



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**WARBURG APUD WIND: REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE
SÍMBOLO WARBURGUIANO**

Ianick Takaes de Oliveira*

Esta comunicação parte dos estudos atualmente em curso no Mestrado em História da Arte no programa de Pós-Graduação em História da Unicamp. Sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Marques, desenvolve-se atualmente uma análise a respeito da obra de Edgar Wind (1900-1971), *Art and Anarchy*, publicada em 1963 e reeditada com importantes adendos em 1969. Filósofo e historiador da arte alemão radicado em Londres, Wind ocupa posição singular na literatura artística de seu século, já que “sua obra transcende as categorias convencionais da especialização acadêmica, combinando intuições filosóficas e estéticas com um olhar de grande sensibilidade e uma excepcional largura de conhecimento histórico e literário”¹ O livro em questão, resultado de um ciclo de seis palestras realizadas em 1960 nas anuais *Reith Lectures*, trata do fato, fundamental para o fenômeno artístico, que

“as potências da imaginação, das quais o artista retira sua força, têm um poder perturbador e caprichoso que ele deve manejar com economia”²

* PPG História-IFCH/Unicamp, Área de História da Arte, Linha de Tradições Clássicas. Orientador: Prof. Dr. Luiz Marques

¹ ANDERSON, Jaynie. *The Dictionary of Art* (Grove), 1996, *ad vocem*.

² WIND, Edgar. *Art and anarchy*. Great Britain: Northwestern Univ. Press, 1985. p. 1.

sob pena de destruir a arte e a si próprio³. As conferências gravitam em torno dessa tensão, interna e constitutiva do fenômeno artístico, entre ordem e transgressão (de onde a noção de anarquia). Em termos gerais, o acadêmico alemão objetiva criticar a Arte Moderna esquadrinhando suas coordenadas históricas e, ao mesmo tempo, dar conta da ruptura entre a tradição da historiografia da arte e as contemporâneas práticas artísticas (vale frisar, não só as artes plásticas, mas as artes em geral; sendo um dos grandes eruditos do século precedente, seu escopo de conhecimento lhe permitia formulações de âmbito expandido aliado a discussões pormenorizadas). Seu postulado central era de que, na turbulenta passagem do século XIX para o XX, a arte havia se tornado marginal à vida e ao espírito: algo interessante, mas não essencial⁴.

Edgar Wind (1900-1971) conheceu Aby Warburg (1886-1929) em Hamburgo em 1927, dois anos após sua saída da clínica do Dr. Binzwanger na Suíça; o estudioso hamburguês viria a morrer dois anos após. Nesse momento, Aby adentrava em sua sexta década, e Wind iniciava sua carreira acadêmica (nesse mesmo ano, começaria sua *Habilitation* com uma tese sob a orientação de Ernst Cassirer, que defenderia em 1929, a respeito de tópicos cosmológicos da filosofia neo-kantiana). O encontro e a curta amizade foram cruciais para ambos; Warburg diria de Wind que “ele sempre se esquecia que você [Wind] é um historiador da arte treinado [...]”⁵. Quanto a Wind, não só passou a trabalhar como auxiliar na Biblioteca de Warburg⁶ como travou longas conversas com seu fundador, tornando-se, ao lado de Fritz Saxl e Gertrud Bing⁷, uma das pessoas do círculo íntimo do *scholar* hamburguês em seus últimos anos. Tornar-se-ia, por ocasião do

³ Entende tanto Goethe quanto Baudelaire como artistas que temiam a imaginação, que animava sua poesia, como seu mais poderoso inimigo. Cf. *Ibid.*, p.1-2.

⁴ Cita, por exemplo, a arte expressionista como um tipo de histrionismo: um grito constante para aqueles que estão ficando surdos, entorpecidos em seus receptores sensíveis. Cf. WIND, 1985, *op. cit.*, p.8.

⁵ LLOYD-JONES, Hugh. Memória Biográfica. In: WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 19.

⁶ A então nomeada Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW); tornar-se-ia o hoje reconhecido Warburg Institute somente após o traslado para Londres, nos anos 40.

