

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”¹:

“(...) 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

¹ 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 formalismo² onde Boas encontra a “condição de possibilidade” para uma análise dos

² 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*

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”³ [*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 técnico⁴, razões psicológicas –sobretudo a expressão de emoções⁵– 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).

³ Tratados de forma pejorativa por Warburg, como um modo de “comerciar com palavras” [*schien mire in steriles Wortgeschäft hervorzurufen*] (cf. GOMBRICH 1992:93).

⁴ Destaca os estudos de SEMPER.

⁵ 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 *connaisseur*: 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” [*lebhaftes Konversation*]⁶ 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)⁷, enquanto Warburg permaneceria concentrado na busca de seu “significado essencial” (cf. Guidi 2003:171), passível de

⁶ 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]).

⁷ 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”)⁸, 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.⁹

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]).

⁸ “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).

⁹ 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.¹⁰

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).

¹⁰ “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 Almeida¹¹ em relação a Boas, do *hiato entre as correntes* do “materialismo do imperativo técnico” (implícito num Mason) e do “idealismo do estilo”¹². 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”¹³) onde explicita:

“O experimento isolado e extremamente precário que aqui conduzi foi um apelo [manuscrito: *me permiti um apelo positivista*]¹⁴ 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

¹¹ “(…) 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).

¹² Esta última tendência associada sobretudo a RIEGL e WÖLFFLIN (cf. WIND 1997:74) e mesmo, posteriormente, a um Wilhelm WORRINGER (cf. [1907]1986).

¹³ “*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).

¹⁴ [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”)¹⁵ 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 mantenhamos 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)¹⁶, 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*

¹⁵ “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).

¹⁶ 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).¹⁷

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.)¹⁸ 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-

¹⁷ 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.

¹⁸ “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.¹⁹ Lembremos: precisamente o diferencial invocado por Gombrich entre Boas e Warburg (“alguns teóricos pretendem que o homem primitivo seja mentalmente distinto do homem civilizado...”).²⁰ 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).

¹⁹ 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).

²⁰ 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 Geistsgeschichte 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*²¹: “elas apenas mudam muito mais lentamente que a nossa civilização moderna” (Boas 2005:102); tão logo métodos precisos são aplicados,

²¹ 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”.²²

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 explícita 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 Warburg²³, que enxergaria nos Pueblo, simultaneamente, além de uma “situação de transição”, um estado “singularmente híbrido”²⁴. 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).

²² 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).

²³ Na feliz expressão de DIDI-HUBERMAN (2002): “opérer une décomposition [de l’œuvre] qui en fera apparaître clairement l’hétérogénéité matérielle ou essentielle”.

²⁴ “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 presente²⁵– 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.

²⁵ 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 *Lucrecio* 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 artista²⁶), 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

²⁶ 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).²⁷ 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*).²⁸ 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.²⁹

²⁷ “*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).

²⁸ “*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).

²⁹ 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 individual³⁰, em outras palavras, que harmonizem ciência e biografia³¹. 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”.³² 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*³³ 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 Justí: “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:

³⁰ 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).

³¹ Outro discípulo, o brasileiro Gilberto FREYRE, definiria sua sociologia como “autobiografia coletiva”.

³² 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).

³³ “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.³⁴ 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 *Einfühlung*– 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 Saxl³⁵, que chegaria a “sua hipótese fundamental” (envolvida pela obscura premissa de um influxo atemporal da antiguidade pagã)³⁶:

³⁴ 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).

³⁵ “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).

³⁶ “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).