltiplas e crescentes implicações atribuídas à obra de Warburg levam seu texto a ser deixado de lado muito rapidamente, podem hoje ser vistas como um diferencial positivo e, anacronicamente, renovador. Pois quando lidamos com o passado torna-se essencial que o impulso investigativo parta de uma base sólida, algum *dado* que, na medida em que é esclarecido, torna possível a apreensão do contexto histórico mais geral.¹⁸ Acreditamos, obviamente não sem risco, que é isso o que Saxl nos oferece. Portanto, adiante devemos considerar, pela condição privilegiada do autor –como observador e colaborador próximo–, “A viagem de Warburg ao Novo-México” como uma espécie de mapa antes de entrarmos “nesse perigoso labirinto”, para usarmos as palavras de Gombrich.

Poder-se-ia perguntar ainda sobre outras três fontes amplamente conhecidas e, possivelmente, até mais óbvias ao partirem do próprio Warburg. Teríamos primeiramente as anotações de historiador em seus diários pessoais sobre sua estadia na América (chamados por Warburg de *Ricordi*). Transcritas por Benedetta Cestelli Guidi e Dorothea McEwan, referem-se sobretudo a questões cotidianas, de caráter prático (estadia, clima, alimentação, saúde) ou a impressões sobre o ambiente social, além de outros detalhes que, ao menos no momento, dificilmente seriam-nos úteis. Nas palavras de McEwan, “os utilizava como notas a serem usadas em sua correspondência, [são] complicados e difícil de ler; Warburg multiplica as abreviações, (...) geralmente escrito às pressas ou antes de dormir, [etc.]” (2003:135).

¹⁷ Essa via, motivada por um forte ceticismo em relação aos *resultados* obtidos pelas investigações de Warburg no campo da história da arte, parece, na verdade, retomar os passos de GOMBRICH (cf. “Los logros de Warburg vistos en perspectiva” [1992:283-297]).

¹⁸ Sobre a escolha de métodos e método de escolhas, citamos de passagem o prefácio de *Sobrados e Mucambos*: “A ‘humildade diante dos fatos’ (...) ao lado do sentido mais humano e menos doutrinário das coisas, cada vez se impõe com maior força aos novos franciscanos que procuram salvar as verdades da História, tanto das duras estratificações em dogmas, como das rápidas dissoluções em extravagâncias de momento” (FREYRE 1936).

Descartada também sua não publicada correspondência pessoal, teríamos logicamente a própria conferência e, por fim, suas notas.¹⁹ As condições especiais da palestra ocorrida em Kreuzlingen já foram lembradas²⁰, mas não dependem unicamente delas a desnorteante variedade de sentidos que possui. Como bem disse Raulff no magistral epílogo do *Schlangenritual*:

“A conferência de Aby Warburg é uma construção com várias portas de acesso: de acordo com a escolha a paisagem muda, mudam os caminhos e as bifurcações, e surgem novas encruzilhadas. Ao longo da leitura, vislumbram-se conexões biográficas e intelectuais novas, assim como uma multidão de correntes espirituais, sociais e políticas da época. Devo dizer: *das épocas*, posto que a conferência abarca desde sua gênese até sua versão definitiva, praticamente três décadas” (2004:73, tradução nossa).

Verdade que em toda sua obra a pesquisa histórica aparece fortemente marcada por uma poética, mas na conferência esse viés se acentua –sendo sem dúvida relevante que Warburg nunca tenha tido a intenção publicá-la²¹–; o texto é bem conhecido: aquilo que é anunciado como uma sequência de imagens de uma viagem feita pelo autor vinte e sete anos atrás entre os índios Pueblos do Novo-méxico e Arizona (apenas *acompanhada* de “comentários sobre a mente primitiva”), gradualmente passa a oscilar entre ensaio etnológico e uma aguda interpretação da cultura e/ou mentalidade humanas. Mas uma interpretação assumidamente precária em razão do eixo histórico escolhido: o vasto e paradoxal *simbolismo da serpente*; diante dele a

¹⁹ Cf. “Notes inédites pour la conference de Kreuzlingen sur ‘le Rituel du serpent’” (in: MICHAUD 1998).

²⁰ Sobre as notas da conferência temos: “*Estas notas no deben considerarse como los ‘resultados’ de una inteligencia superior y mucho menos como resultados científicos, sino como confesiones desesperadas de un buscador de salvación que revelan el vínculo inexorable por el que la lucha ascendente de la mente queda ligada a la urgencia de proyectar causas corporales. El problema más interno sigue siendo la catarsis de esta urgencia abrumadora de buscar causas perceptibles. (...) Las imágenes y las palabras están concebidas como una ayuda para los que me sigan en el intento de conseguir claridad y, de este modo, superar la tensión trágica entre la magia instintiva y la lógica discursiva. Son las confesiones de un esquizoide (incurable) depositadas en los archivos de los médicos del alma*” (GOMBRICH 1992:214).

²¹ Cf. carta a Saxl : “*Je vous demande impérativement de ne montrer à personne sans ma autorisation le manuscrit de la conférence (...) Cette atroce convulsion d’une grenouille décapitée ne pourra être montrée qu’à ma chère épouse, certains passages au Dr Embden et à mon frère Max, ainsi qu’au Pr Cassirer. Je prierais aussi ce dernier de prendre connaissance des fragments commencés en Amérique, s’il en a le temps. Mais absolument rien de ces choses doit être imprimé*” (WARBURG 2003:58).

busca por linearidade, e mesmo inteligibilidade parece permeada ou dirigida por um processo esteticamente autônomo. Quem sabe nosso objetivo último seja aproximarmo-nos da *dinâmica* de tal texto –mas certamente desorientador seria partir dele!

Já as notas da conferência contrastam com esse tipo de construção ou processo por sua surpreendente clareza, a ponto de Gombrich poder dizer que “são a formulação mais explícita de todas suas idéias gerais” (1992:205). Como veremos, caberá sempre a elas um papel decisivo na evolução de nossa pesquisa mas, por ora, lembremos que nosso objetivo é meramente o significado do evento-viagem em seus pressupostos e desdobramentos mais imediatos, e, para esse fim, sua utilidade é bastante limitada. Mas sobretudo, diferentemente do que ocorre com a maior parte do texto de Saxl, seu propósito *não coincide* com o nosso. Enfim, valorizando essas fontes como material de apoio (e faremos uso de ambas), julgamo-nas seguramente inadequadas para um propósito de orientação mais geral.²²

Permanecendo pois com “A viagem de Warburg ao Novo-México”, nosso primeiro passo será tentar esclarecer sua coerência interna, sempre buscando apoio em bibliografia suplementar para elucidar detalhes ou lacunas dessa “estrutura mínima”, por assim dizer, de Fritz Saxl. Citaremos a seguir de forma um tanto extensa para, a partir dos fragmentos, formarmos uma idéia próxima do conjunto na íntegra.²³ À já citada e instigante introdução segue-se uma brevíssima explanação sobre os primeiros trabalhos de Warburg (com sua firme objeção à doutrina da *tranquil grandeur* derivada de Winckelmann) e sua questão crucial: “O que significava a Antiguidade para a Renascença?”

“Seu interesse se limitava a um período relativamente curto, mas que lhe parecia ser um dos mais importantes da história da humanidade: as últimas décadas do século XV, apogeu do que chamamos primeira Renascença, época de Botticelli, Pollaiuolo e Ghirlandaio. (...) No século XV o termo ‘clássico’ não significava ‘nobre simplicidade e serena grandeza’: eis a hipótese fundamental de Warburg. (...) Que

²² Teríamos ainda as fotografias da viagem, sem dúvida registros documentais, porém –haja vista nossa busca por estabilidade–, por ora, não vemos como poderíamos utilizá-las para *dar início* a uma análise sem cairmos num subjetivismo pouco promissor (assim como no caso da conferência). Para um enfoque artístico recente cf. performance/ vídeo instalação de Joan JONAS, *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (primeira exibição em 2004).

²³ Também a sequência estabelecida buscou ao máximo manter a do conjunto original.

significava então? (...) Um de seus méritos, me parece, foi ter recorrido nessa questão à antropologia americana. Warburg passou um ano (entre 1895 e 1896) nos Estados Unidos. Foi uma viagem em busca de arquétipos” (2003:151, tradução nossa).

Após breve referência a antigos professores, logo passa a referir-se a “duas experiências” decisivas ocorridas na América:

“Warburg não era apenas aluno dos historiadores da arte Justi e Janitschek, mas também de Usener, isto quer dizer que procedia de uma corrente de pesquisa em história das religiões que –como Frazer na Inglaterra– se esforçava por compreender textos antigos e a origem da religião grega e romana baseados no paganismo ainda existente. Foi portanto como aluno de Usener que ele foi à Santa Fé, Albuquerque e à região da Mesa Verde. Os especialistas do Instituto Smithsonian se mostraram totalmente dispostos a aconselhá-lo e apoiá-lo em suas pesquisas (...) *Duas experiências* em território indígena sobretudo deixaram-lhe uma impressão profunda; à luz delas que ele começaria a entender os problemas europeus. Ele assistiu a rituais festivos indígenas, a danças que expressavam manifestamente sentimentos religiosos; observaria igualmente a maneira como se formam e se transmitem os símbolos” (2003:153, tradução nossa).

Em seguida, de forma inusitada, diz que sua atenção voltou-se particularmente para “a serpente como símbolo do raio”, interesse de alguma forma despertado “durante a viagem”:

“Porque o raio é representado sob forma de serpente, e como tal forma simbólica se constitui? Tal foi sua primeira questão; e a segunda: em que medida a imagem ‘serpente’ pode permanecer viva, uma vez que tomou forma? Ainda estaria presente [entre os nativos americanos] ou a influência européia já predominava?” (2003:153, tradução nossa).

Temos então um vislumbre antecipado de respostas. Warburg, diz, “começava a entender a criação do símbolo” como um ato de “emancipação intelectual”:

“Tomado de medo, o índio busca compreender o fenômeno fugaz do raio comparando-o a uma serpente, a qual ele é capaz de manipular concretamente. Mais: as duas entidades se fundem –e o que é notável é que eles omitem o ‘como’ que

separaria os dois elementos da comparação: para ele o raio *é* a serpente. (...) Em outras palavras: um símbolo serve para circunscrever um medo sem forma. Surgem de sentimentos de terror e perigo, e o homem os utiliza para se defender contra o desconhecido” (2003:153-154, tradução nossa).

Só teremos algo próximo de uma descrição dessas experiências quando realizadas já a título de *verificação*: “para verificar [se] o poder do símbolo da serpente [ainda persistia]”. Ainda assim, uma única é citada, aquela em que Warburg pede a um professor de uma “escola anglófona” que conte a seus alunos indígenas uma “estória de tempestade” e que, ao fim, peça-lhes que a *ilustrem*.

“Como era de se esperar, a maioria das crianças representou o raio de forma esquemática; mas, dos catorze alunos, dois desenharam ainda o símbolo indestrutível da serpente (...) como seus ancestrais costumavam fazer no *kiva* [espaço sagrado dos Hopi] (...)” (2003:154, tradução nossa).

Ao lembrar os rituais ou festividades testemunhados por Warburg, Saxl vê necessidade em citar novamente antigos mestres, nesse caso Jacob Burckhardt. Através dele que Warburg “já conhecia bem as festas ‘paganizantes’ da Renascença florentina” mas

“Após seu retorno da América, as veria com um olhar diferente (...) como herdeiras das danças que viu na Mesa Verde. Compreendeu que o significado destes jogos pagãos reside na sua tonalidade em última instância religiosa. Começou a entender porque a primeira Renascença percebeu na Antiguidade clássica um sentimento mais agudo do movimento e porque, baseada no modelo clássico, a vida manifestou uma atmosfera de exuberância e festividade. A redescoberta da Antiguidade (...) expressa na arte e na vida através de gestos intensos, correspondia a uma renovação de formas carregadas de expressividade que têm sua origem em sentimentos e desejos humanos dos mais profundos” (2003:154-155, tradução nossa).

Seguem-se considerações supostamente mais definitivas que, no entanto, vêm em fragmentos repetitivos, de tom algo protocolar²⁴:

²⁴ É provável que um protocolo estivesse mesmo sendo seguido –como vimos, o texto foi lido no Congresso de Antropologia Americana na K.B.W, realizado logo após a morte de Warburg.

“Em grande parte, foi graças às *experiências* que Warburg recolheu nos territórios indígenas, onde lhe foi mostrado a significação do *símbolo* da serpente e seu potencial de sobrevivência, que ele se tornou o historiador das imagens simbólicas que o Velho Mundo criou e que se perpetuam na Europa moderna (...) Uma das figuras mais características do início da Renascença é Judite com a cabeça de Holofernes –a ‘caçadora de cabeças’, como a chamava Warburg. Nela reconheceu o modelo pagão das mênades descontroladas de Dionísio. Vemos aqui muito claramente a que ponto os fenômenos americanos e europeus são próximos, e compreende-se como Warburg fundamentou sua interpretação da arte baseado em suas *experiências* entre os índios. As formas simbólicas se constituem no mais profundo das *experiências* humanas: a serpente é o símbolo do raio, a ‘caçadora de cabeças’ da mulher liberada que triunfa sobre o homem. Estes símbolos têm o poder de condensar o medo e a angústia em uma figura. E, como de um mesmo movimento, eles emergem das profundezas e se estruturam, sobrevivem nesse meio estranho que Warburg e outros chamaram de memória coletiva. A serpente-raio ainda vive entre as crianças índias americanizadas; a mênade reaparece na Renascença florentina como uma figura cristianizada, uma fórmula herdada da Antiguidade clássica para expressar uma emoção interior das mais violentas” (2003:155-156, tradução e ênfases nossas).

[...]

“Pouco importa a variedade de meios pelos quais estas fórmulas expressivas se estabelecem e circulam nas diferentes culturas: o processo de fabricação e de transmissão é o mesmo na Europa e na América. É somente sob esse ângulo que podemos compreender porque a ‘Antiguidade’ representava, na Florença do século XV, um sentimento de vida mais elevada e uma força de expressão artística” (2003:157-158, tradução nossa).

Para Saxl, definitivamente, esse passaria a ser o eixo das pesquisas posteriores de Warburg, que “ultrapassariam o domínio da história da arte” e, por fim, se voltariam para a “adivinhação pagã” durante a época da Renascença:

“Estudou o retorno das idéias da Antiguidade tratando da ligação entre indivíduo e cosmo, e a influência que os espíritos dos planetas e os demônios que habitam todo o universo exercem sobre os homens. (...) Mas nessa época mais tardia de sua vida, Warburg não se dedicaria mais à psicologia dos povos primitivos. Buscava

esclarecer o alcance das idéias do mundo antigo no século XV e compreender sua influência sobre os indivíduos; esforçava-se por determinar as etapas do caminho que estas haviam percorrido até serem introduzidas na Espanha medieval e na Itália renascentista” (2003:151, tradução nossa).

Referindo-se a seu célebre *Lutero*²⁵ como “o exemplo mais surpreendente e esclarecedor de todos”, diz:

“Martinho Lutero nasceu no dia 10 de novembro de 1483. Ele mesmo não tinha a menor dúvida a esse respeito (...) Havia no entanto uma grande controvérsia [baseada na astrologia] sobre a data de nascimento de Lutero [em razão da busca por uma configuração astral ‘adequada a um profeta’]. Para um *americanista*, esse tipo de olhar sobre a realidade é talvez menos desconcertante que para um historiador da Reforma; pois os homens ditos primitivos consideram frequentemente que os fatos da experiência têm uma importância secundária [...] Aqui podemos ver quanto Warburg, o explorador da história européia, aprendeu na América. Graças às *experiências* que fez pôde reconhecer a existência de uma dupla verdade: para o homem da Renascença assim como para o índio, existem dois domínios relativamente independentes um do outro: o mundo da *experiência* racional e o da magia. E quando eles entram em conflito, a verdade mágica pode superar a dos fatos, mesmo na Europa do século XVI” (2003:159-168, tradução e ênfases nossas).

Progressivamente o autor confirma –de forma pouco explicativa mas curiosamente didática em sua circularidade– a idéia, para nós, fundamental: seria difícil exagerar a importância da viagem para Warburg (tanto assim que, conforme assinalou Philippe-Alain Michaud, podemos facilmente ser levados a subestimar sua produção antes do evento)²⁶, e nela coube à *antropologia americana* um papel chave. De fato, todo o texto é permeado pelo pressuposto de que na América o historiador consolidou parte essencial de suas posições teóricas através das “experiências americanas” ocorridas sob orientação de certos “etnólogos americanos”, levando-nos

²⁵ Cf. “La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l’époque de Luther” (WARBURG 1990:247-294).

²⁶ Cf. nota do editor (WARBURG 2003:156). Posteriormente consideraremos a possibilidade de apontar uma diferença fundamental entre a produção warburgiana anterior e posterior a 1896.

a pensar em algo como uma “formação tardia”.²⁷ Mas onde se apresentaria mais claramente tal formação? Já próximos do fim do texto vemos essa resposta aparentemente se afastar; o que se segue é uma breve ponte com *A forma conceitual no pensamento mítico*, obra de 1922, onde Cassirer “descreve as modalidades características do pensamento associativo”:

“Essa estrutura, onde a associação substitui o pensamento conceitual, é a mesma da astrologia quando relaciona um planeta com uma divindade, atribui-lhe certas qualidades ou efeitos, como calor ou umidade, e finalmente a certos metais ou ofícios, certas doenças ou períodos da história. Warburg tentou compreender histórica e psicologicamente o que Cassirer buscava descrever no campo da filosofia” (2003:160, tradução nossa).

Por último, a inevitável menção a 1923: quando Warburg, “em uma de suas conferências mais emocionantes”, tentou demonstrar “o parentesco entre a atitude mental européia e a dos indígenas”.

“Ele segue o rastro do símbolo da serpente desde os Zuñis, passando pelo *Laocoonte*, até a história bíblica da serpente de bronze [Números, XXI, 7-10] considerada como símbolo do sacrifício de Cristo. Após falar dos motivos ornamentais dos índios pueblo e da dança *humiskachina*, ele apresenta a famosa dança das serpentes onde os índios levam as serpentes em suas bocas durante o ato ritual. Aqui as serpentes não são mais sacrificadas. Através do mimetismo eficaz da dança, elas se transformam em mensageiros que, enviados aos mortos, sob forma de raio provocam as chuvas” (2003:161, tradução nossa).

Ao fim do texto resta-nos ainda a questão: porque Saxl menciona apenas mestres e autores a princípio em nada “americanos”? Teriam sido os americanos necessários apenas em questões de ordem mais prática ou estratégica?... Mas isso não seria ir contra a sugestão recorrente de uma afinidade mais profunda –ademais, reforçada pela viva correspondência que, como veremos mais adiante, Warburg manteve após a viagem com alguns deles–? Ora, se tal contato fecundo realmente ocorreu, o passo seguinte mostra-se igualmente claro: investigando mais a fundo as

²⁷ Na época Warburg já havia concluído sua tese sobre BOTTICELLI (1891), conforme veremos a seguir.

proposições acima, devemos buscar estabelecer uma convergência historicamente segura entre teorias, metodologias e/ou objetivos mais gerais de ambos; e é o próprio Saxl quem insistentemente nos conduz a buscar vestígios dessa convergência no que chama vagamente de “experiências americanas de Warburg”.

2

Uma experiência americana

Em nossa seleção de fragmentos mostramos que apenas duas experiências de viagem são citadas e de forma bastante genérica: ter “*assistido a rituais festivos indígenas*” e “*observado o modo de formação e transmissão dos símbolos*”. Notemos logo de início que são “experiências” de naturezas bastante distintas: enquanto da primeira pode-se supor um procedimento de observação e/ou descrição de culturas estrangeiras (associado ao etnógrafo, mas também ao viajante comum), na segunda temos um passo adiante, implicitamente mais metódico e, provavelmente, próximo de alguma teoria científica (pois como seria possível “observar” algo tão abstrato como a “formação de símbolos”?).

É dessa última experiência que Saxl revela algumas particularidades. Nossa tarefa seria a princípio bastante objetiva se, não sem fundamento, inferíssemos ser precisamente ela a que melhor exemplifique algo da escola americana de antropologia; bastar-nos-ia situá-la historicamente e em seguida testá-la enquanto elo coerente entre as partes, ou seja, *Warburg—antropólogos americanos*. A experiência em questão, logicamente, é a realizada entre crianças hopi, onde Warburg (conforme dito anteriormente, com o intermédio de um professor) narrou um conhecido conto da literatura infantil alemã (*Hans Guck-in-die-Luft*) e a seguir pediu-lhes que ilustrassem a estória –mais especificamente a parte em que o personagem se encontra numa tempestade.²⁸

²⁸ Na estória o jovem Hans “nariz-nas-nuven”, cai e recebe uma lição por estar sempre distraído, olhando para o céu. (Curiosamente, Warburg parece não ter contado exatamente essa estória, mas a de *fliegenden Robert*, também presente na obra *Der Struwwelpeter* de Heinrich HOFFMANN. Em *Hans*, ventos, chuvas ou raios, sequer são mencionados, diferentemente do que ocorre com o “voador” Roberto, menino que ao sair de casa durante um temporal desaparece levado pelo vento. Essa questão

Conforme o próprio Warburg relata na conferência, seu objetivo era bastante específico: “eu queria ver se as crianças desenhariam o raio de maneira realista ou em forma de serpente” (Warburg 2003:129). E, conforme citamos, foi obtido o seguinte resultado: de catorze crianças, doze representaram o raio “de maneira realista”²⁹ e duas fizeram o símbolo da serpente em forma de flecha, “conforme é representada nas pinturas do *kiva*” (espaço sagrado associado à *festa* ou *ritual da serpente* dos Hopi). Dessa primeira e quem sabe única experiência (mais próxima do sentido de *experimento*), na extremidade de uma linha de pesquisa para nós ainda subterrânea, podemos dizer que parte de duas premissas: primeiramente (se estamos a tratar propriamente de um “resultado”), da efetividade de determinado método (o uso do desenho infantil) para testar a confiabilidade do material sobre o ritual indígena. Segundo, da relativa importância do simbolismo evidenciado pela associação *serpente-raio* e seu ritual. Seria possível que ao menos uma dessas premissas tivesse como base métodos ou objetivos característicos da “antropologia americana” –e assim, quem sabe, começaremos a esclarecer as premissas de Saxl–?

Mas sobre o método, primeiramente, as informações que dispomos são no mínimo insuficientes para apontar algo nesse sentido e, a rigor, quase todas reforçam antes o contrário. Começando pela famosa *Biografia intelectual* onde Gombrich, como se sabe, é extremamente sucinto ao tratar da viagem. Sobre a experiência com as crianças lemos : “o interesse geral de Warburg pela psicologia do simbolismo o levou a *idealizar* esse experimento de grande originalidade” (1992:95). Porém, de forma aparentemente contraditória, diz logo em seguida que

“Sem dúvida, nesta maneira de proceder seguiu a seu professor Lamprecht³⁰, ainda que seja duvidoso afirmar que o experimento estivesse relacionado com o interesse de Lamprecht por desenhos infantis –pois passaram-se quatro anos até que fizesse um apelo a todos os etnólogos para que recolhessem sistematicamente desenhos de crianças” (1992:96, tradução nossa).

foi levantada por P.-A. MICHAUD que porém não lhe atribui maior importância [cf. 1998:129, nota 1]).

²⁹ Para SAXL (2003), “de maneira esquemática”, por estarem próximos do convencional zig-zag.

³⁰ Em outra ocasião afirmaria categoricamente: “*What Warburg sought to investigate here is, of course, how lightning was imagined. He looked for the mental picture –the Vorstellung, in Lamprecht's terminology– behind the drawing*” (1999:274).

Ao fim parece-nos claro apenas que o método escolhido decorre de um “interesse geral” que deve aqui ser entendido como *prévio* (pré-referente a uma matriz metodológica e conceitual de Warburg), logo independente de qualquer contribuição assimilada durante a viagem.

Georges Didi-Huberman, mais específico ao relembrar Karl Lamprecht, diz ter sido ele quem, “seguindo as idéias de Wilhelm Wundt, lançou as bases de uma antropologia histórica baseada na psicologia experimental” (2002:221). Acrescenta ainda que “sua iniciativa de uma vasta campanha junto a pesquisadores de todo mundo seguia um protocolo único”: justamente que recolhessem desenhos feitos por crianças, ilustrando a estória de *Hans Guck-in-die-Luft*. Daí afirmar que o experimento de Warburg “seguia a enquete psicológica sugerida por Lamprecht” (2002:222). (A relação de Warburg com Lamprecht, e a deste com a antropologia, precisará ser retomada mais adiante.) No entanto (como já notara Gombrich) essa campanha é posterior à viagem, o que o leva a considerar a opinião de Benedetta Cestelli Guidi de que, na verdade, ambos partiram de uma mesma fonte, o pedagogo Earl Barnes.³¹ A sugestão de utilização desse conto específico teria vindo de um artigo publicado em 1895³² por esse representante da “nova escola pedagógica americana”, com quem Warburg se encontrou logo no começo de sua estadia na América (cf. Naber 1998:94).

Já Carlo Severi, em estudo mais recente, abstém-se de comentar as fontes históricas desse tipo de abordagem, mas indica estarem ligadas ao que Edgar Wind chamou de “arcabouço conceitual [*conceptual framework*] de Warburg”, a saber, a estética de Friedrich Theodor Vischer e Robert Vischer, “presente em seu primeiro trabalho, a dissertação sobre Botticelli”³³ (de 1891, portanto anterior à viagem). Diz Severi: “como Vischer havia previsto, Warburg descobriu [através desse

³¹ “Segundo BARNES, ‘encontramos a prova mais evidente que as crianças utilizam o desenho como uma linguagem na facilidade com que elas adotam formas convencionais que utilizam em seguida como hieróglifos’ (...) A fábula escolhida [por Warburg] foi portanto a aconselhada por Barnes [no artigo] e que os pedagogos americanos então utilizavam. Na década seguinte, ela seria largamente explorada sobretudo na Alemanha, notadamente pelo antigo professor de Warburg, Karl Lamprecht” (GUIDI 2003:168, tradução nossa).

³² No periódico *The Pedagogical Seminar*.

³³ Explicitamente, *Über das optische Formgefühl* de Robert VISCHER (1873). F.Th. VISCHER, em 1887, incorporou as observações de seu filho Robert a sua obra *Das Symbol*. Cf. WIND “O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft*” (1997:80).

experimento] que a representação mental ligada a um traço material inscrita sobre um suporte (um desenho) pode exceder o que a imagem por si permite ver” (Severi 2003:83).³⁴ (Mais adiante retomaremos essa análise, quando teremos a oportunidade de compreender outros vínculos possíveis, menos diretos, relacionados ao tratamento dado à arte, no século XIX, pela tradição evolucionista.)

Resta ainda tocarmos a questão da importância do simbolismo ritual. Seria possível associá-la a esse mesmo “arcabouço conceitual”? Aparentemente sim, pois o simbolismo da serpente-raio é citado no importante artigo de Edgar Wind sobre o conceito de *Kulturwissenschaft* de Warburg, como exemplo explicativo para a “teoria da polaridade do símbolo” de F.Th. Vischer (“estudada e, acima de tudo, aceita por Warburg, constituindo o melhor acesso a suas premissas”). Nesse momento cremos serem necessárias algumas palavras sobre o “símbolo”, tal como F.Th. Vischer o propunha.

Partindo da definição do símbolo como “uma associação entre imagem e significação por meio de um ponto de comparação” (Wind 1997:81), Vischer estabeleceu três tipos de conexão: o primeiro claramente ligado ao pensamento religioso é denominado “sombrio-desorientador” ou “mágico-aglutinativo”³⁵ e ocorre quando, *por analogia*, “imagem e significação tornam-se uma coisa só”:

“(…) A substância palpável do objeto que simboliza o poder de que queremos nos apropriar é fisicamente introduzido no corpo mediante atos de comer e beber – símbolos de assimilação” (Wind 1997:81).

Apenas no tipo seguinte é introduzido o “como” (o sentido metafórico propriamente dito): é quando “o símbolo tende a alegoria”, posto que as “duas partes são entendidas como claramente distintas”. Já o terceiro tipo é intermediário, denominado “conexão com restrição” e ocorre quando

“O observador não acredita realmente na animação mágica da imagem, mas permanece vinculado a ela. (...) o símbolo é entendido como signo e no entanto

³⁴ Em nota o autor indica ainda outro desdobramento desse procedimento, novamente antes *européu* que americano: “Não podemos aqui seguir com a análise desses desenhos (...) que desempenharam um papel importante no nascimento de uma certa concepção, ligada ao primitivismo expressionista, do desenho infantil (...) Na Europa esses desenhos (...) foram expostos na primeira grande exposição dedicada ao desenho de crianças (*Das Kind als Künstler* em Hamburgo, 1898).”

³⁵ *Die religiöse, dunkel verwechselnde* e *Die magische Handlung* (ou *die real veknüpft*, como o chamou Warburg).

continua a ser uma imagem viva, a excitação psicológica, suspensa entre dois pólos, nem é tão concentrada pela força coercitiva da metáfora que se transforme em ação, nem tão desvinculada do pensamento analítico que se dissolva no pensar conceitual. É aqui que a ‘imagem’, no sentido da ilusão artística, encontra seu lugar” (1997:82-83).

É deste último que Robert Vischer derivaria seu conceito de “empatia” [*Einfühlung*], tão caro a Warburg e explicitamente citado na dissertação sobre Botticelli. Sabemos que Wind classifica o exemplo o ritual das serpentes na primeira categoria mas, conforme Saxl já havia indicado, Warburg enxergou nele antes um sub-tipo intermediário (“as serpentes não são mais sacrificadas [pois] através do mimetismo eficaz da dança, elas se transformam em mensageiros que sob forma de raio provocam as chuvas” [Saxl 2003:161]):

“A coexistência da civilização lógica e de uma causalidade mágica fantasmagórica mostra a que ponto os índios pueblos se encontram numa situação de transição, singularmente híbrida. Não são mais verdadeiramente primitivos (...) estão à igual distância da magia e do logos, e seu instrumento é o símbolo, o qual sabem manipular. Entre o homem que apreende com as mãos e o homem que pensa há o homem que estabelece relações simbólicas” (Warburg 2003:75-77, tradução nossa).

[...]

“Há dois mil anos, na Grécia, país de origem de nossa cultura, surgiam ritos que ultrapassam em horror o que vemos hoje entre os indígenas. No culto de Dionísio, por exemplo, (...) temos o sacrifício sangrento que é o apogeu e verdadeiro sentido da dança religiosa” (Warburg 2003:110, tradução nossa).

Wind parece não ter dúvidas quanto a esse ponto, chegando a descrever as teorias de Warburg como “F.Th. Vischer aplicado *historicamente*” (cf. 1997:81). Devemos ao mesmo autor uma referência que aponta para um passado ainda mais distante, ao mencionar Lessing:

“(...) porquanto sua refutação das razões que Winckelmann apresentou para o sofrimento de Laocoonte contém em embrião a totalidade do problema que Warburg investigava” (1997:83).

Para nós, no entanto, não é suficiente constatar *a posteriori* que os interesses de Warburg pela antropologia em sua interface histórico-artística poderiam ter partido de Vischer e de seu sistema de categorias simbólicas. Para confirmar essa posição devemos, se possível, demonstrar que essa visão do simbolismo, exercitada entre os Hopi, está de fato presente na dissertação sobre Botticelli que, a essa altura, já merece uma atenção especial enquanto principal trabalho concluído por Warburg antes da viagem. “*O nascimento de Vênus e Primavera* de Sandro Botticelli: uma análise dos conceitos de Antiguidade na primeira Renascença italiana” é o título dessa breve contribuição onde é dedicado um capítulo a cada uma das famosas obras de Botticelli (além de um terceiro e conclusivo, onde temos uma comparação do artista com Leonardo da Vinci).³⁶ Já na introdução, temos a aludida menção a Robert Vischer através de seu conceito de “empatia”:

“Esse trabalho busca demonstrar (...) e exemplificar o que na Antiguidade verdadeiramente ‘interessava’ aos artistas do *Quattrocento*. É possível acompanhar de perto como os artistas e seus orientadores reconheciam o ‘antigo’ como um modelo que demandava uma intensificação do movimento externo, e como se voltaram para fontes antigas sempre que formas acessórias –as de cabelo e roupas– tivessem que ser representadas em movimento. Pode ser acrescentado que essa evidência tem seu valor para a estética psicológica ao tornar possível observarmos, através desse meio artístico, um senso crescente do ato estético da ‘empatia’ como determinante do estilo” (Warburg 1999:89, tradução nossa).

O direcionamento imposto por Warburg a seguir é bastante tortuoso e custanos à primeira vista perceber qualquer uma das formas de simbolismo citadas. Após lançar a hipótese, assumidamente pouco original,³⁷ de que Botticelli teria sido orientado por Poliziano na execução de ambas as obras (tanto em relação aos temas escolhidos quanto aos modelos antigos que deveria obedecer no caso de cada personagem), Warburg aparentemente busca demonstrá-la reforçando que a interpretação de Poliziano, suas ênfases e desvios em relação a autores da antiguidade

³⁶ Esse último capítulo é pouco citado e aparece na versão francesa como “La cause extérieure” (KLINCKSIECK, 1990) e na inglesa como “How the works came to be painted” (GETTY INSTITUTE, 1999).

³⁷ Warburg inicia o texto mencionando autores que estabeleceram essa relação anteriormente.

romana, coincide em detalhes com as representações de Botticelli. Ao longo da pesquisa comparativa minuciosa, num percurso erudito que vai das obras de Ovídio e Claudiano às de Alberti e do próprio Poliziano³⁸, progressivamente ganha relevo a idéia principal: ao interpretarem os antigos, autores humanistas tendiam a valorizar os “elementos acessórios em movimento”. Dessa idéia, no entanto, permanece obscura sua relação com uma lógica simbólica, de maneira que precisamos novamente recorrer ao sistema conceitual de Warburg, desta vez a Robert Vischer, cuja contribuição para a teoria de seu pai foi investigar a própria *razão de ser* do pensamento simbólico, que parte, em suas palavras, de uma análise da “estrutura de nossa imaginação” (*apud Severi* 2003:80).

Baseando-se nos estudos de Karl Scherner³⁹ sobre o mecanismo do sonho –o sonhador projetando em tudo uma representação simbólica de si–, Vischer deduz que na verdade “*toda* percepção é produto de uma relação inconsciente entre a imagem exterior (ou melhor, sua forma) e uma atividade incessante de *projeção*, inclusive na percepção visual”:

“Não importa se o objeto é imaginado ou visto de fato; assim que a idéia do *eu* é projetada ele sempre se torna um objeto imaginário: uma aparência [...] conotações mentais, ausentes da imagem exterior, podem tornar-se partes essenciais da ‘totalidade indivisível’ que é a experiência visual [...] A empatia se estabelece através da associação de idéias. Na percepção elas se tornam um todo inextrincável” (*apud Severi* 2003:81, tradução nossa).

O simbolismo, como vimos, se estabelece através das analogias entre “formas exteriores”, estas, porém, são inseparáveis de uma “associação [interior] de idéias” (Wind 1997:81), portanto, culturalmente sensíveis, passíveis de mudança ao longo do tempo.⁴⁰ Melhor situados na posição de Vischer, obtemos claramente seu reflexo no comentário de Warburg sobre Alberti:

³⁸ Ocasionalmente menciona também VIRGÍLIO, SÊNECA, HORÁCIO, DANTE, BOCCACCIO, além de outros, sobretudo humanistas contemporâneos de Poliziano.

³⁹ Pioneiro dos estudos sobre o sonho com *Das Leben des Traums* (1861), SCHERNER é assim reconhecido por FREUD no célebre *A interpretação dos sonhos* (1899).

⁴⁰ Para uma interpretação mais completa cf. RAMPLEY 1997:19-20: “To translate the term ‘Einführung’ as ‘empathy’ is in one sense misleading in that it masks a complex taxonomy of psychological responses outlined by Vischer, including ‘Zuführung’, ‘Nachführung’, ‘Anführung’ and

“A imaginação e a reflexão ocupam partes iguais na regra formulada por Alberti. Em parte ele se alegra em ver cabelos e roupas fortemente agitados; dá no entanto livre curso à sua imaginação, que atribui ao elemento secundário desprovido de vontade uma vida orgânica; ele vê *serpentes* enroscadas, flamas surgindo, ou galhos de árvore. Por outro lado Alberti exige expressamente do pintor que tenha inteligência e discernimento para não acumular efeitos contra a natureza, ou que ele anime detalhes apenas onde o vento pudesse verdadeiramente ser a causa. Não sem concessão à imaginação certamente, as cabeças dos jovens ao vento, que o pintor é obrigado a criar para ‘dar’ movimento aos cabelos e às roupas, são um verdadeiro compromisso entre a imaginação antropomórfica e a observação racional” (Warburg 1990:57, tradução nossa).

Sobre o simbolismo *da serpente* não podemos ir além dessa menção possivelmente pouco significativa.⁴¹ Aqui lembramos, no entanto, outro trabalho de Warburg concluído no mesmo ano da viagem, sobre os *Intermedi* de 1589.⁴² Nessa sua breve incursão na história do teatro, Warburg se fixa nos detalhes de elaboração e

‘Zusammenfuhlung’. Underlying all these interrelated concepts, however, is a much more basic distinction between ‘seeing’ (‘sehen’) and ‘looking’ (‘schauen’). This distinction rests on an opposition between simple passive ‘seeing’ as a physiological process of stimulus reception, where the ‘impression received is still undifferentiated’ and ‘looking.’ The latter, Vischer argues, ‘sets out to analyze the forms dialectically ... and to bring them into a mechanical relationship ... the impression of seeing is repeated on a higher level’. A familiar philosophical motif is being played out here, since Vischer is implying the primary importance of the interaction of the subject with the world, inasmuch as the world becomes meaningful only through a process of reflection and analysis. Indeed, the nature of this interaction is specified through appeal to Herbart’s work on the relation of optic and haptic; as Vischer says, ‘the child learns to see by touching’. This analysis of form is not to be assimilated to a Hegelian process of logical reflection, however, despite the surface similarities, for Vischer is keen to stress that ‘looking’ involves more than simply giving the phenomenon greater conceptual determinacy. As will be apparent later, the consequence of the active participation in the world central to looking is that the world becomes invested with value. As Vischer notes, ‘I have an enclosed, complete image, but one developed and filled with emotion’; the ‘dead phenomenon’ of mere seeing is, through looking, ‘given a rhythmic enlivening and revitalization’. Following Vischer’s argument, the basis of this ‘penetrating into the phenomenon’ is a mimetic impulse, since, as he notes, ‘the criterion of sensation lies ... in the concept of similarity ... not so much a harmony within the object as a harmony between the object and the subject’ (Vischer, 93-101)”.⁴¹

⁴¹ Já o raio está presente apenas em menções indiretas a “nuvens negras” e mesmo uma “tempestade imprevista”, ambas aparentemente de caráter secundário. Além, obviamente, dos fortes ventos citados ao longo de todo texto –mais diretamente associados ao movimento de vestes e cabelos que ao céu ou tempo– como diz Warburg repetidamente, “sem causa aparente” (cf. WARBURG 1990:72). Ainda, na conclusão, é citado precisamente o pouco valor que Botticelli atribuía a pintura de paisagem e sua “atmosfera”, “preferindo a observação atenta do detalhe como a maior parte dos artistas de seu tempo –razão pela qual, segundo Warburg, Leonardo a negaria a Botticelli a qualidade de “pintor universal” (cf. WARBURG 1990:89-90).

⁴² Cf. “Theatrical costumes for the Intermedi of 1589” (WARBURG 1999:495-545).

montagem de um desses festivais (certamente seguindo os passos de Burckhardt, isto é, explorando seu caráter de “transição entre arte e vida”⁴³), dando especial ênfase ao terceiro ato (*Intermedio terzo*), parte em que Apolo realiza uma *danza bellica* enquanto derrota a serpente gigante Píton (Warburg 1999:371-379). Aqui tocamos no eixo do argumento de David Freedberg, em artigo que critica duramente (de forma um tanto a-histórica, a nosso ver) as observações “desatentas” e “românticas” do historiador alemão sobre os Pueblo⁴⁴:

“Obcecado com o problema do *Laocoonte* e tendo acabado de estudar os Intermezzi florentinos, com o episódio central da batalha de Apolo e Píton (...) se interessou particularmente pela Dança da Serpente dos Hopi. Para ele, a dança parecia ter duas implicações as quais buscava conciliar. O réptil venenoso, como Warburg diria mais tarde, representa ‘as forças demoníacas tanto internas como externas que a humanidade precisa superar’” (2004:569).

(Retomaremos o ponto logo adiante.) Finalmente, sobre o simbolismo do raio, temos a obra de Frank Hamilton Cushing, “A Study of the Pueblo Pottery as illustrative of Zuñi Culture Growth” (1886), estudo que figura entre as leituras importantes na formação de Aby Warburg (cf. Raulff 2004:82) e apenas tangenciados por Saxl, ao mencionar Usener e Cassirer⁴⁵; a conclusão de Cushing sobre o simbolismo dos motivos decorativos, nos diz Benedetta Guidi, “tomaria como exemplo a representação geométrica do raio” (2003:80-81). Mas apesar dessa

⁴³ “(...) a unique opportunity for members of the public to see revered figures of antiquity standing before them in flesh and blood (and in them the aid of decor and costume was all the more necessary, because the figures moved past the spectator in large numbers and in rapid succession, leaving him a short time in which to divine their often highly involved significance” (WARBURG 1999:369). O interesse pelo simbolismo também não é abandonado: “(...) [it] demanded clear symbols, and the scholars had to do their best to justify them. [...] The ninfa was among the attractive offspring of a multiple conjunction of art and archaeology, such as only the Quattrocento could produce (...) [the nymph type] as an embodiment of pagan life (...)” (1999:370-381).

⁴⁴ FREEDBERG não menciona a ironia de que Warburg cite nesse mesmo ensaio “observadores inteligentes e sem preconceitos” mas que “não compreenderam a idéia central do que viram” (cf. WARBURG 1999:368-369).

⁴⁵ A já citada obra de Cassirer *A forma do conceito no pensamento mítico* [*Die Begriffsform im mythischen Denken*] não apenas faz referência como contém em apêndice escritos de Cushing sobre os Zuñis; sobre Usener as referências multiplicam-se, além de GOMBRICH 1992 e SAXL 2003, cf. FREEDBERG 2004 [“Warburg’s teacher Hermann Usener had repeatedly insisted on the usefulness of studying surviving primitive religions as a aid to the understanding of Greek and Roman mythology, and believed that the symbolism of ancient paganism might be explained by similar symbolism in still existent primitive societies”], etc.

primeira conexão com um “antropólogo americano”, no presente contexto, isto é, o interesse pelo simbolismo do raio, tratar-se-ia ainda de uma referência prévia – Warburg é bastante claro a respeito–:

“Frank Hamilton Cushing, explorador veterano e pioneiro na batalha para compreender a alma indígena, cujos achados considere de uma novidade assombrosa –desde *antes* de minha viagem” (2003:80).

Nos sentimos a essa altura bem próximos da conclusão, de fato bem pouco original, de que o interesse pela psicologia do símbolo e, possivelmente, pelos motivos da serpente e do raio, são anteriores à viagem; conseqüentemente, em relação a essa primeira e controversa experiência, nos inclinamos a não mais isolá-la em suas premissas básicas (tanto mais em relação a seus obscuros resultados).⁴⁶ E, logicamente, se não nos apoiarmos mais nela para determinar um caráter especificamente “americano” das investigações de Warburg, a questão passa a ser: que tipo de experiência nos serviria? Teria Saxl omitido algo de fundamental? (Logo teremos que lidar com novas contradições. Mas, antes disso, deixemos por um momento nosso guia e voltemos nossa atenção para as demais experiências tais como descritas pelo próprio Warburg na conferência de 1923.)

⁴⁶ “Compreendeu que as formas simbólicas se constituem no mais profundo das experiências humanas” (SAXL 2003:156).

3

Em busca da experiência

A observação de David Freedberg sobre a aparente injustiça de avaliar cientificamente o texto da conferência “quando o próprio Warburg, reconhecendo os atalhos efetuados ao longo da leitura, nunca quis que seu texto fosse publicado” (2004:601), não o impede de efetuar uma análise extremamente crítica.⁴⁷ No nosso caso, ao buscarmos um entendimento essencialmente histórico, cremos ser necessário identificar e, se possível, caracterizar tais “atalhos” simplesmente para a construção de uma perspectiva geral mais nítida. Esta, talvez, nos possa ser revelada se persistirmos na busca por uma experiência potencialmente ampla, mas também suficientemente concreta, decididamente capaz de influenciá-lo enquanto historiador da cultura. (Por essa razão não incluiremos registros breves, tratados ainda isoladamente, nessa categoria. Por exemplo, suas observações sobre os bonecos e utensílios do interior de uma morada indígena [Warburg 2003:63-66], ou sobre a atitude dos nativos em relação à igreja do local [2003:72-73], etc.)⁴⁸ Seguindo o roteiro da sua viagem (cf. sobretudo Naber 1988) temos, com efeito, além de Keams Canyon, outros dois relatos possivelmente adequados a essa categoria: sobre as danças do Antílope, em San Ildefonso, e a *humiskachina* (“do crescimento do milho”) em Oraibi, generalizadas por Saxl como “rituais [ou festividades] que Warburg assistira”.

⁴⁷ “*For all the enthusiasm the lecture has evoked, none of its many commentators have noted the fact that Warburg misunderstood a central element in almost all the dances of the Pueblos, and that when he visited the Hopi, he ignored the critical context of the dances he both saw and did not see*” (FREEDBERG 2004:569-570).

⁴⁸ Logicamente adotaremos a mesma atitude em relação às observações gerais do historiador sobre a geografia e arquitetura locais (WARBURG 2003:63).

Sobre a primeira, temos na conferência algo próximo de um “fragmento etnográfico” amparado por imagens (ainda que o texto como um todo, seja proposto na forma inversa: comentários secundários em relação às imagens). A favor do fluxo da narrativa, ainda oscilante entre suas lembranças de viagem e referências teóricas, Warburg a introduz dizendo que, assim como as demais danças dos Pueblos, tratar-se-ia de um exemplo de “conduta simbólica”, logo em seguida passando a narrar o ritual que teve “a ocasião de assistir num *pueblo* próximo de Santa Fé, há muito sob influência dos americanos”:

“Os músicos foram os primeiros a se agrupar, carregando grandes tambores (cf. imagem 1, em frente aos mexicanos a cavalo). Então os dançarinos posicionaram-se em duas filas paralelas, assumindo o caráter do antílope, com máscaras e posturas. As duas filas moveram-se em duas direções diferentes. Do animal imitavam tanto a maneira de andar quanto de pular sobre duas pernas alternadamente –utilizando pequenas varas de madeira, cravejadas de penas, que podiam ser usadas como pernas de pau– fazendo movimentos com essas varas enquanto se mantinham parados. No início de cada fila postava-se uma figura feminina e um caçador. A respeito da figura feminina, só fui capaz de saber que ela era chamada de ‘mãe de todos os animais’. É para ela que os mímicos dirigem suas invocações” (2005:16; 2003:77-79).⁴⁹

Logo após essa distensão descritiva, somos surpreendidos por uma férrea interpretação daquilo que “assistira”:

“A sugestão da máscara animal permite à dança da caça que simule a verdadeira caça, pela captura antecipada do animal. Essa medida não pode ser considerada como mero jogo. Em sua ligação com o que não é humano, as danças de máscaras significam, para o homem primitivo, a mais completa subordinação a algum ente externo. Quando o índio com seu traje e costumes miméticos imita, por exemplo, as expressões e os movimentos de um animal, ele não se sugere na forma daquele animal por diversão, e sim para arrebatar algo mágico da natureza, pela transformação de sua própria pessoa. Algo que ele não pode conseguir pelos meios de sua própria personalidade, inalterada e sem extensão. (...) A dança de máscaras dos chamados povos primitivos é, em sua essência original, um documento de

⁴⁹ A partir daqui faremos uso também da tradução de por Jason CAMPELO (CONCINNITAS 2005, n.8), mas frequentemente com pequenas modificações baseadas na versão francesa (o que, naturalmente, o isenta de qualquer responsabilidade).

iedade social. A postura intrínseca do índio, no que concerne ao animal, é completamente diferente da dos europeus. Ele considera o animal um ente superior (...) A sobrevivência formal da dança da caça em San Ildefonso é óbvia. Mas, quando tomamos em consideração que o antílope já foi extinto há mais de três gerações, então pode ser que tenhamos na dança do antílope uma transição às danças *kachina* puramente demoníacas, cuja principal tarefa é rogar por uma boa colheita” (2005:16-17; 2003:79-80).⁵⁰

Essa última frase na verdade serve de preparação para a próxima experiência, a dança *humiskachina*. Sua descrição desse ritual é inegavelmente mais rigorosa e atenta (desde sua visita na noite anterior ao espaço sagrado do *kiva*, até detalhes de organização, acessórios e evolução da dança propriamente dita)⁵¹ mas, por outro lado,

⁵⁰ Logo em seguida, na mesma linha: “Em determinado festival [antigamente], uma mulher era adorada por quarenta dias como a deusa do milho e depois sacrificada, quando então o sacerdote retirava suavemente a pele da pobre criatura. Comparados a essa tentativa mais elementar de aproximar-se do divino, os eventos que observamos junto aos Pueblo, apesar de relacionados, são infinitamente mais refinados” (WARBURG 2003:102-103, tradução nossa).