⁷ Fritz Saxl (1890-1848) e Gertrud Bing (1892-1964) foram os principais administradores da biblioteca de Warburg, tendo a mantido durante a longa ausência de seu fundador por conta de sua internação e, principalmente, após sua morte, no conturbado traslado para Londres e doravante. Ambos ocuparam o cargo de diretoria em um dado momento da história da instituição, tendo também atuado como pesquisadores e estudiosos e se ocupado do legado de Aby Warburg.

traslado do estabelecimento para Londres em 1933, seu vice-diretor e fundador de seu *Journal*⁸.

Wind não era um estranho a Hamburgo. Havia se transferido da prestigiosa Universidade de Berlim para a recém-criada Universidade da cidade hanseática em 1920, onde foi o primeiro a obter o doutoramento sob Panofsky (que contava então com 28 anos; ainda com o status de *privatdozent* e não de *ordinarius*, por questão burocrática teve de orientar sob supervisão de Ernst Cassirer⁹). Com a crise econômica alemã atingindo seu auge em 1923¹⁰, Wind emigra para os E.U.A em 1924¹¹, retornando então em 1927 a Hamburgo para uma breve visita que se mostraria longa. Wind fora, portanto, um dos primeiros e mais famosos alunos desse contexto intelectual hoje denominado “*Escola de Hamburgo*”, *milieu* intelectual gestado, em grande parte, por iniciativa de Aby Warburg. Se Wind não o conhecesse antes, deve-se esse fato à longa ausência do *scholar*, já citada acima, que passou a sofrer de doença mental, de forma que fora internado entre 1918 e 1925. O Wind do início dos anos 20 — pré-Warburg — ainda estava concentrado em questões de ordem filosóficas, e não especificamente da História da Arte e da Cultura. Batia-se, junto a Panofsky, com o projeto de edificação da *Kunstwissenschaft*, pondo-se

⁸ Wind atuou como vice-diretor da KBW de 1934 a 1939; em 1937, junto a Rudolf Wittkower, fundou o *Journal of Warburg Institute* (que continua até os dias de hoje como o *Journal of Warburg Institute and Courtauld Institutes*). É nesse período de intensa atividade, em que ele e seus colegas warburgianos ministravam palestras e aulas assim como organizavam conferências com pensadores convidados de relevo, que Wind passa a destacar-se no campo da análise iconográfica, com uma profusão de artigos sobre a iconografia renascentista, área de atuação que lhe foi inicialmente incentivada por Warburg,

⁹ Panofsky tinha então somente 28 anos e havia acabado de conquistar sua *Habilitation* com uma bem-sucedida tese sobre Michelangelo. Entretanto, dado o caráter incipiente tanto da disciplina de História da Arte quanto da própria universidade de Hamburgo, o acadêmico foi contratado não como *Ordinarius*, caso de Cassirer, mas sim como *Privatdozent*, cargo de menor prestígio e que não permitia a plena orientação. De toda forma, apesar de lhe faltar a titulação, Panofsky assumiu cargo em seus plenos deveres (só anos mais tarde seria efetivado; isso se deu em parte pelas dificuldades econômicas alemãs da década de 1920, mas também pelo crescente anti-semitismo que encurtava as manobras acadêmicas). Cf. LEVINE, Emily J. *Dreamland of humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: Chicago Univ. Press, 2013. p. 125.

¹⁰ A crescente inflação alemã, que se iniciara após a primeira guerra mundial, atingiu seu auge em 1923. Os salários dos acadêmicos atingiram 1/3 de seu valor pré-guerra, e os estudantes universitários, cujos números aumentaram em larga medida após o final da guerra com a desmobilização de soldados do front, não tinham perspectiva de trabalho após a graduação num mercado de trabalho cada vez mais estreito. A vida de intelectual, mesmo para os filhos de famílias abastadas, mostrava-se cada vez mais difícil; da mesma forma, a publicação de teses e livros estava em queda vertiginosa. Era nesse cenário pouco atraente que se encontrava o jovem Wind após seu doutoramento. Cf. *Ibid.*, p. 126-127.

