

REFLEXÕES SOBRE A RECEPÇÃO CRÍTICA DE ABY WARBURG

Serzenando Alves Vieira Neto¹
Doutorando em História pela UNICAMP
savieiraneto@yahoo.com.br

Resumo: As pesquisas de Warburg compreendem um conjunto de questões que está entre os mais complexos, difíceis, abrangentes e eruditos da pesquisa histórico-artística. No entanto, são as distintas recepções e leituras de sua obra as responsáveis diretas pela expansão do alcance de suas pesquisas e por exitosos resultados no âmbito de seu amplo programa de investigação do problema da sobrevivência da Antiguidade no Renascimento europeu. Apesar das importantes contribuições de seus “seguidores”, a história da recepção da obra de Warburg revela também a circunscrição de seu legado a questões menos abrangentes e a distorção de importantes aspectos de seu pensamento. Refletir, portanto, sobre a recepção crítica de sua obra, procurando determinar como diferentes intelectuais traduziram seu pensamento – incorporando, reinterpretando e delimitando certas questões –, é o objetivo deste artigo. Palavras-chave: Aby Warburg, Historiografia da Arte, Iconologia, Gombrich, Didi-Huberman.

REFLECTIONS ON ABY WARBURG’S CRITICAL RECEPTION

Abstract: Warburg’s researches deal with a set of questions that is among the most complex, difficult, wide and erudite in the historical-artistic field. However, the different receptions and readings of his work are responsible for expanding the scope of his research and for achieving successful results in the scientific investigation of the problem of the survival of Antiquity in the European Renaissance. Despite the important contributions of his “followers”, the history of the reception of Warburg’s work also reveals the circumscription of his legacy to less comprehensive questions and the distortion of important aspects of his thinking. Thus, to reflect on the critical reception of his work, trying to determine how different intellectuals translated his thought – incorporating, reinterpreting and delimiting specific questions –, is the purpose of this article.

Keywords: Aby Warburg, Art Historiography, Iconology, Gombrich, Didi-Huberman.

Texto recebido em: 13/07/2019
Texto aprovado em: 30/11/2019

¹ Este artigo faz parte de um projeto de pesquisa de doutorado financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Registro os agradecimentos ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8704-5724> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6954498892942555>.

As referências ao historiador hamburguês Aby M. Warburg (1866–1929) estão, há muito, presentes na literatura acadêmica. No entanto, pode-se observar uma importante pulsão em direção à sua obra a partir da década de 1960, momento em que autores como Carlo Ginzburg (GINZBURG, 1966), William Heckscher (HECKSCHER, 1967) e Ernst Gombrich (GOMBRICH, 1970) se debruçaram de maneira mais detida sobre sua vida e obra. Mais tarde, no último quinto do século XX, a imagem das contribuições de Aby Warburg ao estudo da arte e da cultura passou por uma reconfiguração. Aqui, os esforços de reedição de suas obras e publicação de inéditos, bem como diversas traduções de seus textos, fizeram com que a influência de seu pensamento alcançasse novas proporções. A partir de então, definitivamente, o nome de Warburg não estava mais simplesmente atrelado à fama de seu instituto², mas se constituía como uma das principais referências para a história da arte e para os estudos sobre imagem.

Hoje, Warburg é recepcionado no Brasil. Seu pensamento e obra começam a ganhar a devida relevância. Aos escassos, embora substanciosos artigos produzidos na década passada³, contrapõe-se um contexto em que surgem traduções, estudos analíticos, menções e discussões em congressos acadêmicos⁴. Um evento como o *Colóquio Aby Warburg e sua tradição*, ocorrido na Pinacoteca do Estado de São Paulo, evidencia esse novo momento da recepção de sua obra, constituindo importante contribuição ao estudo de Warburg em nosso país ao reunir pesquisadores que há anos se dedicam ao tema, como Maurizio Gherlardi, José Emílio Burucúa, Cássio da Silva Fernandes, Norval Baitello⁵. Em suma, pode-se observar um efetivo aprofundamento na investigação sobre Aby Warburg, isso, em um contexto acadêmico em que seu nome mal era conhecido.

A pergunta acerca da recepção do pensamento de Warburg constitui importante ponto de reflexão, especialmente em um contexto acadêmico no qual sua obra começa a ser lida e divulgada de maneira mais efetiva. A história da recepção de Warburg é, aliás, um problema

² *The Warburg Institute*, integrado em 1944 à Universidade de Londres.

³ Cf. (FERNANDES, 2004) (FERNANDES, 2006) (MATTOS, 2007).

⁴ Podem-se destacar a edição brasileira dos textos clássicos de Warburg, a coletânea publicada sob organização de Leopoldo Waizbort (WARBURG, 2015b), a coletânea organizada por Cássio Fernandes (WARBURG, 2018) e as traduções dos livros de Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2002) e Philippe-Alain Michaud (MICHAUD, 1998).

⁵ As conferências do evento foram reunidas no dossiê “Aby Warburg e sua tradição”, cf. (FERNANDES; MENESES; RAGAZZI, 2017).

presente na literatura especializada. A pesquisa mais significativa e robusta a esse respeito foi feita pelo filólogo Dieter Wuttke. Em 1979, Wuttke publicou a reedição de alguns textos de Warburg e o levantamento bibliográfico mais extenso até aquele momento (WUTTKE, 1979). Esse levantamento inicial foi transformado, mais tarde, em uma exaustiva pesquisa documental (WUTTKE, 1998), posteriormente expandida em parceria com Björn Biester (WUTTKE; BIESTER, 2007). Revisões bibliográficas sobre questões específicas também aparecem na literatura especializada. É o caso da análise de Schoell-Glass sobre as diferentes interpretações da influência judaica no pensamento de Warburg (SCHOELL-GLASS, 1998, p. 33-49). Textos como a releitura crítica de Freedberg sobre as publicações a respeito da expedição de Warburg ao Oeste estadunidense (FREEDBERG, 2004) e a revisão crítica do tema “Aby Warburg e Ernst Cassirer” de Jutta Faehndrich (FAEHNDRICH, 2000) são outros exemplos.

De fato, a análise da história da recepção de Warburg se demonstra relevante não apenas dentro de um universo acadêmico que começa a se debruçar sobre sua obra, mas também no próprio conjunto da bibliografia especializada. Assim, este artigo imerge nessa grande temática a partir de uma leitura crítica que privilegia uma visão panorâmica do desenvolvimento da literatura, colocando no centro do debate as diferentes abordagens teóricas que circundam a sua obra. Nesse contexto, pode-se perguntar: as ideias e conceitos atrelados ao nome de Warburg são, de fato, desdobramentos do seu próprio pensamento ou estão, em grande medida, atrelados à orientação teórica e ao objetivo dos próprios analistas? É esse, portanto, o norte investigativo deste artigo, o qual pretende ser, não um levantamento bibliográfico ou uma exposição exaustiva da história da recepção de seu pensamento, mas uma leitura dos principais momentos dessa recepção, suas controvérsias hermenêuticas e atuais desafios, em suma, uma análise das tendências que movimentaram as pesquisas sobre Aby Warburg, suas ideias basilares, objetivos e limitações.

Um historiador dos detalhes

A recepção da obra de Warburg remonta ao seu período de juventude. As resenhas sobre sua tese de doutoramento, um de seus textos mais importantes, constituem as primeiras menções ao seu nome na comunidade acadêmica alemã. Destaca-se a atenção dada ao texto por Hermann Grimm, eminente historiador da arte e catedrático na Universidade de Berlim. Grimm não

apenas tece elogios à tese, aliás, é o primeiro a apontar para a existência de um amplo programa de pesquisa subjacente, em suas palavras: “O fascículo de apenas 50 densas páginas, dividido em três seções, causa a impressão de ser parte de um trabalho mais amplo, o qual se propõe a demonstrar a conexão do *Quattrocento* florentino com a literatura e as artes plásticas antigas”⁶ (GRIMM, 1893, p. 689). Grimm reconhece que o método empregado por Warburg em sua tese de doutoramento poderia ser eficazmente utilizado na investigação de outras questões: “Seria ótimo se Warburg desejasse estender o mesmo estudo feito sobre os dois quadros de Botticelli a outras obras relevantes da arte romano-toscana. Uma abundância de reflexões seria inaugurada” (GRIMM, 1893, p. 691).

O trabalho de Warburg, entretanto, não seria recepcionado apenas de forma positiva. Em contraposição ao tom elogioso de Grimm, o jovem historiador Gustav Pauli faz uma leitura crítica do texto e discorda de sua tese principal, a predileção dos artistas italianos do século XV pela representação dos “acessórios em movimento” [*bewegtes Beiwerk*]. Para Pauli, a representação das vestimentas esvoaçantes está atrelada ao objetivo dominante de Donatello a Michelangelo, a representação do corpo humano. Esse era o verdadeiro escopo dos artistas e a razão pela qual eles recorriam à Antiguidade. Pauli ainda critica o cerne do método de Warburg: “Em vez de sobrecarregar seu trabalho com uma enorme quantidade de citações, o autor faria melhor se traçasse a evolução daquelas antigas estátuas de gesso” (PAULI, 1893-1894, p. 177).

