

Aby Warburg: intercâmbios culturais entre o Norte e o Sul

Aby Warburg: cultural exchanges between North and South

Aby Warburg: intercambios culturales entre el Norte y el Sur

Cássio da Silva Fernandes¹



¹ Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, São Paulo, Brasil, cassiofer@hotmail.com

Resumo

Um dos temas centrais na obra do historiador da arte, Aby Warburg (1866-1929), foi por ele denominado “o fenômeno das trocas entre as culturas do Sul e do Norte”. Buscamos compreender o significado desse problema histórico em textos em que interpreta as imagens como fruto tanto do intercâmbio entre as culturas florentina e flamenga na segunda metade do século XV, quanto do influxo da Antiguidade italiana no mundo germânico no início do século XVI.

Palavras-chave: Aby Warburg. Renascimento. Arte flamenga.

Abstract

One of the central themes in the work of art historian Aby Warburg (1866-1929) was “the phenomenon of exchanges between the cultures of the South and the North.” We seek to understand the significance of this historical problem in texts in which he interprets the images as a result of both the exchange between Florentine and Flemish cultures in the second half of the fifteenth century, and the influx of Italian antiquity into the Germanic world in the early sixteenth century.

Keywords: Aby Warburg. Renaissance. Flemish Art.

Resumen

Uno de los temas centrales en la obra del historiador del arte, Aby Warburg (1866-1929), fue por él denominado “el fenómeno de los intercambios entre las culturas del Sur y del Norte”. Buscamos comprender el significado de ese problema histórico en textos en que interpreta las imágenes como fruto tanto del

intercambio entre las culturas florentina y flamenca en la segunda mitad del siglo XV, como del influjo de la antigüedad italiana en el mundo germánico a principios del siglo XVI.

Palabras clave: *Aby Warburg. Renacimiento. Arte flamenco.*

Em dezembro de 1927, a menos de dois anos de sua morte, Aby Warburg (1866-1929), na conferência de cunho autobiográfico (“De Arsenal a Laboratório”) proferida em sua biblioteca em Hamburgo, revela que nos primeiros anos do século XX surgira diante de seus olhos um problema histórico-cultural de fundo, que passara a guiar seus estudos e que se transformaria, em seguida, no fio condutor da criação de sua biblioteca particular (WARBURG, 2018a, p. 47).

Porque naqueles anos [afirma ele], vagueando entre a Alemanha e a Itália, inseguro sobre onde me estabelecer, tive diante dos olhos um único problema: o fenômeno das trocas entre as culturas do Sul e do Norte, que tinha surgido em mim de modo veemente, poderia ser elaborado somente se conseguisse tecer num mesmo instituto as malhas do Norte com as do Sul.

Segundo Warburg (WARBURG, 2018a, p. 45-46), tal problemática surgira em sua mente quando imaginava a grande coleção de tapetes que teria existido no Palácio Medici, em Florença:

Imaginando que no Palácio Medici devia existir cerca de 250 metros de tapetes representando, em parte, modelos antigos ou italianos, convenci-me de que era necessário compreender concretamente esta gigantesca trama figurativa.

Empreendia, naquele momento, uma análise iconológica da gravura florentina, e constatava que a composição de pequeno formato, aparentemente de função ornamental, continha, na realidade, ecos de tapetes ou de cartões à época perdidos. Naquele mesmo contexto, esclarece na conferência autobiográfica, apresentava-se como um dado importante o fato de poder demonstrar através da heráldica que os florentinos usualmente encomendavam no Norte quadros votivos. Um exemplo é a *Pala Portinari*

Figura 1

Hugo van der Goes. *Natividade (Pala Portinari)* (1475).



Fonte: Florença, Galeria dos Uffizi.

de Hugo van der Goes (Figura 1), que superava a pintura florentina da época por sua beleza comovente e profundidade interior, a ponto de seu estilo expressivo acabar, necessariamente, induzindo os artistas florentinos a imitá-lo.

Warburg planejava escrever um livro sobre o tema, como fica atestado numa carta enviada de Florença, a seu irmão Max em Hamburgo, datada de junho de 1900. Aqui, o historiador explica o teor de sua pesquisa, solicita recursos financeiros adicionais para adquirir livros e afirma: “Se algum dia meu livro aparecer mencionado em relação ou como complemento à *Cultura do Renascimento* de Jacob Burckhardt, será uma compensação que você e eu teremos.” (apud GOMBRICH, s.d., p. 129).

O livro planejado jamais fora escrito, mas Warburg tratou o assunto nos anos sucessivos, em algumas ocasiões: em 1901, na conferência intitulada *A arte flamenga e florentina no círculo de Lorenzo de' Medici por volta de 1480*;¹ em dois escritos compostos em 1902: *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*² e *Arte Flamenga e início do Renascimento Florentino*³ (WARBURG, 1932). Movia-se, nesse momento, sob o influxo de Jacob Burckhardt (1818-1897), que nos últimos anos do século XIX tinha dado forma textual a seus apontamentos de décadas sobre a pintura italiana do Renascimento. No ano seguinte à morte de Burckhardt, portanto em 1898, tinha sido editado o livro

que continha parte desses textos: os ensaios sobre o retrato na pintura, sobre o retábulo de altar e sobre os colecionadores (BURCKHARDT, 2000)⁴.

