



“RECEPTORES DAS ONDAS MNÊMICAS”: ABY WARBURG COMO LEITOR DE NIETZSCHE

Serzenando Alves Vieira Neto¹

“RECEPTORES DE LAS ONDAS MNÉMICAS”: ABY WARBURG COMO LECTOR DE NIETZSCHE

¹ Pesquisador de pós-doutorado do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), com projeto de pesquisa fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2022/16114-4. Contato: vieira.neto@unifesp.br | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8704-5724> | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6954498892942555>

RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar como o historiador da arte Aby Warburg leu e recepcionou a obra de Friedrich Nietzsche. Embora o nome do filósofo não seja mencionado uma única vez em seus escritos publicados, sua influência é claramente perceptível no quadro histórico que Warburg apresenta sobre o amplo fenômeno da pós-vida da Antiguidade no Renascimento europeu. Para explorar essa questão, o artigo se divide em duas partes. Primeiramente, analisa-se o desenvolvimento das pesquisas de Warburg sobre o Renascimento, destacando a formulação de conceitos que sugerem a influência de Nietzsche, como a “psicologia da polaridade” e a “fórmula de páthos”. Em seguida, examina-se o acervo documental legado por Warburg na forma de manuscritos e cartas, os quais oferecem elementos fundamentais para a compreensão de sua interpretação da obra do filósofo.

Palavras-chave: Aby Warburg. Friedrich Nietzsche. Pathosformel. Trágico. Dionisíaco.

ABSTRACT

This article examines how the art historian Aby Warburg read and appropriated the work of Friedrich Nietzsche. Although the philosopher’s name is not mentioned once in his published writings, his influence is clearly felt in the historical framework that Warburg presents in relation to the broad phenomenon of the afterlife of antiquity in the European Renaissance. To examine this topic, the article is divided into two parts. First, the development of Warburg’s research on the Renaissance is analysed, highlighting the formulation of concepts that point to a Nietzschean influence, such as the “psychology of polarity” and the “pathos formula”. The documentary collection that Warburg left behind in the form of manuscripts and letters is then analysed in order to provide fundamental elements for understanding his interpretation of the philosopher’s work.

Keywords: Aby Warburg. Friedrich Nietzsche. Pathosformel. Tragic. Dionysian.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar cómo el historiador del arte Aby Warburg leyó y recibió la obra de Friedrich Nietzsche. Aunque el nombre del filósofo no se menciona ni una sola vez en sus escritos publicados, su influencia es claramente perceptible en el panorama histórico que Warburg presenta sobre el amplio fenómeno de la postvida de la Antigüedad en el Renacimiento europeo. Para explorar esta cuestión, el artículo se divide en dos partes. En primer lugar, se analiza el desarrollo de las investigaciones de Warburg sobre el Renacimiento, destacando la formulación de conceptos que sugieren una influencia de Nietzsche, como la “psicología de la polaridad” y la “fórmula de pathos”. Luego, se examina el archivo documental legado por Warburg en forma de manuscritos y cartas, los cuales ofrecen elementos fundamentales para la comprensión de su interpretación de la obra del filósofo.

Palabras clave: Aby Warburg. Friedrich Nietzsche. Pathosformel. Trágico. Dionisíaco.

Em um texto datado de 1921, elaborado com o propósito de divulgar o trabalho da Biblioteca Warburg e o seu programa de pesquisa, Fritz Saxl oferece uma rica apresentação do pensamento de Warburg, destacando três influências fundamentais em sua formação. Ao definir o problema da biblioteca como a investigação da extensão e essência da influência da Antiguidade sobre as culturas pós-antigas, Saxl identifica um modelo inicial e imprescindível na obra do historiador suíço Jacob Burckhardt. Através dele, Warburg aprendeu a enxergar a história da arte no contexto mais amplo da história da cultura, evitando reducionismos e abraçando a complexidade histórica sem se prender a fórmulas preconcebidas. Contudo, Warburg não se limitou a seguir passivamente os passos de Burckhardt. Dando continuidade ao legado do historiador suíço, sob a influência das ideias de Nietzsche, Warburg desvelou a dimensão trágica do Renascimento. Ele pôde perceber que o mesmo Renascimento que encontrou o apogeu do ideal humano da mais alta clareza e pureza durante a era de Rafael, havia sido marcado por um conflito no qual a expressão dionisíaca se apresentava como uma intensa insurgência contra a ordem arquitetônica apolínea. A terceira grande influência destacada por Saxl é o professor de filologia clássica, Hermann Usener. Um crítico incisivo da pobreza conceitual, Usener ensinou a Warburg a não se contentar com explicações filosóficas superficiais, incentivando-o a buscar uma compreensão mais profunda das múltiplas camadas que compõem a experiência histórica. Por meio dessa lição, Warburg expandiu sua compreensão do fenômeno da pós-vida do paganismo no Renascimento, desenvolvendo uma análise mais refinada desse momento cultural e religioso (Saxl, 2023 [1921], p. 33-34).