⁵¹ “A dança foi realizada por 20 ou 30 dançarinos e 10 dançarinas –sendo estas últimas homens representando figuras femininas. Cinco homens formam a vanguarda da configuração da dança em duas filas. Apesar de a dança ser executada na praça do mercado, os dançarinos possuem um foco arquitetônico: uma estrutura de pedra em que um pequeno pinheiro fora colocado e adornado com penas. Esse é o pequeno templo onde são oferecidos as orações e os cânticos que acompanham as danças de máscaras. A devoção jorra desse pequeno templo em sua forma mais notável. As máscaras dos dançarinos são verdes e vermelhas, atravessadas diagonalmente por uma faixa branca salpicada por três pintas. Disseram-me que essas pintas são as gotas de chuva, e que as representações simbólicas no elmo também demonstram o cosmo em forma de degraus, sendo a fonte da chuva novamente representada pelas nuvens semicirculares e por pequenas peças delas emanadas. Esses símbolos também aparecem nos agasalhos tecidos e usados pelos dançarinos, que os volteiam ao redor de seus corpos: ornamentos verdes e vermelhos, graciosamente tecidos sobre fundo branco. Em uma das mãos, cada dançarino segura um chocalho feito com uma cabaça oca e pedras. E em cada joelho amarram um casco de jabuti com seixos, de modo que o chocalhar também brota de seus joelhos. O coro realiza dois atos diferentes. Em um deles as moças sentam-se em frente aos homens e fazem música com o guizo e uma peça de madeira, enquanto a configuração de dança dos homens consiste em uma volta após a outra, em rotação solitária; ou, em outro ato alternativo, as mulheres levantam-se e acompanham os movimentos rotatórios dos homens. Durante toda a dança, dois sacerdotes aspergem farinha consagrada sobre os dançarinos. O traje de dança das mulheres é constituído de uma malha que cobre o corpo inteiro, de modo a não mostrar que são, de fato, homens. Em cada um dos lados, a máscara é adornada com um curioso penteado que se assemelha a uma anêmona, que é o penteado especificamente usado pelas moças pueblo. Tufos de crina de cavalo pintados de vermelho, pendurados nas máscaras, simbolizam a chuva, e a ornamentação referente à chuva também aparece nos xales e em outros agasalhos. Durante a dança, farinha sagrada é aspergida sobre os dançarinos por um sacerdote, enquanto as linhas de dançarinos, em sua coreografia, mantêm-se com suas extremidades direcionadas ao pequeno templo. A dança dura de manhã até a noite. Nos intervalos, os índios deixam a aldeia e vão até o parapeito rochoso para descansar por um momento. Qualquer um que vir um dançarino sem sua máscara deverá morrer. De fato, o pequeno templo é o ponto focal da

a equação inicial parece manter-se, ao nos depararmos com “saltos conclusivos” ainda maiores; é quando sentimos o primeiro impulso mais ousado e subjetivo do texto –começa a estabelecer-se uma conexão mais fluida entre a “antiguidade pagã” e os nativos americanos–:

“(…) tivemos a ocasião de assistir a um espetáculo surpreendente que nos mostrou, com uma clareza impressionante, como a serenidade silenciosa e solene retira suas formas mágicas e religiosas das profundezas elementares da humanidade. O que demonstra como nosso hábito limitado de vislumbrar somente o processo espiritual é um modo de explicação bastante parcial e simplório. Seis figuras (...) iniciaram uma paródia daqueles movimentos do coro, totalmente vulgar e desrespeitosa (...) A paródia vulgar não foi percebida como zombaria cômica, mas, antes, como um tipo de contribuição periférica trazida por esses *clowns* para assegurar um ano de colheitas proveitosas. (...) Qualquer conhecedor da tragédia antiga verá aqui a dualidade do coro trágico e da peça satírica, ‘ramificações de um mesmo tronco’ (...) a magia da dança dramática, que de fato retorna à vida” (2005:20; 2003:93-102).

Mesmo com essa significativa convergência retórica para a antiguidade pagã (e a menção indireta à transição arte-vida de Burckhardt), na verdade, o texto pode ainda ser visto nos termos propostos na introdução, quando Warburg antecipava através de categorias gerais, uma conexão entre os indígenas e seu *habitat*. Nesse quadro notamos de imediato as marcas de um determinismo que nos soa dogmático, alternadamente social e geográfico; e o que é mais significativo, que evoca certo evolucionismo típico do século XIX, manifestamente etnocêntrico:

“O que me interessou como historiador da cultura foi que, no centro de uma nação que transformou a cultura tecnológica em uma arma de precisão admirável nas mãos do homem intelectual, um conjunto humano pagão foi capaz de manter-se (...) com uma aderência inabalável a práticas mágicas, que estamos acostumados a condenar como meros sintomas de uma humanidade totalmente retrógrada. Mas aqui, o que aqui chamaríamos de superstição anda de mãos dadas com a atividade cotidiana (...) Um estudo mais atento da vida religiosa pagã dos Pueblos revela uma constante

coreografia da dança. Consiste de uma pequena árvore, adornada com penas. São chamadas *nakwakwocis*” (WARBURG 2005:19; 2003:83-91).

geográfica objetiva: a aridez. (...) A seca ensina magia e oração” (2005:9-10; 2003:59-60).

[...]

“O índio pueblo não é apenas agricultor, mas também um caçador –ainda que não tanto quanto as tribos selvagens que já viveram na região. Sua subsistência depende tanto da carne quanto do milho. As danças com máscaras, que à primeira vista parecem-nos festivais que acompanham a vida cotidiana, são de fato práticas mágicas ligadas à busca de meios de subsistência para o grupo. Suas danças mascaradas, que poderíamos considerar uma forma de jogo, é em sua essência uma atitude séria, guerreira, podemos dizer, na luta pela existência. Apesar da exclusão de práticas sangrentas e sádicas (...) diferentes das danças de guerra dos índios nômades, não podemos esquecer que elas ainda permanecem sendo, em sua origem e tendência intrínsecas, danças caça, pilhagem e sacrifício. Ao se mascarar, isto é, passando através da imitação para o interior de sua presa –seja ela animal ou vegetal–, o caçador ou agricultor crê se apropriar por antecipação, graças a essa misteriosa metamorfose mimética, daquilo que busca obter com seu trabalho sério trabalho diário. As danças são expressões de magia aplicada. A busca pela subsistência é portanto esquizóide: é onde magia e tecnologia se encontram. Essa coexistência da civilização lógica e da causalidade mágica mostra a que ponto os índios Pueblo se encontram numa situação de transição singularmente híbrida. Não são mais criaturas realmente primitivas, que se servem apenas de suas mãos (...) mas não são ainda europeus (...) que esperam o evento futuro como se fosse uma necessidade orgânica ou mecânica” (2005:15-16; 2003:74-76).

(Claro que essa “inquietação positivista” diante da coexistência de magia e lógica, pode ser vista como necessária ao sentido trágico que o texto assume posteriormente mas, no momento, nossa interpretação da totalidade do texto é secundária.)

De qualquer maneira, sabemos que a linha mais firme e envolvente da narrativa surge somente *após* as experiências americanas propriamente ditas, quando passa a comentar “a mais pagã de todas as cerimônias de Walpi”, o Ritual da serpente⁵²; um ritual que ele mesmo não assistiu (cf. Warburg 2003:103) –fato que,

⁵² O texto da conferência só assumiria esse título após a tradução inglesa de SAXL (publicada no *Journal of the Warburg Institute* em 1939), no original, conforme indicamos em nota no início do trabalho, simplesmente “Imagens do território dos Pueblos na América do Norte”.

aparentemente, busca compensar voltando sua ênfase para uma comparação com “sua própria cultura”–:

“Esse traço de selvageria primitiva parece totalmente estranho à Europa. No entanto, há dois mil anos, na Grécia, berço da nossa cultura, surgiam ritos que ultrapassam em horror o que vemos hoje entre os indígenas. No culto de Dionísio, por exemplo, (...) temos o sacrifício sangrento que é o apogeu e verdadeiro sentido da dança religiosa” (2005:23; 2003:110).

Malgrado a suavidade relativista⁵³ que apreendemos nesse último comentário, a lógica que se sucede nessa segunda parte do texto é, sem dúvida, bem mais complexa e, podemos dizer, algo próxima da dramaturgia: a sensação dominante é a de acompanharmos uma espécie de “curto-circuito” etnocêntrico, que encerra de modo trágico o ciclo evolução-tecnologia (uma “evolução regressiva”, nas palavras de Warburg [cf. 1998:261]). Pode-se concordar com S. Weigl, quando diz que Warburg “explicou o que viu na América pelo que ele sabia sobre a Antiguidade e aplicou em seguida à Antiguidade o que ele aprendeu na América” (*apud* Koerner 2003:45); mas é certo que não precisou assistir a um ritual em que os participantes manipulam cascavéis –do qual parece sentir-se mais próximo que das experiências vivenciadas objetivamente– para manter esse ciclo em movimento. Ainda nesse sentido, é evidente que seu conhecimento assimétrico das partes desequilibra a relação a favor do Velho Mundo: é assim que teremos o obscuro herói hopi “Ti-yo” e sua aranha-guia como Dante e Virgílio indígenas; a serpente de bronze de Moisés, o grupo do *Laocoonte* e (a divindade astral) Asclépio como exemplos da permanência do “indestrutível símbolo da serpente” (análoga a que verificara entre as crianças de Keams Canyon); os irmãos Wright e Franklin como os Ícaros e o Prometeu modernos; “o raio aprisionado num fio” (mantendo a forma de serpente), etc. Não nos preocupemos ainda com a árdua tarefa de esclarecer essa confusa sequência, cheia de idas e vindas, até a surpreendente conclusão de que “o telegrama e o telefone destroem o cosmo”. Por ora, recordemos que Warburg nunca quis que o texto fosse

⁵³ A associação desse trecho isolado com um “relativismo absoluto” para reforçar o caráter visionário de Warburg –nos moldes propostos por DIDI-HUBERMAN e P.-A. MICHAUD– parece-nos precipitada (ainda que tentadora ao induzir uma conexão direta com Franz Boas).

publicado, e que após seu retorno à Alemanha fez uso bastante limitado do material recolhido entre os Pueblos: uma pequena coleção de objetos indígenas foi entregue ao *Museum für Völkerkunde* de Hamburgo e duas apresentações a sociedades de fotógrafos amadores.⁵⁴ Por fim, não podemos deixar de mencionar duas últimas contradições lançadas pelo próprio historiador ao longo da conferência:

“Essa conferência é tão mal fundamentada no plano filológico que seu valor –se é que ela tem algum– reside em ter documentado algo da história do comportamento simbólico. Mas, para apresentá-la de maneira consistente, é preciso reescrevê-la do início ao fim” (2003:58, tradução nossa).⁵⁵

“Nas poucas semanas de que dispunha, não me foi possível reavivar lembranças tão distantes e trabalhá-las o suficiente para proporcionar uma introdução verdadeiramente sólida à mente indígena. Além disso, já naquela época, eu não pude aprofundar minhas impressões pois não dominava a língua dos índios. (...) uma viagem limitada a algumas semanas não poderia me causar impressões realmente profundas” (2003:59, tradução nossa).

Ora, essas passagens contrastam nitidamente com o, a princípio incontestável, papel determinante da viagem; e mesmo que possamos atenuá-las dizendo que se referem mais ao momento da conferência que ao da viagem de 1896, permanece difícil contornarmos o último comentário –ainda que palavras de 1923–: “uma viagem de algumas semanas não poderia causar impressões realmente profundas”. Seguindo adiante, teremos nas notas da conferência a revelação do esqueleto teórico da conferência: sempre referências anteriores ou posteriores à viagem, aparentemente desconectadas da antropologia americana. Primeiramente temos a influência decisiva de uma obra literária, o *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle (livro que, segundo Gombrich, “Warburg valorizaria muito ao longo de toda sua vida” [1992:81],

⁵⁴ Houve também a intenção mal-sucedida de uma publicação de fotografias sobre os rituais indígenas em conjunto com o Rev. Henry VOTH (que acompanhou Warburg nas cerimônias indígenas), onde o primeiro comentaria o Ritual da serpente e Warburg a dança *humiskachina* (sobre Voth cf. FREEDBERG 2005).

⁵⁵ [Cette conférence est si mal fondée sur le plan philologique que sa valeur (si tant qu'elle en ait une) tient à ce qu'elle réunit quelques documents de l'histoire du comportement symbolique. Mais, pour présenter celui-ci de façon credible, il faut retravailler le tout de fond en comble].

“guardado como ouro desde sua época de estudante” [1992:26] e que teria influenciado o estilo da sua escrita⁵⁶):

“Meu ponto de partida é considerar o homem como um animal que manipula coisas, e cuja atividade consiste em unir e separar. Nessa atividade é suscetível de perder a sensação orgânica do ego. Essa é a tragédia do homem (...) Qual é a causa de tantas interrogações e enigmas da empatia diante da matéria inanimada? Surgem porque existe, de fato, uma situação em que o homem pode chegar a identificar-se com algo que não é ele mesmo –justamente ao vestir ou manipular alguma coisa (...) o livro mais profundo jamais escrito sobre isso é o *Sartor Resartus* de Carlyle” (1998:265, tradução nossa).

Também a Tito Vignoli, autor que conhecera nas aulas do seu antigo mestre Hermann Usener em Bonn, 1886 (“foi como aluno de Usener que Warburg foi à Santa Fé, Albuquerque e à região da Mesa Verde” [cf. Saxl 2003:153]), cabe um ponto fixo nessa complexa estrutura. No seu *Mito e Ciência* a idéia recorrente é a de uma humanidade cuja característica elementar (quer dizer, seu diferencial objetivo no reino animal) seria a capacidade de “sobrepôr reflexos” (cf. Vignoli 1885:23). Para compreendermos tal ponto de vista é preciso ter em mente que Vignoli, partindo de Edward B. Tylor, localiza a raiz comum entre ciência e mito na tendência a “animar todas as coisas” (o “animismo” propriamente dito), porém, decidido a encontrar uma solução definitiva dentro da doutrina evolucionista, afirma que *após* a “entificação direta” dos fenômenos naturais observados (para ele, “comum em todos animais”) ocorre no ser humano uma “entificação *indireta* das metáforas primárias”. Assim, após sucessivas “entificações de entificações”, é atingido o último reflexo possível, “o hábito superior da ciência”: onde a entificação em si torna-se motivo de reflexão, ou seja, quando temos “uma intuição da intuição” (1885:18-22). O interesse de Warburg por essa “função necessária” (Vignoli 1885:33) realmente parece enfatizar sua conexão com a emoção do medo, conforme insistiu Gombrich, mas parece também viabilizar uma espécie de ponte evolucionista para a “estrutura da imaginação” de Vischer:

⁵⁶ Hipótese veementemente recusada por Edgar WIND (cf. 1997:191-192).

“É característico da mentalidade mito-poética (cf. Tito Vignoli, *Mito e Ciência*) que, para qualquer estímulo, seja visual ou auditivo, se projete uma causa biomórfica de natureza inteligível e definida que permita a mente tomar medidas defensivas (...) No homem primitivo, a memória tem a função de substituir por comparações biomórficas, a qual pode-se entender como uma medida defensiva na luta pela existência contra os inimigos vivos que a memória, ao receber o estímulo fóbico, busca compreender; de um lado através de seus contornos materiais mais nítidos, de outro por sua força, para poder tomar as melhores medidas defensivas. São tendências que se situam abaixo do nível da consciência” (1998:262-263, tradução nossa).

Dessa mesma forma poderíamos prosseguir com Ewald Hering (sobre *A memória como função geral da matéria organizada*)⁵⁷, Mannhardt e a mitologia⁵⁸, Durkheim e o totemismo⁵⁹ e Wilhelm Heinz Werner (*A origem da metáfora*)⁶⁰, etc., todos citados nas notas da conferência. Claro que é possível levantar objeções com base nas menções a Frank Hamilton Cushing e Jesse Fewkes que de fato também são citados explicitamente mas, do nosso ponto de vista, em contextos aparentemente informativos e/ou secundários.⁶¹ Ademais, em nossas pesquisas o que pudemos apreender de mais característico sobre esses autores e suas obras foi, na verdade, um forte sentido de continuidade em relação aos métodos da etnologia e arqueologia européias, naturalmente já conhecidos por Warburg.⁶² Com efeito, ao final dessa

⁵⁷ “*Le problème que Hering a si heuresement formulé – “Über das Gedächtnis als eine Funktion der organisierten Materie” [1870] – doit être compris par la psychologie de l’homme primitive, c’est-à-dire de l’homme qui réagit de manière immédiatement réflexe (...)”* (cf. 1998:266).

⁵⁸ *Germanische Mythen* [1858] e *Wald und Feldkulte* [1875] (cf. Warburg 2003:93).

⁵⁹ *Les formes élémentaires de la vie religieuse* [1912] (cf. Warburg 1998:259)

⁶⁰ *Ursprung der Metapher* [1919] (cf. Warburg 1998:262).

⁶¹ Possível exceção seria o relato de CUSHING sobre a visão indígena da inferioridade do ser humano em relação aos animais que, nesse momento, não poderíamos explorar adequadamente: “Esse homem fumando um cigarro, de idade inescrutável com esparsos cabelos avermelhados e marcado pela varíola, disse-me que uma vez um índio lhe perguntara por que o homem deveria ser maior do que os animais. ‘Dê uma boa olhada no antílope, ele existe para correr, e corre tão melhor que o homem –ou o urso, que é todo força. Os homens só podem fazer em parte as coisas que o animal, em toda a sua totalidade, é.’ Não importa o quão estranho pareça, mas essa maneira fabulística de pensar é prelúdio a nossa explicação científica e genética do mundo” (WARBURG 2005:17).

⁶² Enquanto CUSHING reconheceria na arquitetura de sua obra a dívida com E.B. TYLOR (cf. WARBURG 1998:271), FEWKES escreveria a Warburg: “Eu não estou longe de desesperar da etnologia na América; temos muitos homens de gabinete e alguns teóricos medíocres, mas são muito poucos os capazes de trabalhar à maneira alemã” (*apud* Guidi 2003:175, tradução e ênfases nossas).

breve excursão pelo texto e notas da conferência, podemos facilmente ser levados a concordar com o julgamento de Gombrich na biografia intelectual, “viu o que desejava ver”:

“Evolucionista convicto, enxergou nos índios do Novo México uma etapa da civilização que correspondia ao paganismo da Grécia antiga superada com o surgimento do racionalismo. Esta crença explica a importância da experiência do ritual indígena para Warburg, experiência que transformou o paganismo em algo vivo e real para ele” (1992:95, tradução nossa).

Por outro lado, tal proposição –ainda que eficaz no seu contexto original– obviamente não pode ser considerada satisfatória para um foco mais direcionado: precisaríamos antes responder *por que* foi importante que o paganismo se tornasse “algo vivo para ele”. Resta-lhe o mérito de encerrar de forma coerente nossa busca pelas experiências de Warburg dentro de um quadro estreito, restritas ao que convencionamos chamar experiências científicas (até aqui defensável numa lógica que vai do simples ao complexo). Devemos portanto continuar em busca da “experiência”, mas agora tida como um objeto mais elástico, com raízes parcialmente mergulhadas em terreno subjetivo.

Nesse novo quadro, é preciso reconhecer de imediato que a figura de Cushing ganha mais relevo: “o homem que virou indígena” (cf. Raulff 2004:81-82), que tanto fascinava Warburg por seu modo de vida singular, “transitando entre o pensamento mítico-primitivo (chegara a tornar-se sacerdote entre os Zuñi) e o moderno-científico (pesquisador autodidata, importante membro do Instituto Smithsonian).⁶³ Dentro ainda da trilha que nos propusemos, notamos também com maior interesse o duplo uso do termo *experiência* no texto de Saxl (quase alternando o de experimento científico com o de vivência individual ou coletiva), ou a passagem altamente subjetiva sobre na América ter Warburg “começado a entender porque a primeira Renascença percebeu na Antiguidade clássica um sentimento mais agudo do movimento” (2003:155).

⁶³ Sua obra *Zuñi Creation Myths* (1891-92) figurando entre as leituras fundamentais de Warburg (cf. RAULFF 2004:82).

Encerramos essa etapa, portanto, a concordar com a sóbria observação de Benedetta Guidi, “o exercício proposto aos jovens hopis foi sua *única* experiência científica de campo” (2003:168), e, retornando a Saxl, mais abertos a passagens mais subjetivas. Por outros caminhos, Georges Didi-Huberman parece ter chegado a questões análogas (mas, precisamente, por ter chegado a elas por outro caminho, não podemos acompanhar sua interpretação):

“Que tipo de objeto Warburg encontrou então nessa experiência de campo? Algo que, provavelmente, permanece –era 1895– sem nome. Alguma coisa relacionada à imagem, mas também à ação (corporal, social) e ao símbolo (psíquico, cultural) (...) Ele buscava uma semelhança ou dessemelhança com seus trabalhos ocidentais, florentinos, renascentes. Tratava-se de estabelecer uma analogia com a Renascença, com suas festas, suas representações de Apolo e da serpente Píton, seus elementos dionisíacos e pagãos? Ou de experimentar uma inversão completa do ponto de vista ocidental e clássico? A resposta deve ser dialética: é na incorporação visível do que lhe é estranho [*incorporation visible de l'étrangeté*] que Warburg sem dúvida buscava uma base, não comum e arquetípica, mas diferencial e comparativa, de polaridades que se manifestavam, segundo ele, em todo fenômeno cultural” (Didi-Huberman 2002, tradução nossa).

4

Uma biologia da arte?

Continuemos, pois, com Saxl, mas façamos retroceder a questão: afinal o que poderíamos chamar de uma *antropologia americana* da qual Warburg poderia ter se aproximado durante a viagem? Um primeiro contato com a história da antropologia nos Estados Unidos, mesmo o mais superficial, logo revela que a questão merece uma pesquisa delicada, em nada compatível com uma conexão fácil que poderíamos inferir partindo do texto de Saxl. E tal aproximação mais criteriosa, de fato, já foi esboçada pelo antropólogo Carlo Severi no artigo intitulado “Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie” (2003), onde temos confirmado o caráter complexo da relação de Aby Warburg com a antropologia americana. Em nota diz Severi:

“É preciso constatar que o aspecto antropológico da obra de Warburg praticamente não foi retomado na tradição dos estudos inspirados pelo Instituto Warburg. Não apenas ninguém imaginou seguir o caminho que Warburg traçou mas a própria existência de um aspecto antropológico em seu pensamento há muito foi deixado à margem por seus sucessores” (2003:87, tradução nossa).

Nesse estudo minucioso é percorrido um longo caminho em busca das raízes dessa relação, que o autor indica estarem ligadas a um ramo da antropologia conhecido, na época, como *biologia das imagens* ou *biologia da arte*. Para o autor, a preferência de Warburg por estudar uma arte “biologicamente necessária” remeteria precisamente a essa “tradição intelectual”, onde a análise de imagens era tida como chave para a compreensão da evolução humana nas sociedades *sem escrita*. É assim que Alfred Haddon, Augustus Pitt-Rivers e Hjalmar Stolpe, surgem como os “precursores dessa tradição bem conhecida na época pela antropologia americana”. (Cujos principais representantes, “[Henry] Holmes, [John Wesley] Powell, [Frank

Hamilton] Cushing, [James] Mooney e, naturalmente, Franz Boas”, Warburg conheceu pessoalmente, sobretudo durante a famosa visita ao Instituto Smithsonian [cf. Warburg 2003:86].) Daí a associação de uma famosa passagem presente nas notas da conferência de Kreuzlingen à introdução de *Evolution in Art* de Haddon:

“Eu estava sinceramente desgostoso da história da arte estetizante [*ästhetisierende Kunstgeschichte*]. A contemplação formal da imagem, que não a considera como um produto biologicamente necessário [*als biologisch notwendiges Produkt*] entre a religião e a prática artística, me parecia uma vazia troca de palavras [*word-mongering*]” (Warburg *apud* Severi 2003:86).

“Há duas formas de se estudar arte, a estética e a científica. A primeira trata todas as manifestações da arte de um ponto de vista puramente subjetivo, que classifica objetos de acordo com os, assim chamados, cânones artísticos [‘facilmente influenciáveis pelo ponto de vista etnocêntrico’]. Nós iremos nos voltar para um campo de investigação mais promissor e ver se há vantagem em darmos um tratamento científico à arte” (Haddon *apud* Severi 2003:88-89).

Para Severi, a contribuição fundamental da pesquisa sobre a “biologia das imagens” seria antes de tudo de ordem metodológica.⁶⁴ Buscava-se “reconstruir o passado partindo de organismos evoluídos” numa análise sequencial morfológica que ia “do complexo para o simples”, onde a evolução de desenhos era vista como análoga a de organismos vivos e dessa forma, para usarmos as palavras do autor, “encontraram um meio de reconstruir ou profetizar um passado, até então, irremediavelmente perdido” (2003:90-91).⁶⁵ Assim, para Pitt-Rivers (o pioneiro na pesquisa de campo aplicada a esse ramo da antropologia), a chamada conexão entre formas [*connection of form*] seria antes de tudo uma *sequência de idéias* “representativas do modo como as mentes de culturas primitivas evoluíram do

⁶⁴ Segundo Severi, a matriz teórica desse “método invertido” teve origem com o darwinista Thomas HUXLEY.

⁶⁵ Obviamente esse “método invertido” pressupõe que toda evolução se dá do simples para o complexo, como de fato Severi constata em Rivers: “*In the progress of life at large, as in the progress of the individual, the adjustment of inner tendencies to outer persistencies must begin with the simple and advance to the complex, seeing that [...] complex relations, being made up of simple ones, cannot be established before simple ones have been established*” (PITT-RIVERS, “Principles of Classification” [1874], *apud* SEVERI 2003:91). Mais adiante veremos como a forte oposição de Boas a essa premissa evolucionista pode ser reveladora.

simples para o complexo, do homogêneo para o heterogêneo” (2003:92).⁶⁶ Remetendo à possível influência das idéias de Gottfried Semper⁶⁷ sobre Pitt-Rivers, Severi ressalta a insistência deste último em “fazer as imagens falarem”⁶⁸, quer dizer, em colocarmos imagens em uma sequência coerente para ser ativado um padrão de pensamento (visual) que prescinde da palavra (por essa razão, uma “ponte” com sociedades sem tradições escritas).

Para seu sucessor, Hjalmar Stolpe, o importante passaria a ser descrever o “processo que leva das primeiras representações, rudimentares mas ‘realistas’, à invenção dos ‘hieróglifos’ ou ‘pictogramas’” (Severi 2003:96). Para além da mera afinidade entre formas, Stolpe atentaria para o papel desempenhado pela progressiva “convencionalização” [*conventionnalism*] da forma, onde critérios geométricos e de simetria seriam determinantes⁶⁹:

“Longe de ser um divertimento destinado a satisfazer um sentimento estético, [os padrões de ornamento] constituem o que Stolpe propõe chamar um criptóglifo [*cryptoglyphe*], uma representação convencionalizada em ‘forma de hieróglifo’ do protótipo da série (...) O criptóglifo, graficamente, preserva o sentido do protótipo. Pouco importa, para Stolpe, que o ornamento seja ou não visto dessa forma [pelos indígenas]: ‘O ornamento simboliza a imagem primitiva’ (...) Encontramos aqui os fundamentos dessa concepção do símbolo primitivo (...) que transparece, como pano de fundo, na maneira como Warburg analisa os desenhos dos Hopis” (2003:99, tradução nossa).

Mas é através da, assim chamada, “projeção de formas”, que Severi estabelece uma conexão com a *empatia visual* de Robert Vischer e, por extensão, com a “tradição estética alemã”; pois, “já em Pitt-Rivers”, se pressupõe que o reflexo do

⁶⁶ Tais idéias seriam provenientes de uma “memória automática” do homem, capaz de transformar experiência consciente em “ação instintiva” (cf. SEVERI 2003).

⁶⁷ Severi reforça o ponto lembrando que o famoso arquiteto alemão esteve exilado na Inglaterra. Cabe recordarmos que Gombrich cita “um ensaio de Semper sobre o ornamento” entre as leituras significativas feitas Warburg antes da viagem (cf. GOMBRICH 1992:85-86).

⁶⁸ Warburg costumava usar essa mesma expressão, como em *A arte do retrato e a burguesia florentina* [*Bildkunst und florentinisches Bürgertum*], sobre uma obra de Ghirlandaio (cf. “L’art du portrait et la bourgeoisie florentine” [WARBURG 1990:112]).

⁶⁹ Severi alerta em nota para influência de Stolpe sobre Alois RIEGL –pois as pesquisas do primeiro são citadas explicitamente no célebre *Questões de estilo* [*Stilfragen*] (1893).

homem primitivo não seria “traçar uma forma sobre um suporte”, mas *reconhecer* e *interpretar* uma forma no ambiente:

“Fica claro [no comentário de Stolpe sobre um artefato] que o ato de olhar vai além da simples imitação da forma. Aqui passamos da idéia de imitação de um objeto natural à interpretação de seu contorno. (...) o ato de interpretação [implícito nos ornamentos e motivos] é resultado de um diálogo entre o olhar e a forma natural. (...) A capacidade da imagem de suscitar por projeção uma cadeia de associações quando entra em contato com o olhar (...) parece implicar duas operações mentais distintas: por um lado resulta numa seleção que retêm somente certos traços da imagem real; por outro, essa seleção conduz à elaboração de um modelo gráfico o qual pode em seguida ser reproduzido e variar de acordo com um eixo de simetria. É nesse contexto, de obtenção de um ‘estereótipo por cristalização’, que o olhar pode completar ou interpretar a imagem, preenchendo partes vazias a partir de traços selecionados, fazendo surgir aspectos implícitos” (2003:101, tradução nossa).

Para o autor, portanto, foi a partir dessa “raiz esquecida” que se deu a tão fecunda a relação de Warburg com os antropólogos do Smithsonian, justamente por ser “uma herança intelectual comum” que “realiza a síntese de duas tradições, a morfológica (de origem goetheana) e a darwinista –a mesma que conduz de Goethe a Semper e a Boas” (2003:105-104).⁷⁰

Em parte, o presente trabalho foi inspirado por esse mesmo artigo, porém, ao longo de nossas pesquisas vimo-nos desencorajados a seguir-lhe os passos; e não apenas por questões de competência em assuntos mais estritamente antropológicos, mas por julgarmos que Severi acaba contornando o problema aqui proposto num

⁷⁰ “Il est clair que l’approche morphologique que nous avons reconstruite brièvement tire son originalité du fait qu’elle a l’ambition (...) d’aller au-delà de la pure taxonomie des formes pour explorer la pensée visuelle qui en est à l’origine. C’est en cela que la biologie des formes réalise la synthèse de deux traditions, morphologique (d’origine goethéenne) et darwinienne. Comme Goethe dans ses études botaniques, les biologistes de l’art ne cherchent à définir d’emblée ni la causalité ni le sens, mais ils s’attachent plutôt à décrire les formes élémentaires des phénomènes qu’ils étudient. La théorie darwinienne de l’évolution leur offre le moyen de situer ces formes élémentaires dans les tout premiers stades d’évolution de la culture humaine en se référant aux instruments classiques de la pensée naturaliste : la classification, l’étude du développement (que Goethe concevait encore comme une série de métamorphoses) et l’analyse de la distribution géographique. (...) c’est précisément cette ambition de mener l’analyse sur les deux plans, psychologique et formel, qui confère à certains travaux de Stolpe et Pitt-Rivers une sorte d’ambiguïté fertile, qui fait tout leur intérêt aujourd’hui” (SEVERI 2003:105-104).

sentido, de certa forma, oposto ao de Saxl, isto é, busca compensar o que há de obscuro no papel da antropologia americana com uma investigação historiográfica detalhada, mas excessivamente restrita à *disciplina antropológica*. Dessa ênfase resulta naturalmente um contexto histórico inapreensível, onde toda estrutura depende de premissas insólitas, como “autores conhecidos por Warburg”, ou do próprio “contato direto com os pesquisadores ligados ao Instituto Smithsonian” –de cujos pontos de vista Warburg teria “se impregnado durante sua estadia” (2003:88). Já nós, temos em vista um outro ponto de partida: é justo o conjunto dessas premissas que queremos qualificar ou interligar de forma satisfatória diante das contradições que apontamos.

Em outras palavras, o instigante título “Warburg antropólogo”, a nosso ver, merece a seguir uma interrogação: em que medida é correto afirmar, como faz Severi, que “Warburg encontrou lá uma confirmação clara das idéias daquele que então guiava a pesquisa antropológica nos Estados Unidos [Franz Boas]”? Tais idéias são esclarecidas remetendo às pesquisas de Boas sobre arte indígena, que “o levaram a considerar que, longe de qualquer oposição entre os princípios de ‘abstração’ e ‘realismo’ pode-se escolher representar os objetos não como se apresentam à visão, mas tal como são representados pelo espírito” (2003:82). Ora, essa breve referência a *Primitive Art* (1927), sem dúvida, é insuficiente para estabelecermos o vínculo seguro aqui buscado, sendo difícil evitarmos a impressão de entrarmos num ciclo vicioso quando o autor, em seguida, reconhece que Warburg “também confirmou o que Robert Vischer havia previsto” (2003:83), citando idéias praticamente equivalentes as de Boas: “para Vischer, a representação mental pode exceder o que a imagem *por si* permite ver” (recordemos o comentário de Warburg sobre Alberti)⁷¹.

Torna-se essencial para nossas preocupações o estabelecimento de uma hierarquia mais clara para melhor qualificarmos tal “contato direto”, sob pena de sermos forçados a buscar um campo de influências mais amplo e diversificado (sendo sintomático que após o percurso *Vischer—Semper—Haddon—Pitt-Rivers—Stolpe*, não seja para Boas, como seria esperado, que Severi retorne mas, mais

⁷¹ “A imaginação e a reflexão ocupam partes iguais na regra formulada (...) as cabeças dos jovens ao vento (...) são um verdadeiro compromisso entre a imaginação antropomórfica e a observação racional” (WARBURG 1990:57).

frequentemente, para Gregory Bateson!).⁷² Antes de seguirmos adiante cabe ainda mencionarmos uma das aberturas do artigo, onde, sempre insistindo na conexão entre o projeto warburguiano e o já mencionado ramo da antropologia, Severi cita a conclusão de *Arte Italiana e Astrologia Internacional no Palácio de Schifanoia*:

“Caros estudantes, não preciso dizer que o objetivo dessa leitura não era apenas resolver um problema pictórico (...) o experimento isolado e extremamente precário que aqui conduzi foi um apelo pela expansão das fronteiras metodológicas dos nossos estudos sobre arte; até agora a falta de categorias evolutivas adequadas tem impedido a história da arte de colocar seu material à disposição da –ainda não escrita– psicologia histórica da expressão humana” (*apud* Severi 2003:82, tradução nossa).

Apesar da reconhecida “dívida” de Warburg para com um enfoque antropológico, o estabelecimento desse vínculo partindo desse trecho específico nos soa algo arbitrário, ao percebermos omitido seu célebre trecho final –quando Warburg, num gesto incomum, ensaia um esclarecimento do seu método–:

“(...) uma análise iconológica que não se deixa intimidar nem aterrorizar por *fronteiras policiais* [as áreas de conhecimento, a academia]⁷³ (...) ao esforçar-se por esclarecer cada um dos pontos obscuros das obras, pode esclarecer também os grandes processos gerais da evolução” (1990:215-216, tradução nossa).

Uma proposta, portanto, essencialmente interdisciplinar –em parte, diríamos mesmo *antidisciplinar*–, de maneira que não vemos por que extrair seu interesse por determinado campo de conhecimento.

A digressão introduzida por Severi, sem dúvida, traz questões próprias da pesquisa antropológica da época (onde nossos interesses convergem), no entanto, as mesmas encontram-se claramente selecionadas e organizadas num eixo que aponta para interesses mais específicos, qual seja, sua ênfase numa necessária articulação entre as tradições escritas e iconográficas (estas últimas, segundo a crítica Severi, até hoje artificialmente diluídas nas chamadas “tradições orais”). Uma *antropologia da memória* baseada nessa relação (parece-nos que nos termos propostos por Agamben [cf. 1999:102]) seria possivelmente uma extensão do projeto de Warburg de uma

⁷² Seria preciso inferir a linha BOAS—(MEAD?)—BATESON?

⁷³ Cf. “Warburg Centenary Lecture” (GOMBRICH 2001:52).

psicologia geral da expressão ou de sua enigmática *iconologia do intervalo*. Eis o ponto:

“Gostaria de demonstrar aqui que uma antropologia da memória, fundada sobre o estudo empírico dessas práticas [de memorização, ligadas tanto à iconografia como ao exercício da palavra], poderia renovar esse campo de estudos, sendo um dos instrumentos mais poderosos dessas práticas a imagem [isto é, seu reconhecimento e interpretação]” (Severi 2003:78, tradução nossa).⁷⁴

Talvez por essa mesma razão Severi não ache necessário lidar com o desconcertante afastamento de Warburg de temas relacionados à arte e cultura dos índios americanos após seu retorno à Alemanha, até seu súbito reaparecimento na leitura de 1923 em Kreuzlingen⁷⁵ (verdade que também Saxl minimiza a questão ao dizer que apenas numa “época mais tardia de sua vida Warburg não se dedicaria mais à psicologia dos povos primitivos” [2003:151]). Certamente não é nosso objetivo censurar a argumentação do prof. Severi, apenas buscamos demonstrar que sua natural ênfase em questões antropológicas deixa ocultos aspectos históricos mais amplos que, para nós, são essenciais. De fato, sua proposta parece refletir-se nitidamente na explicação de Warburg sobre os objetivos de seu último projeto, o “atlas” *Mnemosyne* –onde ademais entende-se melhor a sugestão do termo “utopia”–:

“(…) agora ou nunca há uma oportunidade de reunir meus diferentes estudos especializados em um trabalho unificado, o qual demonstraria o objetivo comum de minhas diversas buscas (...) Essa série de imagens revelará a função dos padrões expressivos classicizantes usados para representar o movimento interior e exterior da vida. Será ao mesmo tempo a fundação de uma nova teoria da função das imagens na memória humana” (*apud* Schoell-Glass 2001:186-187).

⁷⁴ [*Je voudrais montrer ici qu'une anthropologie de la mémoire, fondée sur l'étude empirique de ces pratiques, pourrait renouveler ce champ d'études, un des moyens les plus puissants impliqué par ces pratiques étant l'image*].

⁷⁵ “[*Back in Germany*] Warburg set aside his interest in the topic. In 1907 he wrote to Mooney in English, expressing his regret that because of his research on the Renaissance, he no longer had the time to read the reports of the Bureau of American Ethnology. But he did acknowledge that without his study of the Pueblo Indians, he would never have been in a position to find a broader basis for the psychology of the Renaissance. (...) [*But*] he could not cope with them and what they stood for at all – at least at that point in his life and for many years after. To all extents and purposes, then, the Indians disappeared from Warburg’s work from now on until their reappearance in the lecture of 1923” (FREEDBERG 2004:574).

Simplesmente não nos pareceu vantajoso estender nossa abordagem a um terreno tão vasto e desconhecido antes de verificada a possibilidade de um tratamento mais direto do interesse de Warburg pela sobrevivência da Antiguidade e demais temas entrelaçados –*orientação, polaridade, Pathosformel, engrama, símbolo e inversão de energia* (conforme resumidos por Schoell-Glass [2001:187])–, se possível postos em evidência através da *experiência* da viagem. Eis porque, sem negarmos a importância do estudo acima, permaneceremos insistindo em nossa pergunta inicial.

Sem dúvida, quanto à profundidade da marca deixada pela relação entre Warburg e certa antropologia americana, os registros se acumulam (o próprio congresso de antropologia realizado na Biblioteca Warburg uma delas, além de outras que veremos) e nisso, evidentemente, estamos com Saxl e Severi. Apenas sobre sua natureza, diríamos, podemos ser levados a segui-los um tanto apressadamente, fixando-nos, como é comum, mais no guia que no caminho indicado, mais na palavra que no gesto. Antes de subestimarmos o papel dos antropólogos americanos como fez Didi-Huberman (que, mal os citando, propõe um “Warburg etnólogo” seguidor de um inescapável Edward Tylor [2002:51-65]), parece-nos essencial perguntarmos novamente o que poderia, em 1895-96, ser chamado de uma *antropologia americana?*

5

Evolucionismos

Ao estudarmos a “formação” da antropologia americana, somos levados a crer que, no fim do século XIX, suas raízes estavam ainda demasiado próximas da tradição europeia para permitir uma diferenciação clara. Segundo George Stocking Jr., “o ano conhecido como a entrada dos estudos acadêmicos americanos na maioria é 1904 [ano do Congresso de Artes e Ciências de St. Louis]⁷⁶ (...) e a antropologia americana estava àquela altura no meio de uma transição incompleta” (2004:39). Talvez seja significativo que Saxl tome como equivalentes os termos “antropólogos americanos” e “americanistas” (2003:159-168), imprecisão que nos lembra o fato de que estamos a tratar de um texto escrito em 1929 sobre um evento de 1896 (ou seja, se a definição de uma escola americana na época era algo problemática, na década de 1920, possivelmente, já se pudesse discernir certos traços característicos...). Ou, quem sabe, apesar do tom objetivo que apreendemos quando lemos “antropologia americana”, Saxl estivesse se referindo a um movimento mais vago e amplo (por exemplo, os ideais e objetivos de certos antropólogos americanos, ou uma *antropologia possível* apenas na América)? David Freedberg reforça esse ponto quando diz:

“Aqueles eram os anos dourados do incomparável *Annual Reports of the Bureau of American Ethnology* –incomparáveis em parte pelo entusiasmo associado à descoberta etnográfica de culturas antigas ainda sobrevivendo em meio ao progresso da América moderna” (2004:570).

⁷⁶ Congresso “que contou com a presença de muitos dos principais intelectuais do mundo” (STOCKING Jr. 2004:39).

Aqui devemos a Didi-Huberman e sua obra *L'image survivante*, ainda que indiretamente, um passo importante de nossas investigações, pois foi seu conhecido ensaio de aproximação entre Aby Warburg e Edward Burnett Tylor –a princípio de uma diluição histórica desapontadora para nossos propósitos– o que de fato proporcionou o vislumbre da primeira etapa mais positiva de nosso trabalho.⁷⁷ Como se sabe, o pesquisador francês buscou vincular o conceito de sobrevivência de Tylor [*survival*] ao de Warburg [*Nachleben*], numa crítica direta à menção de Saxl à idéia de *arquétipo* (“foi uma viagem em busca de arquétipos” [2003:151]), supostamente remetendo a James Frazer. A princípio, portanto, mais um desvio, permanecendo intacta a questão da antropologia americana, que não apenas Saxl mas o próprio Warburg citaria tão enfaticamente:

“(…) Cyrus Adler, Mr. Hodge, Frank Hamilton Cushing e sobretudo James Mooney (assim como Franz Boas em Nova York), pioneiros da pesquisa sobre os indígenas, que me abriram os olhos sobre o *significado universal* da América pré-histórica e selvagem [*Cyrus Adler, den Herren Hodge, Frank Hamilton Cushing und vor allem James Mooney (mit Franz Boas in New York), Pioniere der Eingeborenen-Forschung, die mir die Augen für die weltumfassende Bedeutung des prähistorischen Amerika und ‘wilden’ Amerika öffneten*]” (1998:254, tradução nossa).

Didi-Huberman, no entanto, prefere partir da influência capital de *Primitive Culture* (1871), obra que levaria a etnologia, “no fim do século XIX, [a ser] comumente chamada ‘a ciência de Mr. Tylor’” (2002:52). Mas acrescenta cautelosamente:

“A notoriedade de uma obra, ainda que imensa como nesse caso, certamente não é suficiente para garantir a condição de fonte teórica. É no estabelecimento de uma conexão particular *entre história e antropologia* que está o ponto de contato entre a *Kulturwissenschaft* de Warburg e a *science of culture* de Tylor” (2002:52, tradução nossa).

E qual seria essa conexão? Aqui é necessário um exame atento para tornar claro nosso futuro ponto. A primeira comparação proposta é que ambos estariam

⁷⁷ Cf. capítulos “*Nachleben* ou l’anthropologie du temps” (2002:51-60) e “Destins de l’évolutionnisme, hétérochronies” (2002:61-70) (versão inglesa em forma de artigo como “The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology”, OXFORD ART JOURNAL n.25, pp.59-70).

empenhados em superar a oposição entre “um modelo evolutivo que exige a *totalidade da história* e certa *atemporalidade* creditada à antropologia”:

“Warburg abriu o campo da história da arte à antropologia, não apenas por reconhecer nela novos objetos de estudo, mas sobretudo por esta ‘abrir o tempo’. Tylor, por sua vez, efetuava uma operação rigorosamente simétrica: começava por afirmar que o problema fundamental de toda ciência da cultura [*science of culture*] era o de seu desenvolvimento [*development of culture*]; que esse desenvolvimento não era redutível a uma lei da evolução formulada no modelo das ciências naturais; e que o etnólogo apenas poderia compreender o que ‘cultura’ significa através da história e mesmo da arqueologia, pesquisando documentos antigos [*antiquarian relics*], de pouco interesse atualmente (...) Warburg não discordaria desse princípio metodológico de ‘desatualidade’: o que faz sentido em uma cultura é frequentemente o sintoma, o impensado, o anacrônico. Já estamos no tempo fantasmático [*fantomal*] das sobrevivências” (2002:52, tradução nossa).

O conceito de sobrevivência, que se afirmaria posteriormente por ser uma “solução dialética para tal nó temporal” (nesse caso, resultante da divisão dos modelos históricos “divididos entre os de progresso [*progression*] e os de degeneração [*retrogression*]”), na verdade, teria surgido numa obra anterior, escrita com base numa experiência de *viagem* (“uma viagem ao México, precisamente” [2002:54]).⁷⁸ Nela, segundo o pesquisador francês, testemunhamos a constante surpresa de Tylor diante do “jogo vertiginoso do tempo na *superfície-presente* de uma cultura”, até sua conclusão de que “o presente é tecido por passados múltiplos” (2002:55). Após essa breve referência retorna-se ao capítulo introdutório de *Primitive Culture*, de onde é tirada a seguinte passagem:

“Progresso, decadência, sobrevivência, renascença, modificação, são todas formas de conexão que ligam partes da complexa rede da civilização. Basta um rápido olhar sobre detalhes triviais de nossa vida cotidiana para percebermos em que medida somos seus criadores e em que medida apenas transmitimos e modificamos a herança dos séculos anteriores. Aquele que conhece apenas sua própria época é incapaz de se dar conta do que vê olhando o interior da sua própria casa. Aqui a ‘madressilva’ da Assíria, ali a flor-de-lis de Anjou; uma sanca com uma cornija à grega no teto; o

⁷⁸ Cf. *Anahuac* de TYLOR (1861).

estilo Luís XIV e o da Renascença dividem o espelho. Transformados, deslocados ou mutilados, esses elementos artísticos guardam a marca de sua história; e se, sobre objetos mais antigos, a história por trás é mais difícil de ler, nós não devemos concluir que ela não existe” (1958:17-18, tradução nossa).⁷⁹

A interface com o pensamento de Warburg é aqui estabelecida através da afinidade “não-essencialista” ou “não-arquetípica”⁸⁰, pois ambos compreenderiam o fenômeno da cultura em termos de “sintoma, exceção e deslocamento”. Sua “permanência, força e poder” residiriam justamente nesse caráter tênue, subconsciente, característico das sobrevivências. Naturalmente a afinidade seguinte aponta para o interesse de Warburg pela categoria da *superstição* (cf. seu “A adivinhação pagã e antiga nos escritos e imagens na época de Lutero” [1920]1990) que, conforme explica o próprio Tylor, foi evitada apenas devido à forte carga pejorativa do termo: daí a necessidade de introduzir a palavra *sobrevivência*, “destinada a designar o fato histórico [subjacente]” (*apud* Didi-Huberman 2002:57)⁸¹.

Ainda seguindo o tênue rastro da “conexão particular” entre Warburg e Tylor, curiosamente, o autor resolve recorrer ao *Ensaio sobre a Dádiva* de Marcel Mauss para fechar seu argumento. Para ele, Mauss teria se valido do conceito de *sobrevivência* (no capítulo “Sobrevivência desses princípios [da troca de dádivas] nos

⁷⁹ [Progress, degradation, survival, revival, modification, are all modes of the connection that binds together the complex network of civilization. It needs but a glance into the trivial details of our own daily life to set us thinking how far we are really its originators, and how far but the transmitters and modifiers of the results of long past ages. Looking round the rooms we live in, we may try here how far he who only knows his own time can be capable of rightly comprehending even that. Here is the ‘honeysuckle’ of Assyria, there the fleur-de-lis of Anjou, a cornice with a Greek border runs round the ceiling, the style of Louis XIV, and its parent the Renaissance share the looking-glass between them. Transformed, shifted, or mutilated, such elements of art still carry their history plainly stamped upon them; and if the history yet farther behind is less easy to read, we are not to say that because we cannot clearly discern it there is therefore no history there]. Para versão francesa, cf. DIDI-HUBERMAN 2002:56.

⁸⁰ FRAZER, por exemplo, segundo DIDI-HUBERMAN, ainda enxergaria as sobrevivências como “confusão entre magia e lógica” (2002:62).