Não fica difícil perceber que, desde o começo de sua atividade como historiador, as pesquisas de Warburg levantaram discussões eruditas e de método. A imagem de um historiador dedicado às minúcias da arte e da cultura italiana definiu a recepção de Warburg em sua própria época. O caminho para o reconhecimento pelos seus pares passou pela consolidação dessa imagem. Quando Erich Marcks em 1912 sustenta a nomeação de Warburg como professor em Hamburgo, ressalta que “Warburg concentra e destrincha em excesso; o que ele se propõe é plenamente executado em detalhes”⁷ (DIERS, 1991, p. 53). Essa característica foi enfatizada pela literatura posterior como um dos traços mais distintivos do seu método. A frase, amiúde citada, “O bom Deus está no detalhe”⁸ [*Der liebe Gott steckt im Detail*], revela o ímpeto

⁶ Exceto quando especificado o contrário, as traduções presentes neste artigo são de minha autoria.

⁷ Em carta ao senador Werner von Melle datada de fevereiro de 1912.

⁸ Sobre a origem e o significado da emblemática frase, cf. (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 410-411) (GOMBRICH, 1970, p. 13-14) (HEISE, 1947, p. 16) (HECKSCHER, 1967, p. 258, n. 10). Warburg também costumava utilizar a expressão *Ausreiten der Ecken*, proveniente de sua época no serviço militar obrigatório. Trata-se de uma expressão de difícil tradução que, para Warburg, significa a importância de não deixar nada despercebido,

investigativo e a ênfase na pesquisa nos arquivos, em outras palavras, uma história da arte escrita mais por um detetive do que por um amante da arte – para usar a metáfora de Heise (HEISE, 1947, p. 35).

Essa figura de um “historiador detetive” foi retomada por Ginzburg, concedendo-lhe nova amplitude. Em seu artigo de 1966 sobre a tradição “warburguiana”, Ginzburg observa a utilização de documentação variada, por assim dizer, heterogênea, com o objetivo de resolver o problema do significado da arte da Antiguidade na sociedade florentina. Materiais como testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, foram utilizados por Warburg para dar vida à sua narrativa, um conjunto de documentos que, a priori, interessaria apenas aos historiadores dos costumes (GINZBURG, 1966, p. 45-46).

É, entretanto, na exposição de seu próprio método, o paradigma indiciário, que Ginzburg ultrapassa a questão da tradição “warburguiana” em direção a formulações metodológicas próprias. A máxima “O bom Deus está nos detalhes” [*Der liebe Gott steckt im Detail*] aparece logo na epígrafe do artigo, demonstrando sua “dívida” metodológica. Quando Ginzburg afirma que “o conhecedor da arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) em indícios imperceptíveis para a maioria” (GINZBURG, 1979, p. 145), elabora uma alusão indireta a Warburg. Como pode ser lido na biografia escrita por Heise, Warburg colocava-se contrário à formação histórico-artística genérica, em favor, portanto, de concentrar as atenções sobre o particular, penetrar-se de forma profunda nos objetos de estudo (HEISE, 1947, p. 34). Embora Ginzburg não deixe explícito, as lições de Warburg foram apreendidas e incorporadas à essência do seu método. Nas mãos de Ginzburg, a meticulosidade da pesquisa nos arquivos e o apreço pelos detalhes são incorporados como diretrizes norteadoras de uma história da cultura. Não é, portanto, mera coincidência a similaridade metodológica entre Aby Warburg e a micro-história. Ao comparar a obra-prima de Max Weber (WEBER, 1904) com o ensaio de Warburg sobre Francesco Sassetti (WARBURG, 1907), Michael Diers pontua que, enquanto o livro de Weber pode ser lido como o de um historiador preocupado com a generalidade histórica, o estudo de Warburg caminha na direção de uma “micro-história”, em outras palavras, a tentativa

compreender todos os pormenores, trabalhar de forma metódica e apreender o essencial naquilo que é mais ínfimo, cf. (MCEWAN, 1998, p. 52).

de investigar, por meio de fontes textuais e visuais, a mentalidade de uma época⁹ (DIERS, 1991, p. 95).

O cosmos da cultura

A elaboração de um programa metodológico para o estudo da arte foi um objetivo perseguido por Warburg ao longo de sua vida profissional. A necessidade de se estabelecer um programa metodológico-conceitual para o seu campo de estudos remete aos seus anos de estudante. Relaciona-se intimamente com sua repulsa aos discursos meramente hedonistas sobre a arte, resultados do amadorismo com que o tema era amiúde tratado. Em 1888, Warburg escreve que faz parte de uma geração que iria elevar a “ciência da arte” [*Kunstwissenschaft*] ao patamar de ciência solidamente estabelecida de forma que todo aquele que quisesse discursar publicamente sobre arte, sem ter se aprofundado efetivamente na matéria, seria tão digno de risos como alguém que pretendesse discorrer sobre medicina sem ser médico (GOMBRICH, 1970, p. 39-40).

A fim de dar materialidade às suas pretensões teórico-metodológicas, Warburg empenhou suas energias em alguns projetos, como seus manuscritos sobre teoria da imagem¹⁰ e seu *Atlas Mnemosyne*¹¹. Esse material era, ao menos em parte, conhecido por seus contemporâneos. Ao comentar os *Fragmentos fundamentais*, Kurt Singer fala sobre o fascínio exercido pelo movimento do pensamento de Warburg, “a comoção com fenômenos problemáticos, (...) a precisão da localização geométrica através da esquematização”¹² (WARBURG, 2015a, p. 227). No entanto, seus textos e exposições de imagens tiveram alcance restrito. A verdadeira e efetiva influência de Warburg sobre a primeira metade do século XX deriva de um projeto paralelo a tais estudos e formulações teóricas: o estabelecimento de um

⁹ Peter Burke também sustenta uma interpretação parecida ao afirmar que Warburg pode ser visto como micro-historiador e historiador das mentalidades (BURKE, 1991, p. 39). Para McEwan o movimento do detalhe em direção ao macro é uma característica central do método de Warburg (MCEWAN, 1998, p. 56).

¹⁰ Refere-se aqui aos seus *Fragmentos fundamentais* [*Grundlegende Bruchstücke*] publicado recentemente no volume IV das *Obras completas* [*Gesammelte Schriften – Studienausgabe*] por Hans Hönes e Ulrich Pfisterer, cf. (WARBURG, 2015a).

¹¹ O qual teve como objetivo, segundo a apresentação do próprio Warburg, a ilustração do processo de demonização do acervo comum de impressões que ordenam, em linguagem gestual, toda a escala da agitação humana. O Atlas, nesse sentido, pode ser visto como tentativa de reanimação dos valores expressivos predefinidos na representação da vida em movimento (WARBURG, 1929, p. 3).

¹² Carta de Kurt Singer a Aby Warburg datada de junho de 1914.

instituto de pesquisa em Hamburgo. A orientação metodológica por detrás da organização de sua biblioteca¹³, seu raro e robusto acervo, bem como o empenho de seu fundador e colaboradores, foram fatores decisivos para reunir uma notável comunidade intelectual ao redor do instituto e, conseqüentemente, conferir maior envergadura às suas realizações. Com o intuito de investigar o problema da “sobrevivência da Antiguidade” [*Nachleben der Antike*], o instituto reuniu intelectuais de diferentes áreas interessados no estudo da arte, religião, direito e filosofia como formas de expressão da cultura humana.

A existência de uma latente inclinação à investigação de amplos fenômenos culturais e do meio social da arte foi observada pelos primeiros leitores de Warburg. Jacob Burckhardt, por exemplo, ao ler sua tese de doutoramento enfatiza justamente suas contribuições ao “conhecimento do meio social, poético e humanístico, no qual Sandro viveu e pintou”¹⁴ (KAEGI, 1933, p. 285). Mais tarde, as contribuições de Warburg aos estudos culturais ficaram mais evidentes. Especificamente na década de 1920, quando as realizações da *Bibliothek Warburg* fizeram com que passasse a ser visto pela comunidade acadêmica alemã não mais como um mero erudito, mas como promotor de importantes estudos histórico-culturais.

Em 1926 sai publicado no periódico *Theologische Blätter* um texto de Georg Stuhlfauth em que a biblioteca de Warburg e suas realizações são postas em evidência. A investigação do desdobramento e caráter da influência da Antiguidade sobre as culturas subsequentes não era nova, mas, como mostra Stuhlfauth, passava a ser investigada a partir de uma nova abordagem. Deixou-se de lado o problema da determinação geográfica e espacial para direcionar-se à investigação da função dessa influência no desenvolvimento da cultura (STUHLFAUTH, 1926, p. 53-54). Também para Johannes Geffcken a *Bibliothek Warburg* é notadamente relevante para a comunidade acadêmica alemã, isso, em virtude de sua abordagem bastante singular do problema da influência da Antiguidade e de sua perspectiva integrada das ciências, o estudo da arte e da religião com vistas à compreensão da cultura (GEFFCKEN, 1926, p. 325).

Enquanto esses relatos identificam a imagem geral de Warburg na comunidade acadêmica alemã, os intelectuais mais próximos à biblioteca foram responsáveis por incorporar, em certa medida, o programa de Warburg às suas próprias pesquisas, sobretudo no que se refere

¹³ A dimensão teórica por detrás da organização da *Bibliothek Warburg* – e os conceitos daí derivados, como o, amiúde citado, princípio da “boa vizinhança” [*gute Nachbarschaft*] – é um importante tema nos estudos sobre Warburg, cf. (JESINGHAUSEN-LAUSTER, 1985) (STOCKHAUSEN, 1992).