No ensaio sobre os colecionadores, Burckhardt tratara do colecionismo privado na Itália. Observara o gosto privado do colecionador como uma das “tarefas” (*Aufgaben*) que possibilitaram à arte o aprofundamento de temas devocionais e a valorização de temas profanos. O colecionismo no Renascimento constitui, para Burckhardt, uma das razões principais da escolha de conteúdos artísticos, chegando a interferir diretamente no aspecto formal das obras. Era importante para ele compreender como a modificação na forma estava acompanhada de uma mudança semelhante no gosto dos comitentes e dos colecionadores. Foi fundamental, naquele momento, a edição do livro de Eugène Müntz, de 1888, a respeito das coleções dos Medici no século XV: *Les collections des Médicis au quinzième siècle* (MÜNTZ, 1888). Os inventários das coleções dos Medici confirmavam a relevância da relação entre a “tarefa” (*Aufgabe*) determinada pelo colecionador e o “conteúdo” (*Inhalt*) de uma obra. Nesse sentido, interligavam-se os elementos primordiais para que o historiador suíço percebesse as características do processo criativo na arte florentina, ou seja, o diálogo entre colecionismo e comitência como modo de expressão do gosto privado agindo na realização das obras (FERNANDES, 2016). A publicação do livro de Müntz fez com que Burckhardt retomasse o volume sobre os colecionadores, modificando-o. O estudo do inventário dos Medici permitiu-lhe compreender, ainda, uma evolução no interesse, em Florença, pela pintura de cavalete sobre tela ou madeira, em comparação com a pintura em afresco. Com essa operação, era possível observar a importância da arte flamenga no ambiente dos Medici, e não apenas no que se refere à pintura, mas igualmente à tapeçaria. Por meio do livro de Müntz, era possível concluir que os flamengos tinham determinado o início do colecionismo italiano, especialmente pela capacidade realística da pintura a óleo desenvolvida em Flandres, além da facilidade de circulação de tecidos, tapetes e quadros flamengos de pequeno formato, aspecto que antecede a circulação dos artistas nórdicos na Itália (FERNANDES, 2014).

Warburg, declarado continuador de Burckhardt, também se valera do livro de Müntz, ao qual se refere na conferência autobiográfica de 1927 como “uma nova fonte de conhecimento” (WARBURG, 2018a, p. 45). Dedicou-se, então, a ampliar e aprofundar as indicações sobre isso, presentes nos escritos de Burckhardt, com estudos de casos entre os anos de 1899 e 1907.

Na citada conferência de 1901, Warburg afirma poder levar adiante através da comparação entre quadros, possibilitada pelo desenvolvimento da fotografia, os estudos

de Burckhardt sobre a influência da arte flamenga sobre a Itália. Empreende uma investigação sobre a identidade das pessoas representadas do tríptico conhecido como *Pala Portinari*, pintado por Hugo van der Goes para o mercador florentino, Tommaso Portinari, representante comercial dos Medici em Bruges. Mas, sua intenção é ainda perceber como a obra serve de modelo para a arte pictórica florentina (WARBURG, 1932, p. 207)⁵:

O ponto de partida mais evidente [afirma ele] é o tríptico de Hugo van der Goes, do qual Ghirlandaio tomou emprestado, como sabemos, o grupo dos três pastores para o painel da Cappella Sassetti. Além do agrupamento semelhante e da rudeza das cabeças, o que particularmente chama atenção é a forma como ele adotou o brilho dos olhos, transmitidos pelos flamengos aos italianos, e, na excitação da primeira descoberta, conferiu-o não só a todas as figuras de seu quadro [...], mas também ao boi, ao asno, aos cavalos e até mesmo ao pisco-de-peito-ruivo.

Warburg afirma, ao final da conferência, que Domenico Ghirlandaio manteve-se completamente fiel aos traços flamengos, sendo um exemplo contundente de que os pintores de Flandres tinham fornecido aos artífices italianos não propriamente a encarnação da vida em movimento, mas o “ânimo interno da alma” (WARBURG, 1932, p. 280). Teria sido exatamente o papel desempenhado pelos comitentes italianos, os banqueiros florentinos nesse caso, promover a troca na cultura pictórica entre Flandres e Florença nessa fase, aproximar esses dois mundos.

Esse será o tema de seus estudos nos anos seguintes. Em 1902, o texto *Arte Flamenga e Primeiro Renascimento Florentino* inicia-se igualmente com uma menção em nota de rodapé ao livro de Burckhardt para desenvolver, em seguida, sua explanação. Segundo Warburg, Giovanni de' Medici, filho de Cosimo, falecido ainda jovem, já se interessara e se dedicara em adquirir tapetes flamengos, que incluía em sua coleção de manuscritos e moedas antigas. Ele teria feito produzir, em Bruges, um tapete representando o triunfo da morte e da glória, de acordo com a poesia de Petrarca e a partir de um desenho em cartão de autoria de um artista italiano. No entanto, o interesse dos italianos pela pintura flamenga teria se intensificado no decorrer do século XV, com a retratística e com a temática religiosa, executado para devoção doméstica. Ao rico amante das artes que pretendesse um contato mais íntimo com a pintura sacra do que aquele propiciado pela arte monumental florentina destinada a amplos espaços, a

pintura religiosa flamenga era uma peça de devoção e, ao mesmo tempo, um objeto de coleção. O próprio comitente se tornava o centro de atenção da composição, uma vez que o objeto refletia seu gosto pessoal e deveria se harmonizar com o ambiente para o qual sua localização fora pensada. Era importante, portanto, para Warburg, compreender o papel desempenhado pelo gosto do colecionador na concepção do quadro. Ele observava que a expressão do artista flamengo dialogava com o gosto artístico do comitente italiano. Este comitente, impactado pelos meios de expressão da pintura flamenga sobre telas de pequenas dimensões, demandava ao pintor o tema desejado e por certo requeria alguns elementos compositivos e formais de seu agrado, e dessa relação recíproca nascia a obra de arte para culto privado (FERNANDES, 2016).

Figura 2

Jan van Eyck. (1434). *Giovanni Arnolfini e sua esposa (Casal Arnolfini)*, 81,8 x 59,7 cm. (óleo sobre madeira)



Fonte: Londres, National Gallery.

Figura 3

Memling. *Juízo Final*. (1467-1471).



Fonte: Museu Nacional de Gdansk.

Assim, o fruto do encontro entre um mercador de Lucca e um pintor nórdico, ambos próximos à vida de corte do Duque da Borgonha, teria sido resultado da combinação de elementos humanos que se atraem por seu oposto (Figura 2). Em suas palavras (WARBURG, 1932, p. 189)⁶:

O mercador de tecidos e o pintor se encontram interiormente no ponto em que a objetividade soberana com que um geria o comércio de objetos de luxo em grandes distâncias e o outro observava com atenção e reproduzia o luxuriante jogo de cores desse mundo.

O retrato, para Warburg, era um reflexo do fascínio do ambiente refinado toscano pelos meios de expressar o vivo, trazidos à luz pela arte flamenga. Tratava-se de um exemplo emblemático do entendimento espontâneo demonstrado pela burguesia toscana a respeito da arte nórdica. Um gosto pela semelhança que ia ao encontro da expressão retratística flamenga (FERNANDES, 2016).