⁸¹ Cf. TYLOR (1958:71-72): “Such a proceeding as this would be usually, and not improperly, described as a superstition; and, indeed, this name would be given to a large proportion of survivals, such for instance as may be collected by the hundred from books of folk-lore and occult science. But the term superstition now implies a reproach, and though this reproach may be often cast deservedly on fragments of a dead lower culture embedded in a living higher one, yet in many cases it would be harsh, and even untrue. For the ethnographer's purpose, at any rate, it is desirable to introduce such a term as ‘survival’ simply to denote the historical fact which the word ‘superstition’ is now spoiled for expressing”.

direitos antigos e economias antigas”) justamente para apontar o justo valor das instituições sociais de sociedades ditas “primitivas”. Segue-se a uma citação de Mauss (“não há sociedade conhecida que não tenha evoluído, [pois] os homens mais primitivos possuem um imenso passado por trás deles: a tradição difusa, a sobrevivência, desempenham um papel, mesmo entre eles”) uma alusão a sua famosa conclusão de que “é possível estender essas observações [sobre os primitivos] a nossas sociedades” (2003:294), posta por Didi-Huberman nos seguintes termos: “ou seja, uma história tão complexa que poderia muito bem ser a nossa” (2002:62).⁸²

Resumidamente, portanto, temos uma tentativa de compatibilização da antropologia tyloriana –para Didi-Huberman, excessivamente associada a um evolucionismo de matriz darwinista ou spenceriana (etapas evolutivas, *survival of the fittest*)– num mais denso relativismo histórico-cultural que, por sua vez, associamos a um período posterior da história da antropologia. Obviamente o caráter inusitado desse ensaio não escapa ao autor, que empreende a seguir uma crítica à introdução da igualmente célebre *Antropologia Estrutural* de Claude Lévi-Strauss, por este “decididamente querer conceder apenas a Franz Boas uma reflexão profunda sobre a historicidade das sociedades primitivas” (2002:64). Pois para Didi-Huberman, a noção de sobrevivência de Tylor foi construída de modo “manifestamente independente” das doutrinas de Darwin e Spencer⁸³:

“Ainda que o debate sobre a evolução constitua seu horizonte epistemológico geral (...) onde a seleção natural apontava a ‘sobrevivência’ do mais adaptado (...) Tylor abordava, sob ângulo inverso, a sobrevivência dos elementos culturais mais ‘inaptos

⁸² “Uma parte considerável de nossa moral e de nossa própria vida permanece estacionada nessa mesma atmosfera em que a dádiva, obrigação e liberdade se misturam. Felizmente, nem tudo ainda é classificado exclusivamente em termos de compra e venda. As coisas possuem ainda um valor sentimental (...) Restam ainda pessoas e classes que mantêm os costumes de outrora e quase todos nos curvamos a eles” (MAUSS 2003:294).

⁸³ Cf. prefácio da segunda edição: “*It may have struck some readers as an omission, that in a work on civilization insisting so strenuously on a theory of development or evolution, mention should scarcely have been made of Mr. Darwin and Mr. Herbert Spencer, whose influence on the whole course of modern thought on such subjects should not be left without formal recognition. This absence of particular reference is accounted for by the present work, arranged on its own lines, coming scarcely into contact of detail with the previous works of these eminent philosophers.*” Essa referência é sem dúvida pouco explicativa e algo ambígua e, na verdade, as respeitosas e esquivas palavras de TYLOR podem ser tanto as de um discípulo dos “einentes filósofos” mais voltado para a pesquisa de campo, como as de um revisionista.

e inapropriados' (*unfit, inappropriate*), portadores antes de um passado confuso que de um futuro evolutivo" (2002:65, tradução nossa).

Mas a crítica direta de Lévi-Strauss (referindo-se explicitamente a Tylor) sobre o método de “retalhar as culturas em elementos isolados por abstração” e de tratar costumes e artefatos “como espécies que devem ser estudadas da mesma maneira como os naturalistas estudam as dos animais ou vegetais” (1970:18), permanece, a nosso ver, sem uma resposta satisfatória.⁸⁴ Porém, após essa breve excursão, eis que surge –ainda que em negativo– a figura de um representante autêntico da antropologia americana, e seguido de um problema cuja investigação parece certamente promissora: as proposições de Didi-Huberman parecem querer relativizar, conforme foi dito, o “horizonte evolucionista” das investigações de E.B. Tylor, mas, para além do argumento de Lévi-Strauss, devemos logicamente atentar para aquele formulado pelo próprio Boas.⁸⁵ A menção a Mauss, por exemplo, num contexto de relativismo cultural e historicismo, parece-nos muito mais segura quando associada não a Tylor, mas a Boas, que já em 1889 dizia:

“Ao utilizar a expressão ‘povos antigos’ sem maiores esclarecimentos espero que não tenha deixado a impressão que estamos lidando com povos que vivem num estado original de simplicidade e de naturalidade (...) Ao contrário: não devemos esquecer que até um povo antigo tem uma longa história atrás de si (...) nenhum desses povos está livre de regras convencionais” (Boas 2004[1889]:93-94).

(Margarida Moura faz questão de assinalar que “a etnografia de Boas [do *potlatch* kwakiutl] teria sido indispensável à elaboração do *Ensaio sobre a dádiva*” [2004:42].)⁸⁶

⁸⁴ Sendo apontada apenas a aparente contradição de LÉVI-STRAUSS ao conceder ao pesquisador inglês o lugar de fundador de uma “etnologia que tira sua originalidade da natureza inconsciente dos fenômenos coletivos” (DIDI-HUBERMAN 2002:64). O trecho completo seria: “Que a etnologia tire sua originalidade da natureza inconsciente dos fenômenos coletivos já resultava, se bem que de modo ainda *confuso e equívoco*, de uma fórmula de Tylor” (LÉVI-STRAUSS 1970:35, ênfases nossas).

⁸⁵ Além do livro organizado por STOCKING Jr., faremos uso também de “As limitações do método comparativo” (1896), “Os métodos da etnologia” (1920), “Alguns problemas de metodologia nas ciências sociais” (1930), “Raça e progresso” (1931), “Os objetivos da pesquisa antropológica” (1932) –cf. BOAS 2005.

⁸⁶ Cita Mauss: “Sobre o *potlatch*, Boas nada escreveu de melhor do que a seguinte página: ‘o sistema econômico dos índios da colônia britânica é amplamente baseado no crédito assim como o dos povos

Mas aqui talvez nos adiantemos pois é preciso levar em consideração a afirmativa de Stocking Jr. sobre uma antropologia americana (no início do século XX) ainda “em transição” (a rigor, assinala o autor que até hoje “discute-se se devemos falar de uma ‘escola Boas’” [2004:15]). De qualquer forma, não nos parece aceitável, diante do fato que *L’Image Survivante* não apresenta nenhuma referência direta de Warburg a Tylor⁸⁷, o estabelecimento de uma suposta afinidade efetuada através de passagens selecionadas como que em busca de um sentido de inspiração mais subjetivo (como o atribuído a “quem conhece apenas sua própria época é incapaz de se dar conta do que vê no interior de sua própria casa”) estaria provavelmente melhor representado nos escritos de Novalis, Hölderlin e, certamente, nos de Goethe (“Aquele que de três milênios/ não sabe prestar contas,/ vive nas trevas, a mercê/ dos dias que passam”)⁸⁸ –como aliás fez Gombrich, de forma primorosa, na sua interpretação dos conceitos (fundamentais para Warburg) de polaridade e compatibilidade (cf. 1992:280). Resulta difícil cremos que a relação de Warburg com a antropologia residisse em tais afinidades, quando sabemos que estava justamente a fugir da “tendência estetizante”, em busca da “arte biologicamente necessária” (e sob pena de “converte-se à medicina”!). Diante dessas afirmações seria bastante imprudente e mesmo contra-intuitivo diluirmos, sem uma razão clara para tanto, a intenção de Warburg de buscar recursos científicos adequados para uma investigação mais objetiva da arte, e que na América, de alguma forma, os obteve através de determinada experiência.

civilizados. (...) Contrair dívidas, de um lado, pagar dívidas, do outro, isso é o potlatch (...) Convém compreender claramente que um índio que convida os amigos e vizinhos a um potlatch, o qual, aparentemente, desperdiça os resultados acumulados de longos anos de trabalho, tem em vista duas coisas que só podemos reconhecer como sensatas e dignas de louvor. Seu primeiro objeto é pagar dívidas. Isso é feito publicamente, com muita cerimônia e à maneira de uma autenticação em cartório. Seu segundo objeto é colocar os frutos de seu trabalho de tal forma que obtenha o maior proveito tanto para si quanto para os filhos. Os que recebem presentes nessa festa, os recebem como empréstimos que utilizam em seus empreendimentos em curso, mas, após o intervalo de alguns anos, é preciso retribuí-los com juros ao doador ou a seu herdeiro.’ (...) [eis] uma idéia bastante exata do funcionamento da noção de crédito no *potlatch*” (MAUSS, 2003:236).

⁸⁷ Apenas uma conexão através de Julius von SCHLOSSER, “amigo de Warburg e próximo em muitos pontos, de sua problemática” (2002:51).

⁸⁸ Do *Fausto* [*Wer nicht von dreitausend Jahren/ Sich weiß Rechenschaft zu geben,/ Bleib’ im Dunkeln unerfahren/ Mag von Tag zu Tage leben*]. Sobre o papel de GOETHE no pensamento de Warburg cf. sobretudo *Aby Warburg* (GOMBRICH 1970), onde a seleção de citações ao longo de toda obra busca atribuir-lhe uma função decisiva de orientação geral.

A despeito da visão de Didi-Huberman de que o “destino do evolucionismo” foi “segmentar o fluxo do tempo”, logicamente é possível enxergar, mesmo num Tylor, o modelo limitado pelas “ciências naturais” que, na ótica de Lévi-Strauss, parte de uma abordagem “enumerativa e etapista” (cf. Moura 2004:164). Para Margarida Moura, por exemplo, o diferencial entre Tylor e Boas fica evidente na comparação das respectivas definições de cultura (na de Boas como uma função mais interna e integradora).⁸⁹

Obviamente é preciso relativizar as críticas a Didi-Huberman, lembrando que o objeto de sua obra *não é* a viagem, mas o (tempo) “fantasmático”, que ocupa *ab initio* a função de eixo estrutural em sua obra: é de vestígios e do direcionamento sistemático da atenção para essa noção ou dimensão conceitual, que encontramos sua aplicabilidade na questão warburguiana. Por isso é necessário um tão longo percurso –alternadamente com Tylor, Burckhardt, Nietzsche, Darwin, Freud, Binswanger, e por fim, com Vischer, Carlyle e Vignoli (além de, negativamente, com Panofsky, Gombrich e Cassirer)–, de forma que afinidades, precárias isoladamente, quando justapostas assumam gradualmente um caráter qualitativo e, finalmente, propositivo.⁹⁰ O escopo do presente trabalho obriga-nos a buscar decididamente uma via principal de acesso que, por essa mesma razão, deverá seguir em sentido inverso do estudo citado acima. Devemos buscar fatos e implicações mais diretamente relacionados a um dado específico e, se possível, efetuar uma aproximação ou “ponto de contato” entre Aby Warburg e determinada antropologia. Nossa ênfase, pois,

⁸⁹ Para TYLOR: “Cultura ou civilização, tomados em seu sentido etnográfico amplo, é o todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, direito costume, e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade. A condição de cultura entre as várias sociedades da humanidade, na medida em que é capaz de ser estudada em princípios gerais, é um assunto apto para o estudo das leis do pensamento e da ação humanos. Do mesmo modo, a uniformidade que tão amplamente perpassa a civilização é devida em grande medida à ação uniforme de causas uniformes, ao passo que seus vários degraus podem ser entendidos como estágios de desenvolvimento e evolução, cada um sendo a consequência de uma história prévia, na iminência de dar sua parte propriamente dita no compartilhamento da história do futuro.” Já para BOAS: “Cultura pode ser definida como a totalidade das reações e atividades mentais e físicas que caracteriza a atividade dos indivíduos que compõe um grupo social, coletiva e individualmente, em relação ao ambiente natural, a outros grupos, aos membros do próprio grupo e a cada indivíduo consigo próprio. Ela também inclui os produtos destas atividades e seu papel na vida dos grupos. Contudo a mera enumeração desses vários aspectos da vida não constitui cultura. Ela é mais. Seus elementos não são independentes, eles têm uma estrutura” (*apud* MOURA 2004:163-164).

⁹⁰ Para o autor a aproximação mais abrangente e fecunda parece se dar na relação WARBURG—FREUD, permeando toda sua obra a idéia de *cultura como sintoma*.

deverá inevitavelmente incidir sobre características próprias da antropologia americana e seus expoentes em termos teóricos e/ou metodológicos.

Antes disso, nosso olhar de relance para o romantismo alemão levanta ainda outra questão sobre a obra de Didi-Huberman: a transposição feita com demasiada facilidade das barreiras entre as culturas anglo-saxônica e germânica. Pode-se ignorar o peso específico na época de um termo como *Leben* –associado à idéia de “vivência” [*Erlebnis*]⁹¹ e, finalmente, a toda uma *Lebensphilosophie*⁹²–, presente no conceito de “sobrevivência” [*Nachleben*] de Warburg? De fato, Edgar Wind já repreendera Gombrich nesse sentido por não explorar suficientemente uma expressão em especial “que Warburg gostava de escrever e falar, ‘*das bewegte Leben*’ [a vida em movimento], a qual definia sua paixão dominante” (1997:184). Já no campo da etnologia, ao invés de Tylor, por que não o berlinense Adolph Bastian, por exemplo, cuja importância é explicitamente reconhecida no prefácio da primeira edição de *Primitive Culture*⁹³ (ademais um dos mestres de Franz Boas)? Gombrich já dissera que “seria inconcebível que um discípulo de Lamprecht não fosse influenciado por esse enérgico defensor do *trabalho de campo* a serviço da psicologia cultural”

⁹¹ “A pesquisa do surgimento da palavra ‘vivência’ [*Erlebnis*] na escrita alemã conduz ao surpreendente resultado de que, diferentemente de ‘vivenciar’ [*Erleben*], somente se tornou usual nos anos 70 do século XIX” (GADAMER 2002:117[66]) [...] “foram o tom antecipador de um protesto contra a moderna sociedade industrial que, no início do nosso século [XX], fizeram ascender as palavras de ordem ‘vivência’ e ‘vivenciar’ a um tom quase religioso. A influência de NIETZSCHE e de BERGSON atuou nessa direção. Mas também um ‘movimento espiritual’ como o que envolveu Stefan GEORGE e o filosofar de Georg SIMMEL (...) testemunham a mesma coisa (2002:121-122[69]). Este último, por exemplo (que, segundo Gadamer [2002:130], “não somente acompanhou a ascensão da palavra ‘vivência’ até se tornar uma expressão da moda, mas que, em boa parte, foi disso co-responsável”), escreveria: “A história da filosofia revela o fato peculiar, e não exatamente digno de elogio, de que sua intenção de atentar mais profundamente à vida deixou lacunas no que diz respeito a alguns dos elementos mais importantes da vida. À parte observações ocasionais, a filosofia nada nos diz sobre o conceito de destino; nada sobre a estrutura enigmática daquilo que chamamos de ‘vivência’” (cf. 1971[1921]:235, tradução nossa). Mesmo uma famosa “contra-tendência” pode facilmente ser verificada em “A ciência como vocação” [*Wissenschaft als Beruf*] de WEBER: “Se alguém tem aspirações científicas é algo que depende de um destino que nos está oculto e, além disso, de certos ‘dons’. Na base desta verdade indubitável originou-se uma atitude, muito popular, por razões bem compreensíveis, entre a juventude, de auto-rendição a alguns ídolos, de cujo culto encontramos exemplos em todas as esquinas e em todos os jornais. Tais ídolos são a ‘personalidade’ e a ‘vivência’. Ambos estão estreitamente ligados: predomina a idéia de que a segunda contribui a primeira, a cuja essência pertence. As pessoas atormentam-se por ‘acumular vivências’ –pois isso faz parte do estilo de vida peculiar de uma personalidade– e, se não o conseguirem, devem ao menos se comportar como se tivessem recebido esse dom da graça” (2005[1917]:10-11).

⁹² Cf. MARÍAS 2004:419-435, “A filosofia de nosso tempo”, parte II (“A Idéia da Vida”).

⁹³ Onde Tylor reconhece sua dívida em relação à “dois tratados em especial: *Mensch in der Geschichte* do Professor Adolph BASTIAN, de Berlim, e *Anthropologie der Naturvolker*, do Professor WAITZ, de Marburgo” (cf. TYLOR 1958:6).

(1992:94). Todavia, tendo em vista nosso objetivo mais específico, voltaremos nossa atenção para os professores com os quais Warburg teve contato direto, mais precisamente os originais Karl Lamprecht e Hermann Usener, cujas respectivas visões sobre arte e mitologia clássica, conforme invariavelmente indica nossa bibliografia, marcaram seus anos de estudante em Bonn (1886-1889).

Usener, que era filólogo de formação, ensinava história da religião sempre “tratando mitos, imagens e formas linguísticas em termos antropológicos” (cf. Forster 1999:7), “tentando explicar a existência do mito investigando funções e disfunções da linguagem” (cf. Gombrich 1992:75). Já vimos que, para Saxl, Warburg viajou “como aluno de Usener”, e que sua preocupação na abertura da conferência em amenizar seu tom científico parece vir justamente da falta de fundamentação “no plano filológico”, por “não conhecer a língua dos índios” (2003:58-60).

Lamprecht, por sua vez, desenvolvia em seus cursos “um método histórico não-ortodoxo baseado em idéias da psicologia”, com interesse voltado sobretudo para os problemas de “transição de um período para outro” (Forster 1999:8). Uma recorrente afinidade metodológica com esse antigo professor –conforme vimos no experimento de Keams Canyon– nos induz a atribuir certa prioridade a esse vínculo. Quem sabe uma luz sobre esse distante personagem possa nos fornecer a prometida aproximação da experiência da viagem?

6

Arte como chave histórico-cultural?

Segundo o estudo de Kathryn Brush “Aby Warburg and Cultural Historian Karl Lamprecht” (2001), há “abundantes evidências” de que Lamprecht foi uma influência decisiva tanto conceitual como metodológica para Warburg, sendo esta comparável apenas a de Jacob Burckhardt. O ex-professor de Warburg também reconhecia a ascendência do historiador suíço⁹⁴, porém, julgando-o “pouco sistemático”, diria que seus objetivos *ainda* eram voltados para os ideais educativos da *Bildung* (cf. Brush 2001:66). Seu empenho e originalidade o levaram na época a ser tido como uma “figura das mais promissoras dentro da comunidade de historiadores”, justamente por sua busca incansável para adequar a História a um padrão de “positividade” científica de acordo com o que a “nova sociedade” esperava de um *saber especializado* (uma *Wissenschaft*).

No entanto, a qualidade mais distinta de seu projeto de uma ciência da cultura rigorosa –por uma autêntica *Kulturwissenschaft*– era que sua pretendida contribuição como especialista, paradoxalmente, residisse numa abordagem essencialmente *interdisciplinar*. A razão desse *tour de force* metodológico foi que sua tentativa de “sistematizar” ou “atualizar” os estudos culturais, adotou como principal estratégia a compatibilização da ciência histórica com avanços então recentes de outras especialidades, tais como a psicologia, sociologia, antropologia, etnologia e, *not least*, história da arte (Brush 2001:66). No fim, nos diz Roger Chickering, isso o levaria a basear seus ambiciosos proto-sistemas em “especulações audaciosas” (*apud* Brush 2001:69); porém, curiosamente, o diálogo com o último campo citado parece ter tido uma espécie de “efeito reverso”. Como disse Brush,

⁹⁴ Cf. SCHORSKE, “A história como vocação na Basileia de Burckhardt” ([1998]2000).

“Apesar de raramente citado no contexto da história da arte, os estudos de Lamprecht tiveram um impacto formador na disciplina de história da arte durante as décadas de 1880 e 1890 –precisamente quando a história da arte ‘científica’ estava sendo institucionalizada nas universidades alemãs. [...] Sua formulação peculiar [*Fragstellung*] da problemática que envolve a pesquisa histórica teve implicações de grande alcance” (2001:66, 75, tradução nossa).

Para compreender o papel da arte no programa de Lamprecht é preciso ter em mente que ele visava nada menos que uma “história total”, que explicasse as mudanças ocorridas ao longo do tempo através de um conhecimento íntimo das idéias ou imaginação [*Vorstellungen*] das civilizações do passado –nas palavras de Brush, “acessando sua mentalidade” [*Mentalität, Seenleben*] (Gombrich 1992:67). Nessa busca por uma história cultural que compreendesse “todas as manifestações humanas” que passou a trabalhar com analogias entre os mais diferentes aspectos sociais e individuais⁹⁵, e no exercício dessa perspectiva que, progressivamente, se convenceria do valor estratégico da arte como objeto “sintomático de atitudes culturais mais amplas”:

“Na sua visão as artes visuais proporcionavam a única manifestação clara, ou concretização [*objectification*], da cultura intelectual que forneceria o acesso à mentalidade e psique coletiva da época em que as obras foram produzidas (...) graças a essa equação, trabalhos artísticos eram tidos como barômetros onde era possível ler anseios e sensibilidades (...)” (Brush 2001:68, tradução nossa).

Mas, apesar da evidente preocupação do historiador com a “atualidade científica” de suas investigações, não surpreende constatar que tal projeto, progressivamente, passaria a ser visto como uma transgressão da divisão sistêmica dos campos de estudo então estabelecidos nas universidades alemãs. Mais tarde, isso o levaria a protagonizar a famosa “disputa metodológica”, em última instância, sobre o próprio *significado* da história, conhecida como *Methodenstreit*⁹⁶, da qual sairia “derrotado”, dando início a uma fase de relativo ostracismo de sua vida acadêmica.

⁹⁵ Inevitável a associação com PANOFSKY em *Perspectiva como Forma Simbólica* (1927) e *Arquitetura Gótica e Escolástica* (1951).

⁹⁶ Tendo como antagonistas nomes como os de M. WEBER e F. MEINECKE.

Atentemos para o fato de que o sucesso inicial que obteve na sua luta por uma visão mais abrangente, corresponde cronologicamente ao período dos estudos do jovem Warburg⁹⁷ com esse mesmo professor que, em pouco tempo, veria todo seu trabalho⁹⁸ cair em descrédito (recordemos a menção pejorativa de Warburg às “fronteiras policiais”).

Quando Warburg assistia a seus cursos em Bonn, Lamprecht estava empenhado no arquivamento e exame de uma enorme quantidade de material interdisciplinar sobre o medievo na Alemanha, pesquisa, aliás, em que encorajava a participação de seus estudantes, sempre sob a orientação de que somente através da investigação de “toda ação humana” era possível chegar a uma *dinâmica interativa* que revelaria o “padrão mental” de sociedades do passado (Brush 2001:72-73). Nesse quadro, o lugar da antropologia figurava em segundo plano, no conjunto do que Lamprecht denominava suas “disciplinas complementares” [*kulturgeschichtliche Hilfsdisziplinen*]. Já o evolucionismo era por ele considerado um “requisito para uma prática moderna da história cultural” e foi nessa mesma época que desenvolveu seu próprio esquema evolutivo em quatro fases, a saber, Simbolismo, Tipismo, Convencionalismo e Subjetivismo (este último, 1750 em diante, ausente no seu *História da Alemanha*⁹⁹ [cf. Brush 2001:81]). Brush assinala que pouco antes de sua viagem aos Estados Unidos Warburg escreveu a seu antigo professor solicitando contatos entre pesquisadores americanos e que, após seu retorno, lhe enviaria parte do material recolhido na América sobre “o pensamento simbólico” –precisamente os desenhos dos Hopi (2001:77-78).¹⁰⁰ Nota ainda (2001:76) que os dois historiadores voltaram seus estudos para épocas diferentes mas *complementares*, e que ambos possuíam certa fascinação por períodos de transição (que, como vimos, Wind relacionaria tanto aos interesses de Warburg pela estética psicológica dos Vischer –o

⁹⁷ K. BRUSH assinala que a correspondência de Warburg revela que ele acompanhou de perto o desenvolvimento da controvérsia.

⁹⁸ Em especial sua *Deutsche Geschichte* (1891). A fonte de K. BRUSH é sobretudo Roger CHICKERING (*Karl Lamprecht: A German Academic Life*, N.J.: Humanities Press, 1993).

⁹⁹ *Deutsche Geschichte* (1891).

¹⁰⁰ Segundo BRUSH, “*Lamprecht has not figured to date within discussions of the intellectual background of Warburg’s encounter with the Pueblo Indians*” (2001:84 [nota 34]). Brush também assinala que foi Lamprecht quem indicou Hubert JANITSCHKEK como orientador da tese de Warburg sobre Botticelli (BRUSH 2001:77).

caráter intermediário do “ato da empatia”—, quanto ao paradigma do “transitório” ou “instante fecundo” de Lessing).¹⁰¹

A autora lembra também que a Biblioteca Warburg, concebida em 1915 como uma “instituição voltada para o cruzamento das fronteiras metodológicas” [*Institut für methodologische Grenzüberschreitung*], teve inegavelmente como primeiro modelo o “Instituto para a Cultura e História Universal” [*Institut für Kultur und Universalgeschichte*], criado por Lamprecht em 1909 na Universidade de Leipzig (2001:78). Lamprecht permaneceria até o fim de sua vida na defesa de uma “história total” e, apesar das críticas recebidas por seus “excessos românticos”¹⁰², para Brush, permanece “sem dúvida um dos historiadores mais criativos da Alemanha no final século XIX” (2001:69).

Para nós, mais interessante, é notar que suas idéias e métodos, marginalizados na Alemanha¹⁰³, encontraram relativa aceitação na França (através da mais tarde célebre *École des Annales*¹⁰⁴ [cf. Brush 2001:79]), mas sobretudo nos *Estados Unidos*, onde Lamprecht foi convidado para um ciclo de conferências por ocasião das comemorações dos 50 anos da Universidade de Colúmbia (*What is History?* [1904], anteriormente apresentado no já citado Congresso Internacional St. Louis que, segundo Stocking, Jr., “marca entrada dos estudos americanos na maioria”), época em que Boas praticamente fundava a cadeira de antropologia nos Estados Unidos nessa mesma universidade. Tal aproximação parece ganhar ainda mais força quando percebemos nos “projetos” de Lamprecht e Boas um lugar igualmente central ocupado pela arte. Seria, portanto, o momento de, tomando a parte pelo todo, tornarmos essa sistematização da relação *arte—cultura* aplicável a um “Warburg

¹⁰¹ Nesse ponto somos levados também a já comentada abertura da conferência: “O que me interessou como historiador da cultura foi que, no centro de uma nação que transformou a cultura tecnológica em uma arma de precisão admirável nas mãos do homem intelectual, um conjunto humano pagão foi capaz de manter-se (...) Essa coexistência da civilização lógica e da causalidade mágica mostra a que ponto os índios Pueblo se encontram numa situação de transição singularmente híbrida” (WARBURG 2003:74-76). Sem mencionar seu foco direcionado sobretudo para final do Quatrocentos: “um período relativamente curto, mas que lhe parecia ser um dos mais importantes da história da humanidade: as últimas décadas do século XV, apogeu do que chamamos primeira Renascença” (SAXL 2003:151).

¹⁰² Além de suas controversas opções políticas na Primeira Guerra, a favor da expansão do Império Alemão (cf. BRUSH 2001:89 [nota 53]).

¹⁰³ Apontada por Brush como provável razão das poucas referências que Warburg de seu antigo professor.

¹⁰⁴ Associada sobretudo a Marc BLOCH e Lucien FEBVRE que em 1929 fundaram o célebre periódico *Annales d'histoire économique et sociale*.

enquanto discípulo” e a partir dela estabelecer o lugar *histórico* da antropologia americana?

Sabemos desde Gombrich sobre tais afinidades, que, dando o passo adiante, já afirmava que Warburg teria “permanecido um fiel seguidor de Lamprecht por toda sua vida” (1992:44)¹⁰⁵. O autor, que já dedicara bastante espaço para essa influência no seu *Aby Warburg*, numa contribuição mais recente (“Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture” [1999]) julgou necessário reforçar esse laço com um olhar mais atento sobre o famoso estudo de Lamprecht sobre a “decoração de iniciais” [*decorated initials*] em manuscritos medievais do século VIII ao XIII, onde ele explicava “por que o uso da ornamentação orgânica [*vegetal ornamentation*] proporcionava uma dos mais interessantes problemas da história da arte”:

“Parecia-lhe que a vegetação como ornamento introduzia uma nova época no desenvolvimento artístico da nação [alemã], até então restrito a um ‘monótono jogo geométrico’ [*the mute play of mathematical elements*] (...) Mas quando a ‘capacidade visual-perceptiva alemã’ (*die deutsche Anschauungskraft*) atingiu determinado ponto, não podia mais se satisfazer com elementos inertes. Voltou-se então para a vida, para organismos e plantas (...) E as forma das plantas, por sua vez, eram mais fáceis de apreender que a dos animais por serem imóveis (...) Essa mudança no estilo das iniciais confirmava, na ótica de Lamprecht, uma lei geral da evolução ligada à criatividade artística de uma nação –um exemplo do que ele chamava de ‘lei do progresso’–, levando sempre do mais fácil para o mais difícil de ser compreendido” (1999:274, tradução nossa).

A partir daí o argumento se desenvolve de forma discreta (numa crítica ao etnocentrismo em termos hoje bastante familiares)¹⁰⁶, afirmando que as idéias e métodos históricos lastreados num evolucionismo dogmático –que pressupõe sempre

¹⁰⁵ Posição que BRUSH parece sustentar talvez sem atentar para suas implicações (cf. GOMBRICH 1992:289).

¹⁰⁶ “You will note that Lamprecht’s explanation is largely circular: he assumes that a new style of initials reveals a new mentality, and he is confident that it confirms what he calls ‘the law of progress’. His idea of the evolution of the mind from the simple to the complex has been subsequently contradicted by all anthropological observations; nor can we overlook the colossal difference in time scale between the evolution of homo sapiens described by Darwin and the progress of human culture from its first traces to modern technology. For too long it was uncritically accepted that the so-called primitive tribes encountered by explorers and anthropologists stood on a lower mental rung of the ladder of evolution than we do” (GOMBRICH 1999:274).

a mudança do simples para o complexo (também para Severi, como vimos, um valioso ponto de contato de Warburg com a antropologia americana)– seriam “posteriormente refutados por todas as observações antropológicas” (1999:274). Mas, próximo de fechar sua análise, o autor achou por bem, ou julgou inevitável, mencionar diretamente Boas:

“O grande etnólogo Franz Boas foi levado a escrever em 1927, no prefácio de sua obra clássica sobre Arte Primitiva: ‘deve ter havido um tempo em que a mente humana [*man's mental equipment*] foi diferente do que é hoje, quando estava evoluindo de uma condição similar a dos primatas mais evoluídos [*higher apes*].’ Mas ‘esse período’, Boas enfatiza, ‘está muito distante de nós, e nenhum vestígio de uma mente inferior é encontrado entre as raças humanas existentes (...) alguns teóricos pretendem que o homem primitivo seja mentalmente distinto do homem civilizado. De minha parte, nunca vi um indivíduo de modo de vida primitivo ao qual essa teoria se aplicaria (...) o comportamento de todos os homens, não importa a que cultura pertença, pode ser entendido simplesmente como consequência de seu desenvolvimento histórico.’ O que Boas afirmou, e que tem sido frequentemente repetido e confirmado, é o fato de que é a cultura molda que a mente –não a mente como expressão de uma cultura. A língua, rituais ou arte de determinada tribo não são sintomas de suas vidas mentais, e sim a fonte de sua experiência consciente” (1999:254, tradução nossa).

Em outras palavras, ao encerrar sua exposição teórica Gombrich gera para nós um problema histórico, já que, como vimos, Warburg evoca Boas explicitamente (“*mit Franz Boas in New York*”) entre os “pioneiros americanos que lhe abriram os olhos”.¹⁰⁷ Essa menção torna-se ainda mais significativa pelo fato de, precisamente esse contato, ter se revelado o mais duradouro entre Warburg e a antropologia americana:

¹⁰⁷ “(...) Cyrus Adler, den Herren Hodge, Frank Hamilton Cushing und vor allem James Mooney (*mit Franz Boas in New York*), Pioniere der Eingeborenen-Forschung, die mir die Augen für die weltumfassende Bedeutung des prähistorischen Amerika und ‘wilden’ Amerika öffneten [Cyrus Adler, F.W. Hodge, Frank Hamilton Cushing e sobretudo James Mooney (assim como Franz Boas em Nova York), pioneiros da pesquisa sobre os indígenas, que me abriram os olhos sobre o significado universal da América pré-histórica e selvagem]” (*apud* GOMBRICH 1992:93).

“O historiador da arte e o antropólogo iriam manter uma correspondência após o retorno de Warburg à Europa e este pretendia, ainda em 1927, *fundar uma ciência* que unisse suas respectivas disciplinas” (Michaud 1998:175, tradução nossa).¹⁰⁸

De fato, sabe-se que Warburg planejava uma segunda viagem aos Estados Unidos onde, “de acordo com Boas”¹⁰⁹, falaria num ciclo de conferências “sobre o significado da pesquisa etnológica americana para a compreensão geral da ciência da cultura” (cf. Warburg 1998:284). Também em 1927, Warburg registraria a importante visita de Gladys Reichards, “notável aluna de Boas”,

“que me fez ver que apenas um conhecimento extenso da cultura religiosa da Antiguidade poderia tirar proveito do estudo dos vestígios da civilização indígena; essa idéia ressurgiu no presente como um círculo fechado sobre si mesmo: É um velho livro que devemos folhear –Atenas e os índios– nada além de primos” (Warburg 1998[1927]:281, tradução nossa).

Talvez não seja em si significativo que um artigo de 1922 de Gladys Reichards conste entre as contribuições em que se baseia o argumento de *Primitive Art* (cf. 1951[1927]:32), ou ainda, que Boas tenha dialogado com as idéias de Ernst Cassirer num curso de 1925 na Universidade de Columbia, intitulado *Methods*¹¹⁰ (cf. Moura 2004:147). Mas, voltando à época da viagem, certamente devemos levar em conta que a disposição recomendada por Warburg para a exposição dos artefatos adquiridos na América (como vimos, confiados ao *Museum für Völkerkunde*) “seguia o modelo dos *life groups* inaugurado por Boas pouco antes da doação” (cf. Guidi 2003:179).

¹⁰⁸ Compare-se com a opinião de Gombrich, que afirma categoricamente: “*What Lamprecht aimed at was indeed, to use Warburg's words, to put art-historical observation at the service of a historical psychology of expression*” (GOMBRICH 1999:273).

¹⁰⁹ Ou, “se Boas concordasse” [tradução do francês: “*Du moins j'espère être assez avance au printemps 1928 pour pouvoir aller un trimestre em Amérique où, en accord avec Boas, j'aimerais parler à New York ou à Washington sur la signification de la recherche ethnologique américaine pour la compréhension générale de la science de la culture, dans un cycle de 3 à 4 conférences environ, que je reprendrai peut-être à Washington*” (WARBURG 1998:284)].

¹¹⁰ Do caderno de Ruth BENEDICT: “E prosseguiu, em aula sobre CASSIRER (em 17 de março de 1925): ‘É justificável perguntar: essas três relações, espaço, tempo e número, como Cassirer as expõe, se criaram no mundo todo? Em caso positivo, podemos dizer, como Cassirer: temos, de fato, características fundamentais do pensamento humano. Temos [ainda assim] de ser críticos e céticos” (apud Moura 2004:147).

Enfim, nossa tendência inicial de permanecer com os estudos mais detalhados de Gombrich e Brush, nos leva a uma questão delicada que precisamos enfrentar: a insistência com que o primeiro acusa a influência de Lamprecht sobre Warburg, se fecha numa improvável incompatibilidade entre os pressupostos de Warburg e os daquele que “mais do que ninguém, definiu o ‘caráter nacional’ da antropologia nos Estados Unidos” (Stocking 2004:15); e precisamente no que tange uma questão crucial da viagem: a relação entre arte e uma estrutura mais ampla dos complexos culturais. (Já vimos que a importância da “experiência americana”, segundo Saxl, parece confundir-se com uma “investigação do comportamento simbólico”).

Antes de prosseguirmos temos então de esclarecer aquilo que Gombrich aparentemente contorna associando essas idéias de Boas a um período bem posterior à viagem (evocando simplesmente o ano de publicação de *Primitive Art* [1927]). Mas, novamente, o fato é que essas idéias foram desenvolvidas ainda no século XIX e já estavam claramente delineadas na época em que Warburg se encontrou com Boas (cf. Boas [1896]2005), tudo indicando portanto uma forte simplificação quando, remetendo a experiência de Keams Canyon, Gombrich afirma que a “diferença entre as interpretações [de Warburg e de Boas]”

“(…) pode ser ilustrada se lembrarmos do experimento que Warburg empreendeu durante sua breve excursão às reservas indígenas americanas (...) O que ele tentava investigar era, obviamente, como o raio era imaginado. Buscava a imagem mental –a *Vorstellung*, na terminologia de Lamprecht– por trás do desenho” (1999:274, tradução nossa).

Aqui nada mais faz do que ratificar sua opinião de 1970, quando, baseado no texto da conferência, afirmara: “evolucionista convicto, enxergou nos índios do Novo México uma etapa da civilização que correspondia ao paganismo da Grécia antiga superada com o surgimento do racionalismo” (1992:95). Mas cabe questionarmos: mesmo que a perspectiva de Warburg se revele uma espécie de colagem¹¹¹ de “teorias positivistas”, evidentemente seu valor não reside nelas, mas no uso criativo das partes e na articulação do todo através de experiências objetivas/subjetivas do autor (e

¹¹¹ De fato, DIDI-HUBERMAN se refere à lógica histórica de Warburg como uma construção que se aproxima “menos de uma narrativa que de uma montagem por atrações” (1998:10).

vimos ser particularmente difícil apontar onde uma termina e a outra começa). Sendo assim, em que medida considerarmos Warburg um “evolucionista convicto” constitui uma explicação para o que se passou na América? Historicamente, para além de Lamprecht, pode-se sempre invocar o entusiasmo evolucionista de seus anos de formação (cf. Gombrich 1999:272) mas permanece altamente duvidoso partir de tal esfera para esboçar um retrato individual.¹¹² Hermann Usener, por exemplo –outro entusiasta de um sistema como o de Vignoli¹¹³–, sempre enfatizara o paradoxo de que a “humanidade nunca será capaz de viver sem o mito” (*apud* Gombrich 1992:40) e que a verdadeira questão era compreendermos “nossa própria religião”¹¹⁴ (*apud* Forster 1999:7). Quando aceitamos definitivamente esse desvio da linearidade o panorama histórico sem dúvida se torna perigosamente dinâmico, porém, desde Edgar Wind (cf. [1971]1997), não sabemos que a visão de um Warburg de “teorias obsoletas” vêm sendo veementemente contestada?¹¹⁵ Partiria do mesmo Wind essa mais do que sensata objeção:

¹¹² Obviamente o risco oposto seria o de nos perdermos, buscando sua singularidade na massa ambígua dos dados biográficos ou em passagens poéticas selecionadas arbitrariamente entre as “de leituras de Warburg”.

¹¹³ GOMBRICH talvez se exceda ao tratar *Mito e Ciência* simplesmente pelo que possui de “produto típico” (“uma teoria da mitologia baseada na psicologia associacionista”) –“*documento sorprendente de su época, la época del progreso triunfal de la ciencia (...) Las leyes básicas de las reacciones psicológicas y el principio del evolucionismo le parecen suficientes a Vignoli para explicar por sí solos toda la existencia humana*” (1992:77)–; já que, logo em sua abertura, o livro contém um paradoxo nitidamente compatível com algo como uma humanidade oscilante e polarizada, a saber, que o “atual estágio evolutivo” do homem é uma posição intermediária que, ainda que “temporária”, é-lhe inescapável: em sua teleologia situa nosso modo de pensar *entre* o mítico e o científico: “*It is the scope and object of our modest researches to trace the strictly primitive origin of the human myths as a whole; [...] Myth, will not be resolved by us into a manifestation of an obsolete age (...) Nor, let it be observed, do I say that such a mythical faculty persists as such only among the ignorant masses in town or country, in the form of those very ancient superstitions (...) I fear that this opinion will appear at first sight to be paradoxical and chimerical, since it is well known that the mythical conception of the world and its origin is gradually disappearing among civilized nations (...) yet [myth and science] are subjectively combined in practice and are indissolubly united through life*” (VIGNOLI 1885:3-4). Gombrich não faz referência a essa abertura algo poética do livro de Vignoli, que Warburg poderia facilmente estender não apenas ao seu princípio da polaridade (logo à visão nietzscheana da antiguidade), mas também às fontes clássicas; no *Banquete*, por exemplo, o ser humano aparece justo como um ser intermediário, vivendo entre dois mundos, num lugar que Platão denominava “entremeu” [*metaxy*], “de onde o homem procura compreender o processo da existência, que ele não pode observar de fora ou de cima, pois este o envolve em todos os instantes e sob todos os aspectos” (cf. VOEGELIN, “Reason: The Classic Experience”, in: *Published Essays (1966-1985)*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990, pp. 289-290).

¹¹⁴ “*All study of myth, will ultimately bring us back to what most intimately concerns us: our own religion*” (USENER *apud* FORSTER 1999:7).

¹¹⁵ Afinal, eis a “razão acadêmica” do presente trabalho.

“Com efeito, as certezas [de Gombrich] parecem às vezes excessivas. Do truculento Karl Lamprecht, por exemplo, cujos cursos de história Warburg frequentou durante três períodos letivos em Bonn, diz que foi o ‘único homem que pode ser chamado de verdadeiro professor de Warburg’; mas (ao contrário de Usener e Justi), a cujas aulas Warburg também havia assistido em Bonn, Lamprecht não é mencionado em nenhuma das publicações de Warburg. Pode-se deixar de levar em conta esse fato?” (1997:191).¹¹⁶

A figura de Carl Justi, que até o momento permaneceu oculta, realmente é citada no *Nascimento de Vênus e Primavera* e, significativamente, no parágrafo conclusivo. Apesar disso, Gombrich reconheceu nessa influência apenas um difuso “ceticismo”, suficiente apenas para “provavelmente ter salvado Warburg de se tornar um outro Lamprecht” (1992:61). E, já que estamos a falar dos anos de formação e seu suposto fechamento com a tese sobre Botticelli, é notória a pouca atenção que Gombrich dedica ao referencial teórico mais explícito de Warburg: as já citadas idéias dos Vischer sobre o simbolismo e, especialmente, o conceito de “empatia” [*Einfühlung*]. Nesse sentido principalmente que se dá a reação de Wind contra a interpretação de Gombrich, pois seria precisamente o livro de Robert (“dirigido contra a ‘escola herbartiana’” [1997:184])¹¹⁷ o eixo capaz de desfazer definitivamente a impressão de um Warburg que “não levava em conta a imaginação do artista”:

“Afirma repetidamente que Warburg baseava sua concepção da mente humana numa antiquada psicologia mecanicista que ‘só falava em termos de impressões sensoriais e associação de idéias’ –a doutrina mesma contra a qual Vischer escrevera *Über das optische Formgefühl (...)*” (1997:184-185).

Obviamente não estaríamos mencionando brevemente esse debate se o mesmo não nos dissesse respeito diretamente. Um quadro intelectual satisfatório, parece-nos inegável, realmente deveria compreender os contrapesos necessários de Justi e

¹¹⁶ Wind, diga-se de passagem, conheceu Warburg pessoalmente: precisamente a “desvantagem” que Gombrich reconhece e que, na leitura no centenário do nascimento de Warburg, pretendeu transformar em virtude (cf. GOMBRICH 2001 [1966]:33). Sobre a relação WIND—WARBURG, cf. Wind 1997 (introdução).

¹¹⁷ No original ‘*die Herbartische Schule*’, Johann Friedrich HERBART (1776-1841) aqui associado a uma psicologia mecanicista recorrentemente mencionada em *Aby Warburg, uma biografia intelectual*.

Vischer. Não podemos deixar de concordar com Wind quando este situa tal posicionamento de Gombrich “entre as contradições de um autor tão claramente desfavorável à noção de *Zeitgeist*” (Wind 1997:190).¹¹⁸ Escapa-nos, por exemplo, como o autor pretendeu compatibilizar seu Warburg evolucionista (rótulo que merece ressalvas mesmo quando aplicado ao “fanático” Lamprecht [cf. Forster 1999:9-11 e Gombrich 1999:273]) com as seguintes palavras dessa outra importante influência que foi Carl Justi:

“O conceito de evolução dominou quase obsessivamente todo o século passado [XIX] (...) com Hegel e Darwin, a literatura sobre arte esquivava-se de investigar verdadeiramente cada situação. Graças a esse conceito, a imaginação histórica salta através dos séculos e é permitido que especulações tendenciosas se protejam sob o manto da ciência. Ainda pior é a aplicação grosseira da palavra ‘progresso’, saída da cultura material para as altas esferas da vida intelectual, aplicação que continua sendo feita, a despeito da história e de seus débeis resultados, revelando uma total incompreensão da dignidade da arte. A história e a filosofia pertencem a campos distintos, e não se deve utilizar a história como propaganda a favor de nenhuma doutrina (...)” (*apud* Gombrich 1992:61, tradução nossa).¹¹⁹

Tal resposta certamente não pode ser encontrada se, de antemão, diluirmos massivamente vidas e posições intelectuais por seu tom positivista. E aqui estamos de acordo com Didi-Huberman: Gombrich, de fato, dá a entender que o “evolucionismo” é um horizonte absoluto, e não consciente, ou relativo, para Warburg.¹²⁰ Obviamente não podemos tocar nesse assunto senão de forma bastante precária, digamos apenas que a visão de um Julián Marías, como historiador da filosofia, abre espaço para lidarmos com o pensamento do século XIX num plano superior:

“Temos de interpretar as idéias do passado recente tendo como guias duas idéias norteadoras: uma, a compreensão daquele tempo, diferente embora próximo; outra, a

¹¹⁸ Conceito que, para Wind, é usado “sob o disfarce de ‘atmosfera do tempo’” (cf. WIND 1997:190-191).

¹¹⁹ Conforme indicado, devemos a GOMBRICH essa passagem de Justi; reconhecamos dxe passagem que, se, por um lado, o estilo de narrativa em *Aby Warburg* revelou-se frágil diante da amplitude waarburguiana, por outro, permanece inegável sua vantagem no que tange a diversidade expressiva do material selecionado.

¹²⁰ “Warburg ‘évolutionniste’? –qu’est-ce que cela veut dire? Qu’il a lu Darwin? Cela ne fait pas l’ombre de doute. Qu’il a revendiqué une ‘idée de progrès’ dans les arts et adopté un modèle continuiste du temps? Rien n’est plus faux” (DIDI-HUBERMAN 2002:66).

necessidade de explicar a maneira como nossa filosofia provém daquela (...) Alguns pensadores, obscuros e mal-entendidos pelo seu meio, aparecem hoje como o que houve de mais substantivo e eficaz na filosofia do século passado. E, no interior da obra deles, com frequência as dimensões menos notórias e famosas em seu tempo se revelam decisivas, como antecipações das mais profundas descobertas de nossos dias. Com a morte de Hegel, uma etapa se esgota e a filosofia mergulha numa profunda crise (...) o que é provocado, ao menos parcialmente, pelo abuso dialético em que cai o idealismo alemão. Surge a necessidade de ater-se às coisas (...) A física, a biologia, a história, vão surgir como modos exemplares de conhecimento. Dessa atitude nasce o positivismo. O propósito inicial do positivismo –ater-se à realidade mesma– é irrepreensível e constitui um imperativo filosófico permanente. Contudo, o problema começa justamente aqui: qual é a realidade? Com excessiva precipitação, o século XIX afirma que a realidade são os *factos sensíveis*. É esse o erro que invalida o positivismo (...) [No entanto,] e sem qualquer violência, a filosofia de Comte até hoje poderia ser interpretada como um esforço para restabelecer esse postulado, para tornar-se verdadeiramente *positiva* (...) Fazia metafísica sem sabê-lo, mas a tentativa de levar a filosofia para sua verdadeira positividade obrigará, por outro lado, a reparar em realidades que tinham sido obstinadamente deixadas de lado – concretamente a dos objetos ideais e a realidade da vida humana” (2004:375-376).¹²¹

Dessa forma, sem dúvida, é possível situar a obra de Warburg sem prejuízo em tal contexto. Carlo Severi, possivelmente quem mais atentamente seguiu sua trilha no campo da antropologia, julgou “bastante reveladora” a passagem (“surpreendente” para Gombrich) em que Warburg descreve seu método como de “natureza positivista” (2003:82).¹²² (De fato é instigante verificarmos em Comte passagens como, “*tout est relatif, voilà le seul principe absolu*”, ou ainda, “é possível assegurar que a doutrina que explicar suficientemente o conjunto do passado obterá inexoravelmente, em consequência dessa única prova, a presidência mental do porvir”.¹²³) Ao final, devemos no mínimo ser cautelosos ao lidar com essa faceta ambivalente do historiador, exposta exemplarmente em passagens como as que se seguem:

¹²¹ Sobre COMTE, cf. também GOMBRICH 2001:38.

¹²² “*Ich wollte mi keine positivistisches Pladoyer erlauben*” (apud GOMBRICH 1999:271).

¹²³ Cf. MARÍAS 2004:392.

“Nós da nova geração buscamos fazer a ciência da arte avançar a tal ponto que qualquer um que falasse em público sobre arte, sem ter estudado profundamente essa ciência, fosse considerado tão ridículo quanto pessoas que ousam falar sobre medicina sem serem médicos” (*apud* Didi-Huberman 2001:622, tradução nossa).

“Somente quando a história da arte puder demonstrar que vê nas obras dimensões até hoje desconhecidas nossa atividade voltará a atrair o interesse da academia e da sociedade em geral” (*apud* Woodfield 2001:259, tradução nossa).