¹⁴ Em carta a Aby Warburg datada de dezembro de 1892.

ao problema do símbolo no contexto geral da cultura humana e à adoção de uma perspectiva holística no estudo da cultura.

Panofsky foi um desses intelectuais que trabalhou ao lado de Warburg e ampliou o alcance de seu programa. Na leitura de Panofsky, o trabalho de Warburg foi definido com base em sua predileção pelo detalhe e pelo seu zelo investigativo; pela tendência de enxergar a história da cultura como história da paixão humana; pela visão clara da necessidade de se afastar do caminho metodológico formalista, colocando em seu lugar a interpretação iconográfica e a exegese das fontes. Para Panofsky, a tarefa de escrever a história das formas de expressão da paixão humana, em sua pavorosa simplicidade e camadas existenciais encobertas, não poderia ser escrita se Warburg não tivesse descoberto que a Antiguidade grega foi, como toda luta dupla do espírito, a luta pela revelação e domínio sobre a excitação primitiva do homem. Assim, as formas artísticas dos gregos foram apreendidas pela cultura europeia de maneira bem distinta do que se pensava. Foram apreendidas não apenas no sentido que o pensamento idealista gostaria de imprimir, mas também em seus elementos de excitação, como formas de expressão da paixão e do sofrimento (PANOFSKY, 1930, p. 29-30).

Essa é a visão geral de Panofsky sobre a obra de Warburg. Mas, quando ele sustenta o vínculo entre as pesquisas de Warburg e as do filósofo Ernst Cassirer, aponta para uma nova direção. Sintetiza, assim, uma visão específica de Warburg dentro de um amplo programa de investigação da função simbólica na evolução da cultura humana: “Warburg procura compreender historicamente não apenas a poesia e a teoria da arte, mas também o culto, a linguagem, a filosofia, a matemática e a ciência da natureza, em suma, o conjunto daquilo que Cassirer fundamentou sistematicamente como mundo das ‘formas simbólicas’” (PANOFSKY, 1930, p. 30-31).

O próprio Panofsky estava integrado a esse programa de pesquisa. A investigação das formas simbólicas em sua expressão na história da arte aparece em um de seus mais célebres estudos, no qual Panofsky, munido de todo o aparato documental da *Bibliothek Warburg* e dessa ideia de organicidade da cultura, aproxima-se de Cassirer em uma investigação histórica da função do pensamento simbólico. Panofsky explica esse movimento da seguinte forma:

Somente quando a perspectiva não é medida de valor, ela é uma medida de estilo. De fato, deve-se acrescentar: a fim de tornar aplicável também para a história da arte o termo venturosamente cunhado por Ernst Cassirer, a perspectiva deve ser entendida como uma das “formas simbólicas”, através de “um conteúdo de significado espiritual conectado a um sinal sensível, tornando esse sinal internamente adequado”; e é, nesse

sentido, essencialmente significativo para as épocas artísticas em particular e para os vários campos da arte, não apenas a pergunta da efetiva existência da perspectiva, mas também a pergunta a respeito de qual perspectiva elas tiveram (PANOFSKY, 1927, p. 108).

O encontro entre Cassirer e Warburg constitui uma fortuita coincidência. Ernst Cassirer não conhecia Warburg até sua chegada em Hamburgo (CASSIRER, 2003, p. 125). Em sua primeira visita à biblioteca ficou fascinado com o material reunido por Warburg e as possibilidades de investigação que daí emanavam. Para Cassirer, esse rico material ameaçava apresentar-lhe tantas questões que a própria conclusão de sua filosofia da cultura poderia ser comprometida (SAXL, 1949, p. 47). Assim, já no segundo volume de sua obra-prima é possível identificar o reconhecimento por parte do filósofo de seu débito em relação ao “incomparável material sobre a questão do mito reunido por Warburg” (CASSIRER, 1925, p. XV). Os elogios a Warburg e a comunidade intelectual ao seu redor reaparecem na dedicatória de *Indivíduo e Cosmo na filosofia do Renascimento* (CASSIRER, 1927, p. XI), uma pesquisa que reuniu um problema filosófico caro a Cassirer – o embate entre necessidade e liberdade na história da filosofia – com uma questão cara a Warburg – a tênue transição entre Idade Média e Modernidade. No texto das homenagens fúnebres a relação entre ambos os intelectuais aparece descrita como marcada por um forte vínculo pessoal e por uma surpreendente compreensão mútua, uma relação espontânea e consistente, “como em geral só ocorre depois de anos de trabalho conjunto” (CASSIRER, 1929, p. 37).

A interpretação de Cassirer sobre a obra de Warburg pode ser vista em textos de princípios da década de 1920. Em *O conceito de forma simbólica na estrutura das ciências do espírito* [*Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*], Cassirer afirma que a *Bibliothek Warburg* em seu sistema de organização, ao integrar a história da arte, da religião, do mito, da linguagem e da cultura, ao estudo do problema da “sobrevivência da Antiguidade” [*Nachleben der Antike*], confere uma feição característica ao problema. E mais, para Cassirer, por detrás desse amplo problema histórico-espiritual se coloca um problema geral e sistemático da filosofia do espírito (CASSIRER, 1923, p. 75). Essa leitura do projeto de Warburg como eminentemente filosófico reaparece em uma conferência de 1936:

Se os senhores estudarem os ensaios de Aby Warburg [...], perceberão imediatamente o fato de que seu trabalho não é exclusivamente o de um historiador da arte ou de um historiador da civilização humana. Baseia-se em um conhecimento amplo e surpreendente dos fatos empíricos, mas ao mesmo tempo, está direcionado a um objetivo filosófico geral e é inspirado por uma rara energia do pensamento filosófico (CASSIRER, 1936, p. 78).

Com Cassirer e seu projeto de filosofia da cultura, história e filosofia se encontram. O legado de Warburg é integrado a um programa sistemático de investigação do cosmos da cultura. Nesse contexto, o programa teórico-conceitual orientado para a investigação da função do pensamento simbólico na evolução da cultura humana pode ser visto como o fio de Ariadne do grande arquivo histórico reunido por Warburg¹⁵. A ambição juvenil de Warburg de elevar a “ciência da arte” [*Kunstwissenschaft*] à condição de ciência solidamente estabelecida encontra uma possível resposta. Assim, se Warburg foi o responsável por levar adiante uma questão histórico-cultural por meio do meticuloso trabalho do detetive e, posteriormente, abrir essa questão ao universo da “ciência da cultura”, Cassirer foi o responsável por traduzir esse programa para uma linguagem filosófica, concedendo-lhe um eixo sistemático¹⁶.

Outro importante intérprete dessa geração foi Edgar Wind. Em um texto publicado em 1931, intitulado *O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética*, Wind investiga os fundamentos teóricos do pensamento de Warburg, apontando para as ideias basilares de seu método. Nessa empreitada, o autor destaca a concepção de totalidade da cultura¹⁷, no interior da qual a arte preenche uma função necessária. O principal movimento de sua argumentação consiste em apresentar as diferenças entre o método de Warburg e o formalismo de autores como Riegl e Wölfflin. Para Warburg, a imagem jamais poderia ser despreendida de sua relação com a religião e a poesia, com o culto e a arte dramática, pois isso seria o mesmo que suprimir seu elemento vital (WIND, 1931, p. 78).

Edgar Wind destaca ainda a importância da concepção de “memória social” na constituição do pensamento teórico de Warburg, especialmente, na construção de sua teoria da imagem. Segundo Wind, “Warburg estava convencido de que em sua própria obra, quando refletia sobre as imagens que analisava, exercia uma função análoga à da memória pictórica quando, sob o impulso compulsivo para a expressão, o espírito espontaneamente sintetiza imagens” (WIND, 1931, p. 79). A palavra *Mnemosyne*, gravada na entrada da *Bibliothek*

¹⁵ Encontrar o fio de Ariadne para a grande massa de informações históricas que a pesquisa moderna revelou é um dos grandes desafios de Cassirer. Em outras palavras, fundamentar cientificamente uma perspectiva holística da cultura em um contexto de clara fragmentação do conhecimento, cf. (CASSIRER, 1944, p. 26-27).

¹⁶ É nesse sentido que, na tentativa de encontrar uma perspectiva sistemática sem, ao mesmo tempo, perder de vista a concretude histórica, Cassirer descreve a *Bibliothek Warburg* como o ponto de Arquimedes de todo seu pensamento (CASSIRER, 2009, p. 152).

¹⁷ Em sua introdução ao projeto de uma bibliografia sobre a “sobrevivência da Antiguidade” [*Nachleben der Antike*], Edgar Wind fala sobre o conceito de totalidade da cultura, o qual encontra em Jacob Burckhardt seu mais significativo expoente (WIND, 1934, p. VI).

Warburg e também título de seu atlas de imagens, representa, nesse contexto, justamente o papel do estudioso como curador de um repositório da experiência humana e o lembrete de que essa experiência é ela mesma material de pesquisa da “memória social” (WIND, 1931, p. 79).