Com os olhos voltados para o “Juízo Final” de Memling (Figura 3), Warburg compreende que as pessoas ali representadas passam a se destacar do fundo sacro da igreja, tornando-se personagens individuais. Com relação aos dois comitentes, o casal

Figura 4Memling, *Angelo Tani e Caterina Tanagli*. (1467-1471)

Fonte: Igreja de Santa Maria, Gdansk.

italiano Angelo Tani e Caterina Tanagli (Figura 4), ajoelhados ao lado do tríptico, na Igreja de Santa Maria, em Gdansk, Warburg afirma (1932, p. 205)⁷:

Enquanto as mãos dos comitentes mantêm ainda o habitual gesto do homem que, esquecido de si mesmo, implora proteção do alto, o olhar se volta, sonhador ou observador, em direção aos distantes horizontes terrenos.

Assim, a arte flamenga, em razão de sua peculiar combinação entre fidelidade realística e devoção íntima, oferecia ao comitente e colecionador florentino o modelo e o ideal do retrato de doador.

Noutro caso, com relação à “*Pala Portinari*” (Figura 1), Warburg retorna ao problema tratado na conferência de 1901. Os três pastores (Figura 5) teriam se tornado modelo direto para os três pastores italianos da “Adoração” realizada por Domenico Ghirlandaio, em 1485, para decorar a capela encomendada por Francesco Sassetti na Igreja de Santa Trinità, em Florença⁸. Para corroborar essa afirmação, Warburg tinha

Figura 5Domenico Ghirlandaio. *Adoração dos Pastores*. 1485.

Fonte: Capela Sassetti. Igreja de Santa Trinità. Florença

o modelo da interpretação de Burckhardt da pintura de Ghirlandaio, que, no volume sobre *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*, citava o trecho da *Geschichte der Malerei* (História da Pintura), de Wörmann e Woltmann, que dizia: “senão pela técnica, certamente pela grandiosidade do realismo, Domenico [Ghirlandaio] possui uma afinidade com a arte flamenga” (WOLTMANN; WÖRMANN, 1882, p. 132 apud BURCKHARDT, 2000, p. 215).

O retábulo (Figura 1), que o mercador florentino Tommaso Portinari havia encarregado Hugo van der Goes, em Bruges, aproximadamente em 1475, para a Igreja de Sant’Egidio, no Hospital de Santa Maria Nuova, em Florença, funcionava para Warburg como símbolo da relação direta entre execução artística e gosto do comitente. Era, além disso, um poderoso exemplo do influxo da arte flamenga sobre a florentina, no início do Renascimento (FERNANDES, 2016).

Aby Warburg voltaria ao tema numa conferência proferida em 17 de fevereiro de 1905, sob o título *O intercâmbio de cultura artística entre Norte e Sul no século XV* (WARBURG, 1932, p. 177-184)⁹. Nessa oportunidade, ele estuda o modo como gravuras e tapetes nórdicos teriam influenciado as imagens em gravura produzidas em Florença no *Quattrocento*. Comparando a gravura em cobre atribuída ao artífice nórdico denomi-

nado Mestre das Bandeiras com aquela à época atribuída ao florentino Baccio Baldini, ambas representando o tema da *Briga pelas calças*, ele defende a proveniência nórdica do modelo. Sua hipótese tem base tanto num estudo sobre a transposição do tema originalmente bíblico (presente no Antigo Testamento, numa passagem de Isaías, na qual sete mulheres disputarão um homem) para a cultura festiva popular medieval, quanto por meio de uma análise estilística na qual prevalece na representação florentina a forma das vestes e dos gestos que denomina “*alla franzese*”. Exatamente o estilo realístico flamengo, que, segundo ele, passara a influenciar a arte florentina, atuando na formação, em Florença, de um modelo artístico específico, prenominante no *Quattrocento*, ao qual denominou “estilo *alla franzese*”. No caso particular do estudo de 1905, Warburg defende que ambas as gravuras descendem da interpretação bíblica primitiva transformada em oferenda amorosa camponesa escandinava, representada no *cassone nuziale* norueguês conservado num museu de Berlim (Figura 6). Sua tese, então, inverte a concepção, aceita até então, de que a Itália no *Quattrocento* tivesse doado, através da arte da gravura, o modelo figurativo para as impressões nórdicas.

No entanto, o propósito principal de Warburg, nessa fase de sua obra, era apresentar os argumentos para a discussão a respeito da luta estilística, segundo ele travada pela arte florentina do início do Renascimento, entre o estilo oriundo do Norte, que denomina “*alla franzese*”, que se apresentava nas figurações florentinas do séc. XV de modo predominante, e o ingresso do estilo “*all’antica*”, que, em sua concepção convive por um tempo com o modelo anterior, passando a prosperar na arte italiana a partir do início do *Cinquecento*.

Portanto, o problema de fundo, trazido no texto de 1905, é aquele do desarmônico convívio e da recíproca dependência entre a comicidade popular nórdica apresentada através do realismo das vestes “*alla franzese*” e o idealismo, vivaz e antiquizante, do movimento dos gestos e vestimentas na gravura, interpretados como sintomas de uma época de transição do estilo nas primeiras expressões da arte profana florentina. É nessa linha que finaliza o texto, trazendo a gravura florentina que representa *A vingança contra Amor* (Figura 7), para afirmar que ainda aqui o realismo anticlássico encontrou um motivo verdadeiramente clássico, visto que esta cena ilustra o *Trionfo della Castità* de Petrarca. Portanto, a conclusão de Warburg é de que o tema clássico da vingança contra Amor é revestido, na referida gravura, do estilo oriundo do realismo nórdico, apresentando-se ainda distante do “vigor patético verdadeiramente antigo” (WARBURG, 1932, p. 183)¹⁰ da linguagem gestual com que Luca Signorelli representaria o mesmo tema tempos depois (Figura 8).