Ademais, não é o próprio Gombrich que indica esse horizonte mais como algo “emprestado da atmosfera do período”? A leitura de Herbert Spencer feita pouco antes da viagem, numa fase de ansiedade, “enquanto buscava um novo tema” (1992:92); e que a obra de Darwin que Warburg saudara dizendo, “enfim um livro que me ajuda” (1992:79), não era *A origem das espécies*, mas *A expressão da emoção nos homens e nos animais* –com sua atenção voltada menos para uma evolução racional que para os sinais de permanência do primitivo nos gestos e “antíteses expressivas”¹²⁴–? Ao nosso ponto de partida, que já contém um registro de Warburg altamente ambíguo enquanto teleologia evolucionista (ao tocar na “indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece *eternamente o mesmo* através de todas as épocas”), devemos acrescentar ainda um trecho da carta em que transmite a sua futura esposa¹²⁵ uma idéia bastante peculiar de progresso histórico (mais compatível com o *simbolismo* dos Vischer que com uma *seleção natural* à Spencer):

¹²⁴ Cf. GOMBRICH 1999:271-72: “When Warburg encountered [Charles Darwin’s *The Expression of the Emotions in Man and Animals*] as a young man, he made a note in his diary: ‘At last a book that helps me’. Darwin’s purpose in writing that book was to offer more evidence for the theory that had made him famous and notorious: the theory of the descent of man from primate ancestors. He wished to describe the facial movements which express our emotions by showing their marked kinship with the symptoms of emotional states in animals. As he states in his introduction, Darwin found it ‘most serviceable (...) to observe infants, for they exhibit many emotions (...) with extraordinary force, whereas in after life some of our expressions cease to have the pure and simple source from which they spring in infancy’. For the same reason he recommends the study of the insane, ‘as they are liable to the strongest passions and give uncontrolled vent to them’. Thus, writing about the expression of anger, Darwin writes: ‘Our early progenitors, when enraged, would probably have exposed their teeth more freely than does man.’ Warburg had been subject to frequent tantrums, the unrepressed discharge of emotions, and so the book touched a nerve.”

¹²⁵ A artista Mary HERTZ, após propor-lhe a arte como “uma fase de transição” entre o pensamento religioso e uma noção de causalidade mais científica.

“No que diz respeito às fases [evolutivas], creio que foram adquiridas originalmente em determinada sequência, mas que hoje são usadas de maneira simultânea e de acordo com a disposição do indivíduo. E referente à conveniência dessas etapas para um dado objetivo, não é absolutamente seguro afirmamos que a etapa superior (quero dizer, a que se adquiriu mais tardiamente) seja sempre a mais eficaz” (*apud* Gombrich 1992:87, tradução nossa).

Portanto, ainda que partindo do próprio Gombrich, é preciso perguntar: em que medida esse pano de fundo darwinista “antecipa o empenho de Warburg em aproximar-se dos americanos” (1992:92)?¹²⁶ Mas, antes, talvez seja mais decisiva a questão: durante sua viagem quão consciente estava Warburg da “parcialidade positivista” ou “etnocentrismo” de seus métodos (pois, como vimos, de fato parece menos interessado em analisar elementos estranhos de outra cultura do que expandir a compreensão da sua própria)? Questões desse tipo, mesmo que parcialmente insolúveis¹²⁷, mantêm a esperança de encadearmos toda uma série de paradoxos que intuímos no mote da conferência.

“É a lição de um antigo livro: o parentesco entre Atenas e Oraibi [*Es ist ein altes Buch zu blättern, Athen-Oraibi, alles Vettern*]”.¹²⁸

¹²⁶ Teremos melhor ocasião para comentarmos sobre a notória combinação da formação da antropologia americana com a crítica da doutrina evolucionista nos moldes de SPENCER e mesmo de TYLOR.

¹²⁷ Cf. GOMBRICH 2001:52; 61 (onde o autor, de certa forma, admite que a questão continua em aberto).

¹²⁸ Referência à viagem de GOETHE as montanhas de Harz: “*C’est un vieux livre à feuilleter/ Du Harz à l’Hellade, toujours des cousins*” (*Fausto II, apud* Koerner 2003:45).

7

mit Franz Boas

Se até o momento estivermos certos, a “experiência” de Warburg associada à antropologia americana deverá necessariamente compreender uma consistente camada subjetiva e nesse caso, certamente, é Franz Boas (1858-1942) quem parece oferecer a melhor oportunidade de inserirmos a mesma na “atmosfera objetivista” da época.¹²⁹ Alemão emigrado, Boas é contemporâneo quase exato de Lamprecht (1856-1915)¹³⁰, entre eles surgindo novamente o nome significativo de Adolph Bastian. Raulff (2004:77)¹³¹, Steinberg (1995:61) e Michaud (1998:175) mencionariam a respeito do encontro *Warburg—Boas*, como fator de aproximação, o fato de ambos pertencerem a famílias judias (questão sem dúvida pertinente diante dos conflitos ocorridos na juventude de Boas [cf. Moura 2004] e da recorrente associação entre a crise mental de Warburg e o agravamento da questão judaica¹³² na Alemanha [cf. Binswanger 2007]).

Por outro lado, é bastante claro o contraste entre o drama familiar de um Warburg “consciente, e não antipático à idéia, do patriotismo alemão que levará à [Primeira] Guerra, e ao mesmo tempo, do anti-semitismo implícito no argumento da superioridade da cultura alemã”¹³³ (Steinberg 1995:81), e o lar mais “liberal” de

¹²⁹ Aqui encoraja-nos também STOCKING Jr., ao dizer que o pioneiro Franz Boas, “concebira a história em termos, na verdade, um tanto positivistas” (2004:29).

¹³⁰ Ambos cerca de dez anos mais velhos que WARBURG (1866-1929).

¹³¹ Assim como em relação a Cyrus ADLER (este mais detidamente, por seu engajamento nos Estados Unidos contra o anti-semitismo).

¹³² Nesse sentido que consta entre os estudos mais importantes sobre Warburg o de C. SCHOELLGLASS, *Aby Warburg und der Antisemitismus: Kulturwissenschaft als Geistespolitik* (1998).

¹³³ Para STEINBERG, entre outros conflitos com o judaísmo, o “período mais difícil” veio em 1910, com a morte de seu pai: “*He did not attend the funeral to fulfill the traditional duty of the eldest son to say the mourners’ Kaddish (...)*” (1995:80).

Boas¹³⁴ que, também por sua condição de emigrado, poderia conciliar com mais tranquilidade as identidades alemã e judaica (assinalam, respectivamente, Cole e Stocking):

“Era um autêntico alemão [*‘ethnic’ German*], preservando e difundindo os valores de sua cultura na América” (2000:280, tradução nossa).

“Mais do que qualquer outro homem, Franz Boas, um alemão profundamente arraigado às tradições intelectuais de sua terra natal, definiu o ‘caráter nacional’ da antropologia nos Estados Unidos” (2004:15).

Além disso, logicamente, seria um contra-senso logo após deixarmos um vínculo histórico seguro –mas talvez excessivamente limitado e, conseqüentemente, enganoso (Lamprecht)–, em seguida o substituímos por um campo tão genérico e escorregadio como esse das “origens”: também a aproximação *Boas—Warburg* deverá merecer que nossa atenção se volte para a experiência da viagem através de sua conexão potencial com a obra de Warburg.

Aqui entramos numa fase delicada, onde mais do que nunca se faz necessária uma orientação cronológica. Nesse sentido, logo de início, é surpreendente constatar que praticamente coincide com a viagem a leitura de Franz Boas sobre “As limitações do método comparativo”, “texto de ampla disseminação e extraordinária importância histórica para a então nascente antropologia americana” (cf. Castro 2004:16) que data de 1896; nela o antropólogo empreenderia sua famosa crítica justamente ao evolucionismo, por “amarrar fenômenos na camisa-de-força de uma teoria”. Mas, como nos alerta Celso Castro:

“A crítica de Boas não era tanto contra a teoria da evolução quanto com relação ao seu *método*. (...) O ‘novo método histórico’, por ele defendido em oposição ao comparativo, exigia que se limitasse a comparação a um território restrito e bem

¹³⁴ “O pano de fundo de meus primeiros pensamentos é um lar alemão em que os ideais da revolução de 1848 eram uma força viva (...) Meus pais tinham se libertado dos grilhões do dogma. Meu pai conservava um afeto emocional pelo cerimonial da sua casa paterna, sem permitir que isso influenciasse sua liberdade intelectual. Assim, *fui poupado* da luta contra o dogma religioso que atormenta a vida de tantos jovens” (BOAS 2004:63, ênfases nossas).

definido. (...) Embora o texto possa ser hoje lido como uma crítica dirigida a autores evolucionistas clássicos como Morgan e Tylor, o alvo mais imediato era Daniel Brinton, então expoente do método evolucionista nos Estados Unidos” (2004:16-17).

Digno de nota também que, nesse mesmo texto, Boas faça questão de isentar seu antigo mestre de Berlim, Adolph Bastian.¹³⁵ Com efeito, perceberemos a seguir que na época em que essas idéias foram elaboradas, ou seja, a que seguramente coincide com o evento analisado, Boas aparentemente buscava deduzir leis evolutivas gerais de forma mais rigorosa –nesse sentido, diríamos, “verdadeiramente positivas”–, nos mesmos moldes “indutivos” e “estatísticos” de Bastian, autor, como sabemos, “datado” por Gombrich (1992:93), pois partilhava da crença positivista de que “a mera coleta de dados etnográficos faria surgir uma nova ciência”:

“(...) tão confuso quanto ambicioso, proclamava a necessidade, na era da ciência, de uma psicologia científica (...) infelizmente o programa de Bastian se apoiava em um ‘indutivismo’ metodológico extremo. Acreditava que compilação de material desembocaria finalmente no descobrimento das unidades básicas do pensamento dos povos [*Völkergedanken*], o que faz com que seu texto se perca continuamente em minuciosas descrições (...)” (1992:265, tradução nossa).

(Verdade que, de passagem, faça questão de reconhecer:)

“(...) nisso, inclusive, lembrava o estilo de Warburg, sendo bem possível que a máxima deste último, ‘Deus está nos detalhes’ [*der liebe Gott steckt im Detail*], venha, ao menos indiretamente, de Bastian e esteja presente na atenção prestada a detalhes como o vestido da ‘Ninfa’” (1992:66, tradução nossa).

¹³⁵ Ao identificar os adeptos da posição que critica, “na Alemanha, [com] a maioria dos seguidores de Bastian, que a esse respeito *vão muito além do próprio mestre*” (BOAS 2004:26). Já dissemos que E. H. Gombrich fez questão de lembrar a influência difusa de Bastian sobre Warburg (GOMBRICH 1992:94). O que, aliás, o que mantém questionável a suposição de que estivesse “a guiar os rumos da antropologia americana” numa direção diferenciada como colocou Severi –a não ser, é claro, que esta estivesse prenunciada na sua defesa do, assim chamado, “novo método histórico”. Para Stocking Jr., por exemplo, a orientação evolucionista era “predominante na antropologia americana” do final do século XIX, quando “Powell controlava parte considerável dos recursos para a pesquisa antropológica” (STOCKING Jr. 2004:81).

Mas não é essa mesma atenção aos detalhes –explicitamente defendida por Boas em 1896 contra os “devaneios engenhosos” das classificações abstratas¹³⁶– que Gombrich em diversas ocasiões propõe como “corretivo” para o evolucionismo de Warburg (como “o paradoxo dos trajés ‘não naturais’ de Filippino” fazendo ceder “a trama evolucionista”)?¹³⁷

Essa importante questão, excessivamente nuançada por Gombrich (em passagens como “diferente de Lamprecht, Warburg precisava de um foco preciso sobre o qual pudesse aplicar todo seu conhecimento” [1992:107]), talvez seja a principal fonte das críticas a seu *Aby Warburg*, que opta pela oscilação brusca entre o elogio do gênio e seu encarceramento num quadro científico ultrapassado. Pois não podemos reconhecer no “realismo” positivista, como disse Mariás, um “imperativo permanente” que, a despeito de sua metafísica parcial, (re)incide em questões vitais? O que nos leva ao comentário de Woodfield (2001:271) sobre a dificuldade de Gombrich para lidar com a linha argumentativa (“submersa pela montanha de evidências”) de Warburg¹³⁸. Em Boas, uma tendência análoga é colocada por Stocking Jr. nos seguintes termos:

“(...) grande parte de sua atividade de etnólogo é dedicada à análise dos elementos. Mas isso não deve obscurecer sua preocupação com a integração desses elementos numa cultura particular. As duas tendências –e a tensão entre elas– são evidentes já nos comentários que ele fez sobre mitologias tribais em 1898” (2004:20).

¹³⁶ “(...) [devemos considerar] as diferenças entre o uso indiscriminado de similaridades culturais para provar uma conexão histórica e o estudo lento, cuidadoso e detalhado dos fenômenos locais” (BOAS 2005:35).

¹³⁷ “*Warburg inició su búsqueda con la idea muy fija en su mente de la evolución progresiva (...) los trajés ‘no naturales’ de Filippino era la primera paradoja que había que reconciliar con la imagen aceptada del desarrollo del arte como progreso de genios conquistadores. No obstante intentó resolver los problemas que dicha paradoja había creado dentro de una concepción evolucionista de la historia. Al analizar las tendencias en conflicto del Quattrocento dio por supuesto en un principio que los elementos ‘medievales’ representaban valores negativos comparados con los influjos positivos que contribuyeron a la llegada del Renacimiento. (...) Pero este entramado pareció ceder cuando Warburg perfeccionó sus medios de análisis y consideró el momento de transición entre las dos edades desde ángulos en constante cambio. La idea que los artistas del Renacimiento fueran sacados de las oscuras bóvedas medievales por la ola del progreso no se ajustaba a los hechos. La tradición como tal llevaba en sí las formas y los símbolos, cuyo valor para los recién nacidos no fue exclusivamente positivo ni negativo*” (GOMBRICH 1992:174).

¹³⁸ “*By contrast, Gombrich believed that an argument’s theoretical assumptions needed to be exposed and accessed. And it was those assumptions which Gombrich found so difficult to accept when working on Warburg’s biography*” (WOODFIELD 2001:271).

Nesse contexto, é importante lembrarmos a intenção de Warburg de organizar sua “coleção Pueblo” de acordo com a proposta dos *life groups* de Boas¹³⁹, onde cada objeto era posicionado “dinamicamente” numa *cena expressiva*¹⁴⁰ que buscava reconstituir determinado *conjunto* cultural (cf. Guidi 2003:179) –no lugar da classificação “tecnológica” (ou por finalidades) típica do evolucionismo (cf. Boas 2004:90-91). Mais à frente, veremos em que medida a colocação desse problema é pertinente no caso de Warburg. Por ora, voltemos nossa atenção apenas para o fato de que Boas, em 1896, partia precisamente da *descoberta* de “idéias universais” (referência aos *Elementargedanken* de Bastian) e da busca por leis gerais, leis “cujo conhecimento”, enfatiza, “poderia orientar nossas ações de tal modo, que delas advenha o maior benefício para toda a humanidade” (Boas 2005[1896]:25).¹⁴¹

Verdade que, para Boas, essa “descoberta” era apenas o “começo do trabalho do antropólogo”, que então *precisava* se perguntar “quais as origens de tais idéias” e “como elas se afirmam em várias culturas” –ou “como fenômenos internos e externos modificam essas idéias elementares” (Boas 2005[1896]:27)–, mas isso, a seu ver, não invalida a “idéia muito mal compreendida de Bastian”, qual seja, de que “a mente humana é formada de tal modo que as inventa [as idéias elementares] espontaneamente ou aceita-as em qualquer ocasião em que lhes são oferecidas” (Boas 2005[1896]:28). Alinhando-se aos que se dedicam à segunda questão, “usando métodos sólidos e indutivos” (2005[1896]:27-28), o argumento de “Limitações do método comparativo” assume sua forma crítica definitiva apenas quando passa a tratar da primeira, “a mais difícil da antropologia”; é quando se torna um ataque direto a “generalizações” que, “baseadas na semelhança de fenômenos etnológicos encontrados em diversas regiões, supõe que tenham se desenvolvido em todos os

¹³⁹ Mais tarde essa forma de organização ficou conhecida como *culture areas* (cf. BURKE 1998b:25).

¹⁴⁰ “A fim de apresentar melhor esse tipo de instalação, é preciso que fique visível apenas em parte, o espetáculo se revelando através de um quadro que delimita os contornos da cena; o visitante deve estar num espaço em relativa penumbra, enquanto os objetos expostos e seu fundo devem estar iluminados. Encontramos um efeito similar nos ‘panoramas’, onde a escultura e pintura se confundem e tudo que não esteja relacionado ao tema representado escapa ao olhar” (BOAS *apud* MICHAUD 1998:175, tradução nossa).

¹⁴¹ Segundo Celso CASTRO, apenas mais tarde seria possível apontar rupturas fundamentais em relação à tradição evolucionista do século XIX, quando Boas –com “Os métodos da etnologia” (1920), “Alguns problemas de metodologia nas ciências sociais” (1930) e “Os objetivos da pesquisa antropológica” (1932)– “já não atribuiria mais qualquer validade à idéia de evolução cultural em si” (2005:17).

lugares da mesma maneira” (2005:29). Obviamente se referia à noção evolucionista de *similaridade típica* que ao ignorar o fato de que “os mesmos fenômenos podem se desenvolver por uma multiplicidade de caminhos” (2005:30) (ou, que “a aparência exterior de dois fenômenos pode ser idêntica, mas suas qualidades imanentes podem ser completamente diferentes” [2004:18]) era vista por Boas como uma “falácia morfológica”. Como diz Stocking Jr.,

“Para Boas, a semelhança e a classificação dos efeitos não eram o ponto de partida da investigação, mas uma meta a ser arduamente alcançada. Não era uma questão de definição ou de analogia: tanto na origem como na descoberta, tratava-se de um problema mais histórico que lógico” (2004:18-19).

Essa questão, tida pelo mesmo Stocking como um dos marcos teóricos da antropologia americana, nos remete, agora diretamente, ao debate que Boas travou com Powell e Mason sobre o arranjo adequado para o Museu Nacional dos Estados Unidos, o qual, num sentido mais amplo, era sobre os conceitos de causalidade e classificação ao tratar da “ocorrência de invenções similares em áreas muito separadas”. Questão que, conforme antecipamos, pode relativizar a “convicção evolucionista” de Warburg, merecendo portanto ser examinada atentamente.¹⁴² Esta, basicamente, gira em torno da insistência de Boas na possibilidade de que “causas diferentes podem produzir efeitos semelhantes”, o que, na época, confrontava a orientação evolucionista de seguir classificando fenômenos culturais “como se fossem espécimes biológicos”, isto é, pressupondo uma *sequência necessária* entre

¹⁴² Por ora não exploraremos o ponto de vista de CASSIRER, cuja afinidade com Warburg nos é sugerida por Saxl, mas este coincide admiravelmente com o de BOAS nesse âmbito –em “Form and Causality”, por exemplo, sobre a teoria da evolução, temos: “Today, the Darwinian theory, which once sought to carry through this interpretation because of its predilection for the principle of continuity, is probably no longer defensible by any biologist in the form which dogmatic Darwinism gave to it. As a result, the thesis, ‘natura non facit saltus’ under went a most essential qualification. Its problematic nature has been disclosed in quantum theory in the field of physics and in mutation theory in the field of biology. For in the organic sphere ‘evolution’ remains nothing but an empty word if we are to assume that what is involved is a mere ‘unfolding’ of a given and finished being, as in the old theories of preformation and involution, where, in the end, every new form is enclosed within the old” (cf. CASSIRER 1961:179-180).

artefatos culturais encontrados em locais geograficamente distantes. Para um Otis Mason¹⁴³, por exemplo, fenômenos etnológicos

“Podem ser divididos em famílias, gêneros e espécies e ser considerados como produtos de evolução específica a partir de objetos naturais que servem às necessidades humanas, chegando até os mecanismos mais delicados que desempenham a mesma função. Podem ser modificados por sua relação recíproca, assim como o inseto e a flor sofrem transformações relacionadas. Eles observam a lei da mudança de acordo com o ambiente e a distribuição geográfica [...] Os antropólogos atribuem as invenções semelhantes observadas em diferentes lugares do mundo a uma das seguintes causas: 1. A migração de um certo povo que criou a invenção; 2. A migração de idéias –isto é (...) emprestadas ou ensinadas; 3. Na cultura humana, como na natureza em toda parte, causas semelhantes produzem efeitos semelhantes. Sob o efeito da mesma pressão e dos mesmos recursos, surgirão as mesmas invenções” (*apud* Boas 2004:85-86).

Note-se que essa forma de abordar a diversidade e complexidade das culturas partindo da premissa da homogeneidade das causas atuantes rebate-se na definição de cultura de Edward Tylor (implícita na crítica de Lévi-Strauss):

“Cultura ou civilização, tomados em seu sentido etnográfico amplo, é o todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, direito, costume, e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade. A condição de cultura entre as várias sociedades da humanidade, na medida em que é capaz de ser estudada em princípios gerais, é um assunto apto para o estudo das leis do pensamento e da ação humanos. Do mesmo modo, a uniformidade que tão amplamente perpassa a civilização é devida em grande medida à ação uniforme de causas uniformes, ao passo que seus vários degraus podem ser entendidos como estágios de desenvolvimento e evolução, cada um sendo a consequência de uma história prévia, na iminência de dar sua parte propriamente dita no compartilhamento da história do futuro” (*apud* Moura 2004:164).

¹⁴³ No diário de viagem é relatado um encontro com MASON, a quem descreve como “típico americano rústico” e que mostra a Warburg uma coleção de J.W. FEWKES (cf. WARBURG 2003:136).

Já para Boas, cultura era também a *conexão interna* estabelecida entre os diversos fenômenos culturais, uma “estrutura” própria de cada grupo social: “relacionada ao ambiente natural, a outros grupos, aos membros do próprio grupo e a cada indivíduo consigo próprio” (*apud* Moura 2004:163-164). Desse modo, é possível compreender por que Boas, em 1896, se posicionava contra a então “atual tendência” dos antropólogos que “abandonaram as investigações históricas, limitando-se às pesquisas sobre as leis que governam o desenvolvimento da sociedade” (2005[1896]:26); e mesmo sua defesa de um renovado “método histórico” que, ao “basear suas investigações a um território geográfico pequeno e bem definido, corrigiu seus excessos do passado” para transformar-se num “estudo detalhado de costumes em sua relação com a cultura total de quem os pratica” (2005[1896]:33). Devemos citar ainda o momento em que essa crítica atinge seu ápice pedagógico:

“Investigações recentes sobre arte primitiva têm mostrado que os desenhos geométricos originaram-se algumas vezes de formas naturalistas que foram gradualmente convencionalizadas, outras vezes, a partir de motivos técnicos, e ainda em outros casos, eram geométricos desde a origem, ou que derivaram de símbolos. As mesmas formas se desenvolveram a partir de todas essas fontes (...) Portanto, a ocorrência frequente dessas formas não prova nem uma origem comum, nem que elas tenham se desenvolvido de acordo com as mesmas leis psíquicas. Pelo contrário, o mesmo resultado pode ter sido alcançado por quatro linhas diferentes de desenvolvimento e de um número infinito de pontos de partida” (2005:30-31).

Uma crítica que inegavelmente encontra seu alvo nas premissas dos mesmos “biólogos da arte” de cujos métodos Warburg teria se valido na América, e que fariam sentido *apenas* dentro de uma lógica que, por analogia, deduzia a partir das etapas do desenvolvimento orgânico-biológico uma sequência histórica necessária para a ocorrência de “civilizações” (as quais, por sua vez, Lamprecht associaria a “mentalidades”). Sua falha, segundo Boas, residiria numa noção equivocada de causalidade e no etnocentrismo implícito na sequência ordenadora.¹⁴⁴

¹⁴⁴ “You will note that Lamprecht's explanation is largely circular: he assumes that a new style of initials reveals a new mentality, and he is confident that it confirms what he calls 'the law of progress'. His idea of the evolution of the mind from the simple to the complex has been subsequently contradicted by all anthropological observations; nor can we overlook the colossal difference in time

Ou seja, à primeira vista, parece realmente que, enquanto Boas buscava num renovado “método histórico” um direcionamento mais adequado para atingir os “propósitos últimos” da ciência antropológica, Warburg seguia exatamente na direção oposta, buscando nos métodos transversais da antropologia um corretivo para uma “historiografia que *ainda funcionava* como uma doutrina exclusivamente ligada ao tempo” (*apud* Gombrich 1992:197), insistência que permeia praticamente toda sua obra.¹⁴⁵ É mais simples entendermos, por exemplo, o entusiasmo que resultou de seu contato com James Mooney (“*vor allem James Mooney*”), cujo ensaio *The Ghost-dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890*, “ao buscar estabelecer paralelos entre a religião indígena e as tradições judaicas e muçulmanas”, de certo modo, como diz Raulff (2004:79), “encontra um equivalente na análise comparativa e transcultural dos mitos buscada pelo historiador”.¹⁴⁶ E Salvatore Settis não colocaria Warburg, justamente, como “a mais interessante das exceções”, posto que

“[Críticos e historiadores da arte] ao deixarem em suas interpretações uma boa margem de liberdade reservada ao estudo do intercâmbio entre artistas e procedimentos artísticos de diferentes culturas (...) via de regra, se saem bem sem o recorrer ao método comparativo” (1992:139-140).

É nesse sentido que a escassamente comentada aproximação *Boas—Warburg* (“*mit Franz Boas in New York*”!) revela-se da maior importância, ao resultar – partindo da oposição lançada por Gombrich– num aparente paradoxo. Mas, antes de prosseguirmos, voltemos ao texto de Boas e vejamos os trechos onde este determina a justa relação entre história e método comparativo:

scale between the evolution of homo sapiens described by Darwin and the progress of human culture from its first traces to modern technology. For too long it was uncritically accepted that the so-called primitive tribes encountered by explorers and anthropologists stood on a lower mental rung of the ladder of evolution than we do” (GOMBRICH 1999:274).

¹⁴⁵ Para Fritz SAXL, “cada um de seus escritos era uma introdução a uma ciência que nunca chegaria a se concretizar” (*apud* Severi 2003:85); GOMBRICH vai além (no sentido criticado por Wind), deduzindo das anotações de Warburg que este sonhava com uma “física do pensamento” e “leis estéticas tão poderosas quanto como a lei da gravitação” (GOMBRICH 1992:89).

¹⁴⁶ “(...) *in* MOONEY *he found a larger context for this view, and an inspiration for his interest in the Pueblos and Hopi: ‘The Indian messiah religion’, wrote Mooney ‘is the inspiration of a dream. Its ritual is the dance, the ecstasy, and the trance. Its priests are hypnotics and cataleptics. All these have formed a part of every great religious development of which we have knowledge from the beginning of history*” (FREEDBERG 2004:574).

“Concordamos que existam certas leis governando o desenvolvimento da cultura humana e nos empenhamos para descobri-las. [Mas] o objetivo de nossa investigação é descobrir os *processos* pelos quais certos estágios culturais se desenvolveram. Os costumes e as crenças, em si mesmos, não constituem a finalidade última da pesquisa. Queremos saber as razões pelas quais tais costumes e crenças existem –em outras palavras, desejamos descobrir a história de seu desenvolvimento [...] A grande e importante função do método histórico da antropologia parece-nos residir em sua habilidade para descobrir processos em casos definidos (...) Se a antropologia deseja estabelecer as leis que governam o desenvolvimento da cultura, ela não pode se limitar a comparar apenas os resultados desse desenvolvimento; sempre que possível, deve comparar os processos (...)” (2005[1896]:33-38).

Esse apelo por *leis dinâmicas*, a nosso ver, não evidencia absolutamente um repúdio absoluto ao recurso *analógico-dedutivo*¹⁴⁷, mas sim (conforme o título anuncia) a busca de um direcionamento mais adequado para a questão antropológica. Em 1889, por exemplo, diria:

“A abordagem puramente histórica deve ser considerada incompleta se não tiver a iluminação que provém do método comparativo. O estudo detalhado do fenômeno individual nos leva diretamente ao método comparativo, pois os modos e os meios à nossa disposição para estudar a história dos povos logo se revelam inadequados” (2004[1889]:94).

Já em 1896, inversamente, priorizava evitar falsos “resultados” dados *a priori* pela “cultura do investigador”; ou seja, em ambos casos tratava da premissa objetiva de permanentemente confrontar a base teórico-metodológica com os dados obtidos *indutivamente*, a partir da “observação direta da realidade”. E, talvez mais do que qualquer outro, o investigador da cultura que aplica o método comparativo deve esperar sempre o incapacitante paradoxo:

¹⁴⁷ “(...) Só a etnologia abre a possibilidade de julgar nossa cultura de forma objetiva, na medida em que nos permite abandonar a maneira supostamente evidente de pensar e sentir que determina os fundamentos dessa cultura” (2004[1889]:94-98). Já em 1904 percebe-se melhor a tendência relativista: “A avaliação subjetiva, característica da maioria dos sistemas evolucionistas (...) toma nossa própria civilização como padrão, com as realizações de outras épocas e outras raças sendo medidas pelas nossas realizações. Em nenhum caso é mais difícil pôr de lado os *Kulturbrille* [óculos da cultura] do que na hora de examinar nossa própria cultura” ([1904]2004:47).

“Por um lado, a comparação pode parecer algo externo e sobreposto aos diferentes acontecimentos investigados, uma vez que estes são únicos em sua historicidade; por outro, a comparação leva a captar características universais, ou seja, características muito amplamente disseminadas, que, como tal, não apenas não são ‘externas’, como pertencem ao núcleo ‘interno’ –que são a origem do mito, do rito, e assim por diante” (Settis 1992:139-140).

Ora, é precisamente esse o paradoxo que Boas, enquanto antropólogo, parece antecipar, invocando uma perspectiva *alternante* que busca compatibilizar história e teoria –numa espécie de equilíbrio ou fórmula mais eficaz– para a apreensão do objeto. Pois, se por um lado, “o problema psicológico está contido nos resultados da investigação histórica” (2005[1896]:37), não podemos esquecer que se trata de um “novo método histórico”, contido pelo rigor empírico-indutivo, “que não considera mais similaridades superficiais como provas” (2005[1896]:34-35). A solução do problema deve ser buscada portanto na compatibilização dos métodos utilizados nos diferentes campos de conhecimento, precisamente o contexto em que Kurt Forster, ao comentar o texto de “A História da Antropologia” de Boas (cf. 2004[1904]:41), diria nada menos que “se substituirmos o termo ‘antropólogo’ por ‘historiador da arte’ estaremos expressando as intenções de Warburg” (1999:61[nota 30]). Conscientes da complexidade que esse caminho implica, acreditamos ser necessário trilhá-lo para retomar nosso problema inicial de forma satisfatória.

Diz Carl Schorske que “é próprio da história revelar padrões entre fenômenos aparentemente divergentes” (cf. 2000:108), encorajando-nos a seguir nossa busca por padrões comuns naquilo que nos chega como oposição. Sobre o risco da “falácia morfológica” (que, segundo Boas, deve ser corrigida de acordo com as “conexões internas” de cada cultura), por exemplo, de imediato recordamos o seguinte paralelo:

“É uma falácia fenomenológica presumir algo como uma evidência [histórica] imediata ou intuitiva nos trabalhos de arte do passado; eles precisam ser suficientemente seguros, autenticados, e mesmo ‘refeitos’ em seu estado original e contexto histórico, antes de iniciarmos sua interpretação, de buscar seu significado. Esse é o real sentido da história da arte enquanto disciplina” (Warburg *apud* Katritzky 2001:226, tradução nossa).

Já sobre a ênfase nos *processos* culturais, somos levados de volta ao texto Saxl (que já dizia que “os *processos* de fabricação e *transmissão* são os mesmos na Europa e na América”). Percebemos também de forma renovada uma afirmação de Warburg que antes nos soava meramente retórica:

“O método que busquei aplicar se baseia, na verdade, numa idéia muito simples. Pretendo captar algo do espírito da época e seu impacto sobre o estilo comparando um mesmo tema segundo é tratado em diferentes períodos e países” (*apud* Gombrich 1992:250, tradução nossa).

E se Wind chegara a mencionar que as noções de “transitório e de momento fecundo contém em embrião a totalidade do problema que Warburg investigava” (1997:83), devemos ousar apontar na crítica de Lessing à “retórica do *ut pictura poesis*”¹⁴⁸ também uma origem apropriada para a crítica filosófica de Boas? (As passagens de Lessing são por demais sugestivas para que deixemos de mencioná-las.)

“Nada mais ilusório que aplicar regras gerais a nossos sentimentos. A trama é tão fina e complexa que a especulação mal pode perceber um de seus fios separadamente e seguí-lo no meio de tantos entrelaçamentos. E mesmo se fosse possível, *que utilidade* isso poderia ter? Não ocorre na natureza nenhum sentimento isolado; de cada um, nascem outros mil e o menor dentre eles pode modificar inteiramente o sentimento original; de forma que, acumulando exceções sobre exceções, a pretensa lei geral se reduz à experiência de um pequeno número de *casos particulares*” (1990:62, tradução e ênfases nossas).

“Os Antigos não esqueceram de apontar que, apesar da *analogia completa dos efeitos* produzidos pela pintura e pela poesia, as duas artes diferem em seus *meios* e no seu modo de imitar. (...) Mas, como se não existisse qualquer diferença desse tipo, os críticos modernos tiraram dessa conformidade conclusões as mais incongruentes. O que ocorre em um deve estar de acordo com o outro (...) e, imbuídos dessa idéia, pronunciam em tom seguro julgamentos *superficiais* (...) fazem da pintura um poema mudo antes de examinar *em que medida pode-se formular idéias gerais sem afastá-la*

¹⁴⁸ Cf. comentário de H. DAMISCH sobre a obra (1990:8).

de sua destinação natural e sem que se torne uma linguagem arbitrária” (1990:12-13, tradução e ênfases nossas).

Mas concordamos sobre tais especulações não delimitarem um caminho suficientemente objetivo, sem o qual correríamos o risco de voltar de mãos vazias a nosso ponto de partida. Eis, portanto, o momento apropriado para fazermos uso do denso artigo “Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Franz Boas” (1998) de Kátia Almeida, contribuição que para nós passará a ser da maior importância ao proporcionar um panorama teórico-metodológico da antropologia boasiana partindo de suas pesquisas sobre a arte primitiva e procedimentos artísticos de forma geral.

8

Arte da circunstância

Segundo Kátia Almeida, para Boas, a arte representa um objeto privilegiado para a investigação da cultura por evidenciar “uma historicidade intrínseca, a um só tempo formal e semântica” que requer procedimentos analíticos próprios. A autora parte, é verdade, da análise de *Primitive Art* (1927), mas reconhecendo que “já em 1896, ao discutir as limitações do método comparativo”, era fornecido “o parâmetro para o diálogo com a arte decorativa”¹⁴⁹:

“(…) o lugar ocupado pela arte no ‘projeto’ epistemológico que subjaz ao culturalismo boasiano [revela-se quando], tomadas como fenômenos primariamente *humanos*, arte e cultura aparecem como categorias indissociáveis. Tal conexão baseia-se em uma perspectiva antropológica que se quer *cultural* –e não social–, no seio da qual a arte, equacionada entre cultura e história, representa *em si mesma* um campo privilegiado para o exercício da investigação antropológica porque sua historicidade intrínseca, a um só tempo formal e semântica, condiciona sua especificidade enquanto objeto de ‘ciência’ e demanda procedimentos analíticos próprios (...)” (Almeida 1998:9-10).

Permanece, portanto, a ênfase na arte como índice de um complexo maior, como vimos, agora posicionada contra a tendência dedutiva (ou anti-indutiva) de antecipar sistemas (uma “profetização do passado”, como diria Severi) e reafirmando a importância da investigação histórica. As idéias de Boas, ao exigirem a “comprovação da comparabilidade do material” (cf. Boas 2005:30), desembocariam

¹⁴⁹ Já em “Os objetivos da etnologia” (cf. BOAS 2004[1889]) esses mesmos princípios estavam presentes, apenas não mencionando diretamente os estudos sobre arte decorativa. Mesmo o papel da arte em “As limitações do método comparativo” (1896), como pudemos constatar, é fundamentalmente didático, para explicitar sua crítica em relação à “tendência evolucionista”.

no chamado *relativismo* cultural; mas o uso feito da expressão “arte primitiva” é designado por Kátia Almeida como de natureza *nominalista*, ou seja, “um termo eminentemente descritivo”, sendo portanto

“(…) impossível tentar isolar em suas análises conceitos portadores de valor substantivo, já que a produtividade teórica destas reside na radicalização da relação entre nominalismo e historicismo, ou seja, entre o desmembramento de entidades teóricas construídas artificialmente e a investigação da dimensão histórica dos fenômenos culturais” (Almeida 1998:8).

Warburg, sem dúvida, faria uso análogo da expressão “antiguidade pagã”, antes de tudo uma fonte de “questões mal formuladas” (“qual o significado da antiguidade clássica na cultura ocidental?”; “em que medida devemos enxergar nesses indígenas características essenciais da humanidade pagã primitiva?”; “em que medida a mudança estilística na representação dos seres humanos na arte italiana pode ser vista como parte de um processo internacional de engajamento dialético com as imagens sobreviventes da cultura pagã?”; etc.). Ao menos uma vez, reconheceria explicitamente a irresistibilidade de um “nominalismo histórico”:

“Ao fazermos uso de métodos indiretos para reanimar o passado, o nominalismo histórico acaba por assumir o controle: um fato isolado, como [a investigação de] um nome de solteira (...) faz renascer uma viva personalidade (...)” (Warburg 1999:288, 1990:145, tradução nossa).

Michael Steinberg assinala que o caráter genérico de tal “paganismo”, de fato, corresponde ao do termo “primitivo” (este último, inclusive, Warburg costumava utilizá-lo entre aspas e mesmo seguido de uma interrogação, como veremos na carta a James Mooney), já num sentido de relativismo, conforme indicam as revisões da conferência, Warburg parece ter tratado “cultura primitiva” e “cultura artística” como equivalentes ao longo do texto (cf. Steinberg 1995:74). Para o mesmo autor, sua opção pelo termo paganismo viria do seu sentido mais latente de permanência, “um fenômeno cultural abrangente que, historicamente, se mantém oscilando entre energia potencial e força dominante, tanto no nível individual como no coletivo” (1995:70).

Mas aqui talvez nos precipitemos, pois devemos nos fixar em afinidades mais específicas. Tomemos a seguinte afirmação de Cole:

“Mais do que uma ferramenta metodológica, o relativismo de Boas possuía um caráter libertador [*redemptive*] que tocava em valores mais profundos [*the core of Boas's own values*]” (2000:276).

Se, por um lado, o “método de começar com uma hipótese era visto como infinitamente inferior a uma abordagem verdadeiramente indutiva” (Stocking 2004:28), por outro, estava implícita nessa “verdade” uma ciência das causas e dos efeitos que possibilitava “atravessar as aparências”,

“(...) transcendendo o ponto de vista do observador e desemaranhando a complexidade histórica dos processos que afetam a vida humana para chegar a categorias que não eram fundadas na ‘mente do estudioso’, mas de alguma forma derivadas dos próprios fenômenos, coerentes com eles e em certo sentido neles embutidas” (Stocking Jr. 2004:19).

“Na etnologia”, diria ainda Boas, “tudo é individualidade” (*apud* Stocking Jr. 2004:19). Para nos aproximarmos dessas questões, partiremos estrategicamente da maneira como Franz Boas consegue atribuir “contemporaneidade científica” e fundamento metodológico para seus estudos sobre arte primitiva. Num nível mais geral, sua crítica de 1896 à semântica “artificial” dos evolucionistas, conforme ele próprio argumenta (2004:88), era no fundo filosófica e seu recurso à arte em “As limitações do método” é utilizado apenas para esclarecer, ilustrar seu argumento. Porém, quando passa a tratar da questão da arte de forma direta, percebemos que tal fundo filosófico é bastante compatível com o debate estético que se estabeleceu na Alemanha do final do século XIX.

Kátia Almeida, por exemplo, afirmaria que é sobretudo no chamado formalismo¹⁵⁰ onde Boas encontra a “condição de possibilidade” para uma análise

¹⁵⁰ Ainda que em sua introdução esteja longe de se restringir a um “formalismo” que atualmente associamos a um WÖLFFLIN; antes o que Boas apresenta, anunciando que “não pretende entrar numa discussão sobre as teorias filosóficas da estética”, é um panorama relativamente crítico das possíveis linhas de análise buscadas no campo da teoria e psicologia da arte. Assim, valoriza a obra G.T. FECHNER (*Vorschule der Aesthetik* [1876]) por sua abrangência; o conceito de *Kunstwollen* de Alois RIEGL; Wilhelm WUNDT, por sua ênfase na arte como expressão de emoções (*Völkerpsychologie*

dos fenômenos artísticos (1998:11). Se essa visão estiver correta, um “Boas formalista” obviamente nos imporia um novo problema: como podemos aproximá-lo de um Aby Warburg que na ocasião da viagem, como sabemos, havia se afastado do “enfoque formal da imagem”¹⁵¹ [*die formale Betrachtung des Bildes*] e “adquirido verdadeiro asco da história da arte estetizante” (“*hatte ich vor der ästhetisierenden Kunstgeschichte einen aufrichtigen Ekel bekommen*”)? Na verdade, o eixo narrativo de *Primitive Art* é posicionado de forma mais livre no par “capacidade de prazer estético” e “criação de trabalhos de beleza artística”, postos como “comuns a toda a humanidade” [*felt by all members of mankind*] (1951:9); já a solução para esse impasse é fornecida por Boas na introdução:

“É essencial manter em mente a duplicidade original do efeito artístico, por um lado se baseia na forma em si, e por outro nas idéias associadas à forma” (1951[1927]:13).

Posição que se rebate sutilmente num comentário anterior sobre Riegl (cujos pontos de vista “*opõe* os princípios de forma e conteúdo” [1951:16]) e, definitivamente, se confirma na ênfase que percorre todo livro em situar o gênese do fenômeno estético no cruzamento entre virtuosismo técnico¹⁵², razões psicológicas –sobretudo a expressão de emoções¹⁵³– e simbólicas, e finalmente, fatores “puramente” artísticos ou formais (simetria, ritmo, etc.). (Boas, significativamente, manifesta seu alinhamento com as opiniões de G. Fechner, “que reconhece o apelo ‘direto’ da arte por um lado, e a associação de outros elementos na determinação do efeito estético, por outro” [1951:13], claramente não propondo uma solução sintética: o nível de coordenação entre essas esferas, insiste ele, varia caso a caso.)

Mas antes que possamos questionar a adequação do termo “formalismo”, a própria Kátia Almeida esclarece:

“O ‘formalismo’ boasiano conjuga-se com uma nova semântica, pois a noção de *meaning* que ele manipula se encontra em um nível mais profundo: na incorporação

[1900-1920)]; Alfred HADDON e William HOLMES “que buscam a origem da arte decorativa no realismo” –o ponto de vista evolucionista, criticado diretamente em “As limitações do método comparativo” (cf. 2005[1896]:30-31)–; e o também já citado Gottfried SEMPER, com sua conhecida ênfase na “técnica como determinante da forma”, etc. (cf. BOAS 1838:11-16).

¹⁵¹ Tratados de forma pejorativa por Warburg, como um modo de “comerciar com palavras” [*schien mire in steriles Wortgeschäft hervorzurufen*] (cf. GOMBRICH 1992:93).

¹⁵² Destaca os estudos de SEMPER.

¹⁵³ Mencionando Wilhelm WUNDT.

contextualizada a um complexo cultural tradicional. [...] De fato, o próprio Boas admite que o formalismo unilateral corre o risco de se reduzir a um morfologismo de tipo evolucionista. O formalismo boasiano, portanto, *é apenas relativo*. Ao explicitar e tornar produtivo o diálogo entre os elementos constitutivos do signo artístico –o puramente formal e o significativo–, Boas não repete o equívoco recorrente nas análises denunciadas como ‘formalistas’: desmembrar a unidade da obra *antes* de submetê-la à análise, e considerar *apenas* a forma, prescindindo do significado” (1998:10-13, ênfases nossas).

Ora, se estamos a lidar com um formalismo “apenas relativo” esse nos é bastante familiar, o mesmo já tendo sido ressaltado por Benedetta Cestelli Guidi no seu comentário sobre a coleção etnográfica recolhida por Warburg na América (encorajamos especialmente seu trecho final):

“A qualidade de cada objeto escolhido por Warburg revela o gosto do *connoisseur*: a excelência das peças tendo sido enfatizada por diversos especialistas (...) Sua recusa da ‘história da arte estetizante’ de matriz européia o levaria a primeiramente a valorizar o valor simbólico da imagem, *mas permite também dar livre curso a uma predisposição estética minimizada em outros contextos*. Essa consideração, aplicada ao historiador da arte tido como o mais afastado da estética do *connoisseurship* e do formalismo, pode parecer provocativa, mas ela nos parece inevitável diante da qualidade e beleza das peças. *O que contribui para um reexame da obra de Warburg, pondo em questão as interpretações estabelecidas por Gombrich em 1970*” (Guidi 2003:167, tradução e ênfases nossas).

Alerta-nos ainda a mesma autora sobre a “viva discussão” [*lebhaft* *Konversation*]¹⁵⁴ de Warburg com Frank Cushing (*Ricordi* 24 outubro 1895), que remeteria ao fato deste último enxergar nos motivos geométricos sobretudo “sua utilidade” para o estudo do homem primitivo, ao “ilustrarem claramente a evolução de sua cultura” (Cushing *apud* Guidi 2003:170)¹⁵⁵, enquanto Warburg permaneceria concentrado na busca de seu “significado essencial” (cf. Guidi 2003:171), passível de

¹⁵⁴ Cf. NABER 1988:91 e WARBURG 2003:136. (Para B. GUIDI, “*ils discutèrent avec passion de la signification et du caractère approprié de l’ornement*” [2003:171]).

¹⁵⁵ Refere-se ao estudo “Pueblo Pottery as illustrative of Zuñi Culture Growth” (1886), onde CUSHING reconhece sua dívida com a obra de E.B. TYLOR.

ser revelado apenas *depois* de interpretados *internamente*, isto é, com a mediação de membros do grupo que os produziu. Aqui recordamos seu “informante” Cleo Jurino (sacerdote cujos desenhos e descrições servem de mote na conferência para a “universalidade da casa-cósmica de telhado escalonado”)¹⁵⁶, contato que, para Didi-Huberman (cf. 2002:221), evidencia que Warburg não apenas conhecia, mas que de fato aplicava métodos análogos aos de Franz Boas.¹⁵⁷

Quem sabe possamos colocar a questão nos seguintes termos: a relação de Boas (como antropólogo) com o formalismo talvez se desse no mesmo plano da relação de Warburg (como historiador da cultura) com a psicologia primitiva, isto é, para ambos esses campos auxiliares eram menos objetivos que meios necessários para atingi-los. Claro que a questão fica mais densa quando constatamos nos dois estudiosos a tendência a redirecionar através da crítica metodológica os objetivos de suas disciplinas, invocando campos de conhecimento paralelos para gerar uma tensão que ambos parecem julgar *necessária* a investigação científica (superior à mera escolha entre “opiniões igualmente aceitáveis”, diria Boas, e onde percebemos claramente aquilo que Gombrich chamou de “*Auseinandersetzungsenergie*”: “a capacidade e vontade de reagir contra as correntes dominantes da época” [1999:280]).

¹⁵⁶ “Ocorreu-me perceber que a parede estava coberta por símbolos cosmológicos pagãos, exatamente no estilo que Cleo Jurino havia desenhado. A igreja de Laguna é igualmente coberta por tais pinturas, simbolizando o cosmo como um telhado em forma de escada. (...) Na representação da evolução – subidas e descidas da natureza– degraus e escadas incorporam as experiências primais da humanidade. Elas são o símbolo da luta dentro do espaço, para cima e para baixo, da mesma forma que o círculo –a serpente enrolada– é símbolo do ritmo do tempo. O homem que não se movimenta mais sobre quatro patas, e sim perpendicular ao solo, conseqüentemente precisa de uma escora a fim de superar a gravidade enquanto olha para cima. Para isso ele inventou a escada, como meio de dignificar o que, em comparação aos animais, é uma dádiva inferior. O homem, que aprende a andar ereto em seu segundo ano, distingue a felicidade da escada. Porque, como criatura que deve aprender a andar, ele recebe a graça de manter sua cabeça no topo. Se elevar é o ato humano por excelência, a luta daquele que está preso na terra em direção ao firmamento, o ato simbólico único que dá ao homem que anda de pé a nobreza da cabeça erguida. A contemplação do céu é a benção e a maldição da humanidade. Portanto o índio cria o elemento racional de sua cosmologia por meio da equação da casa-mundo, com sua própria casa de escadarias, na qual é preciso entrar com o auxílio de uma escada. Mas devemos ter cuidado em não considerar essa casa-mundo só como a simples expressão de uma cosmologia espiritualmente tranquila; pois a soberana da casa-mundo continua sendo a mais terrível das criaturas: a serpente” (WARBURG 2005:14-15).

¹⁵⁷ Mas novamente num sentido que subestima a contribuição do antropólogo: “*Au cours de son voyage chez les Indiens Warburg a demande à son informateur Cleo Jurino –qui était prêtre-peindre d’une kiwa sacré– de lui dessiner le fameux serpent-éclair de la mythologie Hopi. Il procédait là comme un bon ethnologue, tel Franz Boas cherchant à définir la casuistique des ‘formules graphiques primitives’. Mais Warburg a fait plus encore (...) il avait compris le paradoxe impliqué par le mode d’apparition de cette ‘primitivité’ même: minoritaire, impure et fragile. Symptomale, en somme*” (DIDI-HUBERMAN 2002:221).