Na leitura de Wind, essa preocupação com a questão da “memória social” e a investigação da totalidade da cultura definiram o programa de Warburg e de sua biblioteca. Embora a biblioteca possua um caráter particularmente fragmentário, sua grande força reside na investigação das áreas “marginais”, as quais compõe o conjunto de qualquer disciplina e sustentam o crescimento do campo de estudos que pretende promover (WIND, 1931, p. 90). Em um texto de 1934, Wind define o programa da investigação da “sobrevivência da Antiguidade” [*Nachleben der Antike*] como um paradigma histórico. Partindo do ponto de vista metodológico da função da “memória” em sua dupla delimitação – de um lado, a fixação do objeto da memória, de outro, a constatação do sujeito da memória em todas as suas circunstâncias – chega-se ao tema das leituras e recepções da Antiguidade como formas de configuração da memória. Assim, esse amplo programa de pesquisa transforma-se no problema da função da memória histórica nos fenômenos da tradição europeia (WIND, 1934, p. X).

Estudos de iconologia

A compreensão da dimensão teórica do pensamento de Warburg e a aplicação das ideias materializadas em seu instituto a um ambicioso programa de estudos culturais alcançou um momento áureo com o trabalho de intelectuais como Ernst Cassirer, Erwin Panofsky e Edgar Wind; para não mencionar importantes colaboradores como Fritz Saxl e Robert Curtius. As ideias de Warburg foram interpretadas e integradas ao conjunto da obra desses intelectuais de maneira bem particular. Nesse movimento, em vez de se constituir uma diretriz metodológica rígida, estabeleceu-se um programa de investigação orientado à função da atividade simbólica dentro do grande tema da cultura humana. A transposição das ideias de Warburg para outros contextos acadêmicos deu origem, no entanto, a uma abordagem distinta. Estabeleceu-se aqui, com base em releituras e adaptações, uma nova metodologia para o estudo da história da arte: a iconologia.

A obra de Warburg gravitou desde o princípio no âmbito do estudo filológico-iconográfico. Sua tese de doutoramento, por exemplo, consistiu em uma comparação dos

quadros mitológicos de Botticelli, *Nascimento de Vênus* e *Primavera*, com representações correspondentes na poesia e teoria da arte a fim de compreender o interesse que os artistas do século XV nutriam pela Antiguidade (WARBURG, 1893, p. 3). Esse tipo de análise remete à tradição de estudiosos da arte e literatura como Wilhelm Lübbeck, Gottfried Kinkel e Anton Springer. Em sua famosa conferência de 1912, no entanto, Warburg dá um passo além. Desprende-se da tradição historiográfica e procura fundamentar uma nova direção metodológica. Para Warburg, a história da arte deveria disponibilizar seu material a uma “psicologia histórica da expressão humana” ainda inexistente. Desvencilhar-se dos esquematismos da história política e da doutrina dos gênios a fim de encontrar sua própria teoria da evolução. A isso, Warburg acrescenta:

Com minha tentativa de interpretação dos afrescos do *Palazzo Schifanoia* espero ter demonstrado que só podemos iluminar os grandes processos evolutivos se nos esforçarmos para esclarecer detalhadamente um ponto obscuro concreto, e isso, por sua vez, só é possível a partir de uma análise iconológica que não se deixa intimidar pelo controle policial das nossas fronteiras e insiste em contemplar a Antiguidade, a Idade Média e a Modernidade como épocas inter-relacionadas, investigando as obras de arte autônomas e aplicadas como documentos expressivos igualmente relevantes¹⁸ (WARBURG, 1912, p. 475-476).

O caminho inaugurado por Warburg foi seguido por vários estudiosos da arte e da cultura renascentista. Panofsky, conforme mencionado anteriormente, em seu trabalho no âmbito da *Bibliothek Warburg* integrou a concepção de forma simbólica ao estudo da perspectiva. Em outros trabalhos, como o famoso estudo sobre *Melancholia I* (PANOFSKY; SAXL, 1923), pode-se perceber a nítida influência do “arquivo histórico” da biblioteca e de sua problemática. Mais tarde, no entanto, com a imigração para os Estados Unidos e movido pela necessidade de explanação e definição metodológica, Panofsky traduz em um novo contexto os princípios que orientariam a pesquisa iconológica.

Na introdução aos seus *Estudos de iconologia*, texto basilar para a historiografia da arte e um dos mais conhecidos sobre o método iconológico¹⁹, a preocupação de Panofsky está direcionada ao problema do significado, intrínseco e expressivo, da obra de arte. Segundo o autor, na análise da obra de arte devem-se distinguir três níveis de significado: seu conteúdo temático natural ou primário, apreendido pela identificação de formas puras, o mundo dos

¹⁸ Tradução de Markus Hediger.

¹⁹ A intenção aqui é a mera enunciação do método estabelecido por Panofsky em sua configuração mais conhecida, ou seja, na referida introdução aos *Estudos de iconologia*. De fato, o pensamento e obra de Panofsky passam por diferentes etapas, distante, portanto, de qualquer redução da iconologia a uma “fórmula”.

motivos artísticos. Esse nível de análise é identificado com uma descrição pré-iconográfica da obra de arte. O conteúdo secundário ou convencional, que se refere à identificação de imagens, histórias e alegorias às quais a imagem remete. Em sentido estrito, é a identificação dos motivos e, portanto, a investigação iconográfica em sentido mais restrito. Por último, o significado intrínseco ou conteúdo, o qual se refere à interpretação dos valores simbólicos geralmente ignorados pelo artista e, muitas vezes, diferentes daquilo que o próprio artista procurava exprimir. Consiste na análise iconográfica em um sentido mais profundo, na qual a obra de arte é interpretada como documento sobre a personalidade do artista, sobre a civilização em geral ou uma atitude religiosa em particular; em suma, a obra de arte enquanto sintoma de outra coisa (PANOFSKY, 1939, p. 21-23).

O fato de Panofsky ser um nome intimamente atrelado à *Bibliothek Warburg* e ao seu fundador, somado ao uso pioneiro, emblemático e com notáveis resultados da “iconologia” na conferência de 1912 (WARBURG, 1912), fizeram com que a vinculação do nome de Warburg às sucessivas pesquisas no âmbito da iconologia fosse inevitável. Nesse sentido, parte da literatura enxerga Warburg como o verdadeiro pai desse método. Tal imagem aparece em alguns textos da década de 1960. William Heckscher, por exemplo, enfatiza a relevância do ensaio sobre os afrescos do *Palazzo Schifanoia* na constituição da iconologia: “Foi em 1912 que, graças aos cuidados esforços de Warburg, a fase inicial da nascente iconologia chegou à sua feliz conclusão” (HECKSCHER, 1967, p. 253). Udo Kultermann, em sua história da historiografia da arte, fala sobre um método warburguiano que tem sua origem em historiadores da arte como Emile Mâle, Jacob Burckhardt, Alois Riegl e Max Dvořák, e pensadores como Cassirer, Freud e Jung. Para além de suas raízes intelectuais, o autor atrela diretamente o referido método warburguiano ao método iconológico, caracterizando-o como a superação da reflexão artística meramente formal e a fundamentação de uma “ciência da cultura” [*Kulturwissenschaft*] abrangente, capaz de integrar as diferentes disciplinas (KULTERMANN, 1966, p. 374). Essa imagem permanece na literatura posterior. Regine Prange, em seu livro sobre a gênese da história da arte, refere-se à iconologia como uma ampliação do método iconográfico realizada por Warburg e Panofsky (PRANGE, 2004, p. 149). Karen Michels ressalta a importância de Warburg para a iconologia, especialmente em virtude de sua compreensão da obra de arte para além da dimensão artística, portanto, como um “veículo da

tradição humana”, como registro do que se poderia chamar “espírito do tempo” [*Zeitgeist*] (MICHELS, 2008, p. 40).

A compreensão da arte como sintoma de uma época enseja certo criticismo não só ao método iconológico, mas também a um dos próprios percussores e fundadores do método. Assim, Warburg aparece em alguns autores como um historiador que pouco contribuiu para a compreensão do artista e do processo criativo, concentrando-se efetivamente mais sobre os aspectos contextuais do que sobre a arte em si. Nesse sentido, pode-se ler no livro de Silvia Ferretti: “Fascinado, como ele era, pelo mundo florentino que aflorava em sua frente de forma tão vívida e concreta, Warburg enxergava a obra de Botticelli mais como resultado da imitação literária do que uma criação autônoma da substância primária do artista” (FERRETTI, 1989, p. 26). A pouca importância dada às intenções do artista, sua personalidade e processo criativo são pontos destacados por Michael Podro em seu livro sobre os “historiadores críticos” da arte. Aqui o método de Warburg é passível de crítica justamente por ignorar o processo de execução da obra e os traços distintivos do artista (PODRO, 1982, p. 174).

Foge ao escopo deste artigo investigar se, de fato, Warburg passou perto de reduzir a arte a mero sintoma, ou se efetivamente sua obra se vincula aos estudos elaborados no âmbito da iconologia. Todavia, há de se destacar que alguns autores enxergaram claros exageros na vinculação de Warburg ao método iconológico. Para esses autores, é necessária a correta separação da obra de Warburg e a de seus seguidores, sob o risco de se compreender erroneamente importantes nuances de seu pensamento. Assim, procuraram investigar a questão de maneira mais profunda, redefinindo a própria compreensão de seu legado.