Figura 6*Briga pelas calças. Cassone nuziale* pintado (Noruega)

Fonte: Berlim, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Essa problemática será desenvolvida por Warburg ainda em 1905, num texto sobre Dürer, porém sob outra perspectiva (WARBURG, 1932)¹¹. Agora observa o problema a partir de um caminho inverso. Seu enfoque passa a ser o início do século XVI, período em que a arte da tapeçaria tinha perdido lugar para o surgimento da imprensa moderna, e, conseqüentemente, para a difusão da gravura. Seu foco geográfico transmuta de Flandres para o mundo renano do sul da Alemanha, portanto, para o contexto da profusão da imprensa. É o mundo dos impressores renanos, de Erasmo de Rottendan, de Lutero, de Dürer e de uma infinidade de gravuristas. A gravura tinha tomado o lugar da tapeçaria na relação artística entre Sul e Norte. Seu olhar em relação ao Sul ultrapassa, então, os limites de Florença, para atingir a Itália de modo mais geral. Com relação ao Norte, sua atenção desloca-se, então, de Flandres para o sul da Alemanha. Trata-se agora do estudo sobre um desenho de Dürer (Figura 9) e uma gravura proveniente do círculo de Mantegna (Figura 10) (de acordo com o que se aceitava à época; hoje a autoria é indicada, de modo mais genérico, a um mestre anônimo da Itália setentrional), ambas representando *A morte de Orfeu*, na coleção do *Kunsthalle* de Hamburgo. Interessa a Warburg o fato de se considerar que a gravura italiana tenha servido de modelo para o desenho de Dürer. Porém, o problema que move o conferencista é o (segundo ele, até

então ignorado) da dupla influência exercida pela Antiguidade sobre a arte italiana na segunda metade do século XV: a doutrina classicista unilateral da “serena grandeza” mesclada, em suas palavras, “à gestualidade patética intensificada” (WARBURG, 1932, p. 445)¹², a qual define como estilo “*all’antica*”. Ou seja, aquilo que representa a convic-

Figura 7

Gravurista florentino anônimo. *A vingança contra Amor*.
Gravura em cobre



Fonte: Berlim, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Figura 8

Luca Signorelli. *Amor derrotado e triunfo da castidade* (1509c.)
Afresco destacado do Palácio Petrucci (Siena)



Fonte: Londres: National Gallery.

ção de Warburg: a convivência entre dois estilos conflitantes na mesma representação, revelando que na segunda metade do século XV os artistas italianos buscavam nos modelos Antigos os elementos dessa face bifrontal que, segundo defende, tinha caracterizado as formas de representação na Antiguidade.

A morte de Orfeu, de Dürer (Figura 9), representa, para Warburg, a figuração da gestualidade patética, sob a qual o artista trabalhou entre os anos 1494-1495, mas que anos depois confessaria ter abandonado: “A coisa que tanto me agradou onze anos atrás não me agrada mais”¹³ (WARBURG, 1932, p. 448), afirmaria Dürer numa carta de 1506. A obra que serve de base a Dürer, produzida em Ferrara, revelava, segundo o historiador de Hamburgo, um autêntico espírito antigo, inspirada na mesma cena representada

em vasos gregos (Figura 11). Era sinal de que mesmo antes da descoberta do Laocoonte a arte italiana vinha se aproximando de uma linguagem gestual grandiosa, de uma expressão mímica e fisionômica extremada (onde vestes e pessoas em movimento eram utilizadas como meio psicológico de caracterização). Dürer teria desejado este modelo nos anos em que produziu *A morte de Orfeu*, como revela o fato de ter copiado, em 1494, o *Bacanal com Sileno* de Mantegna (Figura 12) e um modelo perdido de Antonio Pollaiuolo, com mulheres sendo raptadas por dois homens nus.

Warburg defende, no entanto, que houve uma mudança no estilo das representações de Dürer, que mirou a Antiguidade por intermédio da Itália também no que se refere à sobriedade apolínea. O artista de Nüremberg, que tomara o modelo do “Apolo do Belvedere” para buscar as medidas ideais do corpo masculino, esteve em Veneza em 1506, quando as cenas de batalha equestre de Leonardo e Michelangelo (hoje perdidas) tornavam-se o cânone para a *pathos* heroico. No entanto, Dürer havia executado há poucos anos *A Grande Fortuna* (Figura 13). Aos italianos em Veneza sua obra pareceu não “*di maniera antica, e perciò non buona*” (WARBURG, 1932, p. 439)¹⁴. Dürer teria

Figura 9

Dürer. *A morte de Orfeu*. Desenho



Fonte: Hamburgo: Kunsthalle

Figura 10

Mestre anônimo da Itália setentrional. *A Morte de Orfeu*. Gravura em cobre



Fonte: Hamburgo: Kunsthalle

Figura 11

A morte de Orfeu. (detalhe) Vaso grego de Nola



Fonte: Paris: Louvre.

Figura 12

Mantegna. *Bacanal com Sileno*. Gravura. 1490c.



Fonte: Honolulu Museum of Art.

conferido ao legado antigo tratamentos diferentes, com acentuação para uma predominância apolínea crescente na fase final de sua obra. De modo que a morte de Orfeu deve ser vista, segundo Warburg, como um sinal de que “de forma nenhuma essa questão psicológico-estilística deve ser abordada sob o aspecto de ‘vencedores ou vencidos’” (WARBURG, 1932, p. 440)¹⁵, mas como um processo mais complexo que, se observado a partir da noção do fenômeno das trocas entre as culturas do Sul e do Norte, pode iluminar a compreensão da cultura europeia no limiar do Mundo Moderno.

Figura 13Dürer. *Nêmesis* ou *Grande Fortuna* (1502c.). Gravura

Fonte: Staaliche Kunsthalle de Karlsruhe.