A interpretação que destaca a influência de Burckhardt, Nietzsche e Usener sobre o pensamento de Warburg é corroborada por outros relatos da época. Em um artigo publicado em 1926, o arqueólogo e estudioso da arte cristã, Georg Stuhlfauth, ao abordar os trabalhos conduzidos na Biblioteca Warburg, enfatiza os nomes dos três intelectuais como

influências cruciais (Stuhlfauth, 1926, p. 53). No necrológio dedicado a Aby Warburg, publicado em 1930, o filólogo italiano Giorgio Pasquali reitera essa interpretação. Além disso, Pasquali observa que em seu primeiro empreendimento acadêmico, a dissertação sobre as pinturas mitológicas de Botticelli, Warburg já rompia com a concepção da Antiguidade perpetuada pelos retóricos da serenidade grega. De acordo com Pasquali, Warburg reconhecia que a Antiguidade clássica era marcada por uma dualidade, expressa nas características apolíneas e dionisíacas, ou seja, nela, a serenidade coexistia com a paixão, a euforia e a loucura. O filólogo afirma que, embora essa concepção fosse anterior aos escritos de Nietzsche, ela recebeu um impulso modelar do filósofo. Foi Nietzsche quem estabeleceu pioneiramente, do ponto de vista histórico, o contraste entre o apolíneo e o dionisíaco, lançando as bases para uma concepção que seria posteriormente elaborada e aprofundada por Erwin Rohde e Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (Pasquali, 2022 [1930], p. 40-42). De fato, a influência de Burckhardt, Nietzsche e Usener sobre Warburg emerge como um consenso entre os intelectuais das primeiras décadas do século XX, como evidenciado na interpretação do biógrafo de Burckhardt, Werner Kaegi (1933, p. 286), no necrológio do ex-pupilo de Warburg, Wilhelm Waetzoldt (1930, 197-198), ou ainda no substancioso ensaio de Edgar Wind (2018 [1931], p. 270).

Ao contrário de Burckhardt e Usener, cujos nomes são explicitamente mencionados nos escritos de Warburg, Nietzsche não recebe uma única citação. Esse é um fato curioso, especialmente considerando o consenso sobre a relevância de Nietzsche para sua concepção da Antiguidade. Como, portanto, interlocutores próximos como Waetzoldt e Wind chegaram a tal conclusão?

Podemos identificar pelo menos três razões para a formação desse consenso. Primeiramente, a clara proximidade temática. Ao investigar os elementos disruptivos da Antiguidade no Renascimento europeu, com foco na representação do movimento, na expressão da páthos e

das emoções mais intensas, e na crítica ao ideal da serenidade clássica, Warburg aproxima-se de uma tendência *fin-de-siècle* que encontra em Nietzsche uma importante expressão. Outra razão reside na proximidade terminológica e conceitual. A alusão à dialética apolíneo-dionisíaca e o uso de conceitos como páthos e super-homem (*Übermenschen*) ecoam claramente o repertório nietzscheano. A terceira e última razão está relacionada aos elementos singulares da atividade científica de Warburg. Embora Nietzsche não seja mencionado em seus escritos publicados, o nome do filósofo é frequentemente evocado em seus diálogos e palestras. Como veremos ao longo deste ensaio, seus manuscritos e cartas oferecem fartos exemplos nesse sentido. Portanto, é provável que tenha sido por meio de um contato mais próximo e do conhecimento de suas palestras e cursos que pensadores contemporâneos convergiram unanimemente para a tese da influência de Nietzsche nos grandes dilemas histórico-culturais que permeavam a pesquisa de Warburg.

Dessa forma, identificando particularmente em Nietzsche uma “influência silenciosa” para a compreensão da bifrontalidade do Antigo e para a formulação de conceitos como a psicologia da polaridade, a “fórmula de páthos” (*Pathosformel*) e o estudo da dimensão trágica do Renascimento, propomos neste ensaio reconstruir a forma com que Warburg interpretou e incorporou os insights do filósofo. Ao mapear a integração dessa influência em um programa teórico mais abrangente, voltado à superação do ideal da serena grandeza, exploraremos duas dimensões desse problema. Primeiramente, delinearemos os contornos mais amplos que sugerem a afinidade temática e terminológica entre Nietzsche e as pesquisas históricas de Warburg, explorando o desenvolvimento de sua concepção da bifrontalidade do Antigo. Em seguida, passaremos para uma apresentação mais detalhada das passagens de seus manuscritos e cartas em que o nome do filósofo emerge como uma referência central, evidenciando um estudo contínuo e consistente que se

desenrola de forma paralela aos escritos publicados de Warburg².

A face bifrontal do Antigo

Com uma descrição sucinta e precisa, Edgar Wind, em seu famoso ensaio sobre o conceito de “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*) de Aby Warburg, captura o sentido fundamental do amplo debate teórico no qual se insere a influência de Nietzsche:

[Warburg] desde o começo não se guiou pelo sentido de Antigo dado por Winckelmann, que o considerava a partir das noções de nobre simplicidade e serena grandeza, mas, ao contrário, no sentido de Nietzsche e de Burckhardt, como uma face bifrontal, que de um lado mostra a calma olímpica e de outro, o terror demoníaco (Wind, 2018 [1931], p. 269-270).