¹¹ Entre 1925 e 1927, Wind ensinaria filosofia na University of North Carolina; nesses anos, entraria em contato com a jovem filosofia empirista de C. S. Peirce e William James, encontro que marcaria duradouramente seu horizonte intelectual. Ver, por exemplo, o último capítulo de *Art and Anarchy*, intitulado *Art and the Will*, no qual travará diálogo com William James em especial, cf. WIND, 1985, *op. cit.*, p. 75-89.

a analisar em seu doutoramento a relação entre Estética e Teoria da Arte¹². Projeto tipicamente panofskiano, no que se considera a busca por “um ponto de Arquimedes para com o qual olhar a História da Arte”¹³. De certa forma, essa pesquisa inicial revela uma constante na pesquisa de Wind: a busca pelo significado em arte e no que implica tal busca¹⁴.

Contudo, o contato com Warburg implicou um redirecionamento do percurso intelectual de Wind¹⁵, que seria doravante marcado como um intelectual warburguiano, especialista no campo da análise iconográfica do *quattrocento* (vide seu mais célebre livro, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, lançado em 1958¹⁶). Passado um ano da morte de Aby Warburg, Wind pronunciaria na própria K.B.W., por ocasião do IV Congresso de Estética de Hamburgo, a comunicação intitulada *O Conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a Estética*¹⁷.

A respeito dessa preleção, afirma Wind:

¹² A Dissertação, intitulada *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, tratava de questões metodológicas em história da arte. LLOYD-JONES, 1997, *op. cit.*, p. 17-18. Três anos após seu doutoramento, Wind publica um artigo em que defende uma separação entre os conceitos de Estética e Teoria da Arte, argumentando que a primeira se ocupava tão somente da percepção da qualidade de objetos estéticos, que deveriam ser entendidos individualmente, independentes e autossustentados, sua finalidade encerrando-se em si mesmos. À segunda caberia, não a emissão de juízos em relação a um determinado fato estético, mas sim a enunciação de um discurso sobre obras de arte, expondo as regras de coerência artísticas e os princípios constituintes de sua ontologia¹², desta forma embasando tanto a História quanto a Crítica de Arte. Ver WIND, Edgar. Theory of art versus aesthetics. *The Philosophical Review*, Vol. 34, No. 4, Jul., 1925.

¹³ LATELLA, Consolato. Wind and Riegl: the meaning of a ‘problematical’ grammar. *Journal of Art Historiography*, No. 1, Dez. 2009. p. 2.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1.

¹⁵ A esse respeito e em relação com o contato anteriormente citado com Peirce e James, ver: ANDERSON, Jaynie, in: TURNER, Jane (org.) *The Dictionary of Art*, Londres: Grove, 1996. Vol. 33, p. 243: “On his return to Hamburg as research assistant at the Bibliothek Warburg, this pragmatism [de Peirce] was infused with Aby Warburg’s concept of cultural history, interest in the psychological potency of images and fascination with significant detail”. Outras fontes confirmam que o ano de 1927 e o contato com o pensamento de C. S. Peirce e Aby Warburg foram fundamentais para a metodologia de Wind, afastando-o do neokantismo de Ernst Cassirer. Ver LLOYD-JONES, *op. cit.*, p. 18-20; ver <<http://www.dictionaryofarthistorians.org/winde.htm>>, acessado em 15 jan. 2014.

¹⁶ O livro buscava iluminar as representações dos temas pagãos renascentistas sob a ótica da filosofia neoplatônica de então (que sob o comando dos filósofos florentinos do *Quattrocento* era considerada em perfeita conciliação com a doutrina cristã), demonstrando a relação ambígua entre texto e imagem através de um *tour-de-force* iconográfico que colocava à mostra a massiva erudição aliada ao engenho poético do autor. Ver WIND, Edgar. *Pagan mysteries in the renaissance*. New York: W. W. Norton Company, 1969. Uma análise concisa e perspicaz desta obra e de seu autor se encontra em BAZIN, G. *Histoire de l'histoire d'art; de Vasari à nos jours*. Paris: Albin Michel, 1986, p. 227.

¹⁷ Publicada no Brasil em WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997.