A partir de 1907, no entanto, Warburg começava a estudar intensamente a história da mitografia e da astrologia, focalizando a descrição das divindades pagãs nos textos medievais e a continuidade do imaginário astrológico da Antiguidade nos tempos modernos, para se dedicar de modo sistemático aos estudos astrológicos. Era impulsionado, neste mesmo ano, pela leitura livro do filólogo clássico e especialista em história da astrologia, Franz Boll (1867-1924), que havia publicado, em 1903, *Sphaera. Neue griechische Texte und untersuchungen zur geschichte der Sternbilder* (Sphaera. Novos textos gregos e estudos para a história das constelações) (BOLL, 1903). Boll, com quem estabelecerá em seguida uma relação de amizade e de intensa troca intelectual, servirá de ponto de partida para os estudos astrológicos de Warburg até seus últimos textos. A famosa conferência de 1912, apresentada no *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Roma* (WARBURG, 1932)¹⁶, em que decifra os afrescos do Palácio Schifanoia a partir da história da

tradição astrológica (Figura 14), representou um esforço inicial no sentido de conceder uma interpretação histórico-cultural ao tema da astrologia. Warburg e Boll dividiram um curso sobre o tema em Hamburgo em 1913, no qual Warburg profere duas conferências conclusivas, nos dias 5 e 6 de agosto de 1913, recentemente editadas: *As imagens das estrelas fixas da Sphaera Barbarica na migração do Leste para o Oeste* (Die Fixsternhimmelsbilder der “Sphaera Barbarica” auf der Wanderung von Ost nach West) e *As imagens dos planetas em sua migração do Sul para o Norte e em seu reemergir na Itália* (Die Planetenbilder auf der Wanderung von Süd nach Nord und ihre Rückkehr nach Italien) (WARBURG, 2018b,). Warburg homenageou Boll em 1925, com uma conferência sobre os estudos que desenvolveram juntos sobre astrologia (WARBURG, 2018a). Warburg deixaria ainda apontamentos, feitos no ano final de sua vida (1929), sobre Giordano Bruno, como uma última incursão no tema astrológico no Renascimento (WARBURG, 2008,).

Nesse amplo conjunto de escritos figura o texto de 1920, surgido como reelaboração da palestra de 1917: *A antiga profecia pagã em palavra e imagem nos tempos de Lutero* (WARBURG, 1932)¹⁷. Na conferência autobiográfica de 1927, Warburg (2018a, p. 49) assim se refere a este texto:

[...] ainda no meio da guerra (mesmo que próximo de seu amargo epílogo), com o meu equilíbrio psíquico gravemente abalado, extraí um trabalho sobre a relação de Lutero com a antiga profecia pagã.^[18] Este texto constituiu uma contribuição que continua a representar uma etapa adiante no âmbito das trocas entre as concepções de mundo antigas e aquelas protestantes do Norte.

O escrito é mencionado na carta endereçada por seu médico, Ludwig Binswanger, a Sigmund Freud (FREUD apud BINSWANGER, 1992, p. 175-176), em 8 de novembro de 1921, durante a segunda longa internação sofrida por Warburg:

[...] o Prof. W[arburg] apresentava desde a infância sinais de angústia e de obsessão; quando era estudante, tinha ideias claramente delirantes e jamais se libertou de temores e ritos obsessivos, [...] fato que dificultou claramente a sua produção. Sobre estes pressupostos, em 1918 manifestou-se nele uma grave crise psicótica, desencadeada provavelmente por uma condição de pré-senilidade, visto que o material, até aquele momento elaborado neuroticamente, acabou por manifestar-se de forma psicótica. A este estado acompanhou-se uma excitação

Figura 14

Francesco del Cossa e Ercole de' Roberti. Afrescos



Fonte: Salão dos Meses Palácio Schifanoia. Ferrara.

psicomotora intensa, que até agora persiste, ainda que sujeita a fortes oscilações [...]. Interessa-se por tudo, julga com grande pertinência coisas e pessoas, possui uma memória excelente, mas só consegue concentrar-se sobre temas científicos por períodos muito limitados. Penso que a sua excitação psicomotora esteja decrescendo lentamente, mas creio que seja impossível o desaparecimento *ante quo* da psicose aguda, assim como a retomada da atividade científica [...]. Leu o seu [texto sobre] Lutero? É verdadeiramente uma ruína ver que provavelmente não poderá mais atingir o tesouro de seu saber [...].

Não entremos em detalhes sobre o prognóstico de Ludwig Binswanger a respeito de seu paciente, prognóstico não confirmado, visto que Warburg retoma os trabalhos em 1924. No que se refere ao escrito mencionado na carta, pode-se dizer que Warburg segue o modelo de textos anteriores para traçar o trajeto migratório das imagens astrológicas: do helenismo à Arábia, daí à Espanha e Itália, para incluir nesse grande arco a Alemanha. A difusão no mundo germânico teria ocorrido a partir de 1470, com o desenvolvimento da arte da imprensa em Nuremberg, Leipzig e Augsburg. Para se referir a esse processo de difusão das imagens, o estudioso mais de uma vez utilizaria o termo “prensas de Augsburg”. Em suas palavras (WARBURG, 1932, p. 492)¹⁹:

Os astrólogos da Idade Média levaram o legado helenístico de Bagdá, passando por Toledo e Padova, até o Norte; assim, as obras dos astrólogos árabes e italianos vieram a ser os primeiros produtos ilustrados da imprensa de Augsburg.

A arte da impressão com tipos móveis havia possibilitado uma circulação que fazia voar do Norte ao Sul e de novo ao Norte os textos que serviam como panfletos políticos de divulgação das ideias da Reforma, mas também a arte do desenho, que tinha transformado as imagens numa linguagem internacional de alto poder de penetração. Soma-se a isso o fato de a astrologia representar, para ele, uma forma de sobrevivência da crença nos deuses antigos, uma fé pagã, **às vezes** rival e **às vezes mesclada** ao cristianismo.

No que se refere à astrologia como problema histórico-cultural, o estudioso mais uma vez se coloca sobre a convivência entre dois extremos opostos. Para ele, o astrólogo da época da Reforma move-se entre os pólos da abstração matemática e da vinculação cultural. Ou seja: num pólo, maneja um sistema lógico, pela reestruturação das ferramentas mentais que possibilitaram o domínio e organização do cosmos pela ciência matemática moderna, criando o espaço de pensamento através da designação e da distinção conceitual entre ser humano e objeto (este tema será desenvolvido por Ernst Cassirer nos anos de contato com o ambiente da Biblioteca Warburg em Hamburgo, em que publica *Indivíduo e Cosmo na Filosofia do Renascimento*) (CASSIRER, 1927). Já no outro **pólo**, atua na esfera da magia, que aglutina ser humano e objeto por meio do vínculo (ideal ou prático) da superstição e dos fatalismos astrais. O astrólogo, assim, podia, ao mesmo tempo, medir e praticar magia. Nessa polaridade constituíam-se os elementos do pensamento profético e desenvolvia-se o saber astrológico. Porém, se do lado da lógica matemática, onde atuava o instrumento mais refinado do pensamento, a base era o cálculo e a medida, do lado do elemento governado pela superstição e pelo rito, eram as imagens que proliferavam como uma potência primitiva da causalidade religiosa, com uma força mítico-pictórica assentada no temor dos demônios. Esse segundo elemento possuía uma dupla função no estudo de Warburg: a força da divulgação através das imagens; e com ela, o poder da transferência dos modelos do Sul em direção ao Norte.