A análise de Wind destaca uma contribuição fundamental da influência de Nietzsche sobre Warburg: a formulação de uma nova interpretação da Antiguidade em contraposição ao ideal de serenidade preconizado por Winckelmann. Para compreendermos essa perspectiva, é necessário revisitar a origem dessa questão, que remonta aos anos de estudo secundário de Warburg. Em seu ensaio autobiográfico de 1927,

2 Esta breve reconstrução bibliográfica atesta que o tema Warburg-Nietzsche tem sido frequentemente abordado, pelo menos desde a década de 1920. No entanto, podemos concordar com Helmut Pfotenhauer quando ele, na década de 1980, escreve: “O historiador da arte e da cultura, Aby Warburg, nos exercícios de seu seminário e em suas notas privadas, referiu-se repetidamente ao pensamento de Nietzsche sobre a Antiguidade clássica e sua pós-vida. Essas reflexões foram apenas parcialmente publicadas e permanecem insuficientemente comentadas” (Pfotenhauer, 1985, p. 298). Apesar das quase quatro décadas que nos separam desse diagnóstico e das substanciosas e recentes incursões sobre o tema (Ghelardi, 2020; Schoell-Glass, 2015 [1998], p. 102 et seq.; Santini, 2021), essa afirmação continua válida, principalmente no caso da bibliografia de língua portuguesa.

intitulado “De arsenal a laboratório”, Warburg oferece valiosas indicações ao recordar o período de sua formação escolar e a importância de leituras como Schiller e Lessing (Warburg, 2018 [1927], p. 38). O estudo desses autores reflete o ambiente educacional de Hamburgo, com sua vocação secular e humanista (Saxl, 1957 [1944], p. 336). Neste contexto, o papel de Lessing merece destaque. O escritor não foi só uma referência crucial para a formação cosmopolita de Warburg e sua convicção no livre desenvolvimento da personalidade individual, mas também um referencial estético incontornável. A tese de Lessing sobre a impossibilidade de as artes figurativas representarem o transitório tornou-se uma ideia frequentemente explorada e revisitada por Warburg.

Em sua biografia intelectual, Gombrich destaca o peso de Lessing na formação de Warburg, mostrando como ele foi decisivo para sua escolha pela história da arte. O interesse de Warburg pela estética psicológica é, em grande medida, devido ao autor do aclamado ensaio setecentista “Laocoonte”, que, com suas investigações sobre a natureza da imagem visual e sua função na hierarquia dos signos, moldou a formação do jovem estudante, levando-o a interessar-se pela compreensão do processo psicológico da expressão do sofrimento e da paixão em momentos emocionais extremos (Gombrich, 1986 [1970], p. 23-24). Não é mera coincidência que um dos primeiros trabalhos acadêmicos de Warburg se concentre precisamente no problema dos limites entre diferentes formas da linguagem artística. Em “Esboço para uma crítica do Laocoonte na arte do Quattrocento em Florença”, apresentado no seminário de seu professor de história da arte em Bonn, Carl Justi, Warburg endereça as discussões inauguradas por Lessing, investigando a distinção entre escultura e pintura e a capacidade de um gênero artístico absorver a linguagem e as técnicas de outro. Após estabelecer os limites entre duas formas de arte tão distintas, ele direciona sua atenção ao relevo. Posicionado na fron-

teira entre pintura e escultura, o relevo se apresenta como um elemento peculiar para a troca de experiências recíprocas. O *Quattrocento* conseguiu elevar as possibilidades expressivas dessa arte a um novo nível, ampliando a tradicional bidimensionalidade da pintura e enfatizando os elementos característicos da representação escultural. Com Ghiberti, especialmente com a segunda porta do batistério em Florença, resolve-se o grande desafio técnico desse tipo de arte: a interação das figuras com o fundo (Warburg, 2018 [1889], p. 55-57).

Enquanto essa primeira incursão no debate inaugurado por Lessing se enquadra nas tentativas de compreender os limites entre linguagens artísticas, os desdobramentos de suas pesquisas de doutorado levariam a um rompimento explícito com a natureza estática da pintura. Novamente, o ensaio autobiográfico, “De arsenal a laboratório”, oferece valiosas indicações sobre o contexto desse problema. A partir do contato direto com a arte do *Quattrocento* durante um período de estudos em Florença, Warburg descobre elementos de excitação nas imagens renascentistas que tornaram inevitável a contestação da doutrina de Lessing e do ideal de serenidade proposto por Winckelmann. Na obra de Filippino Lippi, Warburg identifica uma “agilidade hiper-venenosa”, algo frontalmente desafiador e incompreensível quando se considera a postura serena como uma prescrição para a representação artística, o ideal de uma certa simplicidade interior, idealizada pelos viajantes (Warburg, 2018 [1927], p. 40). Esse fato desmantela a postura doutrinária que impregnava a concepção de Warburg, pois até então ele considerava “uma presunção sacrílega apenas o fato de alguém se colocar no mesmo plano de Lessing” (ibid., p. 39).

A escolha das pinturas mitológicas de Botticelli, “O Nascimento de Vênus” e “A Primavera” como foco de sua pesquisa de doutorado, revela um interesse específico pelo problema da representação do movimento, expresso nos cabelos e vestimentas esvoaçantes. Enquanto a literatura até então atribuía uma importância secundária à representação do movi-

mento no *Quattrocento*, a exemplo de Robert Vischer, que o considerava um mero elemento contingente na composição geral da obra (Vischer, 1879, p. 156-157), ou Gustav Pauli, que interpretava o movimento das roupas um recurso para a representação do nu (Pauli 1894, p. 176-177), Warburg percebeu que os artistas e seus mentores reconheciam na Antiguidade um modelo que demandava a intensificação do movimento externo. Para ele, a reconstrução filológica desse processo era reveladora, pois permitia “observar o sentido do ato estético da ‘empatia’ (*Einfühlung*) em seu devir como força figuradora do estilo” (Warburg, 2013 [1893], p. 3). É nesse contexto que Warburg cunha o termo “acessórios em movimento” (*bewegtes Beiwerk*), denotando uma nova forma de representação da dinamicidade e do páthos, a expressão das emoções internas mais intensas (Centanni, 2022, p. 386).