(Aqui também ecoa a famosa frase de Lessing de que se Deus lhe oferecesse numa mão a verdade e na outra o caminho para buscá-la escolheria o *caminho*.)

Assim, é possível afirmar: se por um lado, a direção das abordagens se opõe, por outro, convergem nessa espécie de ajuste radical do método –onde conflitos circunstanciais parecem se acomodar mais naturalmente–: o antropólogo que contém a “ansiedade pelo progresso da pesquisa” com o lastro cronológico e o historiador que busca na ciência antropológica uma estrutura que dê conta do que há de excessivo na totalidade do fluxo histórico. No elogio de Boas a Rudolf Virchow, o caminho da moderação rigorosa está implícito: “São poucos os estudiosos que possuem esse frio entusiasmo pela verdade, tornando-se capazes de manter viva a consciência da linha que separa a teoria atraente do trabalho de observação árduo e honesto” (2004[1902]:60). Já Warburg –em passagem comumente considerada apenas em sua carga subjetiva–, compararia seu trabalho ao funcionamento de um sismógrafo.¹⁵⁸

Somos ainda estimulados pela convergência estabelecida por Kátia Almeida, quando, sobre as dificuldades e desdobramentos implícitos na escolha da arte como objeto de estudo, esta se refere ao nome mais que significativo de Erwin Panofsky. Pois também para este, “para tornar o fenômeno artístico passível de conhecimento científico, é necessário definir os conceitos histórico-artísticos sobre o plano metodológico”, posto que em seus objetos

“(…) a intenção significativa encontrar-se-ia condicionada e até mesmo ‘eclipsada’ pela ênfase na forma. A formulação de Panofsky desdobra-se na hipótese de que um estudo estilístico puramente histórico não explicaria o fenômeno artístico, já que se limitaria a situá-lo num complexo igualmente histórico, não se reportando a uma ordem de realidade superior. [E acrescenta:] Ora, para esse autor, a tarefa reflexiva é, justamente, chegar a uma apreensão dos fenômenos artísticos que ultrapasse o plano fenomenológico” (Almeida 1998:28-29).

¹⁵⁸ “When I look back on my life’s journey, it appears to me that my function has been to serve the watersheds [Wetterscheide] of culture as a seismograph of souls. Posited from my very birth in the middle ground between Orient and Occident, driven by the force of elective affinity to Italy, where in the fifteenth century the confluence of pagan antiquity and Christian Renaissance caused an entirely new cultural persona to emerge, I was also driven to travel to America in the service of extrapersonal causes, in order to experience life there in its polar tension between pagan, instinctual forces of nature and organized intelligence” (WARBURG *apud* STEINBERG 1995:107).

Certamente poderíamos citar formulações equivalentes partindo de Warburg, onde temos já claramente a “necessidade de um modelo teórico mais complexo” para tratarmos da significação da obra enquanto “revelação involuntária”, revelando-se assim um vínculo histórico mais apropriado. Da introdução de *Arte do retrato e a burguesia florentina* (1901), por exemplo, tiramos a seguinte amostra:

“(...) a parte verdadeira e indefinível que comunica a obra de arte surge num instante como uma graça inesperada, que escapa na maior parte do tempo à consciência histórica e individual” (1990:105, tradução nossa).

De qualquer forma, podemos dizer que a “contemporaneidade” de tais investigações sobre arte não parece vir de uma vaga “síntese entre as tradições morfológicas alemã e britânica” efetuada pela biologia das imagens (para Severi, “a mesma que conduz de Goethe a Boas”), mas antes de certa atitude moderadora e de fundo metodológico; ou, como coloca Kátia Almeida¹⁵⁹ em relação a Boas, do *hiato entre as correntes* do “materialismo do imperativo técnico” (implícito num Mason) e do “idealismo do estilo”¹⁶⁰. De Warburg, entre outras passagens análogas, devemos citar a conclusão de *Arte Italiana e Astrologia Internacional* (incluindo a passagem do manuscrito que Gombrich julgou “surpreendente”¹⁶¹) onde explicita:

“O experimento isolado e extremamente precário que aqui conduzi foi um apelo [manuscrito: *me permiti um apelo positivista*]¹⁶² pela expansão das fronteiras metodológicas dos nossos estudos sobre arte; até agora a falta de categorias evolutivas adequadas tem impedido a história da arte de colocar seu material à disposição da –ainda não escrita– psicologia histórica da expressão humana. Nossa jovem disciplina, em sua *tendência ao materialismo ou ao misticismo*, tem se privado

¹⁵⁹ “(...) inseridas no movimento mais amplo de dissolução da distinção entre artes maiores e menores, representação e ornamentação (...) entre o debate vitoriano a respeito do ornamento e as teorias germânicas do século XIX que discutem o processamento específico dos fenômenos artísticos, enfatizando a dimensão formal” (ALMEIDA 1998:10).

¹⁶⁰ Esta última tendência associada sobretudo a RIEGL e WÖLFFLIN (cf. WIND 1997:74) e mesmo, posteriormente, a um Wilhelm WÖRRINGER (cf. [1907]1986).

¹⁶¹ “*You may also be surprised, as I was, that speaking in Rome he described what was to follow as ‘a positivist ple’*: ‘Ich wollte mir ein positivistisches Plaidoyer erlauben’, he said. So he claimed to be a ‘positivist’. What he meant, we can only guess. But since, as you may remember, he was to conclude by calling the notion of the Renaissance a trifle too ‘mystical’, he probably wanted to assert that his approach was not mystical, but rational or scientific” (GOMBRICH 1999:271).

¹⁶² [Ich wollte mir ein positivistisches Plaidoyer erlauben]. Excluída na primeira versão publicada assim como nas mais recentes (GETTY INSTITUTE: 1999 e KLINCKSIECK: 1990).

de apresentar sua própria visão panorâmica da história” (*apud* Gombrich 1999:270-271, tradução e ênfases nossas).

Essa lacuna, conforme temos insistido, é transposta por Boas (que, segundo notou Stocking Jr., também tinha em vista uma história “um tanto positivista”)¹⁶³ através da incorporação do objeto artístico num complexo histórico-cultural específico. É exatamente com essa expectativa de rigor e expansão metodológica que se faz necessário o estudo do *simbolismo* nativo, pois este fornece ao pesquisador, a um só tempo, a refutação do “misticismo” estético e do “analogismo” biologizante. Através dele o antropólogo pôde constatar, por exemplo, que a *dinâmica dos estilos* artísticos é condicionada pelas *interpretações* dos elementos formais que, por sua vez, convergem para um grupo de *idéias dominantes* características de uma cultura (cf. Almeida 1998:15). Mais interessante: é precisamente nesse quadro que Boas faz referência ao “associacionismo” característico das culturas primitivas, ou seja, o forte vínculo causal que estabelecem entre atividades ou entidades para nós bastante distintas, mas profundamente arraigadas nas mentes dos indivíduos. Para ele, o que esse vínculo evidencia é apenas uma “causalidade subjetiva” e não uma “mentalidade ultrapassada”. Em outras palavras, Boas nos proporciona nada menos que uma nova perspectiva para a experiência de Keams Canyon e o interesse de Warburg pela serpente-raio. (Mas mantemos nossa atenção no plano metodológico.)

É, portanto, somente *após* a aproximação desse conjunto de idéias (conectadas “internamente”) ou interpretação dominante em determinada cultura, que surge a ocasião adequada para a abordagem formalista, recurso de que Boas se vale para lidar com o paradoxal “contraste da persistência do elemento formal com a instabilidade das interpretações e a ausência de coerência dos símbolos” (Almeida 1998:16)¹⁶⁴, ou seja, diante do fato que “o desenho é primário, a idéia secundária; e a idéia não tem nada a ver com o desenvolvimento histórico do próprio desenho” (Boas *apud*

¹⁶³ “Na prática, o método histórico de Boas foi exemplificado de forma arquetípica pelo seu estudo quase estatístico da distribuição dos elementos dos contos folclóricos. Boas concebia a história em termos bastante *tradicionais* e, na verdade, um tanto *positivistas*” (STOCKING 2004:29, ênfases nossas).

¹⁶⁴ Aqui PANOFSKY é novamente mencionado, em sua visão da arte como sistema simbólico (cf. 1998:18-19).

Almeida 1998:16). Só então os motivos decorativos tornar-se-iam passíveis de serem analisados em termos formais “historicamente orientados” mas também, dialeticamente, vistos de uma perspectiva histórica integradora (no caso de Warburg teoricamente viabilizada pelo fenômeno psicológico da “empatia”). Ou, como diz Kátia Almeida: uma busca por “verdadeiras teorias nativas da arte” (1998:18).¹⁶⁵

A hermenêutica boasiana, com efeito, só se fecha após sublinhar uma não concordância entre a “explicação psicológica” do fenômeno cultural e os dados alcançados através do método histórico:

“Pelo contrário, por causa das *explicações secundárias* estabelecidas ao longo do tempo e que geralmente dependem do interesse cultural do povo, a explicação psicológica aparenta ser algo independente do acontecimento histórico” (Boas 1951:129, tradução e ênfases nossas).

O que, finalmente, acaba refletindo-se no direcionamento de seus estudos para o detalhamento dos *processos de aculturação e disseminação* (amparados pelo mapeamento geográfico), pois, “antes da comparação morfológica, seria preciso eliminar os elementos extrínsecos de cada cultura” (Boas 2005[1932]:98). (Contexto aliás em que mencionaria negativamente as explicações de Cushing sobre a *mentalidade* dos Zuñis, para Boas, definitivamente refutadas pelas investigações de Alfred Kroeber e Elsie Parsons acerca desses mesmos processos.)¹⁶⁶ Novamente, o leitor atento do *Ritual* perceberá, logo de início, o cuidado de Warburg com esse aspecto:

“Quando julgamos os índios Pueblos do ponto de vista da psicologia religiosa é necessário procedermos com enorme prudência, devido a uma razão bem simples: o material está contaminado, isto é, encoberto por uma dupla camada. O fundo original, desde o fim do século XVI, foi coberto por uma camada de educação hispano-

¹⁶⁵ Ponto principal da autora, que busca, através de BOAS, esboçar uma perspectiva antropológica que considere a possibilidade de tratar *universalismo estético e relativismo cultural*, como (mais que compatíveis) complementos necessários.

¹⁶⁶ “Antes seu conhecimento completo da vida desse povo, conferia grande plausibilidade a suas interpretações” (BOAS, “Os métodos da etnologia”, 2005[1920]:48). Nesse mesmo texto, enalteceria ainda as pesquisas em filologia comparativa (precisamente o plano que, para Warburg, invalida cientificamente sua conferência): “O que pode ser obtido com a utilização desse método está bem ilustrado pelas investigações de LOWIE (...) nunca podemos esperar dados incontestáveis cronologicamente; entretanto, podem-se determinar alguns esboços gerais com um alto grau de probabilidade e mesmo de certeza” (BOAS [1920]2005:45).

católica (...) Depois vem uma terceira camada, a educação norte-americana, cobrindo todas as demais” (2003:60, tradução nossa).

Contornemos por enquanto a analogia e recordemos que o pano de fundo da antropologia de Boas (de sua “*démarche* histórico-metodológica”, como diria Kátia Almeida), é a unidade fundamental dos processos mentais: diferentes “atitudes mentais” que variam *de acordo* com o ambiente cultural e não etapas evolutivas.¹⁶⁷ Lembremos: precisamente o diferencial invocado por Gombrich entre Boas e Warburg (“alguns teóricos pretendem que o homem primitivo seja mentalmente distinto do homem civilizado...”).¹⁶⁸ Porém, como resultado dessa breve sequência comparativa, não podemos descartar a possibilidade, cada vez mais real, de que Warburg tenha buscado ou encontrado, durante sua viagem, algo mais do que determinada “imagem mental” ou “mentalidade” rigidamente esquematizada *a priori* (*Vorstellungen*, como colocaria Gombrich). A novidade da “experiência” é reforçada na carta de Warburg a James Mooney (1907), onde o uso de uma interrogação após a palavra “primitivo”, novamente, aponta para premissas análogas as de Boas:

“Eu sempre me sentirei em dívida com seus índios. Sem o estudo de sua civilização primitiva (?) jamais me teria sido possível encontrar uma base mais ampla para a psicologia da Renascença” (*apud* Steinberg 1995:66, tradução nossa).

¹⁶⁷ Em *Primitive Art*, diria: “*The perspective type does not develop [from conventional types] as the result of an evolution; it is based on a distinct mental attitude (...) The theory of a symbolic to realistic art is one of the numerous attempts to prove a continuous development of cultural forms, a steady, unbroken evolution. This viewpoint has had a deep influence upon the whole theory of ethnology. Evolution, meaning the continuous change of thought and action, or historic continuity, must be accepted unreservedly*” (BOAS 1951[1927]:80, ênfases nossas).

¹⁶⁸ Conforme já indicamos o historiador é bastante ambíguo sobre esse ponto. Em 1966, diria: “*Warburg’s interpretation seems to me most challenging where it is least modern. (...) he held fast to the experience that forms meant something and that they were charged with significance which was not only aesthetic. It is only today that we have impoverished the history of style to a succession of neutral modes. I am particularly anxious here not to be misunderstood. Warburg’s analyses must not be confused with that Geistsgeschchite that uses art as an index of a collective attitude, be it of a class, a race or an age. Indeed Hegelian catchwork of art being the expression of the age is so nonsensical, it seems to me, precisely because those who live at the time experience their age as a range of choices, a demand for decisions, a need for taking sides. Warburg felt these tensions so intensely in his own life that he was alerted to the existence of similar fields of forces in the past. Though his individual interpretations may be in need of revision, his effort to reconstruct such a map of meanings for a given period may yet prove fruitful to a future historian*” (GOMBRICH 2001:47, ênfases nossas).

Vimos que vincular a metodologia implícita no experimento de Keams Canyon a Lamprecht pode ser bastante problemático, pois a última palavra sobre o assunto nos levou ao professor Earl Barnes (com quem Warburg se encontrou em 1895 e cujas pesquisas sobre comportamento infantil, devemos dizer, são citadas por Boas em “A capacidade humana conforme determinada pela raça” de 1894 [cf. 2004:290]). Já seu suposto resultado, “dois desenhos sobre catorze”, como diz Didi-Huberman (mas talvez com demasiada certeza), nos remete antes a algo “frágil e impuro”:

“Não o reflexo arquetípico de uma fonte filogenética, como talvez Lamprecht o quisesse. Mas uma rede complexa de tempos entrelaçados, ‘símbolos indestrutíveis’ e variações devidas à história, presentes na *linha dinâmica* de uma serpente-raio traçada por mãos infantis” (2002:223, tradução nossa).

E um dos pressupostos mais persistentes da antropologia boasiana não é, precisamente, o sentido profundo da impureza e fragilidade que nos revelam os dados sobre os assim chamados primitivos?

“(…) a estabilidade do primitivo é apenas aparente e deve-se à nossa falta de perspectiva histórica (...) [pois] onde quer que a evidência arqueológica esteja disponível, encontram-se mudanças no tempo e no espaço” (Boas 2005:102).

A impressão de estabilidade passada por tais culturas sendo, portanto, apenas *relativa*¹⁶⁹: “elas apenas mudam muito mais lentamente que a nossa civilização moderna” (Boas 2005:102); tão logo métodos precisos são aplicados,

¹⁶⁹ O que nos leva de volta a sua atenção com o *ponto de vista do observador*, fator implícito na crítica a “arbitrariedade” da classificação evolucionista. Vale citarmos a bela metáfora da introdução de *The Mind of Primitive Man* (reafirmando o que já expusera em 1894, com “A capacidade humana conforme determinada pela raça”): “*When two bodies run through the same course with variable rapidity, sometimes quickly, sometimes slowly, their relative position will be the more likely to show accidental differences, the longer the course they run. If their speed is constantly accelerating, as has been the case in the rapidity of cultural development, the distance between these bodies, due to chance only, will be still wider than it would be if the rate were uniform. Thus two groups of infants a few months old will be much alike in their physiological and psychical development; youths of equal age will differ much more; and among old men of equal age, one group will be in full possession of their powers, the other on the decline; due mainly to the acceleration or retardation of their development, which is, to a great extent determined by causes that are not inherent in their bodily structure, but largely due to their modes of life. The difference in period of development does not always signify that the hereditary structure of the retarded individuals is inferior to that of the others. Applying the same*

“a sociedade primitiva perde a aparência de absoluta estabilidade transmitida ao pesquisador que vê determinado povo apenas num dado momento. *Todas as formas culturais* aparecem, com maior frequência, num estado de fluxo constante e sujeitas a modificações fundamentais” (2005[1920]:45, ênfases nossas).

Enfim, diria Didi-Huberman, a fragmentação e incorporação de outras culturas gerando entre os “primitivos” histórias “tão complexas quanto a nossa”.¹⁷⁰

Podemos ainda dizer que o interesse de Lamprecht por “períodos de transição” (baseados em recortes temporais rígidos) encontra um contraponto na insistência de Boas em apontar certa permanência de *estados transitórios* (como explicita em *Primitive Art*, sua tentativa é de determinar “as condições dinâmicas sob as quais os estilos artísticos florescem” [apud Almeida 1998:19]). Tal visão só pode ser estabelecida uma vez que reconheçamos historicamente nas culturas primitivas uma base comum essencialmente heterogênea e mutável. Visão essa, como sabemos, não de todo estranha ao método de Warburg¹⁷¹, que enxergaria nos Pueblo, simultaneamente, além de uma “situação de transição”, um estado “singularmente híbrido”¹⁷². O esclarecimento do contato *Boas—Warburg* também nos parece particularmente útil diante do questionamento de Gombrich sobre a abordagem warburguiana da Renascença:

“Houve alguma vez uma época monolítica? Seria a capacidade de ‘oscilar’ entre atitudes aparentemente contraditórias algo encontrado apenas entre representantes daquela época de transição? Mesmo que Warburg não se tenha feito conscientemente

reasoning to the history of mankind we may say that the difference of a few thousand years is insignificant as compared to the age of the human race” (BOAS 1938[1911]:8-9).

¹⁷⁰ Conclusões equivalentes as já citadas partindo de Marcel MAUSS (“não há sociedade conhecida que não tenha evoluído”, “os homens mais primitivos possuem um imenso passado por trás deles”, “é possível estender essas observações a nossas sociedades”). O mesmo autor nos alerta sobre uma visão análoga em Jacob BURCKHARDT, que enxergava uma cultura ocidental “impregnada de tradições de todos os tempos, de todos os povos, e de todas as civilizações” e antes de tudo “um produto em formação” (apud DIDI-HUBERMAN 2002:113).

¹⁷¹ Na feliz expressão de DIDI-HUBERMAN (2002): “opérer une décomposition [de l’œuvre] qui en fera apparaître clairement l’hétérogénéité matérielle ou essentielle”.

¹⁷² “Cette coexistence de la civilisation logique et d’une causalité magique montre à quel point les Indiens pueblos se trouvent dans une situation de transition, singulièrement hybride. Ce ne sont plus des êtres vraiment primitifs, se servant uniquement de leur mains (...) mais ce ne sont pas encore des Européens (...) attendant l’événement à venir comme une nécessité organique ou mécanique” (2003:75-76).

essas perguntas, progressivamente, sem dúvida, ele se deu conta que estava tentando analisar não tanto a psicologia de dado período histórico mas a da civilização humana como um todo” (2001:61, tradução nossa).

Também num sentido paradoxal, o ceticismo histórico de Boas não se baseia ingenuamente em “evidências arqueológicas” para refutar a lógica evolucionista, mas, em igual medida, numa *experiência do presente* obtida em trabalhos de campo:

“O método que estamos tentando desenvolver baseia-se num estudo das mudanças dinâmicas na sociedade que podem ser observadas no tempo presente. Abstemo-nos de tentar solucionar os problemas fundamentais do desenvolvimento geral da civilização até que estejamos aptos a esclarecer os processos que ocorrem diante de nossos olhos” (2005[1920]:47).

É dessa forma, segundo nos parece, que substantiva a observação profunda – tanto mais ao não contrariar uma experiência imediata e nem mesmo o “senso comum” – de que “a invenção não é difícil, e sim sua manutenção e desenvolvimento” (*apud* Almeida 1998:21). Direcionando sua pesquisa para um terreno mais complexo mas também menos contra-intuitivo, voltando-se alternadamente para as coisas “como são e vieram a ser” (2005:104), a antropologia de Boas realiza, segundo Kátia Almeida, a ultrapassagem não apenas “do par evolucionista *invenção independente* – *sobrevivência*”, mas também “do conceito de *mentalidade*” – substituídos pelas noções de *tradição* e *manipulação criativa*. Na mesma passagem em que recorda a “importância exagerada” que Hjalmar Stolpe atribuía às representações realistas na sua reconstrução histórica, Boas recolocaria a questão nos seguintes termos:

“Enquanto não tivermos evidências históricas, a sequência [partindo de uma origem realista] pode muito bem ser invertida (...) todos os casos aqui apresentados, baseados na observação direta de povos primitivos, apontam que formas convencionais e realistas ocorrem ao mesmo tempo. Seria preciso então explicar por que excelentes artistas adotam determinado estilo, e outros, igualmente bons, um outro; e mesmo por que outros combinam os dois estilos” (1951[1927]:127-130).

A questão, portanto, passando a ser “como se estabelecem e se transmitem os nexos históricos significativos no domínio da cultura”, e a relação do *estilo* com as

“condições de possibilidade da continuidade cultural” (Almeida 1998:28). Questão muito semelhante a que, segundo Saxl, Warburg buscou esclarecer em termos mais específicos através do motivo da serpente:

“Porque o raio é representado sob forma de serpente, e como tal forma simbólica se constitui? Tal foi sua primeira questão; e a segunda: em que medida a imagem da ‘serpente’ pode permanecer viva, uma vez que tomou forma? Ainda estaria presente [entre os nativos americanos] ou a influência européia já predominava?” (Saxl 2003:153).

Quando Boas abre mão de teorias ou sistemas totalizantes –que, reportando-se à questão da origem, não podem ser corroborados por dados colhidos no presente¹⁷³– é natural que o papel da tradição ganhe uma nova dimensão. Em seu comentário sobre os mitos, manifestaria novamente seu ceticismo, descartando atribuir suas “origens” a ocorrência de reflexos diante da visão de fenômenos naturais (como no “animismo” de Tylor e na “entificação” de Vignoli), optando por focalizar simplesmente na situação tal como se apresenta mais claramente, ou seja, “as formas [do mito] já existiam e seu significado foi alterado de acordo com a disposição mental do indivíduo ou da tribo” (1951[1927]:129).

Certamente nos sentimos próximos de Warburg ao tratarmos de “manipulação criativa” e “tradição”, pois o caminho que escolheu em *Nascimento de Vênus e Primavera* “para compreender um artista do século XV” (Botticelli) certamente não foi como este “visualizava mentalmente” determinado tema, mas justamente, *o modo* como “ele selecionava numa obra original da Antiguidade o que lhe interessava” (cf.

¹⁷³ Vale citarmos a passagem em que BOAS, no limite entre o sistema e a intuição, propõe no campo da metáfora uma autêntica quimera: “Onde quer que tenhamos informações detalhadas, encontramos formas de objetos e costumes em *fluxo constante*, às vezes estáveis por certo período e, então, sujeitas a rápidas mudanças. Através desse processo, elementos que se encontravam agrupados como unidades culturais se separam. Alguns sobrevivem, outros morrem, e no que concerne aos traços objetivos, a forma cultural torna-se um quadro caleidoscópico de uma miscelânea de traços que, todavia, são remodelados de acordo com o *background* espiritual mutável que atravessa a cultura e que transforma o mosaico em um todo orgânico” (1951[1927]:7). Estenderíamos também a Boas a observação de DIDI-HUBERMAN sobre Warburg: “Um saber-movimento, que estabelece relações partindo de imagens e não mais um saber linear, fechado em tipologias estáveis” [*exceder le cadre épistémologique de la discipline traditionnelle (...) un savoir-mouvement des images, un savoir en extensions, en relations associatives, et non plus un savoir en lignes droites, en corpus reclos, en typologies stabilisées*] (1998:11-12, tradução nossa).

1990[1893]:64). Observação que retoma com segurança na conclusão de *Arte Italiana e Astrologia Internacional no Palácio de Schifanoia* (1912):

“Botticelli de fato tomou esse material da tradição existente, mas fez uso dele numa criação totalmente ideal e individual. Ele deve seu estilo à retomada da antiguidade greco-romana –ao *Hino homérico*, a Lucrécio e a Ovídio (conforme interpretados por Poliziano)– mas acima de tudo às próprias esculturas antigas, que lhe mostraram como os deuses gregos dançavam harmonicamente com Platão em esferas mais elevadas” (Warburg 1999:585, tradução nossa).

Nos haveremos mais à frente com a destoante retórica da parte final; antes disso, devemos constatar que o objetivo mais hesitante de *Nascimento de Vênus e Primavera* (1893) –“mostrar como Botticelli abordou as idéias de seu tempo sobre a Antiguidade como uma força a qual era preciso resistir ou se submeter, e como sua segunda essência se constituiu a partir desse confronto”– é exposto com maior clareza em *Albrecht Dürer e a Antiguidade Italiana* (1905):

“Ainda que não seja uma invenção original de Dürer (...) essa gravura pertence a Dürer num sentido superior. Mesmo que ele ignorasse a angústia do esteta moderno, a duvidar de sua individualidade como artista autônomo, e mesmo que sua vaidade de criador não o impedisse de se apropriar da herança do passado atualizando-a, ele se opunha à vivacidade meridional e pagã com uma resistência instintiva do cidadão de Nuremberg que, sempre com os pés no chão, preserva aquela serenidade que impõe aos gestos à *l'antique* de seus personagens” (1990:163, tradução nossa).

Portanto, se havia um julgamento desfavorável à “docilidade” de Botticelli (Gombrich encontraria espaço para uma “censura moral” ao artista¹⁷⁴), este evidentemente encontra-se invertido na ironia acima. Novamente, essa reequação do problema pode muito bem ser sintetizada pelo comentário de Kátia Almeida sobre a forma como Boas compreendia a questão do estilo:

“Poder-se-ia definir o estilo artístico e/ou cultural como um *exercício criativo de resistência*, o que revela que os processos de padronização estilística têm na

¹⁷⁴ Parte, certamente, das seguintes conclusões de Warburg: “*Botticelli, il faut bien le dire, était un de ceux qui furent par trop dociles [...] La marque du génie, par conséquent, c’est la initiative*” (1990:91).

fragmentação e na disseminação *sua condição de possibilidade*” (Almeida 1998:22, ênfases nossas).

Vimos também que o “ponto de partida” de Warburg na conferência foi considerar “o homem como um animal que manipula coisas” (“de forma que pode chegar a identificar-se com algo que não é ele mesmo, ao vestir ou manipular alguma coisa”) e que o “livro mais profundo já escrito” sobre o tema foi, para ele, o irônico *Sartor Resartus*, onde temos um editor inglês esforçando-se para simultaneamente compilar e introduzir a obra de um obscuro pensador alemão, “*which the style, whether understood or not, could not even by the blindest be overlooked*” (cf. Carlyle 1897:5).¹⁷⁵ Sua “profundidade”, segundo nos parece, reside precisamente na forma circular com que uma “filosofia das roupas” é fatalmente ilustrada pelas opções do comentador (para Nathan Uglow, *collapsing the distinction between the human intellect and literary editor’s ‘cut-and-paste’ activity, and between effortless divine thought and laborious manual craft*).¹⁷⁶ E.H. Gombrich, ao envolver o interesse de Warburg pelo *Sartor* numa vaga ênfase na “natureza abrangente do símbolo” (cujo “irracionalismo místico”, porém, Warburg “rejeitava” [1992:81-82]), deixa passar que a obra revela nada menos que um traço fundamental do culturalismo boasiano.¹⁷⁷

¹⁷⁵ “*The Editor of these sheets, though otherwise boasting himself a man of confirmed speculative habits, and perhaps discursive enough, is free to confess, that never, till these last months, did the above very plain considerations, on our total want of a Philosophy of Clothes, occur to him; and then, by quite foreign suggestion. By the arrival, namely, of a new book from Professor Teufelsdröckh of Weissnichtwo; treating expressly of this subject, and in a style which, whether understood or not, could not even by the blindest be overlooked*” (CARLYLE 1897:5).

¹⁷⁶ “*Sartor Resartus literally means ‘the tailor re-tailored’, purported to be a commentary on the thought and early life of a German philosopher called Diogenes Teufelsdröckh (which translates as ‘god-born devil-dung’), author of a tome entitled Clothes: their Origin and Influence. Teufelsdröckh’s Transcendentalist musings are mulled over by a skeptical English editor who also provides fragmentary biographical material on the philosopher (...) an old pun (stemming from the Renaissance Florentine humanist, Coluccio Salutati) collapsing the distinction between the human intellect and literary editor’s ‘cut-and-paste’ activity, and between effortless divine thought and laborious manual craft. If we imagine the question ‘Is creativity possible?’ to be the one to which Carlyle seeks to respond, then his answer is both ‘yes’ (we instinctively recognize a creative original when we see one), and ‘no’ (when we try to analyze it, it slips through our fingers like water). Only this ambiguous double answer will suffice*” (UGLOW, “Sartor Resartus” in: The Literary Dictionary Co., 2001).

¹⁷⁷ Além da já citada colocação de Gombrich sobre o estilo de Warburg ter sido influenciado pelo livro de Carlyle, desqualificada por Edgar Wind como “especulação infundada” [pois] “a linguagem de Warburg, com suas contorções bruscas e seus períodos cumulativos, pertence a uma conhecida tradição da prosa alemã que Carlyle parodiou em *Sartor Resartus*” (cf. WIND 1997:191).

Notemos ainda que, para Boas, também parece ser fundamental que a investigação científica parta de questões filosóficas que dialoguem com nossa experiência individual¹⁷⁸, em outras palavras, que harmonizem ciência e biografia¹⁷⁹. O estudo da cultura deve sempre levar em consideração o “comportamento individual em cenários culturais”, “para animar as fórmulas vazias que resultariam de leis sociológicas que desconsiderassem os processos de troca entre indivíduo e sociedade”.¹⁸⁰ Aqui, sem dúvida, podemos enxergar numa nova perspectiva sua crítica metodológica:

“Um dos enganos da antropologia moderna reside, a meu ver, na ênfase exagerada que dá a reconstrução histórica –cuja importância não deve ser minimizada– como algo oposto a um estudo aprofundado do indivíduo sob a pressão da cultura em que vive” (Boas 2005[1930]:64).

O modelo historicista, portanto, está condicionado pelo foco privilegiado que Boas dedica ao *fenômeno*¹⁸¹ conforme *captado e interpretado* pelo indivíduo dentro de um contexto cultural –base e ritmo de uma metodologia que, naturalmente, o leva a enxergar no evolucionismo esquemas demasiado “abstratos” ou mesmo “ininteligíveis” (diria Justi: “saltando através dos séculos”). O mérito da antropologia de Boas, como diz com propriedade Kátia Almeida, residia portanto em “adquirir alcance científico sem ultrapassar o nível fenomênico”, situando no indivíduo o *locus* das “sínteses culturais”, isto é, “não havendo transcendência da cultura em relação a ele” (1998:25). Aqui recordamos a magistral passagem de Edgar Wind:

¹⁷⁸ Alfred KROEBER (1949) assim resume os princípios que definem a antropologia boasiana como ciência: “1. *The method of science is to begin with questions, not with answers, least of all with value judgements.* 2. *Science is dispassionate inquiry and therefore cannot take over outright any ideologies ‘already formulated in everyday life’, since these are themselves inevitably traditional and normally tinged with emotional prejudice.* 3. *Sweeping all-or-none, black-and-white judgments are characteristic of totalitarian attitudes and have no place in science, whose very nature is inferential and judicial*” (“An Authoritarian Panacea”, *American Anthropologist* 51:319).

¹⁷⁹ Outro discípulo, o brasileiro Gilberto FREYRE, definiria sua sociologia como “autobiografia coletiva”.

¹⁸⁰ Os processos culturais, para BOAS, podem ser divididos entre os de *fragmentação* e os de *totalização* que, “ocorrem simultaneamente e se rebatem na integração entre indivíduo e cultura” (ALMEIDA 1998:24).

¹⁸¹ “A análise dos fenômenos é nosso objetivo primordial. Generalizações serão tão mais significativas quanto mais nos limitemos a formas definidas. As tentativas todos os fenômenos a um sistema fechado de leis aplicáveis a toda sociedade e que explique sua estrutura e história não parecem um empreendimento promissor” (BOAS 2005[1930]:64), etc.

“Warburg sempre buscou e encontrou esses níveis intermediários em épocas que ele via como de transição e conflito (...) Mais importante: nesses períodos ele escolhia se concentrar no estudo daqueles homens que, por profissão ou destino, ocupavam uma posição intermediária: comerciantes amantes da arte, em quem a predisposição estética colide com interesses mercantis; astrólogos que combinam política com erudição, e que trabalham com sua própria definição dualista da verdade; filósofos cuja imaginação pictórica se choca com a necessidade lógica de ordenamento” (*apud* Forster 1999:39, tradução nossa).

Se em seus estudos sobre arte primitiva Boas chegaria a afirmar a necessidade de investigar “o procedimento do artista nativo, as condições sob as quais ele produz e a extensão da sua originalidade” (cf. Almeida 1998:24), recordemos que também o interesse de Warburg pelo *Quattrocento* não pode ser reduzido facilmente a qualquer esquematismo.¹⁸² Se, por exemplo, em *Arte do Retrato e a Burguesia Florentina* (1901), parte de “questões abstratas sobre a influência do ambiente sobre o artista”, é para logo em seguida “encontrar as respostas *concretas* nas obras” (Warburg 1990:106). Seu interesse pelo Renascimento, “época de Botticelli, Pollaiuolo, Ghirlandaio” (Saxl 2003:151), é dialético e envolve necessariamente uma questão de escolhas e predisposições individuais que revelam –na lente da *Einführung*– uma complexa rede de circunstâncias que, em 1893, Warburg chamaria de “segunda essência” (cf. 1990:91). E foi partindo do nível individual, como agora podemos inferir do texto de Saxl¹⁸³, que chegaria a “sua hipótese fundamental” (envolvida pela obscura premissa de um influxo atemporal da antiguidade pagã)¹⁸⁴:

¹⁸² O próprio Gombrich de certa forma o reconhece ao dizer que “o êxito pedagógico” de Warburg surgiu “*al rechazar, o más bien, al no contar con los enfoques estilísticos de la historia del arte, dejó a un lado la principal preocupación de la historia del arte teórica, que provenía, en última instancia, de Winckelmann y Hegel: el problema de un estilo uniforme visto como expresión de una ‘época’*. Todos estos sistemas tenían en común la concepción del Zeitgeist, que se expresaba en manifestaciones paralelas, siendo el arte y la Weltanschauung los más tratados conjuntamente” (GOMBRICH 1992:288).

¹⁸³ “Seu interesse se limitava a um período relativamente curto, mas que lhe parecia ser um dos mais importantes da história da humanidade: as últimas décadas do século XV, apogeu do que chamamos primeira Renascença, época de Botticelli, Pollaiuolo e Ghirlandaio” (SAXL 2003:151).

¹⁸⁴ “O que representava na realidade a antiguidade para os homens da Renascença? (...) Um problema que mais tarde se some aos esforços para explicar o significado da sobrevivência [*Nachleben*] do paganismo em toda civilização européia” (WARBURG *apud* GOMBRICH 1992:283).

“O termo ‘clássico’ não significava ‘nobre simplicidade e serena grandeza’ no século XV. Que significava então? Um de seus méritos, me parece, foi ter recorrido nessa questão à antropologia americana. Warburg passou um ano (entre 1895 e 1896) nos Estados Unidos. Foi uma viagem em busca de arquétipos” (Saxl 2003:151).

9

Uma psicologia monista?

Já vimos que, para Boas, as “respostas fundamentais” devem ser buscadas no “estudo aprofundado do indivíduo sob a pressão da cultura em que vive”. Porém, como ele próprio coloca, seu trabalho antropológico o levaria mais frequentemente a estudar os processos de “disseminação”, o que justifica da seguinte forma:

“É muito mais fácil provar a disseminação do que acompanhar os desenvolvimentos produzidos por *forças interiores*, e os dados para esse estudo são obtidos com maior dificuldade. Contudo, eles podem ser observados em qualquer fenômeno de *aculturação* no qual elementos estrangeiros são remodelados segundo os padrões que prevalecem em seu meio ambiente (...) Não se tem levado a cabo com firmeza o estudo do *desenvolvimento interno*, não porque não seja importante de um ponto de vista teórico, mas principalmente pelas dificuldades metodológicas inerentes” (2005[1920]:46, ênfases nossas).

Em *Primitive Art* (1927), reafirmaria que tais investigações permanecem “raras e insatisfatórias” ao demandarem “um conhecimento *íntimo* da cultura em questão, possibilitando o acesso aos *pensamentos, sentimentos e atitudes* do artista”. Acrescenta ainda:

“(...) dificuldade esta agravada pelo fato de que os processos mentais envolvidos escapam, em grande, parte à consciência” (*apud* Almeida 1998:24).

Vimos ser possível relacionar os estudos de Warburg ao dos *processos* de *aculturação* (através da noção subjacente de *manipulação criativa*) mas a questão que se impõe historicamente é: poderíamos situar seu esforço entre tais estudos (“raros” e “insatisfatórios” devido a “dificuldades metodológicas inerentes”) mencionados por

Boas? Praticamente dessa mesma forma que Warburg se referiria a seu *Arte Italiana e Astrologia Internacional no Palácio de Schifanoia*: “experimento isolado e extremamente precário”, “um apelo pela expansão de fronteiras metodológicas”.

Insistentemente Gombrich reputa o “êxito pedagógico” do historiador ao ineditismo de seus temas (as roupas da ninfa, a análise de manuscritos astrológicos, etc.) e a sua relação peculiar com a noção de *Zeitgeist*¹⁸⁵; mas no plano metodológico, conforme indicamos, seguiria afirmando um Warburg fiel a sua “primeira formação”:

“Viu em todas as representações pictóricas reflexos das imagens mentais, *Vorstellungen*, na pintura, arte decorativa e festejos. O que importava, definitivamente, numa imagem de Vênus, por exemplo, era como alguém –fosse mecenas ou artista– havia imaginado esta deusa antiga (...) Novamente o problema do ‘estilo’ apenas tangencia a questão. Considerava-se sintomática a transformação da imagem enquanto tal, mais que a forma ou o conteúdo” (1992:289, tradução nossa).

Permanecemos céticos, no entanto, quando Fritz Saxl (*apud* Severi 2003:85) afirma que cada um de seus escritos era a “introdução de uma ciência que ele mesmo nunca veria se concretizar” (uma “psicologia histórica da expressão humana”, a “iconologia do intervalo”, etc.) e, mais ainda, quando lemos na já citada carta a Mooney dizendo que pretende enviar-lhe “uma amostra de [meu] método” que, “[ousou dizer,] é novo” (*apud* Steinberg 1995:67).

No intuito de expandir nosso ponto de vista foi que resolvemos recorrer ao relativismo cultural de Franz Boas (citado como antítese por Gombrich, a despeito deste seguramente ter sido o contato mais duradouro de Warburg com a antropologia americana), e entre as premissas fundamentais do antropólogo vimos estar a universalidade dos processos mentais ou, mais de acordo com seu nominalismo, a negação de algo que pudesse ser coerentemente chamado de uma mentalidade primitiva ou pré-lógica (“*there is no such thing as a ‘primitive mind’, a ‘magical’ or ‘prelogical’ way of thinking*”, como afirma categoricamente no prefácio de *Primitive*

¹⁸⁵ “Al rechazar, o más bien, al no contar con los enfoques estilísticos de la historia del arte, dejó a un lado la principal preocupación de la historia del arte teórica, que provenía, en última instancia, de Winckelmann y Hegel: el problema de un estilo uniforme visto como expresión de una ‘época’. Todos estos sistemas tenían en común la concepción del *Zeitgeist*, que se expresaba en manifestaciones paralelas, siendo el arte y la *Weltanschauung* los más tratados conjuntamente” (GOMBRICH 1992:288).

Art). Diferenças supostamente verificadas ou intuídas nesse sentido dever-se-iam sobretudo, segundo Boas, à influência do ambiente cultural que simplesmente evidencia, “entre os primitivos”, um padrão de “causalidade mais subjetiva”. Ao passo que

“*Nossa experiência tradicional* nos ensinou a considerar o curso dos eventos objetivos como resultado de uma causalidade definida, objetiva. Uma causalidade inexorável que a tudo governa e que não pode ser influenciada por condições mentais. (...) Nosso ambiente cultural introduziu essa visão tão profundamente em nossas mentes que consideramos como fundamental o fato de que fenômenos materiais, particularmente aqueles que não podem ser influenciados pelo comportamento humano, nunca podem ser influenciados por processos subjetivos. Porém, todo desejo implica na possibilidade de realização e preces por ganhos objetivos ou por ajuda e não diferem em princípio das tentativas do homem primitivo de interferir no curso incontrolável da natureza” (Boas 1951[1927]:1-2, tradução nossa).

Tal tendência moderna a acreditar numa causalidade objetiva e puramente material é, ainda no prefácio, contestada biograficamente por Boas, que acusa o fundo cultural e mesmo emocional de toda atividade científica.¹⁸⁶ Pois nos parece ser precisamente esse o sentido da ironia de Warburg no *Ritual*, quando diz:

“Esses índios (...) quando explicam o mundo através de um conjunto de relações não orgânicas, não estão assim tão longe do darwinismo: enquanto nós atribuímos a lei natural ao processo autônomo da evolução, os pagãos tentam explicar essa lei natural como uma relação arbitrária com o mundo animal. Pode-se chamar essa explicação de um darwinismo por afinidade eletiva no domínio do mito que orienta a vida dos homens que chamamos de primitivos” (2003:82, tradução nossa).

Opinião que, paralelamente, podemos também verificar na conclusão de *Adivinhação antiga e pagã na época de Lutero* (onde cita Goethe):

¹⁸⁶ “*The credulity with which fantastic theories upon health are accepted, the constant rise of religious sects with abstruse dogmatic tenets, as well as the fashions in scientific and philosophic theory prove the weakness of our claim to a rational view of the world. (...) Investigators are too apt to forget that the logics of science are not the logics of life*” (BOAS 1951[1927]:1-2).

“Na realidade a superstição nada mais é do que se servir de meios inadequados para satisfazer uma necessidade verdadeira, e por isso que ela não é tão condenável como pensamos, nem tão rara nos séculos e indivíduos ditos esclarecidos. Quem pode realmente dizer que satisfaz tais necessidades de uma maneira pura, justa, verdadeira, irrepreensível e completa na mais séria de suas atividades, quem nunca recorreu à fé e à esperança, mas também à dúvida e à ilusão, à leviandade e ao preconceito?” (1990:286, tradução nossa).

Primitive Art é permeada pela preocupação em estabelecer paralelos e estreitar os laços entre as diversas culturas através de uma dialética subjetiva (mais afetiva que mística¹⁸⁷) e objetiva (mais indutiva que funcional), fundada na observação de fenômenos culturais. Diz Saxl que o jovem Warburg buscava “arquétipos” mas o que constatou –assim como Boas– foi antes uma unidade de processos¹⁸⁸:

“Pouco importa a variedade de meios pelos quais estas fórmulas expressivas se estabelecem e circulam nas diferentes culturas: o *processo* de fabricação e de *transmissão* é o mesmo na Europa e na América. É somente sob esse ângulo que podemos compreender porque a ‘Antiguidade’ representava, na Florença do século XV, um sentimento de vida mais elevada e uma força de expressão artística” (Saxl 2003:157-158).

¹⁸⁷ “Acho que podemos dizer, sem injustiça, que o trabalho de estudiosos está voltado principalmente para explicar problemas especiais, cujo interesse principal provém de um amor pessoal pela questão particular e de um desejo ardente de vê-la esclarecida e de apresentá-la em linhas claras” (BOAS 2004[1904]:53).

¹⁸⁸ Em algumas passagens BOAS chega a questionar a idéia de que a perspectiva linear seria o “resultado da evolução” das formas simbólicas e convencionais. Ponto de vista que, segundo ele, “teve uma influência profunda na teoria etnológica em geral” (1951[1927]:80), o que acentua ainda mais a complementaridade da relação *Warburg—Antropologia*. Ora, é precisamente nesse nível que se deu, como disse Gombrich, o “primeiro paradoxo de Warburg”, onde teve que confrontar o simbolismo da representação “não-natural” dos trajes em Alberti, Filippino, Botticelli e Ghirlandaio com a idéia de uma Renascença que, desde Vasari, superara a Idade Média através do realismo: “*Warburg inició su búsqueda con la idea muy fija en su mente de la evolución progresiva (...) los trajes ‘no naturales’ de Filippino era la primera paradoja que había que reconciliar con la imagen aceptada del desarrollo del arte como progreso de genios conquistadores. (...) este entramado pareció ceder cuando Warburg perfeccionó sus medios de análisis y consideró el momento de transición entre las dos edades desde ángulos en constante cambio. La idea que los artistas del Renacimiento fueran sacados de las oscuras bóvedas medievales por la ola del progreso no se ajustaba a los hechos. La tradición como tal llevaba en sí las formas y los símbolos, cuyo valor para los recién nacidos no fue exclusivamente positivo ni negativo*” (GOMBRICH 1992:174). Nesse sentido que Boas proporia a idéia de *evolução cultural* como “*problemática e a posteriori*” (cf. ALMEIDA 1998) e que Warburg, segundo nos parece, valorizaria as teorias dos Vischer, uma reequação da relação entre observador e fenômeno observado.

A noção de arquétipo¹⁸⁹, sem dúvida, remete a determinada estabilidade estrutural, mas em que sentido devemos entender tal estrutura¹⁹⁰, especialmente no que concerne a sobrevivência ou vida-póstuma [*Nachleben*] de uma “antiguidade pagã”? Ou melhor: seria possível compatibilizá-la com a idéia de uma unidade *processual* tal qual a apontada em *Primitive Art*?¹⁹¹ Retomando Stocking Jr., temos que a investigação da cultura conforme proposta por Boas, isto é, “ressaltando o modo como ela aparece para o próprio nativo, resultava num problema, no mínimo, complicado, pois suas categorias baseavam-se necessariamente em dados inconscientes que eram obscurecidas pela ‘explicação secundária’” (2004:29).

Consideremos por um momento a seguinte hipótese: o obscuro recurso à expressão “antiguidade pagã”, dentro desse ponto de vista, poderia ser considerado um desdobramento “positivo” desse método, enquanto tentativa de estabelecer um denominador (inconsciente) comum a toda civilização ocidental? Essa questão revela-se particularmente fecunda pois sua justificativa implica numa nova “equação positivista”, ao depender de ousadas teorias sobre “memórias sociais” e “inconsciente coletivo” (inclusive onde temos uma reaproximação com Lamprecht, que já dizia ser a *memória* o “verdadeiro artista que a tudo individualiza e remodela”¹⁹²).

¹⁸⁹ Menção talvez sobre-valorizada por DIDI-HUBERMAN, pois pode tranquilamente ser entendida como de caráter mais afetivo, sutil homenagem ao estímulo que representou *The Golden Bough* (FRAZER 1890) para a ciência antropológica.

¹⁹⁰ Recordemos que BOAS também se refere à determinada “estrutura” na sua definição de cultura (cf. MOURA 2004:164).

¹⁹¹ O contemporâneo Georg LUCÁKS, por exemplo, faria uso bastante livre do termo no seu *Teoria do Romance* (1916): “Qual a tarefa da verdadeira filosofia senão esboçar certo *mapa arquetípico*? Qual o problema senão a determinação da correspondência de cada ímpeto que brota da mais profunda interioridade com uma forma que lhe é desconhecida, mas que lhe está designada desde a eternidade e a envolve num simbolismo redentor? Aí a paixão é o caminho predeterminado pela razão para a perfeita individualidade, e da loucura são emitidos sinais enigmáticos mas decifráveis de um poder *transcendente*” (2000:26, ênfases nossas).

¹⁹² “(...) a radical division in the historical point of view, one which occurs in all ages in higher as in lower stages of culture. It can be characterized as the difference between Naturalism and Idealism. In the first instance reality is followed closely, held fast, copied. (...) In the other case there intervenes between the simultaneous photographic and phonographic impression of occurrences and their collective reproduction, time, and with time, memory. Memory, with its thousand strange associations, abbreviating, rounding off, and admitting of outer influences and inner prejudices; in a word, memory is the artist that individualizes and remodels its subject. For what else is idealism but the retrospective treatment of a theme into which the personal note enters, indeed with intention, whereby the flood-gates are opened to the whole intellectual current of personality proper? Hence in higher states of culture, in the case of differentiated individuals, the personal style arises and with it the personal work of art; while in lower states of culture, with individuals of similar proportions, and from the

Como sabemos, Warburg considerava que determinadas imagens condensavam experiências “elementares” ou “primais” da humanidade, gerando, para usarmos sua expressão favorita, “fórmulas de *pathos*” [*Pathosformeln*], elaboradas de modo particularmente eficaz pela Antiguidade. Aqui devemos citar os nomes de Ewald Hering e (seu continuador) Richard Semon, pois a teoria da *memória como uma função geral da matéria organizada*¹⁹³, como vimos, é mencionada por Warburg nas notas da conferência¹⁹⁴. Resumidamente, tais autores propunham a memória “não como uma propriedade da consciência”, mas nada menos que como “a qualidade que distingue a matéria viva da morta” (Gombrich 1992:228). Apenas na primeira, diziam eles, acontecimentos deixam “marcas” –cada uma delas um *engrama*– capazes de conservar determinada *energia*, energia que, por sua vez, pode ser reativada, potencializada ou descarregada pelo organismo quando diante de um acontecimento que se relacione ou sobreponha ao original. Eis, segundo Hering e Semon, a razão de todas as formas automatismos orgânicos (note-se que também o que chamaríamos de “fatores hereditários” são tidos como um tipo de memória), os quais, no caso da matéria consciente, resultam finalmente na sensação de “lembrar de algo” (cf. Gombrich 1992:228). Segundo Gombrich, a “utilidade” de tais idéias para as investigações de Warburg, viria no sentido de que “a força superior das imagens clássicas podiam então ser atribuídas a sua maior ‘carga energética’”, devido estarem “mais próximas do *impulso primitivo original* que marca a *vida emocional* do homem”:

“(...) impulsos que certamente tomam forma na arte dionisíaca da escultura helenística com suas mênades ensandecidas, seus combates furiosos, na inesquecível expressão de sofrimento no *Laocoonte* e na passividade melancólica dos deuses fluviais. (...) Warburg descreveria essas imagens que retornaram na Renascença para ‘desestabilizar internamente’ Ghirlandaio como engramas ou dinamogramas. O contato com essas cargas energéticas, que podiam libertar ou escravizar, ele o descreveu em termos de [um estado de] polarização. A partir daí ele tinha um modelo

simultaneous work of the many, the impersonal, the typical time style will arise, and with it the art work of this particular style” (LAMPRECHT 1905:9-10).

