

## 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.<sup>1</sup> 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).<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> Segundo Severi, a matriz teórica desse “método invertido” teve origem com o darwinista Thomas HUXLEY.

<sup>2</sup> 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).<sup>3</sup> Remetendo à possível influência das idéias de Gottfried Semper<sup>4</sup> sobre Pitt-Rivers, Severi ressalta a insistência deste último em “fazer as imagens falarem”<sup>5</sup>, quer dizer, em colocarmos imagens em uma sequência coerente para ser ativado um padrão de pensamento (visual) que prescindia 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 determinantes<sup>6</sup>:

“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

<sup>3</sup> Tais idéias seriam provenientes de uma “memória automática” do homem, capaz de transformar experiência consciente em “ação instintiva” (cf. SEVERI 2003).

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> 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]).

<sup>6</sup> 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).<sup>7</sup>

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

---

<sup>7</sup> “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)<sup>8</sup>.

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

---

<sup>8</sup> “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!).<sup>9</sup> 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]<sup>10</sup> (...) 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

<sup>9</sup> Seria preciso inferir a linha BOAS—(MEAD?)—BATESON?

<sup>10</sup> 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).<sup>11</sup>

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 Kreuzlingen<sup>12</sup> (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).

<sup>11</sup> [*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*].

<sup>12</sup> “[*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*?