No elogio fúnebre dedicado a Warburg, o historiador da arte Erwin Panofsky reconhece no conceito de “acessórios em movimento” um passo inicial na compreensão da expressão dos estados passionais da alma humana (Panofsky, 1979 [1930], p. 29). De fato, a investigação que se originou desse conceito se desdobrou em importantes descobertas e formulações sobre a expressão do páthos no Renascimento. Nesse cenário, para Warburg, não bastava simplesmente diagnosticar a visão serena da Antiguidade como uma ideia a ser superada; era preciso encontrar uma interpretação que harmonizasse os aspectos mais sublimes do Antigo com os elementos energéticos e trágicos que se apresentavam como forças constituintes da imaginação artística. Esse desafio é enfrentado logo em seu próximo grande ensaio, “Os figurinos teatrais para os *intermezzi* de 1589”. Ao investigar a recepção da Antiguidade no século XVI, ele se deparou com uma coexistência curiosa: “As mesmas ideias e fábulas da Antiguidade levaram em um período de poucos anos, a uma aceção e a um processamento artístico diametralmente opostos pelas mesmas pessoas” (Warburg, 2013 [1895], p. 342). A interpretação e recepção da Antiguidade, na qual a procissão festiva mitológica era associada ao

drama pastoral sentimental, determinou a oposição latente nos bastidores das performances musicais. Nesse fenômeno singular, Warburg identifica uma clara mudança de direcionamento que “separa a cultura e a sociedade do *Quattrocento* daquelas do *Seicento*” (ibid., p. 374). Além disso, esse momento assinala uma aproximação inicial em relação à cosmologia renascentista, um campo de estudo cujas ramificações eventualmente despertariam o interesse de Warburg pela astrologia e pelas práticas mágicas.

O ensaio de 1902, “A arte do retrato e Burguesia florentina”, apresenta de maneira eloquente não apenas a continuidade do projeto de pesquisa introduzido por Jacob Burckhardt em sua obra póstuma de 1898, especialmente em “O Retrato na pintura italiana” (Fernandes, 2020, p. 115), mas também uma nova fase do extenso programa de Warburg voltado à compreensão dos estados passionais. Buscando uma compreensão mais profunda e complexa da psicologia do Renascimento, Warburg analisa a transformação nas formas de representação do tema da “Confirmação da Ordem de São Francisco” entre Giotto e Ghirlandaio. Na arte de Ghirlandaio, ele identifica uma mudança radical de postura, de modo que “nem mesmo um espectador com conhecimentos básicos de história da arte suspeitaria à primeira vista que o afresco de Domenico representava uma cena da santa lenda” (Warburg, 2013 [1902], p. 124). Essa nova atitude em relação à arte só foi possível graças à resolução de duas visões opostas que caracterizavam o pensamento medieval e a cultura moderna: a reconciliação do sacro com o secular. Para Warburg, a capacidade do Renascimento de harmonizar essas duas forças opostas foi precisamente o motivo de seu grande sucesso cultural (ibid., p. 126).

A temática da tensão energética no Renascimento é explorada com maior profundidade no ensaio “A última vontade de Francesco Sassetti”.

Publicado em 1907³ como parte de uma coletânea de textos em homenagem ao seu ex-professor, August Schmarsow, esse artigo se dedica especificamente à investigação das últimas vontades de um banqueiro e diplomata florentino. Em Sasseti, Warburg encontra um caso emblemático de um indivíduo capaz de reconciliar tensões energéticas aparentemente irreconciliáveis. Em 1902, Warburg já havia caracterizado Francesco como um “cidadão compreensivo e honesto em período de transição que, sem qualquer pose heroica, aceita o novo sem rejeitar o velho” (Warburg, 2013 [1902], p. 129). Em 1907, ele volta a esse personagem, interpretando-o como alguém aparentemente pertencente à nova era, mas que ainda revela uma “postura antiquada e voltada para o passado, em oposição à postura do super-homem egocêntrico vestido à moda da Antiguidade” (Warburg, 2013 [1907a], p. 183). Quando as circunstâncias exigiam a concentração irrestrita de todas as suas energias, Francesco evocava involuntariamente as duas forças constituintes de sua personalidade: a coragem do chefe de família gibelino e a audácia consciente do indivíduo de formação humanista (ibid., p. 184). Esse novo balanço de energia revela a existência de “uma polaridade orgânica das oscilações próprias ao homem culto do Renascimento, que busca sua reconciliação na era da metamorfose da autoconsciência energética” (ibid., p. 194). Em uma carta a August Schmarsow datada de 24 de julho de 1907, Warburg descreve o seu estudo sobre Sasseti como um grande tratado sobre a “psicologia da polaridade” (*Polaritätspsychologie*) (Warburg apud Ghelardi, 2016 [2012], p. 56), delineando assim uma espécie de unidade conceitual para atitudes e práticas que ele identificava dentro de um grande fenômeno histórico de conciliação de tensões energéticas⁴.

3 O estudo da personalidade de Francesco Sasseti remonta a 1901, quando Warburg apresenta a base dos argumentos que seriam desenvolvidos em seu ensaio de 1907 (Warburg, 2010 [1901]).