¹⁹³ *Über das Gedächtnis als eine Funktion der organisierten Materie* (1870).

¹⁹⁴ “*Le problème que Hering a si heuresement formulé doit être compris par la psychologie de l’homme primitive, c’est-à-dire de l’homme qui réagit de manière immédiatement réflexe (...)*” (cf. WARBURG 1998:266).

para o aumento da expressividade que marca a arte renascentista e que, ainda, podia ser integrado a teoria de Darwin, que também havia equacionado nossos gestos expressivos como impulsos residuais oriundos de nossa herança animal primitiva. Admitidamente, para sustentar essa equação Warburg teve que condensar a história da humanidade e tornar equivalentes a Antiguidade dionisíaca e os traços primitivos que encontrou entre os índios americanos. Esse foi, sem dúvida, o seu objetivo” (2001:50, tradução nossa).

Para uma reflexão crítica sobre o comentário acima, agora mais do que nunca, precisamos nos confrontar com amostras do trabalho de Warburg *após* sua viagem à América, para delas extrairmos seu objetivo mais concreto. Em *Arte do Retrato e a Burguesia Florentina* (1902), Warburg, pela primeira vez após seu retorno, relacionaria a um “instinto pagão primitivo” o costume “dos poderosos da cidade e estrangeiros ilustres de expor na igreja, ainda em vida, suas próprias imagens feitas de cera”. A obra de Domenico Ghirlandaio encomendada por Francesco Sassetti para a capela de Santa Trinitá, é compreendida dentro desse curioso contexto:

“Os florentinos, descendentes dos etruscos pagãos e supersticiosos, cultivaram essa magia das imagens até meados do século XVII (...) Somente através de uma comparação com esse costume solene e bárbaro, conservado por tão longo tempo, de expor figuras de cera de imponência provocante, que os personagens lendários do afresco religioso aparecerão numa luz mais justa e suave: como uma tentativa relativamente discreta, se comparada à magia fetichista, de aproximar essas efígies da divindade” (1990:109, tradução nossa).

A passagem do medievo para a época moderna, “avançando no caminho designado por Burckhardt”, parte assim de um abstrato “processo de secularização” (1990:107), mas o que Warburg na verdade mais se empenha em provar é certo “jogo interior” entre “as qualidades totalmente heterogêneas do idealista medieval, cavalheiresco e romântico, e a do prático mercador etrusco-pagão voltado para o mundo exterior”,

“(...) que impregnam o homem da Florença dos Médici e se unem nele, para formar um organismo enigmático dotado de uma força vital primária e, não menos, harmoniosa; esta se revela na alegria com a qual ele descobre nele mesmo cada

vibração de sua alma, como uma expansão de seu horizonte intelectual, que ele cultiva e explora com toda serenidade. Ele recusa o pedantismo paralisante do ‘ou isso ou aquilo’, não por faltar-lhe a sensação penetrante das contradições, mas por recusar-se a considerá-las como irredutíveis” (1990:110, tradução nossa).

O próprio Lorenzo de Médici é, para ele, uma “encarnação desse enigma”: “homem dos mais horríveis que foi o centro espiritual da civilização artística mais elevada, o autocrata mais fascinante, governando a vontade e o coração dos homens como bem queria” (1990:111). E é graças à obra de Ghirlandaio que podemos “perceber que essa espiritualidade em que um rosto de traços tão fortemente marcados e demoníacos pode também exercer uma atração irresistível”:

“Toda sua personalidade transparece um sentimento evidente de superioridade, determinando com certeza intuitiva a distância apropriada que deve manter do ambiente ao seu redor” (1990:111-112, tradução nossa).

O expressivo gesto de Lorenzo (“simultaneamente de surpresa e defesa”) é dirigido aos “personagens que saem do chão que se abre bruscamente a seus pés”, isto é, três jovens e três homens que sobem uma escadaria oculta em sua direção. A partir daí Warburg empreende uma tentativa de “fazer falarem” os demais personagens, tomando o cuidado, *antes* de encadear o todo, de atribuir uma carga histórica bastante precisa, quase autônoma, a cada um deles: os três filhos de Lorenzo de Médici (Lorenzo, Piero e Giovanni) e seus amigos íntimos (além de professores dos jovens) Angelo Poliziano, Matteo Franco e Luigi Pulci. Parte expressiva da personalidade de cada um dos seis personagens nos é revelada através de fontes diretas; “suas próprias vozes” surgem em correspondências e suas “aparências exteriores” nas impressões que causaram em pessoas próximas –precisamente na época da execução da obra.

Através da crítica de Maquiavel a Lorenzo é posicionada a linha divisória que marca a passagem do *Quattrocento* para o *Cinquecento*: sua incapacidade de compreender, “seu olhar desaprovador” diante do contraditório (cita Maquiavel): “percebemos nele duas pessoas completamente diferentes, uma combinação verdadeiramente impossível” (*apud* Warburg 1990:118). Para Warburg, ao contrário,

é com Lorenzo que, “pela primeira vez, as qualidades de líder político passam a se desenvolver a partir do modelo do comerciante urbano”.

“Nesse tempo a Itália estava reduzida a uma impotência total, e Maquiavel nutria a esperança fanática de um super-homem enérgico e belicoso; por essa razão consideraria o elemento infantil-popular e o elemento romântico-artístico como fraquezas, um entrave incompreensível; enquanto a genial superioridade de Lorenzo o Magnífico estava enraizada justamente no fato de seu campo intelectual e espiritual superar o do seu ambiente de modo fenomenal, por sua amplitude e sobretudo pela intensidade de seu brilho. Ele é capaz de lembrar o passado com doçura, de aproveitar o instante que passa e especular sobre o futuro com a mesma energia vital: por sua educação, é um erudito que faz reviver a antiguidade; por seu temperamento, um poeta popular pleno de vivacidade; por vontade e necessidade, um homem de estado precavido e visionário. Mas a capacidade de chegar a um humanismo intelectual absolutamente superior, esse fluxo contínuo de intensa energia, sempre renovada, Lorenzo a devia em boa parte ao exercício de seu temperamento artístico. Sua participação nas festas que animam a vida de seu tempo, como autor, ator ou espectador (...) Se Lorenzo não foi capaz igualmente de uma política ofensiva, no estilo antigo, não era por falta de talento natural; mas devido à evolução do Estado, que lhe obrigara a administrar com prudência a rica herança do passado” (1990:117-119, tradução nossa e ênfases nossas).

Acrescentaria Warburg:

“Na Florença do Magnífico, criação e deleite estético eram etapas de um mesmo ciclo orgânico cuja tensão incessantemente renovada incitava os florentinos do começo da Renascença a considerar todas as qualidades humanas como um único instrumento na arte de viver de sua alegre expansão, e a utilizar todas elas com esse propósito” (1990:119, tradução nossa e ênfases nossas).

A arte do retrato na primeira Renascença é, portanto, estabelecida como uma *arte de circunstância*, um “contato íntimo” entre artista (retratista) e burguês (retratado) dentro de uma fluidez superior entre arte e sociedade; dependia da vontade desse último, em grande parte, se sua “imagem exterior” deveria evocar um “caráter dominante ou um traço particular de sua personalidade”, podendo assim “contribuir

para orientar a arte para o típico ou para o original” (1990:105). Nesse contexto Ghirlandaio surge como um hábil artesão¹⁹⁵ que *antes* dos murais de Santa Trinitá revelava ainda “suas origens”, isto é, “algo da habilidade impessoal do artesão bastante requisitado”:

“Domenico era sem dúvida um artista extremamente talentoso para ver e fixar agilmente tudo que cativava seu olhar livre e penetrante; mas foi-lhe necessário uma *forte pressão externa*, ou antes um motivo pessoal, para fazê-lo sair de seu ofício habitual, desviar a atenção uniforme e banal que dedicava ao corpo, e incitar-lhe a acentuar na aparência exterior o traço espiritual” (1990:122, tradução nossa).

Já o enérgico Sassetti, assim como Lorenzo, marcado por uma “hábil oscilação entre extremos” (cf. *As últimas vontades de Francesco Sassetti* [1907]), é aquele que, “sem dúvida”, teria “ajudado” Domenico nessa questão. Só então temos um fechamento ou visão integral do ponto inicial, isto é, de um “profundo processo de secularização”: Lorenzo como “um poeta que improvisa no palco dos mistérios cristãos um faustoso espetáculo moderno”, os personagens que saem do chão, “espíritos da terra indo ao encontro de seu mestre”:

“Lorenzo os mantém à distância ou, ao contrário, faz sinal para que subam também? (...) Emanam dessas figuras tão plenamente conscientes de si mesmas –que, animadas de uma vida interior que lhes pertence totalmente, começam a se destacar de seu fundo religioso como retratos isolados e autônomos– uma atmosfera que nos lembra os quadros vindos do Norte” (1990:123, tradução nossa).

Ainda assim, para Gombrich (*apud* Woodfield 2001:276), permaneceria a dúvida: por que identificar o paganismo objetivamente com a arte da qual se apropriou a Renascença? Tal aproximação, a nosso ver, soaria menos arbitrária se inserida num contexto em que a escolha do *tema* (a antiguidade pagã) ou *questão* (“qual o significado da antiguidade clássica na cultura ocidental?”) se revelasse particularmente estratégica. Imaginemos se uma visão panorâmica do contato *Warburg—Boas* poderia nos revelar algo de relevante: a expansão metodológica de

¹⁹⁵ “Segundo VASARI, seu pai Tommaso Bigordi, adotara esse sobrenome por ser conhecido como fabricante de guirlandas de metal que enfeitavam os cabelos das damas florentinas” (Warburg 1990:121).

suas respectivas disciplinas; suas contribuições como “resistências criativas” (mas positivas?) num ambiente “de fronteiras” (especializado, progressista) que tende a derivar toda verdade de causas (im)puramente objetivas; o estabelecimento, e mesmo a “reconstrução” experimental, das “conexões internas” de cada cultura; a afirmação, através do associacionismo e da empatia, verificáveis nos trabalhos de arte, de uma subjetividade irreduzível, de um molde cultural para o pensamento; em ambos a tendência a certo nominalismo que aproxima radicalidade científica da anulação do quadro conceitual que dá o sentido inicial de suas próprias questões. (Aqui, é possível perceber, compreendemos e retomamos a sobreposição que Severi efetuou das idéias de Vischer e Boas, onde certamente ecoa a crítica de Edgar Wind a um *Aby Warburg* de “conceitos psicológicos de não levavam em conta a imaginação criativa do artista”.)

Se nos voltarmos para *Albrecht Dürer e a Antiguidade Italiana* (1905) teremos inequivocamente, ainda que fragmentário, um estudo sobre um processo de “aculturação” –mais concretamente, a gravura *Morte de Orfeu* como representativa do contato do artista alemão com a arte italiana–:

“A Antiguidade chegou a Dürer através da arte italiana não apenas como um estímulo dionisíaco, mas também como uma fonte de clareza apolínea. O Apolo de Belvedere estava na sua mente quando buscou as medidas ideais do corpo masculino e quando relacionou a verdadeira natureza às proporções de Vitruvius. Sua tendência fáustica de refletir sobre questões de medida e proporção nunca o deixou, e sem dúvida *se intensificou*; mas rapidamente ele perdeu o interesse no Antigo como um modelo de exaltação e mobilidade (...) Isso sem dúvida explica a passagem de uma carta em que escreveu: ‘E aquilo que tanto me agradava onze anos atrás não me agrada mais’. Referia-se, na minha opinião, a um grupo de gravuras italianas num estilo pomposo, retórico e emotivo [*high-flow*], que ele escolheu copiar acreditando que representavam a verdadeira da maneira da antiguidade pagã” (1999:556, tradução nossa).

Sabemos que Panofsky, ao tratar do mesmo tema em “Albrecht Dürer e a Antiguidade Clássica”, buscou com sua iconologia ratificar o “duplo desvio”

estabelecido por Warburg na trajetória artístico-cultural de Dürer.¹⁹⁶ Mas, voltando a seu precursor, percebemos que o estudo do “intercâmbio entre culturas”, claramente, é apenas um meio para associar a Antiguidade a uma espécie de energia elementar – transcultural, autônoma—:

“A resposta de Dürer [ao antigo] variou ao longo do tempo. Pois a psicologia do estilo não é o tipo de assunto que pode ser resolvido com as categorias da história política e militar, ‘vencedores’ e ‘vencidos’. Conclusões desse tipo podem servir ao diletantismo daqueles que se dedicam ao culto de heróis –permitindo-se estudos parciais e cansativos que buscam adequar grandes personalidades às fontes disponíveis—; mas obscurecem uma questão muito mais ampla, sobre os estilos, que permanece ainda mal formulada: sobre o intercâmbio de culturas artísticas entre passado e presente, Norte e Sul. O estudo desse processo não apenas proporciona uma compreensão mais clara da Renascença enquanto categoria universal da civilização européia: ele revela certos fenômenos, até hoje não percebidos, que lançam uma nova luz sobre a circulação e troca de formas expressivas na arte” (Warburg 1999:558, tradução nossa).

De fato, já na abertura do texto, Warburg estabelece o parâmetro de sua busca: mais do que refutar um equívoco histórico (no caso, a doutrina da *tranquil grandeur*), trata-se antes de uma questão de *atitude* em relação à Antiguidade, de uma profunda reavaliação do seu papel na sociedade moderna.

“Minha escolha do tema vem da convicção de que essas obras [de Dürer] precisam ser interpretadas como documentos do retorno do mundo Antigo à civilização moderna, pois revelam uma influência dupla da antiguidade na evolução artística no início da Renascença. A visão estreita da doutrina neoclássica da *tranquil grandeur* dos antigos há muito tem frustrado qualquer investigação adequada desse material; é preciso apontar que na segunda metade do século XV artistas italianos buscavam nos

¹⁹⁶ Suas conclusões se encaminham no seguinte sentido: “Devido a um dualismo inerente, o Quatrocentos italiano qualificava-se como ‘mediador’ entre a experiência estética do Norte e o *antique* (...) as versões renascentistas das estátuas clássicas não são tanto cópias como reinterpretações – reinterpretações que, por um lado, retêm o caráter ‘ideal’ dos protótipos, mas, por outro, modificam-no num espírito de realismo comparativo” (2001:362) [...] “Dürer veria a arte clássica da mesma maneira que um poeta, que não entenda grego, poderia encarar as obras de Sófocles: teria que confiar numa tradução; mas isso não o impediria de apreender-lhe o significado melhor que o próprio tradutor” (2001:366-367).

tesouros da antiguidade a força emotiva de seus gestos tanto quanto qualquer outro ideal clássico de tranquilidade. Pela busca dessa visão mais ampla que me pareceu válido um comentário sobre a história da arte (...) voltado para um grupo de filólogos e educadores, aqueles para quem ‘a influência da antiguidade’ permanece uma questão tão atual quanto na época da Renascença” (1999:553, tradução nossa).

A conclusão de sua análise histórica remete antes a um *retorno*, a uma desconstrução, que a um avanço na ciência da arte ou da estética.¹⁹⁷ Em suas próprias palavras, sua iconologia buscava uma “visão mais ampla”, lançar uma luz “mais geral” sobre a “circulação das formas expressivas na arte”, e optava por não impor limites ao artista (“as respostas de Dürer variaram”, diz, rumo a uma conclusão aberta); o que, por sua vez, só é possível verificar se observamos uma necessária ambiguidade das respostas diante da influência da Antiguidade.

Gombrich veria nessa linha argumentativa de Warburg uma forte sugestão afetiva e biográfica que nos leva frequentemente a ler sua obra como um “poema em prosa”: “apesar dos temas obscuros e eruditos, percebemos um profundo sentimento de afinidade entre o autor e a obras selecionada para análise” (1992:202). Já sua ênfase no período do Renascimento e numa personalidade como a de Francesco Sassetti, é colocada pelo mesmo autor nos seguintes termos:

“A cultura florentina se encontrava numa situação particularmente difícil. Tinha que se defender sua independência em duas frentes, por assim dizer; de um lado contra o realismo de sua própria época, que vinha de Flandres, quer dizer, do Norte, e do Sul, contra o ressurgimento do idealismo do passado, que vinha de Roma [...] O que Warburg mais desejou e admirou foi a força psicológica que atribuiu a Sassetti, capaz de combinar extremos sem perder o equilíbrio sob a pressão de pólos opostos” (1992:169; 281).

Com isso sugere que Warburg projetava romanticamente em Sassetti questões de sua época, por exemplo, sua resistência tanto à tendência “*realista*” (cf. *Arte flamenga e a Renascença Florentina* [1902]) como a um “*idealismo*” (cf. *A surgimento da*

¹⁹⁷ Ao visar uma aproximação da própria questão das influências, a “dinâmica interna do intercâmbio entre culturas”, esse texto ilustra bem como, para Warburg, a coerência histórica era antes de tudo um meio, naturalmente resultando numa abordagem diferente da de PANOFISKY em “Albrecht Dürer e a Antiguidade Clássica” (2001).

Antiguidade como um estilo ideal [1914]) dominado pelas formas convencionais –que Warburg associava ao maneirismo e ao barroco. Didi-Huberman buscou estender essa afinidade profunda entre Warburg e a questão do Renascimento nas seguintes palavras de Nietzsche:

“A Renascença possuía forças positivas que até o presente não foram superadas por nossa civilização moderna. Foi a época de ouro desse milênio, apesar de todos seus vícios. (...) Compreenderemos um dia, buscaremos enfim compreender, o que foi a Renascença? A inversão dos valores cristãos: uma tentativa, fazendo uso de todos os meios, de todos instintos, de todo gênio possível, para fazer triunfar *valores invertidos*, valores aristocráticos. Houve apenas uma grande guerra até hoje; não houve questão mais crucial que aquela colocada pela Renascença –minha questão é a mesma” (*apud* Didi-Huberman 2002:153-154).

Todavia, é sabido que Warburg lamentaria em Nietzsche precisamente sua falta de conhecimento dos dados proporcionados pela antropologia.¹⁹⁸ Matthew Rampley, partindo de uma análise de *Os figurinos teatrais do Intermedi of 1589* de Warburg (cf. 1999[1895]:495), já apontara uma divergência fundamental entre as duas abordagens diante do clássico¹⁹⁹ (a saber, a “suspensão” em Warburg de uma

¹⁹⁸ “Só agora me dou conta que a iconografia do estilo da *Morte de Orfeu* toca realmente o problema da *Origem da Tragédia*; coincidência impressionante, só que deve ser lida de outra forma: ‘A origem da tragédia a partir do estilo apolíneo da dança ritual dionisíaca’ (...) Ah, se Nietzsche tivesse se familiarizado com os dados da antropologia e do folclore! No seu caso específico teriam lhe servido de força reguladora para seus delírios aquilinos” (WARBURG *apud* Gombrich 1992:175, nota 33, tradução nossa).

¹⁹⁹ “When comparing Nietzsche and Warburg, the key moment is to be found in Nietzsche’s comments on opera as an attempt to resurrect Greek tragedy. For while opera was a Renaissance reconstitution of tragedy, Nietzsche argues that in contrast with tragedy, in which music and words form a totality, opera imposes a Socratic will to intelligibility on the operatic form, specifically through the stily rappresentativo, which subordinates music to verbal intelligibility. Music, the Dionysian art form par excellence, gives way to discourse. As Nietzsche argues, ‘Opera is the offspring of theoretical man ... not the artist ... It was truly unmusical listeners who demanded that the words should be understood above all else.’ Thus, the inversion in opera of the original function of Greek tragedy, which formed an occasion for loss of self in the face of a vision of Dionysian excess, symbolizes for Nietzsche the more general conflict between the scientific, Socratic values of modernity and the Dionysian wisdom of the Greeks, which the young Nietzsche believed was being brought back to life in the Wagnerian Gesamtkunstwerk. (...) The object of interest in Warburg’s account is the contrast between the first and third intermezzi. Music served as the overarching theme uniting all six intermezzi (...) Unlike Nietzsche, Warburg does not see, with reference to the intermezzi, cultural redemption either in the rebirth of a pure Dionysian culture or in the suppression of the Dionysian through the highly artificial language of humanist allegory. (...) Far from constituting a loss of aesthetic sensibility, as Nietzsche claims, the growth of opera is rather to be seen as a creative ‘misuse’ of classical motifs to form a new self-conscious aesthetic-symbolic language with transformed expressive capacities. It was certainly

“metafísica da cultura onde os gregos são vistos como extremamente privilegiados” [Rampley 1997:8)].²⁰⁰

Em razão do paralelo estabelecido anteriormente com Franz Boas somos levados a atribuir um certo caráter moderador e/ou nominalista, a qualquer antecipação conclusiva. Ao invés de uma afinidade predominantemente subjetiva com seus objetos de análise, diríamos, por exemplo, que enquanto Boas propunha mais frouxamente “o prazer estético e a realização de trabalhos de beleza artística”²⁰¹ como “comuns a toda a humanidade” (“sem pretender entrar numa discussão sobre filosofia da arte”, como ele próprio assume enquanto oscila descompromissadamente entre Riegl e Semper), submergindo em seguida numa massa de dados etnográficos coletada com extremo rigor nas mais diversas culturas (ampliando enormemente a abertura nominalista derivada do mote “arte primitiva”), Warburg optara, talvez mais ousadamente mas não desprovido de fundamento metodológico, por fazer uso da intuição mais profunda de Nietzsche –obviamente posicionando-se mais firmemente no campo da teoria da arte e, talvez, “compensando” eficazmente uma fundamentação antropológica mais problemática (ao basear-se em maior proporção em dados indiretos, vindos do passado)–:

“Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos *não apenas à inteligência lógica* mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, *da mesma maneira* como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (Nietzsche 1996:27, ênfases nossas).

one of the main tasks of the classicising Riforma Melodrammatica to get rid of Baroque artificiality not only in madrigalesque music but also in the external frills which absorbed so much of the energy of inventors, artists and tailors. But this reaction did not lead away from the classical authors; on the contrary ... the Florentines ... searched so long in the ancient authors until they believed they had found there what they really owed only to their own genius, the tragedia in musica and the stile recitativo” (RAMPLEY 1997:7).

²⁰⁰ Contraposição ilustrada através do argumento (favorável) de Warburg sobre a *Riforma Melodrammatica*: “uma manipulação criativa dos motivos clássicos” (*a creative ‘misuse’ of classical motifs*) que, “longe de significar perda de sensibilidade estética, como queria Nietzsche (*‘Opera is the offspring of theoretical man ... not the artist ... it was truly unmusical listeners who demanded that the words should be understood above all else’* [NIETZSCHE *apud* RAMPLEY 1997:6]), era uma nova forma de consciência artístico-simbólica, uma renovação das capacidades expressivas” (RAMPLEY 1997:8).

²⁰¹ Warburg, enquanto historiador da arte, provavelmente não subscreveria tal amplitude para o conceito de belo.

Em ambos os casos apenas uma oscilação interna na ordem metodológica, algo como a antecipação de uma “verdade múltipla”, tornaria possível entendermos como Warburg pôde estabelecer a Renascença como “categoria universal” ao mesmo tempo em que afirmava que “cada época tem o renascimento que merece”, enquanto Boas, paralelamente, colocava lado a lado *universalismo estético e relativismo cultural* (cf. Almeida 1998). Warburg teria explicitado que sua perspectiva histórica buscava na realidade estabelecer uma “psicologia monista” [*a monistic psychology*] (cf. Gombrich 2001:49), termo com que também nos deparamos na bibliografia sobre Boas, e associado ao sentido talvez mais profundo de seu culturalismo:

“Como ele não fala de uma assimilação passiva e sim em manipulação ativa, é no plano das ‘conexões internas’ a cada formação cultural que esses elementos persistem e adquirem significação. (...) nenhum fato isolado é significativo: as relações fundamentais encontram-se no âmbito de cada cultura particular suposta, a um só tempo, como totalidade e como *mônada*” (Almeida 1998:21).

Também como um componente essencial de sua formação, temos “a áspera filosofia do materialismo *monista*” (Stocking Jr. 2004:24), referente à influência da já citada “escola herbartiana”, onde a própria filosofia era vista como mera “elaboração de conceitos”:

“(...) a qual se exerce sobre um conhecimento primário que é a experiência; conseqüentemente, esta tem de partir do ‘dado’ e do que se impõe a nós, seja matéria ou forma. Herbart também distingue entre *o que é* e *o ser em si*. Este último é o que chama de ‘real’ (...)” (Marías 2004:367).

A filosofia de Herbart, historicamente, surge em oposição à tendência idealista dominante em sua época e busca atingir certo “realismo” baseado na teoria leibniziana das mônadas (cf. Marías 2004:367). Para Matthew Rampley, a tentativa de Herbart era mediar uma aproximação entre empirismo e racionalismo “baseado na convicção de que as doutrinas da alma, como *tabula rasa* e como *fonte* de todas as representações, precisavam ser reunidas” (1997:20). Contudo, a forma como elabora o problema já encerra um grave problema que, para Julián Marías, o levaria a “cair no

idealismo”: segundo Herbart, *a forma com que apreendemos os “reais” os transforma em imagens, o que, no fim, é o único “real” para nós*. Nesse sentido, seu “materialismo monista” pode ser visto como uma expressão por si só contraditória, assim como a idéia de um “átomo material” (a mônada de Leibniz²⁰², segundo Marías, deve ser compreendida antes como “um átomo formal, uma força de representação que reflete o universo inteiro desde seu ponto de vista” [2004:261]²⁰³). As consequências dessa problemática, entre tantas possíveis, nos levam de volta às críticas de Jacob Burckhardt e Robert Vischer dirigidas contra o conceitualismo associado a “*die Herbartische Schule*”.²⁰⁴

Mas não ousaríamos propor uma redução tão drástica dessa questão, no fundo mais filosófica, e enredada numa trama histórica cuja sutileza nos escapa quase completamente. A bem da verdade, parece-nos que no momento não poderíamos ir além de arriscar certas convergências dentro de um circuito repetitivo: Boas rumo a “uma semântica profunda” (Almeida 1998:10), Warburg “pondo em prática um empirismo superior” (Didi-Huberman 2002:160)... Onde somos forçados a reconhecer que o caminho que escolhemos resultou numa tendência a diluir não apenas o ponto de Gombrich mas a própria substância delicada do encontro *Boas—Warburg*. Igualmente indefensável seria darmos continuidade a uma espécie de concorrência entre as “influências” de Boas e Lamprecht (pois, a nosso ver, permanece legítimo associarmos o nome desse último a certa rigidez esquemática no uso dos conceitos de “transição” e “renascimento” com que nos deparamos ao ler

²⁰² Um estudo sobre paralelismos entre WARBURG e LEIBNIZ nos é indicado por Rampley (em William HECKSCHER “Petites Perceptions: An Account of sortes Warburgianae”, in: *Art and Literature: Studies in Relationship*, Baden-Baden. 1985, pp.435-80).

²⁰³ Portanto, necessariamente pensada dentro de uma metafísica pluralista e perspectivista (aqui estamos bastante próximos de autores como SIMMEL e BERGSON, cujas idéias nos serão úteis mais adiante).

²⁰⁴ “For VISCHER is keen to stress [in *Über das optische Formgefühl*] that ‘looking’ involves more than simply giving the phenomenon greater conceptual determinacy. As will be apparent later, the consequence of the active participation in the world central to looking is that the world becomes invested with value. As Vischer notes, ‘I have an enclosed, complete image, but one developed and filled with emotion’; the ‘dead phenomenon’ of mere seeing is, through looking, ‘given a rhythmic enlivening and revitalization’” (RAMPLEY 1997:4). Da mesma forma, BURCKHARDT já havia colocado a questão em termos bem característicos: “Não buscamos mais nas obras de arte uma idéia que possa ser sua *chave conceitual*, mas sim percebermos que a obra é de natureza e origem extremamente complexos (...) ao colocar problemas que nos levam ao sofrimento e aspirações próprias atividade humana (...) relacionados ao poder da vontade [*those powerful vibrations of will*]”; eis porque “As obras de arte devem ser vistas menos dentro de categorias filosóficas do que como parte da psicologia” (*apud* FORSTER 1999:6; 11, tradução e ênfases nossas).

Warburg –ainda que duramente confrontada por seu nominalismo histórico), quando, ironicamente, aquilo que percebemos mais claramente diante de nós é um caso essencialmente híbrido.²⁰⁵

Creemos também ser necessário atribuir um valor mais elevado às seguintes palavras de Ulrich Raulff:

“Quando Usener defendeu a comparação entre as distintas formas de paganismo para explicar o surgimento dos mitos, a idéia de uma evolução cultural universal e unidirecional já havia se dissipado consideravelmente. (...) Quem nessa época fizesse uma viagem a América do Norte como mitólogo comparativo ou investigador cultural, já não pretendia traçar uma história da evolução progressiva da humanidade, mas apenas buscar explorar a vida espiritual dos povos primitivos com a finalidade de entender a gênese de seu pensamento para daí, passando pelos gregos, entender a nós mesmos, os modernos [...] Quem sabe não tenha sido prestada a devida atenção a este elemento da biografia intelectual de Warburg” (2004:91-92, tradução nossa).²⁰⁶

Vimos que Didi-Huberman buscou uma rede mais ampla na antropologia tyloriana (posteriormente abarcadas pelo autor nas teorias de Freud), de onde partimos para uma busca de possíveis afinidades entre Warburg e (nosso “antropólogo americano”) Franz Boas.

Nesse ponto, para uma retomada crítica de nossa pergunta inicial –e aqui não poderíamos mesmo empreender uma análise digna do encontro entre Boas e Warburg²⁰⁷–, faríamos bem em lembrar Aristóteles, retomando sua observação de que as coisas diferem naquilo que se parecem. Quando comparamos o metodologismo de

²⁰⁵ Uma associação da “etnologia de E. TYLOR e J.G. FRAZER” com a “perspectiva folclórica de W. MANNHARDT” parece a mais provável na visão de RAULFF (2004:90).

²⁰⁶ A essa última farpa acrescenta Raulff: “Recentemente começou a ser reconhecido o grande valor nos âmbitos intelectual e de intercâmbio científico que teve a revista *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, publicada por M. LAZARUS e H. STEINTHAL desde 1860. Segundo uma interpretação recente (cf. ‘The *Völkerpsychologie* of Lazarus and Steintal and the Modern Concept of Culture’ [Kalmar 1987]), é nessas publicações, e não a partir de Franz BOAS, onde surgem os fundamentos da antropologia moderna” (RAULFF 2004:90, tradução nossa).

²⁰⁷ Abordaremos num próximo trabalho a correspondência entre os dois cientistas que recentemente pudemos localizar nos arquivos da AMERICAN PHILOSOPHICAL SOCIETY. Por ora, deixemos a bela questão entre parênteses, confortados pelas palavras de RILKE: “Dois solitários representam sempre um perigo um para o outro. Porque se ele buscar inspiração em um maior, ele se perde; se tentar reproduzir a maneira de um menor, ele se profana e sua alma perde a pureza. Mas o artista pode sempre se abeberar, com gratidão, na cultura de outro. Que cada um forme, assim, o espírito do outro, conduzindo-o a uma humanidade mais elevada (...)” (2002:41-42).

Boas ao de Warburg sentimos falta, por exemplo, de um reconhecimento mais explícito do sentido trágico do “progresso da cultura”²⁰⁸ –evitando talvez certo arcaísmo, implícito, quem sabe, num James Mooney (“*though the wise men tell us the world is growing happier, deep in our hearts, we know that they are wrong. For were not we, too, born in Arcadia?*”)²⁰⁹. Ao lermos que “a época em que a lógica e a magia ‘floresceram de um mesmo tronco’ é na verdade atemporal” (Warburg 1990:251), ou o famoso mote, “Atenas precisará sempre ser reconquistada partindo de Alexandria”²¹⁰ (1990:285), sentimo-nos um tanto distantes da tensão científica mais homogênea, por assim dizer, de Boas –sempre evitando “devaneios engenhosos” ou “*another unproven theory*”. De fato, constatamos neste último um senso mais preciso da distância que o separa da “meta final”: sobre “a compreensão das raízes de nossa própria cultura” (2004:57), diz laconicamente, “seria vão alimentar esperanças de atingir quaisquer conclusões generalizáveis nesse sentido” (2005:106).

“É natural que, no estudo da história da cultura, nossa própria civilização se torne padrão, com as realizações de outras épocas e outras raças sendo medidas pelas nossas realizações. Em nenhum caso é mais difícil pôr de lado os *Kulturbrille* [óculos da cultura]” (2004[1904]:47).

(A expressão é atribuída a Karl Von den Steinen, com quem, significativamente, Warburg também manteria contato após a viagem.²¹¹) Inversamente, na obra de Warburg –mais claramente no *Ritual da serpente*²¹² e nos recortes de *Mnemosyne*²¹³ –

²⁰⁸ Cf. “Raça e Progresso” (BOAS 2005). Elemento, ao que parece, presente pessoalmente: “Gilberto FREYRE chamava-o de ‘o Bruxo de Colúmbia’” (MOURA 2004:61) e, ainda, dizia que seu velho mestre era “mais um maestro que um professor” (devo esta informação ao professor Ricardo BENZAQUEN).

²⁰⁹ “*Here Mooney used one of the most plangent phrases in our culture, which Warburg himself must surely have reflected upon, and which would later become so resonant in the work of one of his most famous pupils, Erwin Panofsky. Knowing just where his story was to go and where it all would end, Mooney reminded his readers that ‘though the wise men tell us the world is growing happier, deep in our hearts, we know that they are wrong. For were not we, too, born in Arcadia?’ This, of course, is one of the most profoundly connotative phrases we have about the relations between memory and forgetfulness. Mooney knew it all too well, as he continued with his inevitable reflection on how all we are left with as we face the awareness of death is the dream of an old-time happiness left far behind*” (FREEDBERG 2004:589).

²¹⁰ [Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein].

²¹¹ O texto citado “História da Antropologia” data de 1904. À correspondência entre Warburg e VON DEN STEINEN fez alusão Benedetta GUIDI (2003:181).

²¹² Além de obviamente nos fatores associados a crise mental que lhe serve de prelúdio: “Embora conhecesse os perigos da empatia excessiva e da recordação demasiadamente apaixonada, exercitou

a sugestão de auto-referenciamento seguro e intuição de resultados concretos surgem como movimentos dominantes. Seus “óculos culturais”, parece apontá-los (ou escolhê-los) mais livremente:

“Cada época pode ver e suportar certos símbolos olímpicos através do desenvolvimento de seus próprios *orgãos visuais internos*. Nós, por exemplo, aprendemos com Nietzsche a ver Dionísio” (Warburg [1908] *apud* Forster 1999:24, tradução e ênfases nossas).

Já a interpretação de Boas, se não inconclusiva, é com frequência “diluída” e estrategicamente “suspensa”, como podemos verificar de passagem no fechamento de *Primitive Art*:

“Chegamos ao fim de nossas considerações, mas uma questão permanece por ser respondida. Vimos que o desejo de expressão artística é universal. Podemos mesmo dizer que a massa da população primitiva sente mais intensamente a necessidade de beleza [*the need of beautifying*] em suas vidas que o homem civilizado (...) Possuem eles o mesmo senso de apreciação estética que o encontrado ao menos em parte da nossa população? Creio que podemos dizer com segurança, no campo restrito da arte característica de cada povo, o mesmo que verificamos entre nós: ele é intenso entre poucos e fraco para a maioria. Uma predisposição de auto-abandono às sensações que a arte proporciona é provavelmente maior entre eles, pois não possuem as mesmas restrições convencionais de nosso tempo. O que distingue o sentimento estético moderno do dos primitivos é a multiplicidade de suas manifestações. Nós não somos tão ligados a um estilo fixo. A complexidade de nossa estrutura social e nossos interesses mais variados nos permitem enxergar belezas não acessíveis²¹⁴ aos olhos de pessoas que vivem numa cultura mais simples [*narrower*]. É a qualidade da

essas capacidades perdulariamente. *Tendo penetrado fundo, como testemunha da história política contemporânea*, no espírito de todo um feixe de decisões calamitosas que deixaram a comunidade das nações em frangalhos, esse ‘bom europeu’ perdeu o juízo em 1918 e levou seis anos para se recuperar” (WIND 1997:188-189, ênfases nossas). Para uma visão mais completa cf. BINSWANGER 2007 (*La curación infinita: Historia clínica de Aby Warburg*).

²¹³ Sobre *Mnemosyne*, além de GOMBRICH (1992), cf. também MICHAUD (2006) e SCHOELLGLASS (2001).

²¹⁴ Em outros momentos, porém, afirma: “É concebível que muitas associações que sejam desconhecidas para nós criem uma unidade maior do que aparentam (1951:109). [...] o senso de ritmo de povos primitivos [por exemplo] é provavelmente mais desenvolvido que o nosso (...) Não é raro ocorrer que o padrão rítmico do corpo [dança] e da música não coincidam, mas que se relacionem de diferentes formas ou mesmo que pareçam ser independentes. A música e a dança *negra* oferece muitos exemplos desse tipo (...)” (BOAS 1951:315-316).

experiência, não uma diferença mental, o que diferencia a produção e apreciação artísticas moderna e a primitiva” (Boas 1951:356, tradução nossa).

Para um tratamento adequado de tais diferenças reduziremos pelo momento nosso problema a delimitação de um quadro teórico dominante ou de uma “formação” comum aos dois pesquisadores. Stocking Jr., por exemplo, ressalta que “a orientação científica de Boas *tem de ser compreendida* localizando sua posição peculiar entre duas tradições do pensamento alemão em via de reformulação”:

“Por um lado, desde a juventude ele foi influenciado pelo ‘espírito historicista do idealismo romântico’; por outro, atingiu a maioridade no período em que a ‘áspera filosofia do materialismo monístico’ estava no apogeu. Os dois interesses se refletiam nos seus estudos universitários²¹⁵ (...) Em o ‘Estudo da geografia’ (1887), Boas distinguia duas concepções sobre a natureza da pesquisa científica. (...) A diferença estava nos métodos, o ‘físico’ e o ‘histórico’ (...) os fatos particulares se tornam menos importantes para o físico, pois ele enfatiza a lei geral (...) o historiador se interessava pela lei para explicar a história real dos ‘fenômenos dos quais tinha sido deduzida’. Historiadores e físicos divergiam em uma segunda questão: a legitimidade do estudo dos fenômenos que têm uma ‘unidade meramente subjetiva’ em oposição a uma unidade ‘objetiva’” (2004:24-26).

De fato, Boas é bastante explícito nesse sentido ao comentar sua formação: “A leitura de textos filosóficos me abriu novas linhas de pensamento, meus interesses anteriores [pelas ciências naturais] tornaram-se ofuscados pelo desejo de compreender a relação entre os mundos *objetivo* e *subjetivo*” (2004:64).²¹⁶ Já o desejável meio-termo, acrescenta ele, “é expresso com admirável clareza” por Goethe²¹⁷, a quem cita:

²¹⁵ “Sua pesquisa de doutorado sobre a cor da água do mar propunha questões sobre o efeito da perspectiva do observador na medição quantitativa dos fenômenos perceptivos. (...) Essa odisséia intelectual pessoal –unificada por um interesse nos problemas epistemológicos– implicava, por um lado, um questionamento de certos pressupostos da ciência física do século XIX na medida em que eles eram transpostos para o estudo dos fenômenos humanos. Por outro, implicava reafirmar a legitimidade de uma abordagem muito diferente desses fenômenos” (STOCKING Jr. 2004:24).

²¹⁶ Em leitura de 1904, onde expõe sua visão sobre a história da antropologia, essa preocupação fica evidente: “Começando com a biologia, principalmente por meio da poderosa influência de Darwin, esse aspecto revolucionou todo o método da ciência da natureza e da mente, conduzindo a uma nova maneira de formular os problemas. (...) Os antigos problemas se dissiparam diante das novas tentativas de descobrir a história da evolução. Desde o começo, houve uma forte tendência a combinar o aspecto histórico e uma avaliação subjetiva das várias fases de desenvolvimento, o presente servindo como

“Parece-me que cada fenômeno, cada fato, é nele mesmo um objeto realmente interessante. Quem quer que o explique, ou conecte com outros acontecimentos geralmente só se diverte ou age de modo diletante, como por exemplo o naturalista ou o historiador. Mas uma única ação ou acontecimento é interessante não porque é explicável, mas porque é verdadeira” (*apud* Moura 2004:137-138).

Sabemos que também Warburg associava seus importantes princípios de “polaridade” e “compatibilidade” ao nome Goethe²¹⁸, cuja sombra parece condicionar suas esperanças por resultados sólidos na pesquisa histórica:

“Todo estudioso sério que tenha que abordar um problema da história cultural leia ao iniciar seu trabalho os seguintes versos de Goethe: ‘O que se denomina espírito da época, na realidade, nada mais é que o espírito do respeitável historiador, no qual se reflete a dita época’. Certamente, qualquer um que tenha feito um esforço nessa direção experimentou em toda sua potência a verdade suprema desse veredicto. Se ainda defendemos uma revisão, ao menos parcial, desse veredicto isso se deve ao fato de até agora não terem sido utilizados todos os recursos metodológicos para fazer falar, com sua própria voz, o espírito da época” (*apud* Gombrich 1992:288).

Suas investigações sobre seu principal período de análise, como vimos, o levariam a afirmar que “cada época tem o renascimento que merece”, pois “as respostas realmente dependem mais da máscara subjetiva do estudioso que do caráter

padrão de comparação. A mudança das formas simples para as mais complexas, da uniformidade para a diversidade, era interpretada como uma mudança do menos valioso para o mais valioso. O grandioso quadro da natureza, em que pela primeira vez o universo aparece como uma unidade de forma e cor sempre em mutação, cada aspecto momentâneo sendo determinado pelo momento passado e determinando as mudanças futuras, fica assim obscurecido por um elemento subjetivo, de origem emocional, que nos leva a atribuir valor mais elevado ao que nos é próximo e ao que nos é caro” (BOAS 2004:45). Para Stocking Jr., em “Sobre sons alternantes” (1889) já temos em forma germinal o mesmo problema, ainda que formulado de forma invertida: “na medida em que tratava da aparente dessemelhança de fenômenos que eram na realidade o mesmo. Mas a abordagem básica é mais ou menos a mesma (...) o estabelecimento de categorias era condicionado pela experiência anterior e pelo ponto de vista do observador. O ponto central do artigo era, na verdade, a arbitrariedade da classificação (...)” (STOCKING Jr. 2004:17).

²¹⁷ Coerentemente, diz-nos ARGAN que foi Goethe, quem “com maior amplitude de análise, ao enunciar no final do século XVIII sua teoria das cores e ao tomar como objeto de estudo não a luz (como Newton) mas a atividade do olho, lançou uma ponte entre o cientificismo objetivista e o subjetivismo romântico” (2006:19).

²¹⁸ Cf. GOMBRICH 1992:174, 249.

objetivo da herança clássica”.²¹⁹ Ora, toda essa circularidade observador-participante obviamente é bastante característica do *Bildungsideal*, precisamente o diferencial que Margarida Moura (2004:164) aponta na definição de cultura de Boas²²⁰ (no contraste com Tylor), e o que Lamprecht, como fica implícito na sua crítica a Burckhardt, subordinava aos resultados esperados de um *Wissenschaftler* (cf. Weber [1917]2005).²²¹ Aqui, uma vez mais, parece pertinente evocarmos a perspectiva pioneira de Lessing que, conforme já indicamos, preferia antes a pesquisa que seus “resultados”:

“No estudo da antiguidade, frequentemente há mais valor em encontrar o verossímil que o verdadeiro. O primeiro exige um esforço de todo nosso espírito, enquanto que o outro, por vezes, é descoberto por um feliz acaso” (1990:25).

O complemento dessa questão nos leva diretamente ao comentário de Boas sobre sua experiência de viagem entre os esquimós (1883), a qual, ao afastá-lo de seus “antigos interesses”, influenciou “profundamente” suas idéias, despertando-lhe “o desejo de compreender o comportamento dos seres humanos” (2004:64):

²¹⁹ “Não devemos exigir da antiguidade que responda definitivamente a questão sobre ser ela clássica e serena ou demoníaca e frenética, como se houvesse apenas essas alternativas. Realmente depende mais da máscara subjetiva do estudioso que do caráter objetivo da herança clássica, ora nos inspira atitudes apaixonadas, ora calma e serenidade. Cada época tem o renascimento que merece” (WARBURG *apud* FORSTER 1999:6, tradução nossa). Dito de outra forma: “Os fenômenos culturais são de tal complexidade, que me parece duvidoso que se possa encontrar qualquer lei cultural válida” (BOAS 2005:107).

²²⁰ “Cultura pode ser definida como a totalidade das reações e atividades mentais e físicas que caracteriza a atividade dos indivíduos que compõe um grupo social, coletiva e individualmente, em relação ao ambiente natural, a outros grupos, aos membros do próprio grupo e a cada indivíduo consigo próprio. Ela também inclui os produtos destas atividades e seu papel na vida dos grupos. Contudo a mera enumeração desses vários aspectos da vida não constitui cultura. Ela é mais. Seus elementos não são independentes, eles têm uma estrutura” (BOAS *apud* MOURA 2004:163-164, ênfases nossas).

²²¹ Diz WEBER em “A ciência como vocação” [*Wissenschaft als Beruf*]: “As pessoas atormentam-se por ‘acumular vivências’ –pois isso faz parte do estilo de vida peculiar de uma personalidade (...) Estimados ouvintes! No campo da ciência, só tem ‘personalidade’ quem está pura e simplesmente a serviço da causa. No campo científico, é absolutamente certo que carece de ‘personalidade’ quem entra em cena como ‘defensor’ da causa a que se deveria consagrar, ou tenta legitimar-se mediante a sua ‘vivência’ e continuamente pergunta: Como demonstrarei que sou algo mais do que um simples ‘especialista’? Como fazer para dizer algo que, na forma ou no fundo, ninguém ainda, como eu, tenha dito? Eis um fenômeno hoje muito generalizado, que indefectivelmente rebaixa aquele que tal pergunta faz, ao passo que, pelo contrário, a devoção interior à tarefa, e só a ela, o eleva à altura e à dignidade da causa. (...) o trabalho científico está submetido a um destino que o distingue profundamente da atividade artística, está inserido na corrente do progresso. No campo da arte, pelo contrário, não existe –neste sentido– nenhum progresso” (2005[1917]:10-11).

“Frequentemente me pergunto que vantagens nossa ‘boa sociedade’ possui sobre aquela dos ‘selvagens’ e descubro, quanto mais vejo de seus costumes, que não temos o direito de olhá-los de cima para baixo. Onde, em nosso povo, poder-se-ia encontrar hospitalidade tão verdadeira quanto aqui? Nós, ‘pessoas altamente educadas’, somos muito piores, relativamente falando. Creio que, se esta viagem tem para mim (como ser pensante) uma influência valiosa, ela reside no fortalecimento do ponto de vista da relatividade de toda formação [*Bildung*], e que a maldade, bem como o valor de uma pessoa, residem numa formação do coração [*Herzenbildung*], que eu encontro, ou não, tanto aqui quanto entre nós” (*apud* Castro 2005:9).