Esse caminho migratório das imagens astrológicas trouxe, de acordo com Warburg, uma segunda polaridade: duas concepções contrárias da Antiguidade: uma prático-religiosa, outra estético-artística. A **última teria se imposto na Itália, enquanto** a primeira, a prático-religiosa, encontraria adeptos, sobretudo, no mundo germânico. A Antiguidade demoníaca, então, recebia da vida pulsante e passional da Reforma um reavivamento espontâneo e real.

Este tema seria tratado décadas depois pelo historiador italiano, Delio Cantimori, no arco de seu fundamental estudo sobre os hereges italianos no século XVI. Num artigo publicado em Genebra, Cantimori (1957)²⁰ retomaria o problema da importância da li-

teratura profética-astrológica durante o movimento da Reforma Protestante e do papel, nesse contexto, das imagens e dos textos astrológicos como forma de propaganda política e religiosa, com o uso dos prognósticos e das profecias com base nas conjunções astrais.

Na conferência de 1917, retomada em 1920, em que Aby Warburg analisa as implicações dos deuses no mundo germânico a partir de sua intromissão no âmbito político-religioso, ele afirma que os trabalhos dos astrólogos árabes e italianos foram os primeiros produtos ilustrados pela imprensa. Numa espécie de transmutação oriunda da sobrevivência pagã, a tradição astrológica floresce, nos séculos XV e XVI, no interior de um contexto cultural específico, no qual os demônios passam a ser vistos como divindades políticas. Ou seja, a astrologia é utilizada, por meio de ilustrações, como elemento de luta política pró e contra Lutero.

Concentremo-nos brevemente num único caso, entre os vários estudados na conferência. Seu interesse é compreender o modo como as imagens astrológicas produzidas pelas prensas na primeira geração dos estampadores modernos na Germânia assumem uma função político-religiosa, pondo no centro a figura de Martin Lutero, no mesmo momento em que promovem um renascimento de imagens Antigas no contexto das disputas reformistas.

Para Warburg, o efeito dos planetas na percepção da história durante a Idade Média persistia na época da Reforma e, portanto, era forte a convicção do papel das conjunções nas profecias **astrológicas e, em consequência, elas** assumiam grande poder na doutrina que unia a verdade mítica trazida pela prática astrológica com a concepção dos desígnios da história. Portanto, era preciso conhecer o papel dos planetas sobre a realidade terrena para encontrar um espaço de atuação (quando necessário) nos destinos históricos (GARIN, 1987). **É sobre essa** base ideal que a figura histórica de Lutero é submetida a uma disputa política a partir da discussão, através de textos e de imagens, sobre as conjunções astrais.

Assim, a obra *Profecias (Weissagungen)* de Johann Lichtenberger (astrólogo germânico morto em 1503) composta por imagens e textos sobre a conjunção de 1484, fora veiculada em forma de gravura em edições entre o final de século XV e início do século XVI, e apresentava a profecia do nascimento de um monge que se levantaria contra o clero. Na edição de Mainz, de 1492 (Figura 15), apareciam dois monges, um dos quais com um demônio no ombro, com escritos provavelmente do século XVI, em idioma do sul da Alemanha, indicando: “Dyth is Martinus Luther” e “Philippus Melanchton”. A imagem se repete, embora sem os dizeres da anterior, na edição das *Profecias* de Lich-

Figura 15

Os dois monges na edição de Lichtenberger. Mainz, 1492.



Fonte: Cópia na Staats- und Universitätsbibliothek de Hamburgo.

Figura 16

Os dois monges, em Johann Lichtenberger *Weissagungen* (Profecias).



Das. xxxij. Capitel.

Die sind von weiden die juchen sein: da bey man
 vñ sich erkennen. Er wußt schwarz fleischen
 haben am leibe: vñ ein bescheiden leb habē
 von braun fleischen manbrüchigen machē
 vñ der rechten freyen: bey sich vñ an der luste: Er sit
 bet: am teil der glück: im rechten hand des hynels: vñ im
 schreben vom Grotzops: doch: das der abscondet der linder
 beste reuolücher jet: vñ werden sich auff das benderst teil des
 leibes am meisten neigen. Er wußt auch noch ein ander juchen
 an der herst haben aus dem teil des juchens: wußt vñ sich
 sein grade des Leuens erkennen ist. Dieser Prophet wie
 das jüliche Simicus besaget: vñ erschrecklich sein die Götze-
 ren vñ den Teuffeln: er wußt vñ juchen vñ vñ denweck
 thun: Seine juchens: vñ den auch die bösen geiste sichten: vñ
 p die

Fonte: Wittenberg, 1527.

tenberger executada em Wittenberg de 1527 (Figura 16), obra do gravurista Georg Lemberger. Lutero, embora cético em relação à **astrologia**, responde a esta imagem num escrito em que afirma que o demônio estava em sua nuca, portanto não entrara em seu coração. De modo que a gravura era, segundo Lutero, uma imagem positiva de sua pessoa, pois mostrava que o demônio, embora o rondasse, jamais se instalara em sua alma.

Ocorre que por detrás da ilustração do monge com o demônio e o capuz alongado, Warburg observa reminiscência de duas imagens astrais: “Asclépio com a serpente” e o “Escorpião”, os quais na *paranatellonta* (em grego, *paranatellon*: “que surge junto”; nome dado, na astrologia, para o aparecimento simultâneo de duas constelações) pertencem a setembro e outubro.