4 Nos escritos publicados, o conceito de “psicologia da polaridade” aparece pela primeira vez no ensaio sobre Lutero. Aqui, Warburg menciona a tensão polar

Em uma passagem escrita em 1913, Warburg destaca a ideia da “psicologia da polaridade” como um elemento central para a compreensão da história europeia. O equilíbrio das tensões energéticas, exemplificado de forma emblemática na personalidade de Sasseti, é o que explica a recepção dos demônios astrais em uma Europa caracteristicamente cristã:

A reconstrução científica dessa polaridade psíquica, tão peculiar do homem comum da Idade Média, é agora necessária para história do desenvolvimento da arte europeia. Isso porque o Renascimento italiano, cuja essência consistia na reconstituição da beleza antiga, teve que resgatar as figuras dos antigos deuses olímpicos daquela mesma esfera particularmente obscura que oscila entre a ciência e a magia (Warburg, 2010 [1913], p. 328).

Foi assim, tomando como base a ideia da polaridade psicológica e da bifrontalidade do Antigo, que em sua conferência de 1914, “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento”, Warburg chega a uma rica caracterização do universo estético-cultural do Renascimento:

Somente agora gradualmente decidimos considerar essa inquietude clássica como uma característica essencial da arte e da cultura antigas. A exploração das religiões da Antiguidade greco-romana nos ensina cada vez mais a observar o Antigo, em certa medida, como símbolo de uma face bifronte, com Apolo de um lado e Dionísio de outro. O *ethos* apolíneo cresce junto ao *pathos* dionisíaco quase como o duplo ramo de um mesmo tronco enraizado a fundo nos misteriosos abismos da mãe grega.

O *Quattrocento* sabia apreciar essa dupla riqueza da Anti-

psicológica de Lutero seguindo as observações de Goethe (Warburg, 2013 [1920], p. 603). De acordo com Andrea Pinotti o conceito de polaridade em Warburg tem uma relação estreita com Burckhardt, Nietzsche e, sobretudo, com a morfologia de Goethe (Pinotti, 2008, p. 120).

guidade pagã. Os artistas do Primeiro Renascimento veneraram o Antigo ressurgido tanto por sua bela regularidade, quanto pela maestria através da qual ele conferia expressão ao temperamento patético. Os superlativos da linguagem gestual, até então banidos, constituíam os recursos mais autênticos aos quais era possível recorrer numa época que lutava por uma expressão mais livre em sentido próprio e em sentido figurado (Warburg, 2018 [1914], p. 131-132).

Em seus anos de maturidade, ao olhar retrospectivamente para o problema da tensão polar da cultura, Warburg afirma que a seletividade na recepção da Antiguidade, bem como a preferência pela dimensão apolínea, não passa de uma visão artificial carregada de anacronismos históricos. Em sua conferência de 1926, “A Antiguidade italiana na era de Rembrandt”, ele reitera que a busca por simplicidade e grandeza depende, em última instância, de Winckelmann e do “Laocoonte” de Lessing. O fato, porém, é que os estudos posteriores dos psicólogos e dos historiadores da religião comprovaram definitivamente que o elemento demoníaco e a expressão desconfortável são inerentes à cultura pagã (Warburg, 2005 [1926], p. 577). Para Warburg, a Antiguidade deve ser estudada concomitantemente em sua “serenidade clássica” e “excitação demoníaca”, sem jamais cair na tentativa de eliminação de qualquer um desses dois polos (ibid., p. 578). Essa polaridade pode ser vista como um traço decisivo da influência de Nietzsche. A partir de uma profícua interação, Warburg pôde constatar a existência da ambivalência que se configura como inversão energética baseada na “lei da mobilidade polar interna do elemento figurativo na atribuição de causas simbólicas” (Warburg; Bing; Saxl, 2001 [1926-1929], p. 336).

Em paralelo às reflexões sobre a polaridade, Warburg enfrenta outro desafio: a busca por uma formulação conceitual para explicar a pós-vida do Antigo e do páthos na tradição figurativa. No ensaio “Trabalhadores campestre em tapetes da Borgonha”, publicado em 1907,

Warburg chega a conclusões interessantes ao analisar a arte de gênero, ilustrada por meio de três tapetes flamengos retratando artesãos florestais em suas atividades entre as árvores. Esse tipo de produção, caracterizado pelo realismo nórdico, teve uma recepção incontestável na Itália, especialmente nas cortes de Nápoles, Ferrara e Florença, onde os tapetes pictóricos “tecidos pelos mestres flamengos segundo suas próprias ideias” eram muito apreciados (Warburg, 2013 [1907b], p. 296). Mais do que um mero fenômeno de circulação cultural entre o Norte e o Sul da Europa, Warburg reconheceu nesse processo uma mudança na psicologia social e no gosto artístico, em um momento de ascensão do interesse pelo secular, que se compatibilizava com a inclinação sacra. O que estava em curso era a emergência de um novo estilo da vida em movimento, sustentado por uma nova “fórmula de páthos” *all’antica*, em um processo no qual a arte de gênero monumental deu origem ao “verismo nórdico que conseguiu opor seu humor realista como contraforça respeitosa ao páthos dionisíaco na luta pelo estilo da vida em movimento” (ibid.).