Na década de 1960 Gertrud Bing aponta para a complexidade existente na recepção de Warburg, derivada, sobretudo, da quantidade e variedade de estudos que reivindicam a autoridade do seu nome²⁰. Para Bing, em um contexto em que os assim chamados “estudos warburgianos” não encontram suportes efetivos na obra do autor, faz-se necessário redefinir suas realizações. Em sua interpretação, o caso de Warburg se configura como o do autor que se torna obscurecido pela amplitude do seu legado (BING, 1965, p. 300). Mesmo em um momento posterior, Kristen Lippincott identifica o conhecimento pouco efetivo sobre a obra e pensamento de Warburg: “Em nossos dias, escreve-se muito sobre os sucessos ou fracassos da

²⁰ Gombrich é outro importante autor a se contrapor desde a década de 1960 à recepção de Warburg como iconologista: “Assim como Marx talvez não fosse marxista e Nietzsche não fosse nietzschiano, também Warburg basicamente não fosse warburgiano” (GOMBRICH, 1966).

‘escola warburgiana’ sem a devida compreensão de quem foi Warburg, daquilo que acreditava ou daquilo que escreveu” (LIPPINCOTT, 1991, p. 231). Lippincott vai além e sustenta a tese de que não existe uma “escola warburgiana” por duas razões: grande parte dos intelectuais formados no instituto foram discípulos de Fritz Saxl e não de Warburg; os historiadores modernos da arte ignoram o fato de Warburg possuir uma excelente memória visual e admirável capacidade de reconhecer padrões nas obras de arte, habilidade que não pode ser reduzido a uma fórmula (LIPPINCOTT, 1991, p. 232).

Outros autores das décadas de 1980 e 1990 reforçaram essa interpretação que consistia fundamentalmente em uma reavaliação de sua relação com a iconologia. Em suas recordações sobre Aby Warburg, Klaus Berger enfatiza o aspecto fragmentário de sua obra e destaca a inexistência de qualquer publicação volumosa. Isso se deve não à falta de tempo ou esforço, mas à impossibilidade de se alcançar um sistema fechado. Nesse sentido, Warburg é visto como um intelectual avesso às receitas fechadas, ao contrário, um historiador dos fragmentos, dos aforismos (BERGER, 1979, p. 53-54). Martin Warnke é um dos primeiros a defender que a iconologia em Warburg significa apenas um meio artístico-científico de promover um “objetivo iluminista” [*Aufklärungsziel*]. Sendo assim, não se constitui enquanto método de pesquisa independente, como seus seguidores interpretaram. Com efeito, para Warnke, os resultados da pesquisa iconológica, desenvolvida de forma tão imponente e abundante, frequentemente se afastam da diretriz metodológica originalmente concebida por Warburg (WARNKE, 1980, p. 60-61). Michael Diers coloca-se de modo explicitamente crítico em relação à recepção de Warburg como “pai da iconologia”. Para Diers, Warburg não apenas exerceu influência sobre os “warburgianos”, mas sofreu uma influência inversa. Na interpretação comumente divulgada de uma “ciência da arte histórico-artística” [*kunstgeschichtliche Kulturwissenschaft*] a teoria da cultura de Warburg é simplificada, as nuances de seu pensamento são perdidas e, no lugar, erige-se a imagem de um mero “discípulo” de Panofsky (DIERS, 1991, p. 5).

Para além dessas controvérsias, nos últimos trinta anos a diretriz metodológica que encontra um impulso decisivo em Warburg foi reavaliada e transformada em um novo programa de pesquisa. Inspirado em textos como a própria conferência sobre os afrescos de Schifanoia, o ensaio de 1920 sobre Lutero (WARBURG, 1920) e o *Atlas Mnemosyne*, surgiu um novo campo de estudos, a “iconografia política” [*politische Ikonographie*]. Concebida como uma investigação que se concentra, sobretudo, sobre o significado e uso político-ideológico das

imagens, representou também uma nova apropriação do legado de Warburg. Na introdução ao *Manual de iconografia política* [*Handbuch der politischen Ikonographie*], pode-se ler como seus organizadores conscientemente dispuseram as imagens de forma semelhante ao *Atlas Mnemosyne* (FLECKNER; WARNKE; ZIEGLER, 2011, p. 11). Além disso, encontraram nas lições historiográficas e teóricas de Aby Warburg um impulso decisivo para o projeto: a análise das imagens não a partir de uma ordenação prática, simples e contínua, mas a partir da constatação de diferenças históricas específicas dentro da sequência de um mesmo motivo, isso, a partir do estudo dos seus momentos de ruptura e mudança (FLECKNER; WARNKE; ZIEGLER, 2011, p. 12).

De E. H. Gombrich a Didi-Huberman

A “iconografia política” representa uma leitura atual do legado de Warburg, uma reapropriação de sua obra que muito tem a ver com o avanço da pesquisa sobre seu pensamento e com o estudo e publicação de materiais inéditos. No entanto, configura-se como apenas um dos desdobramentos das novas leituras sobre sua obra. Nas últimas décadas surgiram diferentes interpretações, discussões e, sobretudo, diretrizes metodológicas no âmbito da história da arte que se constituíram com base em um diálogo explícito com a obra de Warburg, sobretudo, seus textos inéditos. Esse movimento de releituras e reapropriações concedeu nova feição e relevo a um historiador que já havia sido influente sobre diversos intelectuais do século XX.

A pesquisa mais moderna sobre Warburg, bem como o gradual crescimento do interesse por sua obra a partir de 1970, não podem ser compreendidos sem a devida atenção à publicação de sua biografia intelectual pelo historiador da arte Ernst Hans Gombrich. Apesar de todo o criticismo e discussões que circundam o livro²¹, ele teve um papel fundamental na divulgação do nome de Warburg, em especial, por apresentar ao grande público questões, conceitos e intuições presentes em sua obra, os quais estavam, até aquele momento, circunscritos aos círculos eruditos. Portanto, seu propósito é claro: introduzir o leitor às ideias e personalidade de um intelectual que exerceu forte influência nos estudos em história da arte e, adicionalmente, tornar disponível, pela primeira vez, conceitos presentes no material inédito de Warburg,

²¹ A mais notável crítica à obra foi publicada por Edgar Wind (WIND, 1971). Pode-se destacar ainda a resenha do historiador Felix Gilbert (GILBERT, 1972).

projetos e esboços que foram acumulados durante sua vida (GOMBRICH, 1970, p. 1). De fato, Gombrich empreende com pioneirismo uma investigação sistemática da evolução do pensamento de Warburg dentro do contexto da história das ideias. Seu livro permaneceu por muito tempo como uma referência isolada, sobretudo no mundo de língua inglesa. E, apesar das diversas críticas aos seus comentários, toda uma geração de intelectuais se debruçou sobre sua biografia intelectual como forma de acesso aos fragmentos e outros escritos inéditos de Warburg (PAPAPETROS, 2003, p. 173-174).

Uma importante questão presente na interpretação de Gombrich diz respeito à sua ênfase nos fragmentos de Warburg e a conseqüente imagem daí apreendida de um historiador melancólico, atormentado. Gombrich escreve:

O propósito de tornar conhecido os escritos não publicados de Warburg inevitavelmente levou a uma grande concentração sobre projetos inacabados e notas, em detrimento de seus escritos publicados (...). O leitor confronta-se, assim, constantemente com anotações enigmáticas, formulações que ele escreveu mais para si do que para os outros, as quais devem ser subsequentemente explicadas e expandidas à luz daquilo que se conhece das leituras de Warburg e de suas preocupações (...). Mesmo a pequena seleção que decidi incorporar ao texto demonstra ser intimidadora (GOMBRICH, 1970, p. 5).

Sobre aspecto atormentado da personalidade de Warburg:

Não se encontra no escopo ou na competência deste estudo a descrição das agonias mentais dos anos psicóticos de Warburg. Nada mais precisa ser dito a não ser que o inferno no qual ele caiu não deve ser romantizado. As duas preocupações da sua vida intelectual, a expressão da paixão e a reação ao medo, o atormentavam em forma de terríveis histerias e fobias, obsessões e decepções, as quais, em última instância, fizeram com que se tornasse um perigo para si e para as pessoas próximas, levando-o ao confinamento. Houve períodos em sua vida em que temeu que isso poderia acontecer. Agora, isso se tornou uma terrível realidade (GOMBRICH, 1970, p. 215).

Assim, a visão de um “Warburg atormentado”, bem como certo desinteresse pelo episódio de seu colapso mental foi uma imagem apreendida da biografia de Gombrich. Edgar Wind em sua resenha da biografia intelectual tece dura crítica a essa interpretação. Para Wind, Gombrich erra ao partir do pressuposto da existência de uma dicotomia entre os fragmentos de Warburg e seus escritos publicados: “É de sua leitura dos papéis inéditos que o Prof. Gombrich abstraiu essa figura torturada” (WIND, 1971, p. 182). Em tom irônico, Wind acrescenta: “O estilo incisivo do homem se perde no enxame pululante de notações efêmeras, das quais ele emerge, como um espectro, na aparência hoje em moda de um molusco atormentado” (WIND, 1971, p. 183).