“In my paper of 1931, which was designed as an introduction to the Warburg Library in Hamburg, and delivered as a lecture to the Congress of Aesthetics that happened to meet in that library, I tried to put Warburg’s basic ideas into a systematic order which I had learned from him in long conversations”.¹⁸

Esse dito de Wind é expressivo da tarefa ingrata a que se propunha: sistematizar o pensamento de um notável intelectual, que além de recém-falecido, era pouco afeito a tais tratos estruturadores.

Buscou, ao longo de seu *paper*, afirmar a relação entre a Kulturwissenschaft warburgiana e a Estética. Para esse fim, elencou três pontos principais que considerava essenciais em seu mentor: (1) seu conceito de imagem; (2) sua teoria dos símbolos; (3) sua teoria psicológica da expressão. Quanto ao primeiro item, afirma em Warburg a convicção basilar de que a separação da imagem das outras funções culturais era uma supressão de seu elemento vital; a imagem emerge de um todo cultural. Dessa forma, Mnemosyne, palavra tão cara à Warburg, serve como lembrete ao Historiador da Arte de que sua atuação é a de um curador da existência humana e que a própria experiência da memória é objeto de pesquisa¹⁹. Wind serve-se dessas posições para criticar a corrente formalista em História da Arte — personificada pelos precedentes Wölfflin e Riegl — que tendia a afirmar a autonomia do objeto artístico e de seu desenvolvimento²⁰.

A respeito do terceiro item, da teoria psicológica da expressão, Wind visa esquadriñar questões relativas à formação psicológica e orgânica da expressão: as imagens surgem da expressão do corpo e são transpostas empaticamente para um objeto que conterà doravante essa carga expressiva. Afirma Wind:

“Toda expressão por meio do movimento dos músculos é metafórica [...] Quanto mais forte e intensa é a excitação psicológica liberada, mais se aproxima o movimento simbólico do físico”.²¹

¹⁸ WIND, Edgar. *Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1931. In: BUSCHENDORF, Bernhard. *Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind*. In: BREDEKAMP, Horst (ed.). *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akad. Verl., 1998. p. 236 (ver nota 31).

¹⁹ WIND, E., 1997, *op. cit.*, p. 79-80.

²⁰ *Ibid.*, p. 74-77.

²¹ *Ibid.*, p. 86.

A arte efetivamente surge no momento em que a utilização de uma ferramenta é capaz de formar a expressão mimética (concorrem aqui dois impulsos contrários: no caso físico, entre o repouso e a tensão mimética; no caso do instrumento, entre o impulso social para apropriação de uma coisa e a vontade social de afastamento)²².

Os conceitos de mimesis e de empatia eram especialmente válidos para Warburg, lidos pela chave dos estetas alemães do século XIX, em especial F. T. Vischer (1807-1887) e Robert Vischer (1847-1933), pai e filho. Wind dá especial atenção a leitura de ambos por parte de Aby, sendo famosa a hostil crítica que faz a Gombrich por sua biografia intelectual do *scholar* hamburguês²³, tanto por lhe retirar o *páthos* quanto por não dar o devido valor à leitura desses filósofos da estética. De Robert Vischer, Warburg terá especial interesse no conceito de *Einfühlung* (cuja inexata tradução é empatia): para o esteta, faz-se necessária distinção entre *ver (sehen)* e *olhar (schauen)*, visto que o primeiro é passivo e reativo, enquanto o segundo é capaz de interagir com o mundo, dotando-o de valor²⁴. Sua base seria o impulso mimético, no qual o sentir (de onde propriamente o termo *estética*) se dá pela similaridade entre sujeito e objeto, em que o corpo tem papel central como medida de comparação, encarnação das qualidades subjetivas. A imaginação serviria aqui como um fluido médio, capaz de conectar o sujeito com o objeto, dotando-o de conteúdo emocional²⁵. A arte, segundo Robert Vischer, seria propriamente o local onde essa assimilação mimética ocorreria de forma mais intensa. Os símbolos surgiriam justamente dessa associação de um dado objeto com uma determinada carga expressiva.