Com essas palavras, Warburg ressoa um repertório conceitual que ele havia apresentado apenas dois anos antes em uma memorável conferência. A ideia de “fórmula de páthos” corresponde certamente ao conceito desenvolvido por Warburg que captura com maior precisão a dimensão trágica e dionisíaca das imagens. No ensaio “Dürer e a Antiguidade italiana”, a questão que se coloca é a interpretação de duas gravuras representando o tema da morte de Orfeu, que Warburg descobriu na Kunsthalle de Hamburgo: uma produzida pela escola de Mantegna; a outra por Dürer. Warburg indaga por que essas duas imagens não foram devidamente estudadas em seu duplo papel no desenvolvimento estilístico do início do Renascimento. A resposta reside na influência da doutrina da “nobre simplicidade e grandeza tranquila”, que obstruía uma análise mais profunda desse tipo de fonte. Para superar essa limitação, Warburg propõe não apenas a rejeição do modelo de Lessing, mas a ampliação de seu escopo a partir de uma perspectiva na qual a herança da

Antiguidade poderia ser compreendida e analisada através da representação do sofrimento e dos gestos patéticos. A polaridade psicológica que caracteriza o arcabouço conceitual de Warburg encontra uma demonstração incontestável na representação da morte de Orfeu, pois a mesma não poderia ser entendida sem a tese da “psicologia da polaridade” e da face bifrontal do Antigo: “Os artistas italianos procuravam nos tesouros formais da Antiguidade redescoberta modelos tanto para a mímica pateticamente intensificada como para a serenidade clássica idealizante” (Warburg, 2013 [1905], p. 435). Essa dualidade na recepção da Antiguidade e o equilíbrio resultante entre duas tendências opostas abrem caminho para uma nova compreensão das representações da morte de Orfeu: “Todos eles [desenhos retratando a morte de Orfeu] demonstram, em concordância quase perfeita, a vitalidade com a qual a mesma ‘fórmula de páthos’ arqueologicamente fiel, inspirada numa representação clássica de Orfeu ou Penteu, se instalara nos círculos artísticos” (ibid., p. 436).

Para concluir, podemos afirmar que por meio do conceito de “fórmula de páthos”, Warburg desenvolve uma abordagem consistente que pretende revelar a dimensão trágica e dionisíaca da Antiguidade, enquanto destaca o intrigante equilíbrio energético dessas tensões. Seguindo, mais uma vez, seus referenciais *fin-de-siècle*, como Friedrich Nietzsche e Jacob Burckhardt, que certa vez formulou a máxima: “em qualquer parte que o páthos aparecia, tinha que ser em uma forma antiga” (Burckhardt apud Stein, 1897, p. 77)⁵, Warburg busca compreender as tensões e dissoluções expressas nas imagens como uma recepção da herança antiga, em um processo no qual certas formas de expressão emergem como veículos das emoções mais intensas. É assim que ele chega a um

5 É Gombrich quem chama a atenção para o trecho de Heinrich von Stein que enfatiza o conceito de páthos de Burckhardt (Gombrich, 1986 [1970], p. 179). Ainda sobre o significado de Burckhardt para a construção do conceito de “fórmula de páthos”, cf. Roeck, 1991b, p. 274; Settis, 1997, p. 39.

conceito que reúne duas dimensões convergentes: um repertório para a expressão de movimento e excitação passional; uma categorização de certas fórmulas que surgiram e se consolidaram na tradição figurativa europeia (Settis, 1997, p. 41).

O super-homem em férias de Páscoa

Em uma missiva datada de 12 de outubro de 1901, dirigida ao historiador da arte Heinrich Brockhaus, Warburg transcreve trechos de uma carta que Nietzsche endereçou a Paul Deussen⁶:

“O céu sabe disto: sem o efetivo empenho, apenas erva daninha cresce no mais belo jardim. Visto de perto, o melhor artista também não deve se diferenciar do artesão. Eu detesto a escória que não quer ter nenhum artesanato e considera o espírito apenas um luxo refinado”.
Isso não será escrito pelos super-homens em férias de Páscoa em seu caderno de anotações (Warburg, 2021, v. 1, p. 228).

A citação revela um importante problema estético, expresso pelo epíteto do “super-homem em férias de Páscoa”. Essa descrição era costumeiramente utilizada por Warburg em referência à crescente vulgarização da interpretação de Burckhardt sobre o Renascimento como uma era do individualismo irrestrito, marcado pela imagem do “vilão absoluto”, o indivíduo sem vínculos e sem escrúpulos, identificado com o “super-homem” de Nietzsche (Gombrich, 1986 [1970], p. 97-98). Warburg reconhecia essa postura especialmente entre os viajantes em Florença.

⁶ Uma compilação abrangente das cartas de Nietzsche havia sido publicada em 1900, sob a organização de Peter Gast e Arthur Seidl. No entanto, de acordo com os editores alemães das “Obras reunidas” (*Gesammelte Schriften*), a fonte para a citação de Warburg teria sido o periódico berlinense “Die Woche” (Warburg, 2021, v. 2, p. 156).

Em sua biografia intelectual, Gombrich mostra como Warburg rejeitava a motivação dos dois tipos mais comuns de viajantes em “férias de Páscoa”: aqueles influenciados pelos escritos de Ruskin e os pré-rafaelitas, que buscavam uma arte inocente e infantil, uma fuga em direção a um mundo idílico longe dos problemas do cotidiano; e aqueles que representavam as gerações mais jovens, seguidores de Gobineau e Nietzsche, que abraçavam a ideia do “super-homem” e do individualismo irrestrito, entregando-se à sensualidade e à afirmação total da vida (ibid., p. 111).