Michael Steinberg em seu ensaio sobre Warburg, publicado como posfácio da tradução inglesa da conferência de 1923, analisa criticamente a interpretação de Gombrich sobre o episódio do colapso mental, apontando para seu positivismo popperiano²². Para Steinberg, o efeito prático do zelo de Gombrich no tratamento do referido episódio foi a confusão entre a dimensão pessoal e intelectual do biografado e, conseqüentemente, a tentativa de interpretá-lo dentro de uma perspectiva evolucionista, do primitivo para o moderno, do irracional para o racional (STEINBERG, 1995, p. 68). O aspecto racionalista do pensamento de Gombrich resultou na projeção de suas próprias predileções na obra de Warburg, interpretando erroneamente lemas centrais de seu pensamento, como a dolorosa ambivalência e a simultaneidade do primitivo e do irracional presente na clássica citação: “Atenas deseja precisamente ser sempre reconquistada por Alexandria” [*Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein*]²³. Para Steinberg a categoria histórica que permanece como objeto de análise de Warburg durante toda sua vida é o paganismo, em sua acepção mais ampla de fenômeno cultural primitivo, o qual retorna na qualidade de modo cultural dominante em vários momentos históricos e permanece como potência dormente nos grupos e nos próprios indivíduos (STEINBERG, 1995, p. 70). No âmago desse embate, encontra-se não apenas uma discussão sobre a personalidade de Warburg, mas sobre suas referências intelectuais. Enquanto Gombrich vê em Warburg um intelectual avesso ao culto irracionalista e sua relação com Nietzsche como ambivalente²⁴, Steinberg percebe a dialética existente em Warburg entre o racional e o irracional (apolíneo x dionisíaco) como cunhada à sombra do filósofo (STEINBERG, 1995, p. 69-70).

De fato, o livro de Gombrich pontuou importantes questões do debate, seja para a posterior confirmação ou para a crítica de suas perspectivas. O problema da relação intelectual com Nietzsche faz parte do universo de debates sucessivos à biografia intelectual que podem ser, no contexto deste artigo, remetidos e sintetizados em duas interpretações possíveis das referências teóricas de Warburg. De um lado, a compreensão de seus modelos teóricos a partir de sua inserção no contexto científico-intelectual de meados do século XIX; de outro, a

²² Burucúa também descreve a leitura de Gombrich como iluminista e popperiana, uma interpretação na qual todo o *pathos* do modo warburgiano de investigação é visto à luz de um embate em prol do domínio da racionalidade na história (BURUCÚA, 2003, p. 11).

²³ A passagem encontra-se na conclusão do ensaio sobre Lutero (WARBURG, 1920, p. 567)

²⁴ Segundo Gombrich: “Ainda que ele [Warburg] compreendesse o Renascimento como uma área de conflito entre o racional e o irracional, ele se colocava inteiramente ao lado da razão” (GOMBRICH, 1970, p. 13).

compreensão de seus modelos teóricos como produto da cultura *Fin de siècle* e, paralelo a isso, como percussores de questões caras ao século XX. Essa importante questão no âmbito da hermenêutica dos modelos teóricos de Warburg enseja, portanto, duas imagens: a de um intelectual imerso no século XIX e a de um intelectual “além de seu tempo”.

Essa distinção interpretativa transparece na coletânea de artigos publicada em 1995 sob organização de Galitz e Reimers. Ao reunir textos de importantes estudiosos da obra de Warburg, a coletânea apresenta duas tendências da literatura mais recente:

O artigo de Ernst H. Gombrich representa uma exceção. O único não conferenciado durante a “Semana-Aby-Warburg”, mas escrito para um público italiano. Com sua oposição à tendência de transformar Warburg em “um profeta do século XX”, e com sua contextualização de Warburg no pensamento evolucionista do século XIX, Gombrich é crítico e complementar aos demais artigos (GALITZ; REIMERS, 1995, p. 12).

A imagem de Warburg como um intelectual próximo ao espírito científico do século XIX aparece documentada na biografia intelectual de Gombrich. O autor detém-se na análise da influência de pensadores como Hermann Usener (GOMBRICH, 1970, p. 28-30), Tito Vignoli (GOMBRICH, 1970, p. 68-72) e Charles Darwin (GOMBRICH, 1970, p. 72-73). Em textos tardios, Gombrich continua a sustentar tal relação. Em sua conferência em homenagem aos 70 anos da morte de Warburg, ele vincula a assim chamada “psicologia histórica da expressão humana” ao livro de Darwin *A expressão das emoções no homem e nos animais*, reafirmando aqui a imagem de um historiador sujeito a ataques de cólera e emoções intensas (GOMBRICH, 1999, p. 271-272). No entanto, é em seu artigo *Aby Warburg e o evolucionismo do século XIX* que Gombrich apresenta a questão de maneira mais explícita e crítica. Segundo o autor, as teorias evolucionistas do século XIX foram cruciais na constituição do pensamento de Warburg. Aliás, representam influências imprescindíveis e frequentemente ignoradas pelos críticos. Warburg foi formado pelo espírito do século XIX, de forma que a tentativa dos historiadores mais jovens de transformá-lo em um “profeta do século XX” depara-se com o eminente risco de distorcer o universo do seu pensamento (GOMBRICH, 1995, p. 52). Nesse sentido, Warburg faz parte de um conjunto de intelectuais de sua época que admitiram, é verdade, sem muito questionamento, os princípios da teoria da evolução (GOMBRICH, 1995, p. 69).

A interpretação de Gombrich ecoa em outros autores, como Bernd Roeck. Esse autor, em sua biografia do jovem Warburg, sustenta que os “referenciais de seu sistema não foram

Freud, Jung, Max Weber ou Émile Durkheim” (ROECK, 1997, p. 102). Segundo Roeck, suas principais influências foram Darwin e alguns psicólogos do século XIX. A relação de Warburg com o século XIX, no entanto, foi além, encontrando importantes referenciais na literatura, como Goethe, Carlyle e toda a tradição do classicismo winckelmanniano. No âmbito da arte e da cultura, aproximou-se de Kekulé von Stradonitz, Carl Justi e, sobretudo, de Jacob Burckhardt, que se tornou de forma visivelmente clara seu “modelo mais venerado e mais bem compreendido” (ROECK, 1997, p. 102). Por outro lado, Warburg procurou manter-se distante das tendências românticas e do irracionalismo do século XIX, especialmente de Nietzsche. Nesse contexto, a investigação científica significa para Warburg uma forma de se colocar contra essas tendências e de promover, paralelamente, a formação autônoma [*Selbsterziehung*] do homem (ROECK, 1997, p. 103).

Outra autora a sustentar a tese de Warburg como um homem do século XIX foi Perdita Rösch. Para tanto, enumera alguns argumentos como o fato de sua juventude e formação intelectual ter se dado no século XIX e o fato de seu modo de viver, costumes e hábitos, serem tipicamente oitocentistas. Além disso, Warburg pertence, no nível social e histórico, à era Guilhermina e foi formado pelo conjunto de valores da grande burguesia hanseática. No entanto, pode-se encontrar na interpretação da autora a ênfase em aspectos “modernos” de seu pensamento. Nesse sentido, para Rösch, Warburg deve ser visto como um homem em um período de transição, marcado pelo desenvolvimento dos fundamentos da modernidade. Dessa forma, a especificidade de sua investigação científica e o escopo de seus escritos corporifica, sem dúvida, “aspectos da modernidade” (RÖSCH, 2010, p. 21).

A interpretação de Rösch, em seu pano de fundo, traz elementos das novas leituras da obra de Warburg, cuja ênfase recai sobre os aspectos modernos de seu pensamento e na percepção de sua obra como importante referência teórico-metodológica para os atuais desafios da história da arte. Esse movimento, acentuado, sobretudo, a partir dos anos 2000, passa pela superação da imagem de Warburg enquanto intelectual atrelado ao programa de pesquisa da “sobrevivência da Antiguidade” [*Nachleben der Antike*] conforme interpretada por seus contemporâneos Cassirer, Panofsky e Saxl, e pela superação da imagem de Warburg enquanto iconologista.

Em Christopher Wood, pode-se ler a interpretação de Warburg como o teórico que levou adiante, com sua simbologia, a estratégia mais original de investigar historicamente a “imagem

hermeneuticamente recalcitrante”, no entanto, conforme o autor ressalta, “ele não ficou conhecido ou foi compreendido de forma criativa em sua época” (WOOD, 2003, p. 25). Já em Michaud, pode-se ler uma crítica à restrição do pensamento de Warburg ao contexto do século XIX e a indicação dos aspectos presentes no *Atlas Mnemosyne* que mostram um Warburg próximo das montagens fotográficas das vanguardas artísticas, portanto, um intelectual cuja referência teórica se vincula intimamente com as décadas de 1910 e 1920 (MICHAUD, 2008, p. 9). No entanto, é com a obra de Didi-Huberman que essa releitura do pensamento de Warburg atinge seu ápice. Esse autor, à semelhança da biografia intelectual de 1970, apresenta uma compreensão integral da vida e obra de Warburg, distanciando-se, por outro lado, evidentemente tanto no método de investigação quanto nas conclusões.

O projeto de Didi-Huberman passa por uma reavaliação profunda da história da arte. Nas primeiras páginas de seu livro sobre Warburg, o autor apresenta a história da arte tipicamente winckelmanniana, caracterizada pela superação da análise em direção à síntese e pela busca das essências (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 15-22). Nesse ponto o autor se pergunta: não seria possível encontrar um modelo alternativo para o estudo da história da arte? Um modelo distinto para o “tempo da memória das imagens”? Em suma, uma forma de superação da historiografia tradicional em direção a uma abordagem das imagens de modo caracteristicamente anacrônico? (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 24). O escopo do livro de Didi-Huberman consiste, portanto, em encontrar em Warburg o referencial teórico para sua ambiciosa “história da imagem fantasma”.