Sobre o ideal da *Bildung*, Carl Schorske diria que, já na “Basiléia de Burckhardt”²²², este era um “anacronismo social”, uma resistência “neo-humanista” à “subserviência dos intelectuais às estruturas estatais do poder moderno”. E, com efeito, os termos “conservador” e “fora de moda”²²³ são usados como sinal de aprovação por Warburg e Boas (cf. Gombrich 1992:96, Stocking Jr. 2004:32); também certa qualidade indispensável do humanismo é reconhecida pelo primeiro,

²²² “Em resposta à revolução francesa, HUMBOLDT e os reformadores prussianos haviam desenvolvido um ideal cultural neo-humanista, que por meio da universidade, iria fazer dos súditos prussianos cidadãos sensíveis. Porém, com o começo da reação, e à medida que o *Machstaat* [Estado de força] avançava, a vocação do ensino para cidadãos transmutou-se na profissão da ciência para o Estado. Essas foram as bases sobre as quais se construiu a eminência científica positivista da Alemanha. A Basiléia tomou outro caminho ao definir a ciência como vocação. No momento em que os prussianos abandonavam o neo-humanismo humboldtiano ela o adotava de corpo e alma. (...) A reforma universitária da década de 1820 (...) reforçada por imigrantes prussianos, pôs esse compromisso entusiasticamente em funcionamento. (...) Em suma, o *homo academicus* da Basiléia, embora fosse um investigador intelectual livre, protegido e socialmente apreciado, era, ao mesmo tempo, uma espécie de missionário doméstico cuja vocação era desenvolver uma *Bildung* cosmopolita em fidelidade à cena local. [...] *Civismus*, como os habitantes da Basiléia gostavam de chamar o espírito público, e *Wissenschaft* andavam de mãos dadas (...) Burckhardt [por exemplo] desistiu de publicar depois que seu *Renascimento* apareceu em 1860 para se dedicar inteiramente ao ensino de seus conterrâneos em todos os níveis. Em qualquer lugar seu objetivo pedagógico era o mesmo: ensinar aos homens como compreender a história por meio da contemplação e da reflexão. ‘Escutem o segredo das coisas. A disposição contemplativa...’ Orgulhava-se de ser um ‘arquidiletante’ comprometido em educar o amador a ser reflexivo sobre sua própria experiência histórica, entrando de modo vicário nas assombrosas variedades da vida no passado, quando cada cultura revelava mais um aspecto da *natureza* e do *destino* humanos. Acreditava que o ‘dever da pessoa culta’ era ‘ampliar o quadro da *continuidade* do desenvolvimento do mundo em si mesmo’ e, como participante-observador do fluxo da história, *preservá-lo*” (2000:77-85).

²²³ Em ambos, por exemplo, constatamos certa insatisfação diante da disseminação generalizada da teoria psicanalítica (cf. BOAS 2005:50-52; GOMBRICH 1992:266).

significativamente, enquanto planejava sua (jamais realizada) segunda viagem à América²²⁴:

“Sem o conhecimento da tradição e educação humanistas, o antigo e o novo europeu –se me é permitido assim chamar o americano– jamais poderão formular observações sobre si mesmos senão de modo insuficiente” (Warburg 1998:281, tradução nossa).

Mas uma perspectiva sobre um neo-humanismo “culturalmente futurista *ao formular idéias antipositivistas*” (Schorske 2000:79), como vimos, pode ser bastante enganosa. O próprio Jacob Burckhardt, reconhece Schorske, “respeitava a especialização profissional pelo conhecimento exato que produzia, rejeitando-a apenas por sua estreiteza e falha em buscar a sabedoria”²²⁵. Quanto a Warburg, bastaria lembrarmos que em *Arte do Retrato e a Burguesia Florentina* Burckhardt é mencionado como “pioneiro exemplar” justo por sua “abnegação científica”:

“(…) ao invés de enfrentar o problema da história da cultura dessa civilização preservando sua unidade, sugestão tão sedutora no plano da arte, o dividiu em muitas partes aparentemente sem relação, a fim de explorar e descrever cada uma delas com máxima autoridade” (1990:103, tradução nossa).

Caberia ainda questionar em que medida os ideais do historiador suíço podem ser estendidos à geração de Warburg, assunto já explorado por Kurt Forster²²⁶ (1999:55), que levantaria uma série de contrastes.²²⁷

²²⁴ Onde, além de Gladys REICHARDS (“a notável aluna do Dr. BOAS”), menciona os nomes de Julius e Paul SACHS (cf. Warburg 1998:281-282).

²²⁵ “[Pois] como os coletores de inscrições vão encontrar tempo para o trabalho contemplativo?” (BURCKHARDT *apud* SCHORSKE 2000:85).

²²⁶ Mesmo autor que enriquece o ponto com as seguintes citações: “As investigações de Warburg sobre detalhes da história da arte devem ser compreendidos como contribuições para a solução de um problema filosófico (...) E o fato desses problemas parecerem tão pessoais, mas também de todo ser humano, explica a extraordinária força e impacto de suas opiniões e teorias” (SOLOMITZ *apud* FORSTER 1999:49, tradução nossa). “Minha conclusão leva a premissa de que, apesar dos escritos de Warburg não poderem ser vistos como um corpo unificado, apesar das descontinuidades presentes no seu trabalho, podemos ainda assim discernir uma linha de pensamento que percorre toda sua obra” (RAMPLEY *apud* FORSTER 1999:58[nota 3], tradução nossa).

²²⁷ Sendo notório, segundo FORSTER, que Warburg absorvera a crítica nietzscheana ao *mental continuum* de BURCKHARDT (cf. Schorske 2000:85); realmente, num curso de 1926-27 (cf. GOMBRICH 1992:240), o historiador os colocaria lado a lado, ambos como “sismógrafos muito sensíveis”. Diz Forster que, se, por um lado, Burckhardt é o “pioneiro exemplar” (“*he opened the way to an inclusive definition of ‘cultural history’*”), por outro, é inegável que Warburg permaneceu bastante próximo do componente “patológico”, dos “perigos” que envolviam a profissão de historiador

Finalmente, para uma orientação mais rigorosa dentro dessa dinâmica circular e (ao obscurecer o limite entre os aspectos *objetivos* e *subjetivos* da investigação científica da cultura) suas consequências metodológicas, devemos propor uma vez mais o retorno a Fritz Saxl, desta vez substanciando sua obscura conclusão, onde propõe a forte afinidade entre Warburg e Cassirer:

“Aby Warburg tentou compreender histórica e psicologicamente o que Ernst Cassirer buscava descrever no campo da filosofia” (2003:160).

da cultura, cujo exemplo arquetípico seria Nietzsche: “*Historical knowledge constantly floods in, from inexhaustible wellsprings: the alien and the disjointed forcibly impose themselves; memory opens all its gates, and still is not open wide enough. Nature does her utmost to receive, marshal, and honor these alien visitants, but they are at war with each other, and it seems necessary to tame them all by force, for fear of falling victim to the strife between them*” (NIETZSCHE *apud* FORSTER 1999:55).

10

Do homem aventureiro ao homem histórico

Como disse Steinberg, há nas notas da conferência apenas uma “resposta parcial” de Warburg sobre seu afastamento por tantos anos do material recolhido entre os Hopi:

“O que eu vi e vivenciei pode ser representado apenas superficialmente; antes de tudo precisaria dizer que sua problemática insolúvel exerceu desde então uma influência tão terrível sobre minha alma que, nos meus tempos saudáveis, eu nunca ousei dizer algo acadêmico sobre o assunto. Mas agora, em março de 1923, em Kreuzlingen, numa instituição fechada, onde me sinto como um sismógrafo feito da madeira de um caule transplantado do Oriente para as planícies férteis do Norte da Alemanha, levando um ramo enxertado na Itália, eu me permito transmitir qualquer sinal recebido, pois, nesse tempo de caos e derrota, mesmo o mais fraco, contribui para o fortalecimento da vontade de ordenar o cosmo” (*apud* Steinberg 1995:73-74, tradução nossa).

“Um sismógrafo de almas”, assim que Warburg insiste em descrever a si próprio em passagem onde novamente “a viagem de sua vida” confunde-se com sua viagem à América e seu tema favorito, o Renascimento:

“Quando lembro da viagem da minha vida, parece que minha função foi servir como um sismógrafo de almas, posicionado na linha divisória [*Wetterscheide*] das culturas. Desde meu nascimento situado num ponto equidistante entre o Ocidente e o Oriente, levado por afinidades eletivas para a Itália, onde no século XV a confluência do renascimento da antiguidade pagã e do cristianismo fez surgir uma personalidade inteiramente nova. Também fui levado a viajar para a América a serviço de causas impessoais, para experimentar a vida em sua tensão polar entre as forças naturais,

instintivas, pagãs, e a inteligência organizada” (*apud* Steinberg 1995:107, tradução nossa).

Retomemos nosso ponto inicial: disse Warburg que após sua viagem pôde ver nitidamente “a identidade ou indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo através de todas as épocas”. Até aqui, de uma forma geral, indicamos que suas análises buscavam uma compatibilização entre criação e apropriação através da manipulação criativa do material proporcionado pela tradição, evitava assim eficazmente o que havia de unilateral tanto na abordagem materialista quanto na idealista, assim como certa primazia “arbitrariamente” atribuída ora ao mundo objetivo ora ao subjetivo. (Digno de nota que date também de 1896 a publicação de *Matéria e Memória* de Bergson, cujo ponto de partida, justamente, é a superação dessas “duas teses igualmente excessivas” desmentidas pelo “exame, mesmo o mais superficial, da estrutura do sistema nervoso”²²⁸). Vimos também que o

²²⁸ Coincidência que não poderemos explorar aqui, mas vale citarmos para futura referência: “O problema pendente entre o realismo e o idealismo, talvez o mesmo entre o materialismo e o espiritualismo, coloca-se portanto, em nossa opinião, nos seguintes termos: *Como se explica que as mesmas imagens possam entrar ao mesmo tempo em dois sistemas diferentes, um onde cada imagem varia em função dela mesma (...) o outro onde todas variam em função de uma única?* Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens. Perguntar se o universo existe apenas em nosso pensamento ou fora dele é, portanto, enunciar o problema em termos insolúveis, supondo-se que sejam inteligíveis; é condenar-se a uma discussão estéril, em que os termos pensamento, existência, universo, serão necessariamente tomados, por uma parte ou por outra, em sentidos completamente diferentes. (...) E é fácil perceber que o idealismo subjetivo consiste em fazer derivar o primeiro sistema do segundo, e o realismo materialista em tirar o segundo do primeiro. (...) nem o realismo nem o idealismo podem completar-se, porque nenhum dos dois sistemas de imagens está implicado no outro, e cada qual se basta. (...) Será preciso portanto, para engendrar a percepção, evocar algum *deus ex machina*, tal como a hipótese materialista da consciência-epifenômeno. Escolher-se-á, entre todas as imagens (...) aquela que chamamos nosso cérebro, e aos estados interiores dessa imagem será conferido o singular privilégio de acompanhar-se, não se sabe como, da reprodução, desta vez relativa e variável, de todas as outras. (...) como se a substância cerebral, as vibrações cerebrais, inseridas nas imagens que compõe essa representação, pudessem ser de uma natureza diferente delas! (...) Mas, inversamente, se você propuser um sistema de imagens instáveis dispostas em torno de um centro privilegiado (...) estará excluindo em primeiro lugar a ordem da natureza, essa ordem indiferente ao ponto onde se está e ao termo por onde se começa. Você só poderá restabelecer essa ordem evocando, por sua vez, um *deus ex machina*, admitindo-se, por uma hipótese arbitrária, não se sabe qual harmonia preestabelecida entre as coisas e o espírito, ou pelo menos, para dizer como Kant, entre a sensibilidade e o entendimento. É a ciência que se tornará então um acidente, e seu êxito um mistério. Escavando agora por baixo das duas doutrinas, você descobrirá nelas um postulado comum: *a percepção tem um interesse inteiramente especulativo; ela é conhecimento puro.* (...) Ora, é esse postulado que contestamos. Ele é desmentido pelo exame, mesmo o mais superficial, da estrutura do sistema nervoso na série animal. (...) no estado da simples massa protoplasmática a matéria viva já é irritável e contrátil, sofrendo influência dos estímulos exteriores

pano de fundo da viagem e de seu encontro com pesquisadores do Smithsonian é sua recusa da abordagem formalista, que não considerava a imagem “como um produto biologicamente necessário”.

Uma crítica mais específica historicamente pode, no entanto, ser engendrada partindo do texto do *Ritual* desde que levemos em conta a sugestão de Fritz Saxl sobre uma relação profunda entre as idéias de Warburg e Cassirer. Mas não dependemos unicamente dela para prosseguirmos nesse caminho com segurança, pois o próprio Warburg é bastante explícito na famosa carta enviada a Saxl juntamente com o manuscrito da conferência:

“Peço-lhe que não mostre a ninguém o manuscrito dessa conferência sem minha expressa autorização. (...) Essa convulsão atroz de uma rã decapitada pode ser mostrada apenas a minha querida esposa, algumas passagens ao Doutor Embden e a meu irmão Max, assim como ao prof. Cassirer. Pediria ainda a esse último que, se tiver tempo, tomasse conhecimento dos fragmentos começados na América. Mas absolutamente nada relativo a esse material deve ser impresso” (2003:58, tradução nossa).²²⁹

Posteriormente, em resposta, o mesmo Saxl comentaria sobre a leitura do manuscrito (feita em conjunto com Cassirer):

“Não há simplesmente ninguém no mundo que dedica maior interesse a essa questão das máscaras que Cassirer, que no momento está trabalhando na segunda parte de

que ela responde a eles através de reações mecânicas, físicas e químicas. (...) Entre os vertebrados superiores, sem dúvida, torna-se radical a distinção entre o automatismo puro, sediado sobretudo na medula, e a atividade voluntária, que exige a intervenção do cérebro. Poder-se-ia imaginar que a impressão recebida, em vez de desenvolver-se apenas em movimentos, espiritualiza-se em conhecimento. Mas basta comparar a estrutura do cérebro com a da medula para nos convenceremos de que há somente uma diferença de complicação e não uma diferença de natureza, entre as funções do cérebro e a atividade reflexiva do sistema medular. (...) O cérebro não deve portanto ser outra coisa que não uma espécie de central telefônica (...) [cujo papel] é ora conduzir o movimento recolhido a um órgão de reação escolhido, ora de abrir a esse movimento a totalidade das vias motoras para que aí desenhe todas as reações que ele pode gerar e para que ele analise a si mesmo ao se dispersar. (...) se o sistema nervoso é construído, de uma ponta à outra da série animal, em vista de uma ação cada vez menos necessária, não caberia pensar que a percepção, cujo progresso é pautado pelo dele, também seja inteiramente orientada para a ação, e não para o conhecimento puro?” (BERGSON 1999:20-27).

²²⁹ [Je vous demande impérieusement de ne montrer à personne sans ma autorisation le manuscrit de la conférence (...) Cette atroce convulsion d'une grenouille décapitée ne pourra être montrée qu'à ma chère épouse, certains passages au Dr Embden et à mon frère Max, ainsi qu'au Pr Cassirer. Je prierais aussi ce dernier de prendre connaissance des fragments commencés en Amérique, s'il en a le temps. Mais absolument rien de ces choses doit être imprimé].

Símbolo [*Philosophie der symbolischen Formen?*]; trata da mitologia, e a maneira com que você abordou o problema pareceu-lhe a maneira correta de fazê-lo” (*apud* Raulff 1998b:74).

Vejamos agora a seguinte passagem que consta entre as notas da conferência, cuja importância, certamente, não poderíamos compreender quando do início do presente trabalho:

“A cultura primitiva dos índios Pueblo proporciona tanto ao racionalista quanto ao decadentista europeu um desagradável, doloroso, portanto mal recebido, método para destruir sua crença num passado idílico como lar original [*Urheimat*] do homem antes da perda das ilusões com o Iluminismo. O conto de fadas que enxergamos nas práticas e arte indígenas é sintoma de uma busca desesperada para dar ordem ao caos, e dificilmente de simples satisfação ou auto-abandono ao fluxo das coisas. Uma criatura fantástica surgindo como o produto mais concreto de uma fantasia ou delírio é *in statu nascendi* uma abstração que só se atinge após um enorme esforço. Serve para apontar certas dimensões de fenômenos de natureza efêmera e intangível que não poderiam ser apreendidos de outra forma. Exemplo: a dança da serpente de Oraibi” (*apud* Steinberg 1995:107, tradução nossa).

Num texto de 1911, Cassirer associaria tal “caráter idílico” do passado primitivo a uma visão “trágica” da idéia de cultura. Partindo do “discurso contra as artes e ciências” de Rousseau²³⁰ (a importância histórica de seu questionamento das realizações da alta cultura), passando por sua influência sobre Kant, que redirecionaria o problema para o campo da ética (pois “o objetivo da cultura não é nos trazer felicidade, mas sim a verdadeira liberdade que consiste no domínio moral do homem sobre si mesmo”)²³¹, chegaremos a um ponto crítico:

²³⁰ “At the midpoint of the Enlightenment, Rousseau brought forth the flaming indictment of his ‘discourse against the arts and sciences’: the arts and sciences have morally weakened and unnerved the human race; physically, they have not satisfied human needs; instead, they have aroused thousands of insatiable desires; all the values of culture and civilization are phantoms, which we must renounce if we are not to be forever led astray, forever drinking from the cask of futility. With this accusation, Rousseau shook eighteenth century rationalism to its very foundations” (CASSIRER 1961:182).

²³¹ “(...) Kant saw himself freed by Rousseau from mere intellectualism and given a new orientation. He no longer believed that advance and refinement of intellectual pursuits could solve the riddle of existence and heal all the ills of human society. Mere cultivation of the mind could not justify the ultimate worth of mankind; this must be governed and controlled by other powers. But if a balance between the intellectual and the moral has been attained, and if, moreover, practical reason is given primacy over theoretical reason, the hope that the demand for human happiness can be fulfilled is as

“Um conflito muito mais profundo emerge quando estudamos o novo objetivo que a cultura assume nesse quadro. Pode esse objetivo ser realmente atingido? É certo que o homem pode encontrar sua essência ‘inteligível’ através da cultura e do aperfeiçoamento cultural; que ele atingirá, por certo, não a satisfação de todos seus desejos, mas o desenvolvimento pleno de suas capacidades e talentos espirituais? Esse seria o caso apenas se o homem pudesse ir além dos limites de sua individualidade, se fosse capaz de identificar seu ego com a idéia total de humanidade [*the whole of mankind*]. Mas é nessa tentativa mesma que ele sente mais clara e dolorosamente suas limitações. Pois aqui, também, existe um fator que ameaça suprimir a auto-suficiência do ego, ao invés de expandi-lo e elevá-lo. Apenas quando nos envolvemos com esse aspecto do problema ele atinge sua força máxima” (Cassirer 1961:184, tradução nossa).

A questão a partir daí é esclarecida num revelador embate com Georg Simmel²³² que veria na relação tensa do *eu* com o *mundo*, do subjetivo com o objetivo, um sentido definitivamente “trágico” trazido pelo desenvolvimento da cultura e da civilização:

“Em um ensaio intitulado *O conceito e a tragédia da cultura* Georg Simmel formulou o problema com toda precisão. (...) Segundo esse autor a filosofia não pode fazer nada além de indicar o conflito sem prometer solução. Sua reflexão nos revela com clareza, à medida que se aproxima do problema, a *estrutura dialética da*

vain as ever. Kant is thoroughly convinced of the ‘abortiveness of all philosophical attempts at theodicy’. For him there remains no other solution than that radical rejection of eudaemonism which he attempted in the groundwork of his ethics. If happiness were the true goal of human striving, culture would have its justification, once and for all. For Kant, however, justification of culture can only lie in some other measure of value; true worth does not lie in that which man receives from nature and Providence; it resides only in his own acts and in what he creates through these acts. With this Kant has assumed Rousseau’s basic premise without drawing the same conclusion. Rousseau’s call, ‘Back to nature!’ was supposed to be able to restore and assure happiness to mankind; but at the same time it estranged man from his true nature. For his true nature resides not in the sensuous but in the intelligible. Not happiness but the condition of being worthy of happiness [‘Glückswürdigkeit’] is what culture [and civilization] promises to man; it cannot give him more. Its goal is not the realization of happiness in this life, but the realization of freedom, that genuine autonomy which consists, not in the technical dominance of man over nature, but man’s moral mastery of himself. In this Kant believed that he had transformed the theodicy problem from a metaphysical to an ethical problem and that by virtue of this transformation he had given the problem a critical solution” (CASSIRER 1961:183-184).

²³² Significativamente o filósofo também é mencionado na abertura de “Alguns problemas de metodologia nas ciências sociais” (1930) de Franz BOAS (“Como Simmel corretamente assinalou, o desenvolvimento das ciências sociais se deve em grande parte a tendência geral do nosso tempo, ao enfatizar as inter-relações entre fenômenos da natureza, bem como as tensões sociais que se desenvolveram em nossa civilização” [Boas 2005:53]).

consciência da cultura. O progresso da cultura acrescenta à humanidade sempre novos dons; mas o indivíduo se vê cada vez mais impossibilitado de desfrutá-los” (Cassirer 1961:184, tradução nossa).

Simmel, diferente de Rousseau, sabe que “a marcha da história não pode ser invertida”, mas por outro lado, segundo Cassirer (1961:185), “estava convencido” de que o aperfeiçoamento da alma através da cultura conduz a humanidade a um progressivo e doloroso “dualismo”, uma inevitável cisão, posto que tal “aperfeiçoamento”, por definição, implica numa espécie de “abandono do eu”. Isto é: “enquanto a vida espiritual consiste numa evolução contínua, a vida da alma consiste num retorno cada vez mais profundo ao interior dela mesma”²³³.

Para Cassirer, o aparente ceticismo de Simmel revela, na realidade, uma perspectiva “mística”, ao contar com a possibilidade de fusão total do ser pensante com a “essência do eu” para, finalmente, “nela encontrar a essência de Deus”²³⁴. Desse ponto de vista, toda cultura naturalmente é vista como separação: o observador sente que precisa libertar-se de “nomes e imagens”; toda pluralidade, frustrante, pois “seu desejo, ao invés de perceber e conceber o divino, é dissolver-se, tornar-se uno

²³³ Cita Simmel: “*In contrast to life, vibrating, restless, endlessly self-evolving, soul in some sense the creative force stands [also] as life's fixed, ideal, and immovable product, whose uncanny counter-effect is to fix, indeed, to freeze all vitality; it is as if the creative motion of the soul were always to die in its products. (...) Although the logic of impersonal constructions and relationships is full of dynamics, between it and the drives and norms of personality there insue points of extreme friction, which attain a singular intensity in the form of culture as such. When the human being says 'I' to himself, he has become an object both to and above himself ever after, and through this form our soul belongs to its contents, as being their center; and ever after, within it, and from this form, all that is ideal must take its growth, with the result that with its ties to this center all that is ideal is also a unity, self-enclosed and therefore a self-sufficient whole. But the contents with which the ego is supposed to perfect this organization into a truly unified world do not belong merely to the ego; they are "given to it by one mode or another of externality spacial, temporal, or ideal; they are, then, at the same time, the contents of another world be it social, metaphysical, conceptual, ethical and within these other worlds they possess forms and relations which refuse to be united with those of the ego. (...) This is the real tragedy of culture. For we define a tragic fate in contradistinction to one which is pitiable or comes as destruction from external causes as one in which the destroying forces are not only directed against a being but originate in the deepest recesses of this very being; it is a fate in which a destiny is completed in a self-destruction which is latent and, so to speak, the logical development of the very structure by means of which that being has attained its positive existence"* (SIMMEL apud CASSIRER 1961:186-187).

²³⁴ Diz Simmel sobre o aventureiro: “Em poucas palavras, trata o incalculável da vida de forma idêntica com a que tratamos aquilo que é totalmente calculável. Por isso o filósofo é o aventureiro do espírito. Empreende uma busca carente de perspectivas, mas não por isso de sentido, de gerar conhecimento conceitual a partir da conduta vital da alma, de sua disposição rumo a si mesma, rumo ao mundo, rumo a Deus” (2002:27, tradução nossa).

com ele” (1961:188). Cassirer então propõe reequacionarmos o problema da seguinte forma:

“Consideramos que a separação entre o ‘eu’ e o ‘você’ e, da mesma forma, entre o ‘eu’ e o ‘mundo’, *constitui o objetivo e não o ponto de partida* da vida espiritual. Se explorarmos essa interpretação nosso problema assume um novo significado. Pois a consolidação ao qual a vida é submetida pelas várias formas de cultura, através da linguagem, religião e arte, não é absolutamente a antítese do que requiere sua própria natureza; *de fato, é a própria condição pela qual chega a conhecer seu próprio ser*. Aqui encontramos uma relação da maior complexidade, que não pode ser adequadamente representada em imagens, não importando sua sutileza. Não cabe mais perguntar (à maneira do místico) como o ego pode ir além de sua própria esfera e adentrar uma nova. Tais expressões metafóricas precisarão ser evitadas” (1961:189, tradução e ênfases nossas).

Dessa perspectiva, portanto, o tratamento do “problema do conhecimento” nos termos de Simmel²³⁵ condenaria o problema a permanecer insolúvel, pois, ainda que o objeto pudesse “migrar para a consciência”, restaria ainda explicar como o perceberíamos pelo “o quê ele realmente é”:

“O mero fato de ele ‘estar lá’ de forma alguma seria suficiente para explicar seu significado representativo. Essa dificuldade seria mais aguda quando a transmigração se desse não entre sujeito e objeto, mas entre dois sujeitos. Novamente seria uma incrível coincidência que um único e mesmo conteúdo, uma duplicata, pudesse existir em ‘mim’ e em ‘outro’. (...) Como poderíamos saber esse conteúdo como ‘vindo’ de outro? A questão permaneceria para sempre ininteligível” (1961:189, tradução nossa).

Cassirer assinala que não compreendemos alguém ou algo “passando para dentro dele” mas através de uma “troca ativa”, uma comunicação “que requer o compartilhamento [*Gemeinschaft*] não simplesmente da identidade mas de *processos* específicos”. Não se trata, enfatiza ele, de “negar as tragédias da cultura”²³⁶ mas sim

²³⁵ Nesse sentido talvez possamos conferir à síntese das dinâmicas culturais esboçada por BOAS (através da metáfora do “caleidoscópio-orgânico em movimento”), mais uma vez, um caráter admiravelmente “intermediário” (cf. Almeida 1998:23).

²³⁶ Cita Simmel novamente: “*The mind brings forth countless creations, which exist apart in genuine self-sufficiency, as independent of the soul which created them as they are from each other and which*

“de buscar a solução do problema numa direção renovada” (1961:190). Assim, devemos a enxergar não mais produtos culturais (isolados), pois, “não importando quão denso esse produto possa ser”, ele sempre poderá ser visto como um “ponto de passagem”. O trecho seguinte merece ser citado de modo extenso:

“Aqui, finalmente, vemos que tipo de solução é possível para a ‘tragédia da cultura’. Enquanto o antagonista não se torna evidente ao ego, o círculo não se fecha. Não se trata de um ‘absoluto’ tocando o ‘eu’, mas de uma ponte entre ‘eu’ [*I-pole*] e outrem. Aí reside um significado real e uma função mais significativa. O processo vivo da cultura se deve ao fato de criar incansavelmente tais mediações e trocas. Se olharmos esse processo exclusivamente do ponto de vista do indivíduo, ele sempre possui um caráter ambivalente. O artista, o cientista, o fundador de uma religião, só realizam grandes obras quando se deixam levar inteiramente por seu trabalho, quando negam seu próprio ‘eu’ por ele. Mas, assim que o criador tem diante de si o produto, este nunca é uma simples satisfação; é ao mesmo tempo uma decepção. Permanece aquém da intuição original. Sua circunscrição contradiz as infinitas possibilidades prometidas pela concepção ideal. Não apenas o artista, mas também o pensador sente continuamente essa insuficiência. (...) Mas nós [enquanto receptores] não medimos com o mesmo critério com que o autor mede seu próprio trabalho. Onde ele vê falta, nós somos sobrepujados pelo excesso; onde ele percebe uma falha interna, nós temos a impressão de que nunca seremos capazes de assimilar tal perfeição. Ambos julgamentos são igualmente justificáveis e igualmente necessários; pois apenas nessa relação genuína de dependência mútua que o produto desempenha seu papel imediato. Ele se torna um mediador entre ‘eu’ e ‘você’, não ao transportar um conteúdo definido de uma pessoa para outra, mas ao despertar em um o que também existe no outro. Dessa forma, nós também entendemos porque realizações culturais verdadeiramente grandes nunca se apresentam como coisas fixas e imutáveis, que restringem ou sufocam o livre movimento do espírito. Seu conteúdo existe para nós na medida que continuamente precisa ser reconquistado e recriado. A natureza desse

the soul either accepts or rejects. Thus does the individual find himself opposed, just as art opposes law, as religion opposes science, as technology opposes custom. (...) It is as a result of this fixity of form, of the frozen state, of enduring existence, that spirit, in thus becoming object, opposes itself to the streaming vitality, the inner self-vindication, and the changing tensions of the individual soul. Thus is one mind inwardly united to another, but countless tragedies are played out as a result of and within this deep opposition of forms opposition between the subjective life, restless and temporally finite, and its content, which, once created, is motionless, and its value timeless” (SIMMEL apud CASSIRER 1961:191-192).

processo é, talvez, mais evidente quando o autor e espectador não são indivíduos mas épocas inteiras. Toda ‘renascimento’ de uma cultura do passado nos fornece um exemplo desse tipo. (...) Todos os períodos de classicismo, nesse sentido, viram os Antigos como paradigmas que podiam ser imitados mas nunca iguados. Mas as renascenças genuínas sempre foram triunfos da espontaneidade, ao invés de mera receptividade. A forma como esses fatores se associam e se condicionam mutuamente constitui um dos problemas mais intrigantes da história do pensamento” (1961:192-193, tradução nossa).²³⁷

Certamente, afirma, os choques resultantes desse processo contínuo de troca entre diversas culturas “poderiam ser chamados de tragédias da cultura”, mas nesse caso, seria preciso levar em conta “não apenas o conflito mas também sua *cura*, sua ‘catarse’, inegavelmente presente”.

O papel complexo desempenhado pela tradição no ato criativo remete-nos à comparação anterior entre Warburg e Boas²³⁸ (um processo que, como vimos, se dá internamente em culturas percebidas como *em fluxo constante*), todavia, àquela altura tivemos que assumir como destoante o interesse de Warburg por uma vida póstuma ou sobrevivência [*Nachleben*] da Antiguidade. Mas é esse ponto que em seguida, indiretamente, começa a ser esclarecido pelo argumento de Cassirer:

“Uma ‘lei da inércia’ determinando a transferência de formas constitui um dos problemas mais importantes da história da arte. Nos tempos recentes foi especialmente Aby Warburg quem mais se dedicou à investigação desse processo, buscando esclarecê-lo de todos os ângulos, psicológicos e também históricos.

²³⁷ Acrescenta em seguida: “Whenever an individual, or indeed an entire age, is prepared to abandon itself completely to another, always, it has found itself in a new and deeper sense. So long as a particular culture borrows only specific materials from another, without the will or the capacity to possess it in its genuine center, to enter into it in its authentic form, this fruitful reciprocal effect will not occur. (...) BURCKHARDT has said of the Italian Renaissance that it never ‘concerned itself with antiquity except to use it as a means of expressing its own creative ideas’. This process is inexhaustible; it is forever being resumed. According to Petrarch we have always been ‘rediscovering’ the ancients; and each time it is new and different features which have come to light. Antiquity for Erasmus is no longer the same as for Petrarch. And, by turns, antiquity for Rabelais and Montaigne, for Corneille and Racine, for Winckelmann, Goethe, and Wilhelm von Humboldt constitutes a worthy succession to the meaning it had for Petrarch and later for Erasmus. Any really intrinsic identity between them is out of question” (CASSIRER 1961:194-196).

²³⁸ Segundo Kátia Almeida, o estilo artístico e/ou cultural em, se define em BOAS, “como um exercício criativo de resistência, o que revela que os processos de padronização estilística têm na fragmentação e na disseminação sua condição de possibilidade” (Almeida 1998:22).

Warburg parte de um estudo sobre a história da arte da Renascença italiana. *Mas para ele trata-se apenas de um paradigma através do qual buscou esclarecer traços definidos e orientações básicas do processo criativo envolvido nas artes plásticas.* Ele encontrou ambos mais claramente na sobrevivência das formas da Antiguidade. Demonstrou como para certas situações típicas e recorrentes, os antigos criaram formas expressivas específicas. Não se trata simplesmente de certas tensões firmemente aderidas a elas; é como se os artistas posteriores misteriosamente caíssem sob sua influência. Sempre que o mesmo sentimento é sugerido a velha imagem retorna à vida. Segundo Warburg, isto se deve ao fato de que determinadas fórmulas expressivas [*Pathosformeln*] permanecem gravadas na memória do homem. Warburg investigou a duração e a mudança, a estática e a dinâmica dessas ‘fórmulas’ (...) seu trabalho enriquece não apenas o conteúdo da história da arte mas também lhe imprime um novo caráter metodológico. Pois aqui ele toca num problema básico de sistematização –comum a toda investigação crítica na área de humanidades. Assim como o pintor e o escultor recorrem a posições e gestos específicos do corpo humano para tornar visível certa presença psíquica ou movimentos da alma humana, também nas demais áreas da cultura, está sempre presente a questão de capturar, dentro de um todo unificado, movimento e repouso, mudança e permanência –usando um fator como meio para determinar o outro. *Se eles são ‘universais e comunicáveis’, se são pontes entre as pessoas, formas linguísticas e artísticas necessariamente possuem fixidez e consistência internas. Mas, por outro lado, precisam ser capazes de modificação; pois todo uso da forma, antes que possa passar de uma pessoa a outra, já sofre certa modificação, sem a qual seu uso seria impossível*” (1961:202-203, tradução e ênfases nossas).

Não seria esse tipo de “fixidez e consistência” que Saxl tinha em mente quando nos falava de arquétipos? Claro que ao indicarmos tal transposição das idéias de Cassirer para Warburg mantemos a questão ainda num plano insatisfatório. Edgar Wind, em sua já citada resenha crítica, também mencionaria a profunda afinidade entre os dois autores mas, para ele, igualmente digno de nota era o “vívido contraste de suas personalidades” (“Cassirer sempre impecavelmente olímpico diante da intensidade demoníaca de Warburg” [1997:187]) que em última instância apontaria para um essencial componente “participativo” presente nas investigações de Warburg

(“na raiz sua compreensão maravilhosamente exata das festas populares, quer na Florença renascentista, quer entre os índios Pueblo”, que Wind associa a sua “paixão dominante pela vida em movimento” [1997:184]). Cremos que essa diferença possa ser esclarecida se, a partir daqui, efetuarmos uma comparação entre duas “perspectivas trágicas”: a de Simmel e a de Warburg, tal como proposta na conferência de 1923.

Conforme assinala Leopoldo Waizbort, o sentido “trágico” da cultura, possui em Simmel uma dupla dimensão: “ela é a-histórica, pois está inscrita de antemão na própria substância da cultura” mas, por outro lado, “ela é histórica na medida que assume uma ‘objetividade histórica’” (2000:126-127). E, para Simmel,

“Na modernidade a experiência histórica –na qual se concretiza a relação metafísica de sujeito e objeto– testemunha uma mudança altamente significativa dessa ‘corrente’. Ocorre agora que ‘o objeto pode sair de sua posição mediadora’, ganhando uma autonomia própria e *rompendo* com o processo cultural (...)” (Waizbort 2000:125, ênfase nossa).

Eis porque sua investigação da modernidade pode ser efetuada principalmente através de uma *Filosofia do dinheiro* (*Philosophie des Geldes* [1900]). Uma modernidade, como diz Waizbort, que se caracteriza “por um crescente processo de distanciamento (alongamento das cadeias dos meios)”, projetado na “alienação gerada pela divisão do trabalho” (2000:125-126) e vista como sintoma no “estilo de vida” das grandes cidades²³⁹:

“(...) o dinheiro, com o incremento de seus papéis, nos põe em uma distância psíquica cada vez maior com relação aos objetos; frequentemente em uma distância tal, que a substância qualitativa do objeto se subtrai completamente de nossa vista. (...) E isto vale não só para os objetos da cultura. toda a nossa vida é tingida também pelo distanciamento em relação à natureza, forçado pela vida ligada à economia monetária e conseqüentemente à cidade” (*apud* Waizbort 2000:191).

Por outro lado, um caráter intrinsecamente trágico da cultura é definido com clareza por Simmel em “Cultura subjetiva” (1971[1908]) quando propõe em forma de

²³⁹ Cf. seu célebre “Grandes Cidades e a Vida do Espírito” (2005[1903]).

paradoxo a continuidade, a um só tempo *relativa e absoluta*, dos “elos” *subjetivos e objetivos* da cultura²⁴⁰: “*apenas a alma humana contém um desenvolvimento potencial cujos objetivos são determinados pela teleologia de sua própria natureza*” (1971:229).²⁴¹ Esse ponto de vista obviamente parte da premissa –criticada por Cassirer– de que o desenvolvimento da cultura, não pode ser considerado um processo “puramente imanente” (onde é levado a excluir “entusiasmo religioso, sacrifícios morais e a insistência da personalidade no *seu* jeito próprio de viver” de tal definição de cultura²⁴²) mas sim como algo que necessariamente “inclui um *objeto externo*”²⁴³ como meio ou etapa para atingir a perfeição” (Simmel 1971:230). Ocorre

²⁴⁰ “O termo ‘cultura objetiva’ pode ser usado para designar coisas em estado de elaboração, desenvolvimento e aperfeiçoamento que levam a psique a se ocupar completamente delas ou que indicam o caminho para uma existência superior. Por ‘cultura subjetiva’ queremos dizer o estado de desenvolvimento atingido por esse caminho. (...) Num sentido mais preciso, a aplicação desses conceitos de forma alguma é análoga, pois cultura subjetiva é a meta superior. É medida pela extensão com que processos psíquicos vitais fazem uso de bens e conquistas objetivos. Obviamente, não pode haver cultura subjetiva sem cultura objetiva, pois a condição para o cultivo do sujeito é a incorporação desses objetos ‘encontrados’. Por outro lado, a cultura objetiva pode ser relativamente independente da cultura subjetiva enquanto ‘cultivo’, isto é, quando objetos são criados sem que seus propósitos culturais sejam totalmente voltados para ‘o sujeito’. Isso ocorre particularmente em períodos de maior complexidade social e ampla divisão do trabalho, quando as realizações da cultura passam a constituir um reino autônomo, por assim dizer. As coisas atingem um alto grau de aperfeiçoamento e são até certo ponto mais controladas por uma lógica objetiva interna, ligadas a sua instrumentalidade; mas o verdadeiro ‘cultivo’, aquele que ocorre no sujeito, não cresce na mesma proporção. Com efeito, diante de um enorme da cultura objetiva, a cultura poderia mesmo *não crescer*. No momento que nos encontramos, o desenvolvimento histórico levou a uma separação entre a produção cultural objetiva e o nível cultural do indivíduo. Essa dissonância da vida moderna –particularmente quando percebemos que o progresso técnico em todas as áreas é acompanhado por uma profunda insatisfação– é causada em grande parte pelo fato de que as coisas estão se aperfeiçoando cada vez mais, enquanto os homens ficam cada vez menos preparados para obter da perfeição dos objetos uma perfeição da vida subjetiva” (SIMMEL 1971:233, tradução nossa).

²⁴¹ “[*Man*] does not attain [*culture*] by mere inherent growth processes, which we call natural, but through the application, at a certain point of a technique, of a deliberate intervention. (...) The state to which the soul can in fact develop is already present in its initial condition as a striving, as though etched into it with invisible lines. Even if it is vague and fragmented in its contents, it already has a definite direction. The ‘should’ and ‘can’ of man’s full development are inseparably bound to the ‘being’ of man’s soul. Only the human soul contains the developmental potentialities whose goals are determined purely in the teleology of its own nature. (...) But development in the direction of an original inner core, a fulfillment of this being according to the law of its own meaning, its deepest dispositions. It emerges, rather, through the interaction of the natural forces with a new, teleological intervention, that follows the inherent proclivities of the being and as such may be called its culture” (SIMMEL 1971:229).

²⁴² Onde conclui: “*Thus we comprehend why very inner-oriented persons, who shun every detour of the soul into the surrounding world in the course of seeking their own perfection, can feel hatred for culture*” (SIMMEL 1971:231).

²⁴³ “Essa externalidade e objetividade não devem ser entendidos apenas em sentido espacial. Formas de comportamento, refinamento do gosto e julgamento, a educação moral e o tato que fazem do indivíduo um membro admirável da sociedade –todas são formas culturais nas quais a perfeição individual reside em esferas ideais situadas fora do eu” (SIMMEL 1971:230, tradução nossa).

que na linha metafísica de Simmel, apesar de seu caráter fragmentário (mas também, justamente, por causa dele), sua idéia de “cultura filosófica” parece se fechar na sua “intuição de vida” [*Lebensanschauung*]. Para o filósofo, como nos explica Mariás, “a vida precisa da forma e ao mesmo tempo é mais que forma” e, justamente por isso, “revela-se *especialmente na atitude criadora*, como o constante transcender do sujeito daquilo que lhe é alheio ou como a produção daquilo que lhe é alheio”:

“Com isso [Simmel] não subjetiva esse ser alheio: o caráter absoluto desse outro, desse mais, é a fórmula e a condição da vida. O dualismo é a forma em que existe a unidade da vida. Por isso pôde dizer num último e agudo paradoxo, que a vida encontra sua essência e seu processo em ser *mais vida* e *mais que vida*; isto é que *seu positivo enquanto tal já é seu comparativo*” (Mariás 2004:428-429).

Inequivocamente, também temos no *Ritual* a presença de um elemento trágico e paradoxal sobre o qual, sem dúvida, emprega-se um tom mais grave que o de Cassirer ao comentar as “inegáveis [mas parciais] tragédias da cultura”; mas quando lemos sua conclusão de que o “telefone e o telégrafo destroem o cosmo” devemos ter em mente um pessimismo de uma ordem distinta da de Simmel. Pois já entre os Pueblo, “a busca pela subsistência é esquizóide” (cf. 2003:74-76), sua arte ritual “sintoma de uma busca desesperada para dar ordem ao caos” (*apud* Steinberg 1995:107). Para Steinberg, sem dúvida, “a linha narrativa de Warburg é trágica, weberiana: mas não se trata de uma tragédia entre primitivismo e racionalidade e sim entre um *encantamento perigoso* e um *racionalismo decadente*” (1995:74). Mais especificamente, o elemento trágico surge não *por causa* do afastamento entre o subjetivo e o objetivo (pois parte das mesmas premissas de Cassirer) mas quando o sujeito *se confunde* com os objetos:

“Meu ponto de partida é considerar o homem como um animal que manipula coisas, e cuja atividade consiste em unir e separar. Nessa atividade é suscetível de perder a sensação orgânica do ego. *Essa é a tragédia do homem* (...) Qual é a causa de tantas interrogações e enigmas da empatia diante da matéria inanimada? Surgem porque existe, de fato, uma situação em que o homem pode chegar a identificar-se com algo que não é ele mesmo –justamente ao vestir ou manipular alguma coisa (...) A tragédia dos acessórios e utensílios é, definitivamente, a história da tragédia humana, e o livro

mais profundo jamais escrito sobre isso é o *Sartor Resartus*” (1998:265, tradução e ênfases nossas).

(Se consumando, portanto, nas palavras de Carlyle) onde temos um “editor” citando o eloquente “professor Teufelsdröckh”:

*“Man is a Tool-using Animal (Handthierendes Thier). Weak in himself, and of small stature, he stands on a basis, at most for the flattest-soled, of some half-square foot, insecurely enough; has to straddle out his legs, lest the very wind supplant him. Feeblest of bipeds! Three quintals are a crushing load for him; the steer of the meadow tosses him aloft, like a waste rag. Nevertheless, he can use Tools, can devise Tools: with these the granite mountain melts into light dust before him; he kneads glowing iron, as if it were soft paste; seas are his smooth highway, winds and fire his unwearied steeds. Nowhere do you find him without Tools; without Tools he is nothing, with Tools he is all”*²⁴⁴ (1897:35-36).

Um “ato de autoproteção ontogeneticamente necessário”, diria Warburg (cf. 1998:260). A indiferenciação entre arte e religião verificada entre os Pueblo baseada numa “necessidade biológica”, quase um instinto para sobreviver no reino animal. Warburg viu nesses rituais formas de “instrumentalizar” o mundo, ou, em suas palavras, “uma veneração de fenômenos naturais, animais e plantas [aos quais eles atribuem almas ativas] e que eles crêem ser capazes de influenciar principalmente através de suas danças mascaradas” (2003:60): “danças mágicas vividas de modo verdadeiramente dramático” (2003:102), “a magia da dança dramática que, de fato, retorna à vida”. Acrescenta ele:

“Essa coexistência de magia e pragmatismo, que nos parece uma contradição interna, para eles nada possui de esquizóide, ao contrário, é uma experiência que libera infinitas possibilidades de relacionamento entre o homem e seu ambiente. [...] Por mais estranho que pareça, essa maneira mítica de pensar é o estágio que antecipa nossa explicação científica e genética do mundo (...) Enquanto nós atribuímos a lei

²⁴⁴ “O Homem é o Animal que usa Ferramentas [*Handthierendes Thier*]. Fraco e de baixa estatura, põe-se de pé de forma insegura, até mesmo o vento o desequilibra. O mais frágil dos bípedes! (...) Porém ele pode usar Ferramentas; pode criar Ferramentas: e com elas reduz a pó uma montanha; molda o ferro como se fosse uma simples pasta; transforma os mares numa suave estrada. Em parte alguma será encontrado sem ferramentas; pois sem Ferramentas ele não é nada, com Ferramentas, é tudo” (CARLYLE 1897:35-36, tradução nossa).

natural ao processo autônomo da evolução, os pagãos tentam explicar essa lei natural como uma relação arbitrária com o mundo animal. Pode-se chamar essa explicação de um darwinismo por afinidade eletiva (...) que orienta a vida dos chamados primitivos” (2003:60; 82, tradução nossa).

Aqui retomamos com plena força o comentário “ouvido de um índio”, relatado por Cushing e citado na conferência com uma ênfase que não pudemos compreender no princípio do nosso trabalho:

“[Por que o homem deveria ser considerado superior aos animais?] Dê uma boa olhada no antílope, ele existe para correr, e corre tão melhor que o homem –ou o urso, que é pura força. Os homens só podem *fazer* em parte coisas que o animal, em sua totalidade, *é*” (*apud* Warburg 2005:17; 2003:82).

Ainda, voltando a Carlyle, temos o homem (“de qualquer geração ou país”) incapaz de perceber que “seu ‘eu’ e suas ‘roupas’ não são um só” –ora levado pela “inércia”²⁴⁵, ora por *símbolos* que só existem na sua imaginação²⁴⁶. Essa nova luz evidencia que a questão exposta “na teoria” por Cassirer assume um caráter inesperado na conferência, de urgência histórica e individual:

“Estas notas não devem ser consideradas como ‘resultados’ de uma inteligência superior, e muito menos como resultados científicos, mas sim como confissões

²⁴⁵ “*Strange enough how creatures of the human-kind shut their eyes to plainest facts; and by the mere inertia of Oblivion and Stupidity, live at ease in the midst of Wonders and Terrors, But indeed man is, and was always, a blockhead and dullard; much readier to feel and digest, than to think and consider. Prejudice, which he pretends to hate, is his absolute lawgiver; mere use-and-wont everywhere leads him by the nose: thus let but a Rising of the Sun, let but a Creation of the World happen twice, and it ceases to be marvellous, to be noteworthy, or noticeable. Perhaps not once in a lifetime does it occur to your ordinary biped, of any country or generation, be he gold-mantled Prince or russet-jerkined Peasant, that his Vestments and his Self are not one and indivisible; that he is naked, without vestments, till he buy or steal such, and by forethought sew and button them*” (CARLYLE 1897:49-50).

²⁴⁶ “*By Symbols, accordingly, is man guided and commanded, made happy, made wretched. He everywhere finds himself encompassed with Symbols, recognised as such or not recognised: the Universe is but one vast Symbol of God; nay, if thou wilt have it, what is man himself but a Symbol of God (...) Not a Hut he builds but is the visible embodiment of a Thought; but bears visible record of invisible things; but is, in the transcendental sense, symbolical as well as real. (...) Not our Logical, Mensurative faculty, but our Imaginative one is King over us. (...) It is in and through Symbols that man, consciously or unconsciously, lives, works, and has his being: those ages, moreover, are accounted the noblest which can the best recognise symbolical worth, and prize it the highest. For is not a Symbol ever, to him who has eyes for it, some dimmer or clearer revelation of the Godlike? Of Symbols, however, I remark farther, that they have both an extrinsic and intrinsic value; oftenest the former only*” (CARLYLE 1897:199-202 [*apud* GOMBRICH 1992:81-82]).

desesperadas de alguém em busca de salvação, que revelam o vínculo inexorável pelo qual a luta da mente pela ascese permanece ligada à urgência de imaginar causas biomórficas. O problema mais profundo segue sendo a *catarse desta urgência* de buscar causas compreensíveis (...) As imagens e as palavras são concebidas como uma ajuda para os que seguem buscando a clareza, tentando superar a tensão trágica entre a magia instintiva e a lógica discursiva. São confissões de um esquizóide (incurável) depositadas nos arquivos dos médicos da alma” (*apud* Gombrich 1992:214, tradução nossa e ênfases nossas).

Imagens e palavras concebidas como *instrumentos* que atendem a uma necessidade urgente. Portanto, aquilo que o homem sente desde os primórdios como insuficiência, separação, ou mesmo fraqueza, é o verdadeiro responsável por sua orientação em meio ao caos. Mais: para explicar seu “sentido ascendente” (remetendo a dissonante *evolução* da humanidade dentro do reino animal²⁴⁷), Warburg inclui entre nossas “experiências primais” nada menos que a *invenção da escada*,

“como um meio de dignificar o que, em comparação aos animais, é uma dádiva inferior. O homem, que aprende a andar ereto em seu segundo ano, distingue a felicidade da escada. Porque, como criatura que deve aprender a andar, ele recebe a graça de manter sua cabeça no topo. Se elevar é o ato humano por excelência, a luta daquele que está preso na terra em direção ao firmamento, o ato simbólico único que dá ao homem que anda de pé a nobreza da cabeça erguida. A contemplação do céu é a benção e a maldição da humanidade. Por isso o índio cria o elemento racional de sua cosmologia por meio da equação da casa-mundo (...) na qual é preciso entrar com o auxílio de uma escada” (2005:14-15).