Com efeito, a postura crítica diante do gosto comum de sua época e a busca pela superação de uma apreciação frívola da arte emergem como questões essenciais na reflexão de Warburg. A carta a Heinrich Brockhaus evidencia um problema que o acompanhou desde a juventude, cuja origem remonta a sua visita à terceira exposição de arte internacional, ocorrida em Munique entre 1 de junho e 28 de outubro de 1888. Em uma carta datada de 3 de agosto desse mesmo ano, endereçada à sua mãe, Charlotte, Warburg compartilha suas impressões sobre a exposição, revelando como a visão idealizada da arte era por ele percebida como um sintoma da decadência do público contemporâneo:

Infelizmente no presente momento a arte só é vista, pelos ditos instruídos, como um prado belo e florido, sobre o qual se pode passear prazerosamente ao entardecer ao cheiro de agradáveis fragrâncias. Todos opinam sobre arte de acordo com o sentimento interior (naturalmente, com a reserva de se tratar de leigos): “A arte deveria”; “Oh, que realismo!”; “O senhor consegue perceber a beleza?” Especialmente a última pergunta me parece a mais tola. É como uma criança que só consegue discernir entre o que se pode comer e o que não pode ser comido, sentindo-se atraída somente pelo primeiro... (Warburg, 2021, v. 1, p. 58-59).

Curiosamente, em 1901, Warburg demonstra um interesse particular em revisitar e explorar mais profundamente essa questão. Algum

tempo antes da carta a Brockhaus, em 27 de julho, ele havia registrado na *Magnum opus* de seu pensamento teórico, os “Fragmentos fundamentais para uma teoria pragmática da expressão”, algumas observações sobre o problema do observador ingênuo que tem sua compreensão ofuscada pelo hedonismo subjetivo: “O conhecimento do impulso típico (ou abatimento [afrouxamento]) é tão difícil porque o observador ‘ingênuo’ traz, desde o início, a tendência ao hedonismo subjetivo ou ao relaxamento (super-homem ou sub-homem) de uma (sensação) empatia complementar” (Warburg, 2015 [1888-1905/1912], p. 211). É também de 1901 uma belíssima passagem em que Warburg dirige uma crítica aberta à predileção pela expressão meramente palatável, o gosto comum pelo belo que suprime os elementos trágicos da expressão e a inevitável conexão entre arte e vida no Renascimento:

A nossa grande dificuldade no tratamento da cultura artística do início do Renascimento é compreender a naturalidade de sua relação com a Antiguidade. Para os homens e os artistas do início do Renascimento florentino, a Antiguidade não se apresentava de forma engessada, em “simplicidade e grandeza de estilo”, concebida para ser sentida em coleções bem-organizadas, depois de ter regularmente depositado seu guarda-chuva na entrada. A Antiguidade era para os etruscos-florentinos uma imagem recordativa – singular, apaixonada, comovente, e parcialmente esquecida – da própria vida, a qual repentinamente se colocou de maneira vívida e inquietamente colorida, quando a gravidade da situação evocava o saudosismo em qualquer direção em que as ideias platônicas – desprendidas da corporeidade temporal – pudessem bailar na roda da eternidade (Warburg, 2010 [1901], p. 225).

Warburg não adota a postura do “super-homem em férias de Páscoa”; ao contrário, sua leitura de Nietzsche não denota entusiasmo, mas sim uma rigorosa recepção crítica. Em 1905, ao visitar o estudo sobre os figurinos teatrais para os *intermezzi*, Warburg observa: “Apenas hoje

(8 de setembro de 1905) vejo que Nietzsche, em ‘O nascimento da tragédia’, trata extensamente das origens da ópera. Mas como erra em relação ao processo histórico!” (Warburg, 2013 [1895], p. 423). Em uma nota de seu diário no mesmo ano, datada 9 de dezembro, Warburg demonstra como sua leitura do filósofo reflete uma postura de distanciamento:

Agora eu percebo ... que uma iconografia histórico-estilística da morte de Orfeu aborda efetivamente o problema de Nietzsche da origem da tragédia; uma espantosa convergência, exceto que deveria se chamar: “A origem da tragédia a partir estilo apolíneo do jogo de dança dionisíaco”. Vi também apenas anteontem que, na conclusão, Nietzsche escreve sobre o *stile rappresentativo*. Se pelo menos Nietzsche estivesse mais bem fundamentado nos dados da etnologia e da antropologia cultural. Eles teriam possuído por si mesmos um peso específico para regular o seu voo de pássaro dos sonhos (Warburg apud Gombrich, 1986 [1970], p. 185).

Em Warburg, encontramos uma leitura de Nietzsche que mescla críticas com o reconhecimento do seu indiscutível significado cultural. Por um lado, Warburg vê Nietzsche como uma figura crucial na formação de sua geração. Em sua conferência de 1908, “O mundo dos deuses antigos e o início do Renascimento no Sul e no Norte”, ele afirma: “Cada época, com base no desenvolvimento de sua visão interior, consegue compreender o que é capaz de reconhecer e suportar dos símbolos olímpicos. Em nosso tempo, por exemplo, Nietzsche ensinou a ver Dioniso” (Warburg, 2004 [1908], p. 504). Mais tarde, em uma conferência de 1929, Warburg destaca novamente a importância do filósofo, mencionando o emblemático estudo sobre a tragédia grega: “Nietzsche, no *Nascimento da tragédia* (1886), nos ensinou a considerar o Antigo através do símbolo da dupla herma de Dionísio e Apolo” (Warburg, 2018 [1929b], p. 208). Em 17 de maio de 1929, em seus rascunhos para o Atlas Mnemosyne, Warburg reitera o significado heurístico da ideia da bipolaridade da Antiguidade