Com esse fim em vista, Didi-Huberman retoma o debate sobre a influência de Nietzsche e denuncia a tentativa forçada de autores como Cassirer, Hans Baron e Gombrich de atenuar com todas as forças as relações entre Warburg, Nietzsche e Burckhardt, acentuando suas diferenças e, no caso de Gombrich, inventando um Burckhardt “hegeliano” a fim de “evocar novamente o espectro nietzschiano fora da constelação iconológica warburgiana”²⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 127). A leitura de Didi-Huberman, no entanto, vai além da reabilitação da influência nietzschiana. Para o autor, Warburg foi o único a compreender com “profundidade a eficácia sintomática mediante a qual um deslocamento produz intensidade” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 209). Dentre seus contemporâneos, apenas Freud empreendeu tentativa similar. Baseado, portanto, nesse vínculo intelectual que perpassa Nietzsche e chega em Freud,

²⁵ Essa e as demais citações do livro de Didi-Huberman são extraídas da tradução de Vera Ribeiro.

conclui-se que “Warburg já tocava no próprio funcionamento de um ‘inconsciente das formas’” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 209). Assim, compreende-se conceitos como as “fórmulas de *pathos*” [*Pathosformeln*] em termos freudianos, como formação do inconsciente, e interpreta-se percepções dialéticas características da obra de Warburg – como o conflito entre apolíneo e dionisíaco, entre o olímpico e o demoníaco – a partir da ideia de que no fundo tais conflitos demonstram a “psicomaquia” no regime duplo das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 210).

A interpretação do pensamento de Warburg apresentada por Didi-Huberman sintetiza, de fato, a imagem de um intelectual do século XX. Para o autor, “Gombrich revelou – mas também superestimou – o uso que ele [Warburg] fez do evolucionismo heterodoxo de Tito Vignoli” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 56) com o objetivo de afastar a psicanálise do pensamento warburguiano (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 361). Mais do que isso, Gombrich rejeitou a influência de Freud e em seu lugar inventou a imagem de um “Warburg junguiano” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 245). Há, por parte do autor, a clara tentativa de superação da leitura popperiana de Gombrich, apresentando em seu lugar uma teoria da imagem para além dos modelos da lógica: “A imagem – por ser pautada pelos poderes do inconsciente – zomba das contradições lógicas” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 302). Com Didi-Huberman, portanto, surge a imagem de um historiador cujo programa de pesquisa e arquivo histórico, materializado em sua biblioteca, encontram-se próximos de uma definição da memória inconsciente como a de Lacan (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 276).

Outra importante questão presente na bibliografia das últimas décadas que encontra eco em *A imagem sobrevivente* [*L’Image survivante*] é a aproximação de Warburg com a antropologia. Autores como Kurt Forster já haviam apontado para a questão. Em um artigo da década de 1990, Forster retoma a imagem de Warburg como um historiador dos detalhes. Diferentemente, entretanto, da interpretação de Heise e Ginzburg, esse autor ressalta que o zelo pelos detalhes revela o interesse pelas áreas marginais, nas quais as práticas culturais precedentes permanecem vivas. Demonstra-se aqui uma maior aproximação de Warburg em relação aos modelos teóricos da antropologia e da etnografia do que em relação aos modelos da história da arte (FORSTER, 1996, p. 17). Assim, com Didi-Huberman há a união dessa imagem de um Warburg próximo da antropologia com a concepção de uma história da arte anacrônica: “Warburg abriu o campo da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem

reconhecidos novos objetos a estudar, mas também para abrir seu tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 44).

A ampliação dos limites e significados dos modelos teóricos de Warburg, de fato, fomentou importantes discussões e ampliou o alcance do seu legado. Ao mesmo tempo em que essas discussões deram um impulso decisivo para a publicação de novos materiais, foram também resultados direto do trabalho editorial e filológico que tornou disponível importantes fontes para a compreensão de seu pensamento, sobretudo, de seus projetos de maturidade. Nesse sentido, pode-se citar importantes publicações como as fontes sobre sua história clínica (STIMILLI, 2005), reedições do texto sobre a expedição entre os *Pueblo*²⁶, seu *Atlas Mnemosyne* (WARBURG, 2000) e os próprios fragmentos sobre a teoria da expressão (WARBURG, 2015a). No entanto, interpretações criativas do pensamento de Warburg e o enfoque em determinados textos, como a conferência sobre a expedição entre os *Pueblo*, deparam-se com certos limites. Vale lembrar o diagnóstico de Freedberg a respeito do episódio da viagem de Warburg a América. Para o autor, a literatura sobre o tema caracteriza-se por uma popularização exagerada e, conseqüentemente, recai em análises superficiais, repetitivas e repletas de equívocos, produzidas em função dos impulsos românticos de intelectuais que acreditam que a história da arte deve ser vista como antropologia (FREEDBERG, 2004, p. 14).

Conclusão

Em uma apresentação geral do pensamento de Warburg, o historiador Martin Warnke classifica seu repertório de questões como um dos mais complexos, difíceis, abrangentes e eruditos da pesquisa histórico-artística. Ressalta, no entanto, que seu impacto sobre a historiografia ficou muitas vezes restrito a questões menos abrangentes, as quais não incorporavam sua dimensão ilustrativa, isto é, a percepção da obra de arte como um elemento útil e necessário nos movimentos e desenvolvimentos históricos (WARNKE, 1990, p. 128). O diagnóstico de Warnke descreve, assim, a obra de Warburg como uma produção abrangente e instigante, cuja recepção caminhou, muitas vezes, próxima da restrição de sua amplitude e da supressão de algumas de suas especificidades.

²⁶ A mais importante, sem dúvida, foi a reedição de Ulrich Raulff (WARBURG, 1988). Trata-se da primeira versão alemã do texto, conhecido, até aquele momento, na versão inglesa do germanista William Mainland.

No contexto de sua recepção pela literatura, a constituição de uma certa tendência, qual seja a de se interpretar o pensamento de Warburg sem um conhecimento efetivo e apurado de sua obra, tem sido destacada por alguns autores. Segundo Salvatore Settis: “O nome de Aby Warburg é um dos mais citados na literatura histórico-artística (e não apenas aí): o que não significa, de forma alguma, que sua obra é efetivamente conhecida” (SETTIS, 1991, p. 115). Esse problema ocorre de maneira ainda mais evidente em face da recente divulgação e popularização do seu nome, acarretando, conseqüentemente, a repetição de equívocos e erros interpretativos (SETTIS, 1991, p. 115). Ao refletir sobre essa questão, Spyros Papapetros afirma: “É certamente um fenômeno curioso o fato de que toda a indústria literária sobre Warburg tem sido gerada na ausência de sua própria obra, a qual, em grande parte, ainda não foi publicada” (PAPAPETROS, 2003, p. 174).

Nos últimos anos o acesso à obra de Warburg tem sido facilitado. Seus escritos clássicos têm sido traduzidos e alguns projetos de edição e publicação de inéditos têm sido levados adiante, como é o caso do projeto das *Obras completas* [*Gesammelte Schriften – Studienausgabe*], desenvolvido no âmbito da *Warburg-Haus* em Hamburgo. Não obstante, o problema do conhecimento pouco efetivo não parece ter sido superado. O interesse pelos novos materiais traz consigo leituras superficiais e pouco críticas, como ocorre na popularização do interesse pelos textos da maturidade de Warburg, a exemplo de muitas discussões sobre o *Atlas Mnemosyne* e sobre a conferência de 1923. Diante das diferentes interpretações expostas neste artigo, o principal desafio que se apresenta ao leitor da obra de Warburg parece ser, precisamente, o de uma análise mais detida de seus escritos. Nesse processo, deve-se reconhecer os êxitos e contribuições da literatura crítica, mas também os seus limites.

Em um contexto acadêmico como o nosso, no qual a obra de Warburg passa a ser efetivamente recepcionada, a investigação dos diferentes momentos e nuances da história de sua recepção apresenta-se como uma tarefa fecunda. Assim, a fim de aprofundar o debate sobre sua recepção crítica, este artigo tratou de mapear a constituição de seus principais momentos e de apresentar e comparar as interpretações dos autores mais expressivos. Mostrou-se como os diferentes momentos da história da recepção de sua obra estão intimamente ligados aos acontecimentos ao redor do seu instituto de pesquisa e à própria evolução da historiografia e teoria da arte. A partir de uma leitura baseada na percepção da dinâmica do gradual deslocamento da imagem de Warburg como “historiador dos detalhes” para uma imagem de

Warburg como referencial para uma moderna história da arte, este artigo procurou demonstrar como cada geração se apropriou de diferentes maneiras de sua obra, ora se aproximando de uma hermenêutica mais fidedigna, ora adotando uma leitura mais criativa.

Referências bibliográficas

- BERGER, Klaus. Erinnerungen an Aby Warburg. In: FÜSSEL, Stephan (Org.). *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen: Gratia, 1979. p. 49-57.
- BING, Gertrud. A. M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, v. 28, p. 299-313, 1965.
- BURKE, Peter. Aby Warburg as historical anthropologist. In: BREDEKAMP, H.; DIERS, M.; SCHOELL-GLASS, C. (Orgs.). *Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*. Weinheim: Acta Humaniora, 1991. p. 39-44.
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CASSIRER, Ernst. *An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture*. Hamburg: Felix Meiner, 2006 (1944).
- CASSIRER, Ernst. *Ausgewählter wissenschaftlicher Briefwechsel*. Hamburg: Felix Meiner, 2009.
- CASSIRER, Ernst. Critical idealism as a philosophy of culture. In: VERENE, Donald (Org.). *Symbol, myth, and culture*. New Haven, London: Yale University, 1979 (1936). p. 64-91.
- CASSIRER, Ernst. Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. In: RECKI, Birgit (Org.). *Aufsätze und kleine Schriften (1922–1926)*. Hamburg: Felix Meiner, 2003 (1923). p. 75-104.
- CASSIRER, Ernst. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Hamburg: Felix Meiner, 2003 (1927).
- CASSIRER, Ernst. Nachruf auf Aby Warburg. In: RECKI, Birgit (Org.). *Aufsätze und kleine Schriften (1927–1932)*. Hamburg: Felix Meiner, 2004 (1929). p. 368-374.
- CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen: Zweiter Teil, das mythische Denken*. Hamburg: Felix Meiner, 2002 (1925).
- CASSIRER, Toni. *Mein Leben mit Ernst Cassirer*. Hamburg: Felix Meiner, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georg. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (2002).