A ligação entre a imagem de Lutero na gravura e Asclépio (Esculápio na tradição latina), o deus da medicina e filho de Apolo, é, como de hábito, sinuosa. Porém, é por meio dela que Warburg persegue os meandros da transmissão dos deuses pagãos, através da herança astrológica, até a gravura da profecia de Lichtenberger, e, portanto, a transmutação da divindade pagã em figura política na época da Reforma. O respaldo é a data fictícia do nascimento de Lutero (22 de outubro de 1484), criada para justificar seu papel na história da Igreja, que permite sustentar, com base na conjunção planetária, a aparição de figuras heroicas. O que possibilita a analogia é um manuscrito astrológico da época de Afonso X, o

Sábio, no qual um calendário profético circular apresenta seres advindos da *Sphaera Barbarica* no babilônico Teucro. Nesse calendário divinatório, cada mês é representado por 30 figuras, cada qual acompanhada de textos-profecias. Numa dessas imagens, Escorpião (Figura 17) aparece como regente de trinta graus, e com vários personagens relacionados ao culto a Asclépio: a cabeça de Asclépio, a serpente, a fonte, o homem dominando as serpentes, o pão, o sonho no templo. A mediação entre a Toledo medieval do Rei Afonso X e o mundo germânico da época da Reforma teria sido Pietro d'Abano, o erudito padovano contemporâneo de Dante, tradutor para o latim do principal livro da astrologia medieval, *A Grande Introdução*, do árabe Abu Ma'shar. (SAXL, 1985). A decoração em afresco (na versão de Niccolò Miretto e Stefano da Ferrara, de 1425-1440, após o incêndio de 1420), de tema astrológico, do *Salone* ou Palazzo della Ragione, de Padova (Figura 18), baseia-se nos estudos de Pietro d'Abano, que é também figura fundamental no estudo de Warburg sobre as pinturas do Palazzo Schifanoia de Ferrara (WARBURG, 1932).

Warburg sugere que o *Astrolabium Planum*, editado por Engel em 1488 (Figura 19), onde de novo a serpente aparece ao lado do escorpião, era o transmissor parcial do manuscrito iluminado de Afonso, o Sábio, baseado na *Sphaera Barbarica* de Teucro, o que teria permitido conduzir esses elementos até a gravura de conotação profético-política em torno da Reforma Protestante.

De todo modo, este estudo de caso simbolizava, para Warburg, além da já men-

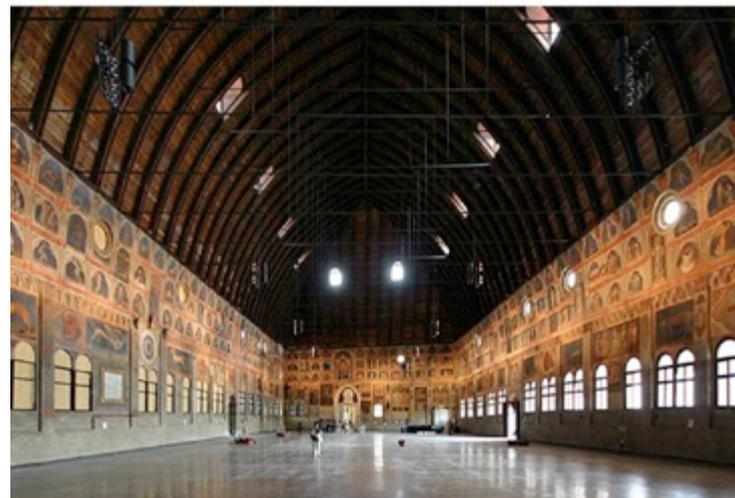
Figura 17
Escorpião



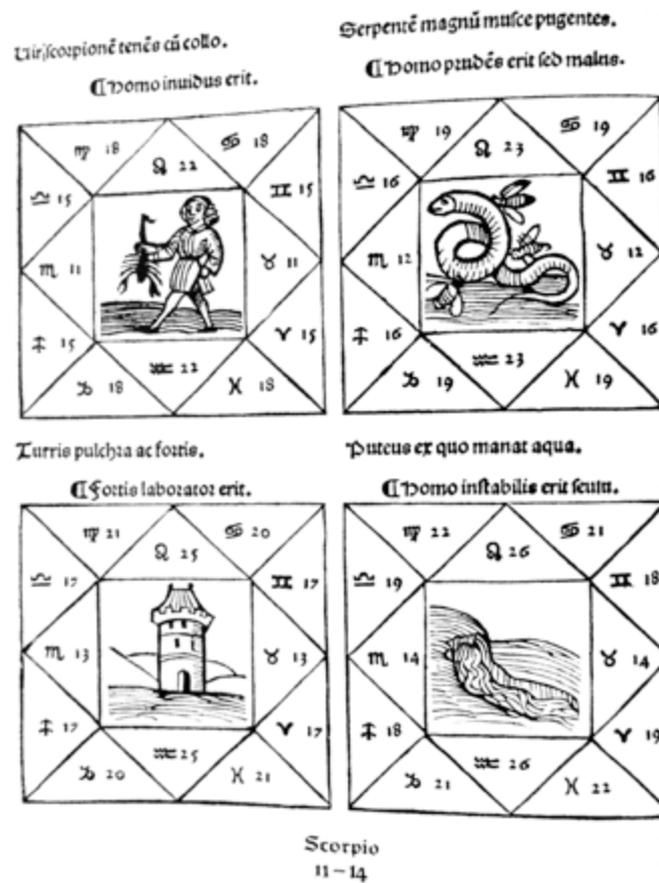
Fonte: Roma, Cod. Vat. Reg. Lat 1.283, fol.7v.

Figura 18

Palazzo della Ragione (Padova) Interior: afrescos de autoria de Niccolò Miretto e Stefano da Ferrara (1425-1440)



Fonte: Palazzo della Ragione, Padova.

Figura 19Imagens divinatórias de Escorpião 11-14 *Astrolabium Magnum*

Fonte: Edição Engel, Augsburg, 1488.

cionada demonstração da concepção de mundo presente na astrologia no limiar no Mundo Moderno, também os caminhos possíveis desse “fenômeno das trocas entre as culturas do Sul e do Norte”, que representou um valor primordial de sua tarefa científica, onde a arte italiana desempenha o papel daquela que está impregnada das experiências da arte antiga. Além disso, o movimento descrito por Warburg, no qual as trocas entre Norte e Sul aparecem como elemento central, está extremamente conectado ao mais íntimo de sua posição como cidadão europeu num momento dramático da história da Europa. Cumpre recordar que a enfermidade psiquiátrica de Warburg eclode exatamente no final da Primeira Guerra, quando os caminhos de comunicação entre o Norte e o Sul estão tragicamente bloqueados pelas trincheiras das batalhas.