Em suma, a tragédia que Simmel enxergou no prisma de Marx é recolocada por Warburg como “uma questão de roupas” [*eine Kleiderfrage*].²⁴⁸

Chegamos, enfim, ao valor que Warburg atribuía ao senso de distância, valor de certa forma análogo ao de em Cassirer (a separação como “objetivo da vida

²⁴⁷ Na representação da evolução –subidas e descidas da natureza– degraus e escadas incorporam as experiências primais da humanidade. Elas são o símbolo da luta dentro do espaço, para cima e para baixo, da mesma forma que o círculo –a serpente enrolada– é símbolo do ritmo do tempo. O homem que não se movimenta mais sobre quatro patas, e sim perpendicular ao solo, conseqüentemente precisa de uma escora a fim de superar a gravidade enquanto olha para cima” (2005:14-15).

²⁴⁸ Cf. Gombrich 2001:42.

espiritual”) mas que na conferência não é teorizado e sim *vivenciado* como “rito de passagem” (Weigl *apud* Raulff 1998b:67). Warburg, afinal como Simmel e outros do círculo de Stefan George²⁴⁹, se vê como um sismógrafo. Quem aponta a singularidade warburguiana é novamente Edgar Wind, num trecho brilhante que abarca praticamente todos os pontos percorridos até aqui:

“Uma das convicções basilares de Warburg era que qualquer tentativa de desprender a imagem de sua relação com a religião e a poesia, com o culto e a arte dramática, é como suprimir seu elemento vital. Aqueles que, como ele, vêem a imagem como estando indissolúvelmente ligada à cultura como um todo devem, se desejam fazer com que uma imagem que não é mais diretamente inteligível comunique sua significação, ocupar-se dela de maneira bem diferente daqueles que subscrevem a noção de ‘visão pura’ no sentido abstrato. Não é apenas uma questão de exercitar o olho para seguir e apreciar as ramificações formais de um estilo linear desconhecido; trata-se de exumar das trevas em que caíram as concepções originais subentendidas num modo de visão particular. O método utilizado para chegar a isso só pode ser um método indireto. Cumpre estudar todos os gêneros de documentos que a crítica histórica metódica pode associar à imagem em questão e demonstrar por prova circunstancial que todo um conjunto de concepções, que devem ser estabelecidas uma por uma, contribuiu para a formação da imagem. O estudioso que dessa maneira revela tal conjunto de associações há muito perdidas não pode presumir que a tarefa de investigar uma imagem consiste simplesmente em contemplá-la e ter um imediato sentimento de empatia com ela. Tem de se lançar num processo conceitualmente dirigido de recordação, mediante o qual ingressa nas fileiras daqueles que mantêm viva a ‘experiência’ do passado. Warburg estava convencido de que em sua própria obra, quando refletia sobre imagens que analisava, exercia uma função análoga à da memória pictórica quando, sob impulso compulsivo para a expressão, o espírito espontaneamente sintetiza imagens, a saber, a reminiscência de formas preexistentes. A palavra *Mnemosyne* que Warburg mandara inscrever acima da porta de entrada de seu instituto de pesquisa, deve ser entendida neste duplo sentido: como lembrete ao estudioso que ao interpretar as obras do passado atua como curador de um repositório de experiência humana, mas ao mesmo tempo como lembrete de que essa experiência é ela mesma um objeto de pesquisa, que exige de nós que usemos o material histórico

²⁴⁹ Michaud (1998) associa o termo a Hugo von HOFFMANNSTAHL, já Gombrich (1992) faz menção a Rainer Maria RILKE.

para investigar como funciona a ‘memória social’. Quando estudava os pródromos da Renascença florentina, Warburg deparou-se justamente com esse testemunho concreto da operação da ‘memória social’ –no reviver de imagens da Antiguidade na arte de épocas posteriores. Depois disso não parou mais de inquirir a significação da influência da antiguidade clássica na cultura artística do alvorecer da Renascença. Visto que para ele essa indagação sempre continha outra mais geral, a saber, o que está implicado em nosso encontro com imagens preexistentes transmitidas pela memória, e visto que seu trabalho pessoal estava vinculado a essa indagação geral, a questão da ininterrupta significação da sobrevivência da antiguidade clássica tornou-se de maneira quase mágica uma questão acerca dele mesmo. Cada descoberta relacionada com o objeto de sua pesquisa era ao mesmo tempo um ato de autocontemplação. Cada experiência traumática de sua vida, que ele superou graças à reflexão, tornou-se um meio de enriquecer sua percepção histórica. Só assim, ao analisar o homem dos primórdios da Renascença, pôde ele penetrar até aquele nível em que os conflitos mais violentos estão reconciliados e engendrar uma ‘psicologia do equilíbrio’ (*Ausgleichspsychologie*) que atribui a impulsos opostos diferentes *loci* psicológicos, pólos entre os quais o sujeito oscila, e cuja distância de um para o outro é a medida da oscilação” (1997:79-80).

Nesse ponto, circularmente, retomamos “a teoria da polaridade do símbolo” de F.Th. Vischer, onde *não* é o dualismo mas sim certa *oscilação* que é vista como necessária. Pois, dos três principais tipos de conexão “entre imagem e significação” (recordemos, “num extremo o puro conceito, expresso por um signo arbitrário, inanimado, que só por convenção está ligado à extensão do conceito; no outro, o ato ritual, que, dominado pelo poder do símbolo encarnado, literalmente se apossa do símbolo, consumindo-o ou sendo consumido por ele”), é na conexão “com restrição” ou “intermediária” que o homem encontra –entre dois pólos– seu equilíbrio:

“onde o símbolo é entendido como um signo e no entanto continua a ser uma imagem viva (...) nem tão concentrada pela força coercitiva da metáfora que se transforme em ação, nem tão desvinculada pela força do pensamento analítico que se dissolva no pensar conceitual” (Wind 1997:83).

Ainda segundo Wind, é justamente aqui que a imagem como “ilusão artística” encontra seu lugar, pois, “tanto a criação artística, que emprega seus *instrumentos*

para manter esse estado intermediário no reino da ‘aparência’, como a apreciação da arte, que recria e vivencia esse estado na contemplação, nutrem-se das energias vitais mais obscuras da vida humana e continuam dependentes delas e por elas ameaçadas, mesmo onde o equilíbrio harmonioso foi –por enquanto– alcançado” (1997:83). Eis porque, para Warburg, quem buscasse compreender o sentido profundo da evolução histórica das imagens produzidas por diferentes culturas deveria voltar-se para uma *iconologia* consciente do *intervalo* existente entre tais extremos (*eine Ikonologie des Zwischenraums*).²⁵⁰ Também por essa razão, ousamos dizer, que Warburg –mal se detendo diante de sugestões “pitorescas” (2003:72) e “românticas” (2003:88)– pôde trazer à tona de modo tão peculiar (a um só tempo íntimo e distante) o “drama cultural” representado pelos Pueblo:

“Essa coexistência da civilização lógica e da causalidade mágica mostra a que ponto os índios Pueblo se encontram numa situação de transição singularmente híbrida. Não são mais criaturas realmente primitivas, que se servem apenas de suas mãos (...) mas não são ainda europeus que esperam o evento futuro *como se fosse* uma necessidade orgânica ou mecânica. Eles estão à igual distância da magia e do *logos*, e seu instrumento é o símbolo, que eles sabem manipular. Entre o homem que agarra e o homem que pensa, há o homem que estabelece relações simbólicas. As danças dos índios Pueblo sem dúvida nos fornecem alguns exemplos desse estado do pensamento e conduta simbólica” (2005:15-16; 2003:74-77).

(Logicamente a conexão íntima da arte da “primeira Renascença” com festas populares, sugerindo uma “transição arte-vida” como apontara Burckhardt, seguiria essa mesma linha. Mas, em ambos os casos, adverte Warburg: festas pagãs “recobertas por uma camada de cristianismo”.)

²⁵⁰ Em 1926, na conferência sobre Rembrandt, diria: “Que estas viagens por regiões semi-subterrâneas onde se forjam os valores expressivos da mente nos ajudem a superar um enfoque puramente formalista da estética e a preparar o caminho para uma teoria dinâmica da expressão humana. Esta terá que se basear investigações históricas e filológicas dos vínculos entre a criação de imagens na arte e a dinâmica da vida (...) A ascensão com Hélios até o sol e a descida com Proserpina rumo às profundezas simbolizam estados que pertencem inseparavelmente ao ciclo vital como a alternância da respiração. Podemos levar conosco nessa viagem unicamente o intervalo sempre fugaz entre o impulso e a ação; a nós cabe decidir quanto podemos estender esse espaço respiratório com a ajuda de *Mnemosyne*” (*apud* Gombrich 1992:223, tradução nossa).

Finalmente, podemos entender porque a tragédia está na perda de um adequado “senso da distância” ameaçado pela “comunicação elétrica”. O pensamento simbólico é visto por Warburg como uma força *moderadora* capaz de nos manter operando dentro de um “intervalo”. Mas esse *Zwischenreich* não é algo *dado* e sim um delicado bem psico-cultural que, em seu caráter intrinsecamente instável, precisa ser sempre reconquistado (fundo antropológico que, naturalmente, relativiza seu caráter de herança “clássica” ou “humanista”). O fatalismo do trecho final se deve à possibilidade dessa faculdade arduamente construída com base numa “manipulação” criativa do mundo exterior, se perca quando uma profunda camada referencial, a antiga *ordem espacial*, for suprimida pelo progresso: “o espaço de contemplação [*Andachtsraum*] que retorna como espaço de pensamento [*Denksraum*] é destruído pela civilização da era mecânica”:

“O Prometeu e o Ícaro modernos, Franklin e os irmãos Wright (...) são os destruidores da noção de distância, destruição que ameaça reconduzir o planeta ao caos. O telegrama e o telefone destroem o cosmo. O pensamento mítico e o pensamento simbólico, em sua luta para dar uma dimensão espiritual à relação do homem com seu ambiente, fizeram do espaço uma zona de contemplação ou de pensamento; espaço que a comunicação elétrica anula instantaneamente” (2003:133, tradução nossa).

Assim, pode-se dizer que enquanto Simmel enxerga uma tragédia historicamente consumada por um inexorável processo histórico de “alargamento da distância”, Warburg vê na ameaça tecnológica o agravamento de um perigo intrínseco à condição do indivíduo humano: o *fim da distância*, isto é, de sua *resistência* aos extremos. Devemos lembrar que, no campo da teoria da arte, Simmel manifestaria sua afinidade com a contraposição *abstração—empatia*²⁵¹ de Wilhelm Worringer (cf. 1986[1907]) a qual, como disse acertadamente Didi-Huberman, nada menos que “contradiz toda experiência warburguiana, que vê a empatia não como um estilo atemporal mas como a própria força que constitui os estilos” (2002:408). Já vimos

²⁵¹ “Nas impressões obtidas por Worringer a respeito da contraposição original dos efeitos artísticos, temos que o mar atua por meio da empatia [*Einfühlung*] da vida; os Alpes por meio da abstração da vida” (Simmel 1998:149). Sobre a relação SIMMEL—WORRINGER cf. sobretudo o prefácio de 1948 da obra de Worringer.

aqui como abstração e naturalismo (que Worringer associa à empatia) se mesclam no comentário de Warburg sobre o *Libro della Pintura* de Alberti (“verdadeiro compromisso entre imaginação e racionalidade”).²⁵²

Mas retomemos nossa pergunta inicial: qual o justo papel da viagem na obra de Aby Warburg? Disse Saxl que Warburg aprendeu na América “a ver a história da Europa com olhos de antropólogo” (2003:150). Sem dúvida ela constituiu uma renovação de sua convicção contra a tendência “estetizante” (rótulo quem sabe aplicável não apenas ao formalismo de Wölfflin e Riegl, mas também ao que haveria de superficial²⁵³ tanto na filosofia de um Simmel como na “jaula de ferro” weberiana²⁵⁴), Warburg, afinal como Boas, recusou-se a reduzir sua interpretação a “uma aceitação triunfante do momento presente” (*apud* Gombrich 1992:222), tendo insistido numa tensão voltada para a busca do mais profundo dos “acessórios” –os *Kulturbrille*.

Mas o que devemos aqui entender por “aprendizado” se pudemos associar essas visões a antecipações encontradas com relativa nitidez em Carlyle e Vischer (e mesmo já em forma de crítica com o neo-kantiano Cassirer²⁵⁵)? Ao comentar sua viagem, disse Warburg:

²⁵² “A imaginação e a reflexão ocupam partes iguais na regra formulada por Alberti. Em parte ele se alegra em ver cabelos e roupas fortemente agitados; dá no entanto livre curso à sua imaginação, que atribui ao elemento secundário desprovido de vontade uma vida orgânica; ele vê serpentes enroscadas, flamas surgindo, ou galhos de árvore. Por outro lado Alberti exige expressamente do pintor que tenha inteligência e discernimento para não acumular efeitos contra a natureza, ou que ele anime detalhes apenas onde o vento pudesse verdadeiramente ser a causa. Não sem concessão à imaginação certamente, as cabeças dos jovens ao vento, que o pintor é obrigado a criar para ‘dar’ movimento aos cabelos e às roupas, são um verdadeiro compromisso entre a imaginação antropomórfica e a observação racional” (Warburg 1990:57, tradução nossa).

²⁵³ “Georg Simmel foi sem dúvida o fenômeno de transição mais significativo e mais interessante de toda filosofia moderna (...) ele é o verdadeiro filósofo do impressionismo” (LUKÁCS *apud* WAIZBORT 2000:477).

²⁵⁴ Steinberg percebe nas notas da conferência (17 março) um “forte questionamento da ‘jaula de ferro’ do processo histórico”: “Toda humanidade é e será para sempre esquizofrênica. Mas talvez, ontogeneticamente, possa ser identificada uma atitude que vê imagens recordadas como primitivas e ainda assim presentes” (WARBURG *apud* STEINBERG 1995:75, tradução nossa).

²⁵⁵ O julgamento de DIDI-HUBERMAN sobre uma suposta incompatibilidade entre Warburg e Cassirer baseada numa suposta separação operada por este último entre “forma e conteúdo” nas artes visuais (2002:433) nos parece descuidada, posto que tal separação é refutada categoricamente por Cassirer mais à frente (ao comentar a visão de Benedetto Croce) nesse mesmo texto que analisamos – qualificado superficialmente por Didi-Huberman como “sobretudo um comentário acerca de Georg Simmel” (2002:152[nota 73]). Spyros PAPANETROS assinala sobre a obra do autor francês: “*In Warburg’s philosophical make-up there is an element vehemently renounced: the influence of Kantianism. The fact is that Kant was the only philosopher that Warburg had systematically studied.*”

“Por que eu fui? O que me incitou? Na superfície da minha consciência, havia a seguinte causa: sentia uma tal repugnância pelo vazio da civilização do Leste da América que resolvi fugir rumo às coisas reais e à ciência [*eine Flucht zum natürlichen Objekt und zur wissenschaft*], entreguei-me então à sorte [*auf gut Glück*] indo a Washington para visitar o Instituto Smithsonian. (...) Ao meu impulso romântico [*Wille zum Romantischen*] pode-se acrescentar minha vontade de exercer uma atividade mais física, algo diferente do que eu experimentara até então. (...) Eu não fazia idéia de que após minha viagem a relação orgânica entre arte e religião dos povos primitivos apareceria com tanta clareza (...)” (Warburg 1998:254; Gombrich 1992:92-93, tradução nossa).

Essa sugestão de “fuga romântica” marcada por um forte elemento de acaso e imprevisibilidade sem dúvida nos autorizaria a considerar a experiência de Warburg como uma *aventura* (o termo inclusive consta na tradução francesa²⁵⁶). De fato, conhecemos desde Edgar Wind, no lugar de uma personalidade pautada pela insegurança e pelo isolamento (conforme indicou Gombrich), um Warburg pleno de “vitalidade”²⁵⁷ e “extremamente orgulhoso de exercer as *prerrogativas aventureiras* do homem de estudos solitário e independente” (1997:191). Aqui, quem sabe, devemos manter a fecunda articulação com Georg Simmel em sua idéia de *aventura* como “uma forma particular de *síntese* das grandes categorias vitais” (cf. 2002:25).

A aventura, tal como a enxerga Simmel, é qualificada como algo que “se desprende do contexto da vida”, posto que, esclarece ele, “entendemos por totalidade de uma vida, conteúdos individuais, por abruptos e irreconciliáveis que possam

While a student in Strassburg in 1889 [portanto após seus estudos em Bonn], he had taken the class of Theodor Ziegler on Kant and wrote a paper on Kant's Prolegomena to the Critique of Pure Reason. For a number of years Warburg had a close relationship to the renowned Neo-Kantian philosopher Hermann Cohen (...) Cohen's Begründung der Asthetik (1889) was one of Warburg's major sources for his project on psychological aesthetics” (2003:172).

²⁵⁶ “(...) *envers les choses réelles et vers le savoir, à l'aventure, en me rendant à Washington pour visiter la Smithsonian Institution*” (WARBURG 1998:254).

²⁵⁷ “Apesar de um forte traço de melancolia em seu temperamento, que o tornou suscetível, desde os primeiros anos, a acessos de desânimo e apreensão nervosa, Warburg não era um esplenético introvertido mas um cidadão do mundo, no qual, sabendo-se favorecido pela riqueza intelectual e econômica, desempenhava seu papel com expansivo entusiasmo e com um esplêndido senso de humor, para não falar de uma dose substancial de vaidade pessoal que sempre marcou sua conduta. Admirado na juventude como ‘um dançarino arrebatador’, celebrou-se, enquanto estudava em Bonn, como um dos mais exuberantes entre os estudantes que tomavam parte no carnaval de Colônia. Sua vitalidade animal (que a doença nunca conseguiu domar) estava na origem de sua compreensão maravilhosamente exata das festas populares (...)” (WIND 1997:184).

distanciar-se uns dos outros, giram em torno de um processo homogêneo de vida”. Surge então, “em contraste com o encadeamento dos círculos da vida, discorre à margem da vida o que chamamos de aventura” (2002:18). Segundo Simmel, a aventura é certamente algo além do “mero episódio abrupto”, ao envolver necessariamente um essencial elemento de *acaso*:

“Uma vivência de tonalidade incomparável que só é possível interpretar como um envolvimento peculiar do acidental-exterior com o necessário-interior” (2002:23, tradução nossa).

Porém, mais que uma curiosidade da vida do espírito, a aventura de Simmel é uma chave conceitual, capaz de unir num todo orgânico elementos contrários por definição. Em outras palavras, uma *vivência* descrita como *paradoxal* mas também um *paradoxo* supostamente *vivido*. Simmel descreve essa vivência em dois sub-tons principais: o jogo e o amor. Seguindo e entrecruzando esses dois caminhos, ele se dedica a explorar a fecundidade do *fenômeno—conceito* (sobretudo por meio da analogia: com o sonho, a obra de arte, a filosofia, etc.), mas toda diversidade retratada sempre retorna a um plano básico: toda multiplicidade se organiza enquanto formas de se *contrapor* à vida. Sempre beirando o paradoxal o texto atinge seu ponto crítico quando o autor radicaliza essa qualidade, dizendo ser possível atribuir ao *conjunto da vida* o caráter de aventura.²⁵⁸ Dessa forma, a sedução da aventura viria de uma tão ansiada *unidade vital* proposta nos mesmos moldes “místicos” anteriormente criticados por Cassirer:

“O misto de atividade e passividade com que decorre nossa vida aproxima aqui esses elementos até a simultaneidade (...) o fato de que sua unidade –que de certo modo é a própria totalidade da vida– leve a uma percepção tão aguda desses elementos, e que o faça como se fossem os únicos aspectos de uma só e não cindida vida misteriosa,

²⁵⁸ “Ainda que a aventura pareça basear-se numa diversidade em relação ao fluxo da vida, a vida em seu conjunto pode ser percebida também como uma aventura. (...) Quem possui essa singular atitude diante da vida há de perceber mais além de sua totalidade uma unidade superior, uma sobrevida, numa relação análoga que tem a totalidade da vida imediata com as vivências singulares que são as aventuras. Talvez pertencamos a uma ordem metafísica, talvez nossa alma tenha uma existência transcendente de modo que nossa vida terrena constitui apenas um fragmento isolado diante de um contexto superior” (2002:24, tradução nossa).

constitui sem dúvida um dos estímulos mais maravilhosos com os quais nos seduz a aventura” (Simmel 2002:24-26, tradução nossa).

Por fim, em meio à trama proposta por Simmel, sigamos um fio, para nós, de particular interesse: do aventureiro como um “ser do presente”, “o melhor exemplo de homem *ahistórico*”²⁵⁹ (2002:21). Quem sabe esse último paradoxo não tenha recebido a devida ênfase posto que evidencia uma questão que permeia todas as demais: afinal, realmente é possível empreender algo “independente do antes e do depois” ou “totalmente carente de perspectiva”, como diz Simmel²⁶⁰? (Interessante notarmos que o autor descreveria um desprendimento análogo partindo da contemplação de uma cidade como Roma.²⁶¹) Também essa vivência aventureira não pode ser melhor compreendida se vista como uma *ponte* para algo desde sempre existente –algo que o senso comum chamaria de uma *manifestação do destino*–? Com efeito, a dialética de Simmel não se dedica a tornar inteligível essa esplêndida coincidência entre passado, presente e futuro (que fica antes obscurecida por seus

²⁵⁹ Caráter que mais à frente o leva a caracterizar a aventura como atitude típica da juventude.

²⁶⁰ Diria BERGSON (1999:30): “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘*signos*’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens” (ênfases nossas).

²⁶¹ “Precisamente devido as enormes distâncias existentes entre as épocas que contemplamos, o ponto de vista do tempo perde toda relevância, torna-se um detalhe. Já não percebemos algo por suas relações temporais, as quais nos obrigam a inseri-lo numa época para entendê-lo, uma vez incrustado na imagem global de Roma, tudo ganha uma vivacidade absolutamente imediata; certamente todo o ‘histórico’ também influencia essa visão, mas não de modo que o objeto se converta numa antiguidade isolada, alheia aos aspectos que o relacionam com o presente, e sim no momento em que toma parte da unidade que é Roma, seu efeito se restringe ao significado de seu conteúdo real, como se tudo que há de casual na história houvesse se desvanecido, destacando, destilando e ordenando os conteúdos puros das coisas ou, dito platonicamente, suas idéias. Esta sensação, difícil de descrever em palavras, é possivelmente a base última daquela profunda sentença de Feuerbach: que Roma designa a cada um seu devido lugar. O indivíduo que toma consciência de si mesmo dentro dessa imagem global se vê despojado da posição que lhe havia outorgado seu limitado círculo histórico-social e se encontra de repente tomando parte e vivendo num sistema de valores completamente diversos, com o qual terá que medir-se realmente. É como se Roma desprende-se de nós tudo aquilo que é condicionado temporalmente –a favor e contra a essência real de nosso ser” (SIMMEL 2007:30, tradução nossa).

belos *insights*²⁶²), mas sim a realçar efeitos convergentes e a expandir sua *síntese vitalista*²⁶³:

“Ao cair fora do contexto da vida volta a inserir-se de novo num mesmo movimento, como um corpo estranho em nossa existência que, não obstante, está de algum modo vinculado com seu centro. Algo exterior que, mesmo que através de um vasto e insólito circuito, corresponde à forma interior [...] Um sentimento central de vida permeia a excentricidade da aventura –precisamente na distância entre o conteúdo casual vindo de fora e o centro consistente que dá sentido à existência– produzindo uma necessidade nova e significativa.” (Simmel 2002:18-23).

No fundo, tal questão sobre a “aventura” não difere da colocada anteriormente, sobre a relação entre objetividade e subjetividade na consolidação das formas culturais. Portanto, de forma análoga, cremos que Cassirer novamente proporia não a “milagrosa” produção de uma necessidade “nova” mas, antes, a exposição de uma “antiga” necessidade *in potentia*, apenas “despertada” por *processos* específicos – *interconexões, trocas*– implícitos na formação da consciência individual.²⁶⁴

Para compreender esses processos Warburg, em 1896, arrastou seu passado e cotidiano²⁶⁵, buscando na cultura Hopi sobretudo uma solução para a questão da

²⁶² Cabe dizer que Simmel conclui seu texto com um comentário sobre a arte que, sintomaticamente, associaríamos a uma visão formalista: “(...) somente quando a forma estética reduz seu conteúdo a algo secundário, quando se torna independente, se converte em arte” (2002:38).

²⁶³ Não à toa que mais tarde ORTEGA y GASSET (aluno do grande neo-kantiano Hermann COHEN e leitor de SIMMEL) buscava corrigir esse excesso propondo uma *razão vital* (cf. “Ortega e sua filosofia da razão vital” [Marías 2004:493-514]).

²⁶⁴ Naturalmente, apenas à primeira vista poder-se-ia dizer das interpretações de Warburg sobre personalidades como LORENZO e SASSETTI (com suas contraditórias máximas, “*Tutanti puero patriam Deus arma ministrat*” e “*a mon pouvoir*” [cf. 1990:184-183]) como um olhar sobre “aventureiros” (no sentido proposto por Simmel) dada sua insistência nos termos *Tempesta* e *Fortuna*. Mas uma leitura mais atenta revela-nos precisamente que estes, de forma alguma, podem ser vistos como seres “ahistóricos”, posto que tiram de suas circunstâncias imediatas, tão tradicionais quanto inovadoras (mais cotidianas que aventureiras), suas extraordinárias energias vitais.

²⁶⁵ Nesse ponto talvez não desautorizasse a bela reflexão de Xavier ZUBIRI: “Ocupar-se da história não é mera curiosidade. Seria se a história fosse uma ciência do passado. Mas: 1. A história não é uma mera ciência. 2. Não se ocupa do passado uma vez que este já não existe. A historicidade é, com efeito, uma dimensão desse ente real que se chama homem. E esta sua historicidade não provém exclusiva nem primariamente do fato de o passado avançar na direção de um presente e empurrá-lo para o porvir. Esta é uma interpretação positivista da história, absolutamente insuficiente. Supõe, com efeito, que o presente é algo que passa, e que passar é não ser o que uma vez se *foi*. A verdade, pelo contrário, consiste antes em que uma realidade atual –portanto presente–, ‘o homem’, está constituída parcialmente por uma posse de si mesma, de tal forma que ao entrar em si se descobre *sendo* o que é, porque teve um passado e está se realizando desde um futuro. O ‘presente’ é essa maravilhosa unidade desses três momentos, cuja sucessiva manifestação constitui a trajetória histórica: o ponto em que o

Antiguidade –solução que seguiria buscando, mais tarde apoiado na teoria da memória de Hering (cf. Gombrich 1992:225) e nos seus raramente comentados estudos sobre a fisiologia do cérebro (cf. Wind 1997:185). Em 1923, em Kreuzlingen, retomava sua “aventura” como historiador da cultura de uma distância apropriada: manipulando a forma histórica da serpente –que simboliza, a um só tempo, nosso *desespero* (diante da mudança e instabilidade do ser²⁶⁶) e nossa chance de *cura* (ao discernirmos em sua *circularidade* o ritmo do tempo²⁶⁷)– Warburg contempla a verdadeira tragédia: o homem não teme nem estranha mais a “dona do universo” (2005:15) onde construiu sua casa-mundo: “*O norte-americano não tem mais medo da cascavel. Ele a mata. O relâmpago aprisionado em um cabo produziu uma cultura que não tem necessidade do paganismo. O que o substituiu? As forças naturais não têm mais modos antropomórficos ou biomórficos; são antes ondas infinitas obedientes ao toque humano. Com essas ondas, a cultura da era da máquina destrói o que as ciências naturais, nascidas do mito, tão arduamente conquistaram*” (2005:29). Em 1925, em palestra sobre Franz Boll, cremos que buscava reforçar esse mesmo ponto:

“O próprio termo ‘abóbada celeste’ abarca toda tragédia prometéica do homem, pois lá encima não há uma abóbada sólida. Mas, sem dúvida, podemos usar essa imagem elevada para conseguir um instrumento de apoio, por arbitrário que seja, de modo que nossos olhos deixem de enfrentar o infinito sem ajuda... Para um pequeno grupo de

homem, ser temporal, tangencia paradoxalmente a eternidade. Sua íntima temporalidade abre precisamente seu olhar para a eternidade. (...) Por isso a história como ciência é muito mais uma ciência do presente que uma ciência do passado” (2004[1940]:XVIII).

²⁶⁶ Temos ainda nas notas da conferência: “Sob que formas a serpente aparece como um ser ambíguo na literatura e na arte? 1. Ela vivencia no ciclo de um ano, do sono mais profundo até a máxima vitalidade; 2. Ela muda de pele e permanece a mesma; 3. Ela não é capaz de andar sobre pernas mas tem assim mesmo grande velocidade, armada com um veneno mortal nos seus dentes; 4. É pouco visível ao olho, especialmente quando suas cores se mimetizam com o ambiente, ou quando ataca de esconderijos secretos; 5. Falo. Essas qualidades tornam a serpente inesquecível como um símbolo da ambivalência da natureza: morte e vida, visível e invisível, surge sem aviso e mortalmente. Tudo que é misterioso e rápido. *Um complexo de máxima mobilidade com um alvo mínimo*. Ao mesmo tempo, periodicamente sofre uma metamorfose ao trocar de pele. Por isso é um paradigma sobre o qual, que quando deslocado, é comparável a fenômenos nos quais o homem vê ou vivencia como inexplicáveis, mudanças orgânicas e casuais. Símbolo da eternidade (*Zrwân*). A serpente como símbolo de *mudança*” (WARBURG *apud* Raulff 1998b:69, tradução e ênfases nossas).

²⁶⁷ “Na representação da evolução –subidas e descidas da natureza– degraus e escadas incorporam as experiências primais da humanidade. Elas são o símbolo da luta dentro do espaço, para cima e para baixo, da mesma forma que o círculo –a serpente enrolada– é o símbolo do ritmo do tempo” (WARBURG 2005:15).

iniciados as leis que governam o movimento da terra em torno sol significam o princípio da libertação dos temores demoníacos” (*apud* Gombrich 1992:216).

As experiências de 1896 e 1923 sem dúvida o ajudaram a reunir as forças necessárias para manter suspensa a questão: qual o significado da sobrevivência do Antigo [*was bedeutet das Nachleben der Antike*]? Para Hans-Georg Gadamer, clássico “é o que se conserva, *porque* se significa a si mesmo e se interpreta a si mesmo” (2002:434); já Rilke, diante do “torso de Apolo”, entenderia: “força é mudares de vida” [*du musst dein Leben ändern*]²⁶⁸. De nossa parte, nos limitamos a citar as seguintes palavras de Warburg, evidentemente destacadas de seu contexto original²⁶⁹:

“... um sintoma exterior de um processo histórico determinado pelo interior, nada mais do que o encontro de algo há muito buscado, logo já encontrado ...” (1990:164; 1999:558, tradução nossa).

O que Warburg de fato aprendeu durante sua viagem ao Novo-México foi, como ele próprio disse²⁷⁰, a usar sua “Kodak”. Apesar disso, ou quem sabe por isso mesmo, também pôde dizer logo após seu retorno, aos trinta anos de idade²⁷¹: “Penso enfim ter encontrado a fórmula de *minha* lei psicológica”.²⁷²

²⁶⁸ Tradução de Manuel Bandeira [Não sabemos como era a cabeça, que falta,/ de pupilas amadurecidas. Porém/ o torso arde ainda como um candelabro e tem,/ só que meio apagada, a luz do olhar, que salta/ e brilha. Se não fosse assim, a curva rara/ do peito não deslumbraria, nem achar/ caminho poderia um sorriso e baixar/ da anca suave ao centro onde o sexo se alteara./ Não fosse assim, seria essa estátua uma mera/ pedra, um desfigurado mármore, e nem já/ resplandecera mais como pele de fera./ Seus limites não transporia desmedida/ como uma estrela; pois ali ponto não há/ que não te mire. Força é mudares de vida] in: *Alguns poemas traduzidos*, Rio: José Olímpio, 2007.

²⁶⁹ Tratava de relativizar a importância da descoberta do *Laocoonte* para reforçar seu ponto de vista sobre o desenvolvimento da arte de Dürer (cf. WARBURG 1990:164; 1999:558).

²⁷⁰ “*Die Photographie erst in Amerika gelernt*” (Warburg *apud* Forster 1999:39-40). Para um interessante estudo sobre Warburg no contexto técnico da fotografia no final século XIX, cf. JONES, “Aby Warburg as a Photographer” (1998b:48-52).

²⁷¹ [Idade apropriada, segundo PLATÃO, para a iniciação no conhecimento do Bem verdadeiro através da Dialética (*República* Livro VII): “Para que os homens de trinta anos escolhidos não sejam expostos (...) é necessário iniciá-los na Dialética com toda prudência (...) Impedir aqueles que são jovens de tomar gosto pela Dialética já é uma precaução importante. Notaste que quando começam a apreciar a Dialética utilizam-na como um jogo, empregando-a apenas para contradizer as outras pessoas? (...) Depois de terem confundido os outros e a si mesmos, rapidamente passam a não acreditar em mais nada. Em razão disso, eles próprios e toda a filosofia, se tornam objeto de calúnia aos olhos do mundo (...) Numa idade mais madura não se é inclinado a semelhante frenesi” (1996:83)]. Recordemos a bela passagem/imagem (cf. fotografia “Crianças na entrada da caverna” [1998b:149]) do *Ritual*: Não queremos que nossa imaginação caia sob o encanto da imagem da serpente, que leva os seres

* * *

Verdade que Aby Warburg, por vezes, parece enxergar sua obra como uma continuação do olhar lançado por Jacob Burckhardt sobre o Renascimento: o *indivíduo* libertando-se dos “grilhões medievais”²⁷³, ponto onde mais tarde se instalaria a crítica de Johan Huizinga²⁷⁴ ao historiador suíço (cf. 1978[1919]). (O

primitivos ao submundo. Queremos ascender ao teto da casa-mundo, nossas cabeças erguidas, lembrando os versos de Goethe: Se no olhar não houvesse algo do sol,/ Não poderia contemplá-lo [Wär nicht das Auge sonnenhaft,/ Die Sonne könnt' es nie erblicken]. Toda a humanidade resiste por devoção ao sol. Reivindicá-lo como símbolo que nos guia, das profundezas noturnas para o alto, é prerrogativa tanto do selvagem quanto da pessoa educada. Crianças postam-se em frente a uma caverna. Erguê-las rumo à luz é a tarefa não só das escolas americanas, como da humanidade em geral (WARBURG 2005:28-29).

²⁷² Recordemos BERGSON: “Toda a dificuldade do problema que nos ocupa advém de representarmos a percepção como uma visão fotográfica das coisas, que seria tomada de um ponto determinado com um aparelho especial, no caso o órgão de percepção, e que nos devolveria a seguir na substância cerebral por não se sabe que processo de elaboração química e psíquica. Mas como não perceber que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço? (...) Cada mônada, como o queria LEIBNIZ, é o espelho do universo. Mas, se considerarmos um lugar qualquer do universo, poderemos dizer que a ação da matéria inteira passa sem resistência e sem perda, q que a fotografia do todo é translúcida: falta, atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem. Nossas ‘zonas de indeterminação’ desempenhariam de certo modo o papel de tela. Elas não acrescentam nada àquilo que é; fazem apenas que a ação real passe e que a ação virtual permaneça” (1999:36).

²⁷³ Cf. WARBURG 1990:216: “O grande estilo que nos foi trazido pelo gênio artístico italiano se devia a vontade social de livrar o humanismo grego da ‘prática’ medieval e latina de inspiração oriental. Foi com essa vontade de restaurar a antiguidade que o ‘bom europeu’ se engajou num combate pelas Luzes, nessa época de migração internacional de imagens que chamamos –de modo um tanto místico– de Renascimento” (tradução nossa). Para comentários cf. WOODFIELD (2001:268; 283) e GOMBRICH (2001:42-43). Para uma visão menos simplista sobre a relação de BURCKHARDT com o cristianismo cf. CARPEAUX 1999: “Burckhardt é o último dos humanistas. O que significa: formara-se, apoliticamente, no mundo do cristianismo secularizado, mundo da adoração da civilização e da arte, da cultura intelectual e artística, mundo acima da política, formado pela Itália da Renascença, pela França de Luís XIV, pela Inglaterra das universidades aristocráticas e pela Alemanha de Weimar. Esse caráter apolítico da sua cultura o preservava da ‘trahison des clercs’; e é o fundamento de toda a sua obra, que gira, inteiramente, em torno da política. Amando ao mesmo tempo o seu Olimpo, reconheceu, com um olho inexorável, a fragilidade do seu mundo ilusório, neste mundo material e materialista, a fragilidade do homem num mundo sem Deus. Por isso, mesmo sendo um humanista não deixou de ser um cristão. Sendo um intelectual não deixou de ser um patrício”.

²⁷⁴ “It was in Italy, he thinks, under the influence of antique models that the craving for individual glory originated. Here, as elsewhere, Burckhardt has exaggerated the distance separating Italy from the Western countries and the Renaissance from the Middle Ages. The thirst for honour and glory proper to the men of the Renaissance is essentially the same as the chivalrous ambition of earlier times, and of French origin. Only it has shaken off the feudal form and assumed an antique garb. The passionate desire to find himself praised by contemporaries or by posterity was the source of virtue with the courtly knight of the twelfth century and the rude captain of the fourteenth, no less than with the beaux-esprits of the Quattrocento” (HUIZINGA 1924:59).

interesse de Huizinga pela antropologia²⁷⁵ –também partindo das idéias de Usener– somado a seu comentário sobre haver algo de “tragicamente inacabado” na obra de Warburg [apud Forster 1999:72] nos levam, assim como Peter Burke [1998b:27], a lamentar tal desencontro.) Por outro lado, parece-nos certo que não lhe escapava o sentido profundo do cristianismo (a “ilustre ausência” do *Nascimento da Tragédia*) na formação do homem moderno²⁷⁶, assim como seu potencial dialético acerca de permanência e mudança, tradição e originalidade, a noção de “transitório” (voltamos a tangenciar Lessing).

Quem sabe futuramente devemos voltar mais nossa atenção para o impacto que tiveram na Europa os escritos desse contemporâneo quase exato de Warburg que foi Miguel de Unamuno²⁷⁷ (1864-1936), outro pólo, por assim dizer, da tradição criativa européia –que enxergou “uma mesma” angústia em Nietzsche e em Santo Agostinho, em Keyserling²⁷⁸ e Pascal. Pois Unamuno via a cruz sobretudo como um símbolo *trágico*; no cristianismo, “um valor do espírito universal com raízes no mais íntimo da *individualidade* humana”: “uma fé que duvida (não a dúvida metódica) uma dúvida *agônica*” (1940[1926]:39-51). De início, além da conhecida obsessão de Warburg com o cristianismo durante seu período de internação (“no fundo da minha alma eu sou cristão” [cf. Koerner 2003:11]), teríamos também seu relato sobre a sensação de “nudez trágica” que, quando criança, experimentou diante das cenas da Paixão (cf. Warburg 1998:260). (Quadro que, talvez, no que sobrevive em nós de ibérico, possamos refletir com singular clareza.)

²⁷⁵ P. BURKE (1998b:25) comenta sobre os encontro de HUIZINGA, nos Estados Unidos em 1926, com BOAS, MAUSS e MALINOWSKI.

²⁷⁶ “All study of myth, will ultimately bring us back to what most intimately concerns us: our own religion” (USENER apud Forster 1999:7).

²⁷⁷ “(...) a experiência da mudança de uma epistemologia fundada na Verdade para uma fundada na Realidade, mudança encarada como *perda* ou como um declínio, provavelmente induziu o frequente acoplamento de Auerbach a uma visão absolutamente pessimista da existência humana. Essas configurações eram recorrentes em todos os níveis da produção intelectual: desde a insistência de Martin Heidegger na necessidade de fazer face à morte, enquanto condição definidora da vida humana, aos ensaios internacionalmente influentes de Miguel de Unamuno –*El sentimiento trágico de la vida* (1912) e *La agonía del cristianismo* (1926)” (cf. GUMBRECHT 2002:103).

²⁷⁸ Conde Hermann Graf KEYSERLING, autor de *Diário de Viagem de um Filósofo* [*Das Reisetagebuch eines Philosophen*] (1919).

Por fim, ainda inquietos diante de um *processo* que mal e mal estabilizado já ameaça projetar-se no passado, lembramos de Gilberto Freyre, grande discípulo de Boas e “antes um generalista que um especialista”²⁷⁹:

“A quase-ausência de conclusões, a pobreza de afirmações, não significa, porém, repúdio de responsabilidade intelectual ... porque essa qualidade vem da própria evidência do material reunido e aqui revelado e interpretado dentro da maior objetividade possível ... Mas o humano só pode ser compreendido pelo humano –até onde pode ser compreendido; e compreensão importa em maior ou menor sacrifício da objetividade à subjetividade ... Pois tratando-se de passado humano, há que deixar-se espaço para a dúvida e até para o mistério ... A humildade diante dos fatos ao lado do sentido mais humano e menos doutrinário das coisas, cada vez se impõe com maior força aos novos franciscanos que procuram salvar as verdades da História, tanto das duras estratificações em dogmas, como das rápidas dissoluções em extravagâncias de momento”²⁸⁰.

²⁷⁹ Cf. FREYRE 1980.

²⁸⁰ Prefácio de *Sobrados e Mucambos* (1936), com pequenas modificações.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. “Warburg and the nameless science”, in: *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford: Stanford University Press, 1999.

ALMEIDA, K.M. “Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Franz Boas”, in: *Mana*, vol.4, n.2, 1998, pp.7-34.

ARGAN, G.C. *Arte Moderna*, São Paulo: Cia das Letras, 2006.

BELTING, H. “Por uma antropologia da imagem”, in: *Concinnitas*, v.1, n. 8, UERJ, 2005.

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BINSWANGER, L. & WARBURG, A. *La curación infinita: Historia clínica de Aby Warburg*, com ensaio de D. STIMILLI (“La tintura de Warburg”). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

BOAS, F. *The mind of primitive man*, New York: Macmillan Company. 1938.

_____. *Primitive art*, New York: Capitol, 1951.

_____. *A Formação da antropologia americana (1883-1911)*, G.

STOCKING, Jr. (introdução e organização). Rio de Janeiro: Contraponto/UFRJ, 2004.

_____. *Antropologia Cultural*, apresentação de C. CASTRO. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BURCKHARDT, J. *A cultura do renascimento na Itália*, São Paulo: Cia das Letras, 1991.

CARLYLE, T. *Sartor Resartus*, Boston/London: The Athenaeum Press, 1897.

CARPEAUX, O.M. *Ensaio Reunidos de Otto Maria Carpeaux*, Rio: Topbooks, 1999.

CARERI, G. *Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, in: *L'Homme* n. 165, 2003.

CASSIRER, E. "The 'Tragedy of Culture', in: *The Logic of the Humanities*, New Haven: Yale University Press, 1961.

COLE, D. *Franz Boas: The Early Years (1858-1906)*, Seattle: University of Washington Press, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante*, Paris: Éditions de Minuit. 2002.

_____. "Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm", in: *Art History*, n.5, pp.621-645, 2001.

FREEDBERG, D. "Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide", in: C. CIERI VIA e P. MONTANI (eds.), *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, Turim: Nino Aragno, 2004, pp.569-611.

_____. "Warburg's Mask: A Study in Idolatry", in: M. WESTERMAN (ed.), *Anthropologies of Art*, Williamstown: Clark Institute, pp.03-25, 2005.

FREYRE, G. *Gilberto Freyre na UnB*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1980.

_____. prefácio de *Sobrados e mucambos*, São Paulo: Editora Nacional, 1936. Disponível em: http://bvfg.fgf.org.br/portugues/obra/livros_brasil.html. Acesso em: 10 fev. 2010.

GADAMER, H.-G. *Verdade e método*, Petrópolis: Vozes, 2002.

GINZBURG, C. "De A. Warburg a E.H. Gombrich: Notas sobre um problema de método" in: *Mitos, emblemas e sinais*, São Paulo: Cia das Letras, 1990.

GOMBRICH, E.H. *Aby Warburg. Una biografía intelectual – con una memoria sobre la historia de la Biblioteca Warburg a cargo de F. Saxl*. Madri: Alianza, 1992.

_____. "Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.62, 1999, pp.268-282.

GUMBRECHT, H.U. "'Pathos da travessia terrena' – o cotidiano de Erich Auerbach", *V Colóquio UERJ: Erich Auerbach*, Rio de Janeiro: Ed.Imago, 2002.

HUIZINGA, J. *The Waning of the Middle Ages*, London: Edward Arnold & Co., 1924.

LAMPRECHT, K. *What is History?*, New York: The Macmillan Company, 1905.

LANGER, S. K. *Sentimento e forma*, São Paulo, Perspectiva, 2006.

LESSING, G. E. *Laocoon*, com comentário de H. DAMISCH e introdução de J. BIALOSTOCKA, Paris: Hermann, 1990.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.

LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*, São Paulo: Editora 34, 2001.

MARIÁS, J. *História da filosofia*, prólogo de X. ZUBIRI, epílogo de J. ORTEGA y GASSET, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MAUSS, M. *Ensaio sobre a dádiva*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MICHAUD, P.-A. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, prefácio de G. DIDI-HUBERMAN e textos de A. WARBURG (“Souvenir d'un Voyage en Pays Pueblo” [1923] e “Projet de Voyage en Amérique” [1927]). Paris: Macula, 1998.

_____. “Zwischenreich: Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet” in: *Sketches. Histoire de l'art, cinema*, Paris: Kargo & Éclat, 2006.

MOURA, M. *Nascimento da antropologia cultural: A obra de Franz Boas*, São Paulo: Hucitec, 2004.

NABER, C. “Pompeji in Neu-Mexico, Aby Warburg amerikanische Reise”, *Fribeuter*, n.38, pp.88-97, 1988.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*, São Paulo: Cia das Letras, 1996.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*, São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAPAPETROS, S. “The eternal seesaw: oscillations in Warburg's revival”, in: *Oxford Art Journal*, n.26, 2003.

PLATÃO. *A República – Livro VII*, Brasília: Editora UnB, 1996.

RAMPLEY, M. “From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art”, in: *The Art Bulletin*, 1997.

RILKE, R.M. *O Diário de Florença*, São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

SAXL, F. “Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique”, in: A. WARBURG, *Le Rituel du Serpent*, Paris: Macula, 2003.

SCHORSKE, C. “A história como vocação na Basiléia de Burckhardt”, in: *Pensando com a história*, São Paulo: Cia das Letras, 2000.

SETTIS, S. “Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer uns das Nachleben der Antike”, *Atas do XVIII Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, 1992, pp.139-158.

SEVERI, C. *Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie*, in: *L'Homme* n.165, 2003.

SIMMEL, G. *El individuo y la libertad*, Barcelona: Península, 1986.

_____. “Subjective culture”, in: *On individuality and social forms: selected writings*. Chicago: Chicago Press, 1971.

_____. *Simmel e a modernidade*, Brasília: Editora UnB, 1998.

_____. *Sobre la aventura: ensaios filosóficos*, Barcelona: Península, 2002.

_____. “As grandes cidades e a vida do espírito”, in: *Mana*, vol.11, n.2, pp.577-591, 2005.

_____. *Roma, Florencia, Venecia*, Barcelona: Gedisa, 2007.

TYLOR, E.B. *Primitive culture*, New York: Harper & Brothers, 1958.

UNAMUNO, M. *A agonia do cristianismo*, São Paulo: Edições Cultura, 1940.

VIGNOLI, T. *Mith and science*, London: Kegan Paul/Trench & Co, 1885.

WAIZBORT, L. *As aventuras de Georg Simmel*, Editora 34, 2000.

WARBURG, A. *Essais florentins*, Paris: Klincksieck, 1990.

_____. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, com ensaio interpretativo de M. STEINBERG, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.

_____. “Souvenir d’un voyage em pays Pueblo” (1923) e “Projet de voyage em Amérique” (1927), in: P.-A. MICHAUD, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Paris: Macula, 1998.

_____. *Photographs at the Frontier*, textos de B. CESTELLI GUIDI e N. MANN (eds.), A. GEERTZ, P. BURKE, I. JONES, P.-A. MICHAUD e U. RAULFF. Londres: Merrell Holberton, 1998b.

_____. *The renewal of pagan antiquity*, introdução de K. FORSTER Los Angeles: Getty Institute, 1999.

_____. *Le Rituel du Serpent*, introdução de J.L. KOERNER e textos de F. SAXL (“Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique”), B. CESTELLI GUIDI (“La collection Pueblo d’Aby Warburg”) e A. WARBURG (“Ricordi”). Paris: Macula, 2003.

_____. *Ritual de la serpiente*, epílogo de U. RAULFF, Cidade do México: Ed. Sexto Piso, 2004.

_____. “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte”, in: *Concinnitas*, vol.1, n.8, UERJ, 2005.

WEBER, M. “A ciência como vocação”, in: *Três tipos de poder e outros escritos*, Lisboa: Tribuna da História, 2005.

WIND, E. “Sobre uma recente bibliografia de Warburg” e “O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft*”, in: *A eloquência dos símbolos*, São Paulo: Edusp, 1997.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WOOD, C. “Les errances du spectre de Aby Warburg: Hamburg-Londres-Los Angeles”, in: *Relire Warburg*, M. WASCHEK (ed.), Museu do Louvre, 2008.

WOODFIELD, R. *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, com textos de K. BRUSH, E.H. GOMBRICH, P. KATRITZKY, K. LIPPINCOTT, D. McEWAN, M. RAMPLEY, C. SCHOELL-GLASS, A. WARBURG e R. WOODFIELD (ed.). Amsterdã: G+B Arts International, 2001.

WORRINGER, W. *Abstraction et Einfühlung*, Paris: Klincksieck, 1986.

WINCKELMANN, J.-J. *Reflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris: Aubier, 1990.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)