

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*¹; 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*

¹ “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.² 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):

² “*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 mística³) 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 processos⁴:

“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).

³ “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).

⁴ 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 quando 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 arquétipo⁵, sem dúvida, remete a determinada estabilidade estrutural, mas em que sentido devemos entender tal estrutura⁶, 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*?⁷ 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”⁸).

⁵ 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.

⁶ Recordemos que BOAS também se refere à determinada “estrutura” na sua definição de cultura (cf. MOURA 2004:164).

⁷ 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).

⁸ “(...) 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*⁹, como vimos, é mencionada por Warburg nas notas da conferência¹⁰. 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 dionisiaca 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).

⁹ *Über das Gedächtnis als eine Funktion der organisierten Materie* (1870).

¹⁰ “*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, cavaleiresco 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 irreduzíveis” (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 artesão¹¹ 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? (...) Emana 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

¹¹ “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.¹² 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

¹² Suas conclusões se encaminhando 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.¹³ 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*

¹³ 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.¹⁴ 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 clássico¹⁵ (a saber, a “suspensão” em Warburg de uma

¹⁴ “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 dionisiaca’ (...) 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).

¹⁵ “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 stilted representational, 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)].¹⁶

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”¹⁷ 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 intelecção lógica* mas à certeza imediata da introvisão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisiaco, *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).

¹⁶ 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).

¹⁷ 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; consequentemente, 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 Leibniz¹⁸, 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]¹⁹). 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*”.²⁰

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

¹⁸ 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).

¹⁹ 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).

²⁰ “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.²¹

Cremos 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).²²

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 Warburg²³–, faríamos bem em lembrar Aristóteles, retomando sua observação de que as coisas diferem naquilo que se parecem. Quando comparamos o metodologismo de

²¹ 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).

²² 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 Steinthal 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).

²³ 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”²⁴ –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?*”)²⁵. 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”²⁶ (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.²⁷) Inversamente, na obra de Warburg –mais claramente no *Ritual da serpente*²⁸ e nos recortes de *Mnemosyne*²⁹ – a

²⁴ 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).

²⁵ “*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).

²⁶ [Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein].

²⁷ O texto citado “História da Antropologia” data de 1904. À correspondência entre Warburg e VON DEN STEINEN fez alusão Benedetta GUIDI (2003:181).

²⁸ 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

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 acessíveis³⁰ 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*).

²⁹ Sobre *Mnemosyne*, além de GOMBRICH (1992), cf. também MICHAUD (2006) e SCHOELLGLASS (2001).

³⁰ 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 universitários³¹ (...) 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).³² Já o desejável meio-termo, acrescenta ele, “é expresso com admirável clareza” por Goethe³³, a quem cita:

³¹ “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).

³² 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 Goethe³⁴, 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).

³³ 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).

³⁴ Cf. GOMBRICH 1992:174, 249.

objetivo da herança clássica”.³⁵ 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 Boas³⁶ (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).³⁷ 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):

³⁵ “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).

³⁶ “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).

³⁷ 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”³⁸, 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”³⁹ 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,

³⁸ “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).

³⁹ 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 América⁴⁰:

“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”⁴¹. 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 Forster⁴² (1999:55), que levantaria uma série de contrastes.⁴³

⁴⁰ Onde, além de Gladys REICHARDS (“a notável aluna do Dr. BOAS”), menciona os nomes de Julius e Paul SACHS (cf. Warburg 1998:281-282).

⁴¹ “[Pois] como os coletores de inscrições vão encontrar tempo para o trabalho contemplativo?” (BURCKHARDT *apud* SCHORSKE 2000:85).

⁴² 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).

⁴³ 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).