Notas

1. Publicada originalmente em *Sitzungsberichte der Kuntgeschichtlichen Gesellschaft*, Berlim, VIII, 1901 (8 de novembro).
2. Edição Brasileira: WARBURG, Aby. Arte do Retrato e Burguesia Florentina (1902) In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, op. cit., p. 121-168.
3. Edição Brasileira: WARBURG, Aby. Arte flamenga e início do Renascimento florentino (1902). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. op. cit, p. 245-275.
4. Edição brasileira apenas do volume sobre o retrato: BURCKHARDT, Jacob. *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*. (Organização, tradução e notas: Cássio Fernandes). Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP; Editora FAP-UNIFESP, 2012.
5. Edição Brasileira: WARBURG, Aby. A arte flamenga e florentina no círculo de Lorenzo de' Medici por volta de 1480 (1901). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, op. cit., p. 277.
6. Edição Brasileira: WARBURG, Aby. Arte flamenga e início do Renascimento florentino (1902). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. op. cit, p. 246.
7. Edição Brasileira: *Idem*, p. 259.
8. Edição Brasileira: WARBURG, Aby. Arte do Retrato e Burguesia Florentina (1902) In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, op. cit., p. 121-168. Ver WARBURG, 1932, p. 89-121
9. Edição brasileira: WARBURG, Aby. O intercâmbio de cultura artística entre Norte e Sul no século XV (1905). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. op. cit., p. 237-244.
10. Edição brasileira: WARBURG, Aby. O intercâmbio de cultura artística entre Norte e Sul no século XV (1905). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. op. cit, p. 242-243.
11. Edição brasileira: WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade italiana (1905). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. op. cit., p. 435-445.
12. Edição brasileira, *Idem*. p. 435.
13. “Und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr.” Edição brasileira, *Idem*. p. 439.
14. Edição brasileira, *Idem*. p. 439.
15. Edição brasileira, *Idem*. p. 440.

16. Edição brasileira: WARBURG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara (1912). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, op. cit., p. 453-505.

17. Em 12 de novembro de 1917, Warburg ministra no *Verein für hamburgische Geschichte* uma conferência de título *Reformatorsche Weissagung im Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (Profecia reformatória em palavra e imagem na época de Lutero), que depois, ampliada, foi publicada com o título *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (Antiga profecia pagã em palavra e imagem na época de Lutero) nos *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse, XXVI* (1919), Heidelberg, 1920. Edição brasileira: WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero. In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, op. cit., p. 515-621.

18. Warburg foi internado em Hamburgo em outubro de 1918, depois em Jena e, a partir de 1921, em Kreuzlingen.

19. Edição Brasileira: WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero. In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Op. cit., p. 517.

20. O texto é reeditado, em seguida: CANTIMORI, D. Aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del Cinquecento. In: CANTIMORI, D. *Umanesimo e Religione nel Cinquecento*. Torino: Einaudi, 1975, p. 164-181.

Referências

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

BURCKHARDT, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien: das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler. In: *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000.

BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Organização, tradução e notas Cássio Fernandes. Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP; Editora FAP-UNIFESP, 2012.

CANTIMORI, D. Aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del Cinquecento. In: CANTIMORI, D. *Umanesimo e Religione nel Cinquecento*. Torino: Einaudi, 1975. p. 164-181.

CANTIMORI, Delio. Note su alcuni aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del Cinquecento. In: _____. *Aspects de La propaganda religieuse*. Genève: Librairie E. Droz, 1957. p. 340-351.

CASSIRER, Ernst. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig: Teubner, 1927.

FERNANDES, Cássio. Jacob Burckhardt e os colecionadores no Renascimento Italiano. In: PIMENTA, Ana Maria Hoffmann; Brandão, Angela; SCHIAPPACCASSE, Fernando Guzmán; SOLAR, Macarena Carroza (Org.). *História da Arte: coleções, arquivos e narrativas*. Bragança Paulista, SP: Margem da Palavra, 2016. p. 49-62.

FERNANDES, Cássio. O legado Antigo entre transferências e migrações. *Topoi: Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 15, p. 338-346, 2014.

FREUD, Sigmund; BINSWANGER, Ludwig. *Briefwechsel 1908-1938*. Hrsg. von G. Fichtner. Fischer Verlag: Frankfurt, 1992.

GARIN, Eugenio. *O zodíaco da vida: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg*. Madrid: Alianza, s.d., p. 129.

MÜNTZ, E. *Les collections des Médicis au quinzième siècle*. Paris, 1888.

SAXL, Fritz. La rinascita dall'astrologia tardoantica. In: SAXL, Fritz. *La Fede negli astri. Dall'antiquità al Rinascimento*. Torino: Bollati Boringhieri 1985. p. 162-174.

WARBURG, A. *A presença do antigo: escritos inéditos*. Organização, tradução e notas Cássio Fernandes. Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP; Editora da UNIFESP, 2018. p. 47. (v. 1).

WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932.

WARBURG, A. *Historias de fantasmas para gente grande. Escritos, esboços e conferencias*. Organizado por Leopoldo Waizbort. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. [Giordano Bruno]. In: WARBURG, A. *Opere, II. La Rinascita del Paganesimo Antico e altri scritti (1917-1929)*. A cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Nino Aragno Editore, 2002. p. 921-993.

WARBURG, Aby. *O legado antigo: escritos inéditos*. Organização, apresentação e notas Cássio Fernandes. São Paulo; Campinas: Editora da UNIFESP; Editora da UNICAMP, 2018. (v. 1).

WARBURG, A. *Werke*. Berlim: Suhrkamp Verlag, 2018.

WOLTMANN, A.; WÖRMANN, K. (Org.). *Geschichte der Malerei*. Vol. III, Leipzig, 1882.

Recebido em: 16/02/2019

Aprovado em: 07/04/2019

Publicado em: 28/06/2019