Wind entende em Warburg, a respeito da natureza dos símbolos, a presença principalmente de F. T. Vischer, afirmando sua teoria dos símbolos como fulcral para a concepção warburguiana de história cultural. Chega a declarar:

²² *Idem.*

²³ Em termos gerais, Wind critica Gombrich pela pesquisa preguiçosa, *pro forma* e distante de seu objeto, no caso a biografia intelectual de Warburg (a quem o historiador austríaco não conheceu). Em específico, Wind afirma faltar no texto uma atenção especial aos teóricos Vischer, em especial ao filho Robert, que, segundo ele, foram essenciais na formação do pensamento de Aby Warburg. Cf. WIND, Edgar. Sobre uma recente biografia de Warburg. In: *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 181-192.

²⁴ RAMPLEY, Matthew. From symbol to allegory: Aby Warburg's Theory of Art. In: *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1, 1997. p. 45.

²⁵ *Idem.*

“A obra de Vischer oferece portanto o melhor acesso ao estudo do sistema conceitual de Warburg como um todo”²⁶.

Sua definição de símbolo é a de uma imagem associada a alguma significação, em que temos três tipos de conexão: (1) mágico-aglutinativo; (2) lógico-dissociativa; (3) conexão com restrição²⁷. É nesse terceiro local, segundo Wind, que a imagem artística se funda, e é mantida enquanto equilíbrio entre a força coerciva da metáfora e o poder dissociativo do pensamento analítico²⁸. Essa tensão criadora, de acordo com Wind, seria a Teoria da Polaridade dos Símbolos de Warburg, com a qual ele se ocupou, ao longo de seu percurso intelectual, em demonstrar historicamente²⁹ — com notável e reconhecida atenção na Florença *quattrocentista*, que ele enxergava como um momento de transição e de abertura para a sensibilidade moderna³⁰.

Essas chaves de leitura, Wind busca demonstrar, expõem Warburg para além do pensamento iconológico, rótulo que lhe imporiam doravante (as exegeses atuais de Didi-Hubermann *et alia* visam justamente se opor a essa concepção do estudioso); Warburg teria formulado, ainda que não de forma explícita, uma teoria geral da cultura que dá sustentação à sua produção intelectual (da importante dissertação sobre Botticelli aos *Atlas Mnemosyne*).

Wind, pela largura de seu pensamento, afirmou-se no horizonte intelectual do século XX como um pensador autônomo, não mais como discípulo de Panofsky e tampouco exegeta de Warburg (embora possamos suspeitar do desejo de ser seu legítimo herdeiro). Porém, dada a ontologia da arte levantada por *Art and Anarchy* — a saber, o objeto artístico como resultado da tensão entre o vivido e o ficcional³¹ — assim como suas críticas à arte moderna, de forma geral centradas no profundo descompasso entre o registro da tradição clássica e o moderno, pode-se depreender que as lições da Escola de Hamburgo, em especial as conversas com Warburg, tiveram papel fundamental na constituição de seu pensamento.

²⁶ WIND, 1997, *op. cit.*, p. 80.

²⁷ *Ibid.*, p. 81-82.

²⁸ *Ibid.*, p. 83.

²⁹ *Ibid.*, p. 89.

³⁰ RAMPLEY, 1997, *op. cit.*, p. 46.

³¹ WIND, 1985, *op. cit.*, p. 24.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, G. Histoire de l'histoire d'art; de Vasari à nos jours. Paris: Albin Michel, 1986
- BREDEKAMP, Horst (ed.). Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph. Berlin: Akad. Verl., 1998
- LATELLA, Consolato. Wind and Riegl: the meaning of a 'problematical' grammar. Journal of Art Historiography, No. 1, Dez. 2009.
- LEVINE, Emily J. Dreamland of humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School. Chicago: Chigaco Univ. Press, 2013
- RAMPLEY, Matthew. From symbol to allegory: Aby Warburg's Theory of Art. In: The Art Bulletin, Vol. 79, No. 1, 1997.
- TURNER, Jane (org.) The Dictionary of Art, Londres: Grove, 1996. Vol. 33.
- WIND, Edgar. A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista. São Paulo: EDUSP, 1997.
- _____. Art and anarchy. Great Britain: Northwestern Univ. Press, 1985.
- _____. Pagan mysteries in the renaissance. New York: W. W. Norton Company, 1969
- _____. Theory of art versus aesthetics. The Philosophical Review, Vol. 34, No. 4, Jul., 1925.