DIERS, Michael. *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-1918*. Weinheim: Acta Humaniora, 1991.

FAEHNDRICH, Jutta. *Ernst Cassirer und Aby Warburg: ein Literaturbericht*. Leipzig, 2000. (Dissertação – Institut für Kulturwissenschaften, Universität Leipzig)

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Médici. *História: Questões e debates*, Curitiba, v. 41, p. 131-165, 2004.

FERNANDES, Cássio da Silva. Jacob Burckhardt e Aby Warburg. *Locus*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p.127-143, 2006.

FERNANDES, C.; MENESES, P.; RAGAZZI, A. (Orgs.). *Figura*, v. 5, n. 1, 2017.

FERRETTI, Silvia. *Cassirer, Panofsky, Warburg*. New Haven: Yale University, 1989.

FLECKNER, U.; WARNKE, M.; ZIEGLER, H. (Orgs.). *Handbuch der politischen Ikonographie*. München: C. H. Beck: 2011.

FORSTER, Kurt. Aby Warburg: his study of ritual and art on two continents. *The MIT Press*, Cambridge, v. 77, p. 5-24, 1996.

FREEDBERG, David. Pathos a Oraibi: ciò che Warburg non vide. In: VIA, C.; MONTANI, P. (Orgs.). *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*. Turin: Nino Aragno, 2004. p. 569-611.²⁷

GALITZ, Robert; REIMERS, Brita. Vorwort. In: *Aby Warburg: »Ekstatische Nympe... trauernder Flußgott« Portrait eines Gelehrten*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1995. p. 8-12.

GEFFECKEN, Johannes. Neues und Neustes vom Nachleben der Antike. *Süddeutsche Monatshefte*, München, v. 23, n. 4, p. 324-328, 1926.

GILBERT, Felix. From art history to the history of civilization: Gombrich's biography of Aby Warburg. *The Journal of Modern History*, Chicago, v. 44, n. 3, p. 381-391, 1972.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: *Mitos, emblemas, sinais*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (1966). p. 41-93.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (1979). p. 143-179.

²⁷ Foi utilizada a versão online do texto, disponível em: <<http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Freedberg/Pathos-at-Oraibi.pdf>>. Acesso em: 26.06.2019.

GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. 2 ed. Oxford: Phaidon, 1986 (1970).

GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg: his aims and methods*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, v. 62, p. 268-282, 1999.

GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg, 1866-1929*. *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich, 11 de dezembro, 1966.

GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts*. In: GALITZ, R.; REIMERS, B. (Orgs.). *Aby Warburg: »Ekstatische Nympe... trauernder Flußgott« Portrait eines Gelehrten*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1995. p. 52-73.

GRIMM, Herman. *Warburgs Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling"*. *Deutsche Literaturzeitung*, Berlin, v. 14, p. 689-692, 1893.

HECKSCHER, William. *The genesis of iconology*. In: *Art and literature*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1985 (1967). p. 253-280.

HEISE, Carl Georg. *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*. 2 ed. Hamburg: Gesellschaft der Bücherfreunde, 1959 (1947).

JESINGHAUSEN-LAUSTER, Martin. *Die Suche nach der symbolischen Form: der Kreis um die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1985.

KAEGI, Werner. *Das Werk Aby Warburgs: mit einem unveröffentlichten Brief Jacob Burckhardts*. *Neue Schweizer Rundschau*, Zürich, v. 1, n. 5, p. 283-293, 1933.

KULTERMANN, Udo. *Geschichte der Kunstgeschichte*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ulstein Sachbuch, 1981 (1966).

LIPPINCOTT, Kristen. *Aby Warburg, Fritz Saxl and the astrological ceiling of the Sala di Galatea*. In: BREDEKAMP, H.; DIERS, M.; SCHOELL-GLASS, C. (Orgs.). *Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*. Weinheim: Acta Humaniora, 1991. p. 213-232.

MATTOS, Claudia. *Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea*. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 130-139, 2007.

MCEWAN, Dorothea. *Ausreiten der Ecken: die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1998.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (1998).

- MICHAUD, Philippe-Alain. Zwischenreich: Mnemosyne oder die subjektlose Expressivität. *Trivium*, Paris, v. 1, p. 2-21, 2008.
- MICHELS, Karen. *Aby Warburg: im Bannkreis der Ideen*. 2 ed. München: C. H. Beck, 2008.
- PANOFSKY, Erwin. A. Warburg. In: FÜSSEL, Stephan (Org.). *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen: Gratia, 1979 (1930). p. 29-33.
- PANOFSKY, Erwin. Die Perspektive als “symbolische Form”. In: OBERER, H.; VERHEYEN, E. (Orgs.). *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Volker Spiess, 1980 (1927). p. 99-167.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982 (1939).
- PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Dürers Melancholia I: Eine Quellen und Typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig: B. G. Teubner, 1923.
- PAPAPETROS, Spyros. The eternal seesaw: oscillations in Warburg’s revival. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 26, n. 2, p. 169-176, 2003.
- PAULI, Gustav. Antike Einflüsse in der italienischen Frührenaissance. *Kunstchronik*, Leipzig, v. 5, p. 174-177, 1893-1894.
- PODRO, Michael. *The critical historians of art*. New Haven: Yale University, 1982.
- PRANGE, Regine. *Die Geburt der Kunstgeschichte*. Köln: Deubner, 2004.
- ROECK, Bernd. *Der junge Aby Warburg*. München: C. H. Beck, 1997.
- RÖSCH, Perdita. *Aby Warburg*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010.
- SAXL, Fritz. Ernst Cassirer. In: SCHILPP, Arthur (Org.). *The philosophy of Ernst Cassirer*. Evanston: The library of living philosophers, 1949. p. 47-51.
- SCHOELL-GLASS, Charlotte. *Aby Warburg und der Antisemitismus*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.
- SETTIS, Salvatore. Zur Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. In: : BREDEKAMP, H.; DIERS, M.; SCHOELL-GLASS, C. (Orgs.). *Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*. Weinheim: Acta Humaniora, 1991. p. 115-123.
- STEINBERG, Michael. Aby Warburg’s Kreuzlingen lecture. In: WARBURG, Aby. *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*. Ithaca, London: Cornell University, 1995. p. 59-114.

- STIMILLI, Davide (Org.). *La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.
- STOCKHAUSEN, Tilmann von. *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: Architektur, Einrichtung und Organisation*. Hamburg: Dölling und Galitz, 1992.
- STUHLFAUTH, Georg. A. Warburg und die Warburg-Bibliothek. *Theologische Blätter*, Leipzig, v. 5, n. 3, p. 53-64, 1926.
- WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero. In: *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (1920). p. 515-621.
- WARBURG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. In: *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (1912). p. 453-505.
- WARBURG, Aby. A presença do Antigo: escritos inéditos. v. 1. Campinas: Editora Unicamp, 2018.
- WARBURG, Aby. A última vontade de Francesco Sassetti. In: *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (1907). p. 169-217.
- WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2000.
- WARBURG, Aby. *Fragmente zur Ausdruckskunde*. Berlin: De Gruyter, 2015a.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das letras, 2015b.
- WARBURG, Aby. Introducción. In: *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010 (1929). p. 3-6.
- WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli. In: *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (1893). p. 3-87.
- WARBURG, Aby. *Schlangenritual: ein Reisebericht*. Berlin: Wagenbach, 1988.
- WARNKE, Martin. Aby Warburg. In: DILLY, Heinrich (Org.). *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin: Dietrich Reimer, 1990. p. 117-130.
- WARNKE, Martin. Vier Stichworte. In: HOFMANN, W.; SYAMKEN, G.; WARNKE, M. *Die Menschenrechte des Auges*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1980. p. 55-83.
- WEBER, Max. *Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus*. Tübingen, Leipzig: J. C. B. Mohr, 1904.

WIND, Edgar. Einleitung. In: *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*. v. 1. Berlin, Leipzig: B. G. Teubner, 1934. p. V-XVII.

WIND, Edgar. O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a Estética. In: *A eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997 (1931). p. 73-90.

WIND, Edgar. Sobre uma recente biografia de Warburg. In: *A eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997 (1971). p. 181-192.

WOOD, Christopher. Introduction. In: *The Vienna school reader: politics and art historical method in the 1930s*. New York: Zone Book, 2003. p. 9-81.

WUTTKE, Dieter. *Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1998.

WUTTKE, Dieter. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1979.

WUTTKE, Dieter; BIESTER, Björn. *Aby M. Warburg-Bibliographie 1996 bis 2005: mit Annotationen und mit Nachträgen zur Bibliographie 1866 bis 1995*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 2007.