organizada e propagada por Nietzsche: “Classificar a bifrontalidade do Antigo como Apolíneo-Dionisíaco não foi difícil para aqueles que pegaram a pena depois de 1886, mas antes disso era realmente uma heresia” (Warburg apud Raulff, 2003, p. 119). Por outro lado, ele adota uma postura crítica que se direciona especialmente à vulgarização da interpretação do elemento dionisíaco, uma generalização que dificultava qualquer análise mais profunda. Não é coincidência que a introdução ao Atlas Mnemosyne, o último grande “experimento histórico-artístico de ciência da cultura” de Aby Warburg (Warburg; Bing; Saxl, 2001 [1926-1929], p. 434), seja precisamente marcada por uma crítica à incapacidade de compreender a polaridade como uma unidade orgânica que harmoniza o autocontrole e o êxtase dionisíaco:

Depois de Nietzsche, não é mais necessária nenhuma atitude revolucionária para distinguir o caráter do Antigo no símbolo da herma bifrontal Apolo-Dionísio. Ao contrário, o uso cotidiano e superficial desta doutrina da oposição na consideração das imagens da arte pagã dificulta o esforço sério de empreender a compreensão da unidade orgânica da sofrósina e do êxtase, em sua função polar de cunhar os valores limítrofes da vontade expressiva humana (Warburg, 2018 [1929a], p. 223).

Refletindo os ensinamentos de seu antigo mentor em Bonn, Carl Justi, para quem “a erudição deveria consistir somente numa descoberta do ponto de vista graças ao qual a obra foi criada no passado” (Warburg, 2018 [1914], p. 132), Warburg trilhou um caminho apostado à recepção genérica de Nietzsche. Em busca de uma compreensão mais refinada do pensamento do filósofo, ele recorre, por exemplo, à interpretação de Ernst Bertram, autor de um livro sobre Nietzsche publicado em 1918, que parte exatamente do diagnóstico da superação da fase da “absoluta idolatria, do ódio fanático, da moda e do desprezo” que marcou a imagem do filósofo na década de 1890 (Bertram, 1920 [1918], p. 7). A admiração

de Warburg pelo livro de Bertram é evidenciada em uma carta de 28 de setembro de 1918, endereçada a Gustav Schiefler: “Eu recomendo ao senhor o livro excepcional de Bertram sobre Nietzsche que acaba de ser publicado” (Warburg, 2021, v. 1, p. 541). Os diários da Biblioteca Warburg também registram outra fonte de consulta bibliográfica: o livro do historiador da arte e psiquiatra alemão Hans Prinzhorn (1928). A referência foi registrada em 20 de setembro de 1928: “Com verdadeiro interesse, iniciei o engenhoso livro de Prinzhorn sobre Nietzsche” (Warburg; Bing; Saxl, 2001 [1926-1929], p. 343).

Enquanto essas indicações pontuais fornecem elementos para nossa compreensão da apropriação do legado do filósofo, o principal documento para o estudo desse tópico é sem dúvida o seminário conduzido por Warburg na Universidade de Hamburgo durante o semestre de verão de 1927. Com 26 inscritos, o programa do seminário concentrava-se no estudo da obra de Burckhardt. Os documentos relacionados ao curso foram analisados em detalhes por Bernd Roeck, que observou como Warburg trata superficialmente de temas como a pintura de altar, o retrato e os colecionadores, para direcionar seu foco para o estudo de Burckhardt sob uma perspectiva psicológica, com ênfase no problema da polaridade. No historiador suíço, ele identifica a integração de tensões: o espírito artístico e o espírito científico; a emoção e a razão (Roeck, 1991a, p. 70-71). Mais interessante ainda para nossa questão é o fato também apontado por Roeck: “Todos os rascunhos de Warburg no decurso do seminário convergem para que o programa, no fim, desemboque em uma reflexão comparada de Burckhardt e Nietzsche” (ibid., p. 71).

O exercício final do seminário, datado de 27 de julho de 1927, compreende uma sucinta e rica apresentação de dois pensadores de grande acuidade, descritos por Warburg como receptores das ondas mnêmicas, sismógrafos sensíveis capazes de transmitir as vibrações recebidas sob duas concepções de mundo completamente distintas:

Precisamos reconhecer Burckhardt e Nietzsche como receptores das ondas mnêmicas e perceber que, o que eles têm como consciência de mundo os afeta de forma completamente diferente. Devemos permitir que eles se iluminem mutuamente, e essa reflexão deve nos ajudar a compreender Burckhardt como alguém que padece com seu ofício.

Ambos são sismógrafos extremamente sensíveis, que vibram em seus alicerces quando detectam as ondas e precisam transmiti-las. Mas há uma grande diferença: Burckhardt detectou a onda da região do passado, sentiu as perturbações perigosas e se certificou de fortalecer o alicerce de seu sismógrafo. Apesar de muito sofrer, ele nunca disse sim, de forma completa e sem hesitar, às vibrações mais intensas (Warburg, 1991 [1927], p. 86).

O modo como Burckhardt observa as transformações de seu tempo reflete um distanciamento profético, uma reclusão como ato de autopreservação que Warburg descreve sob forte inspiração do personagem “Linceu da torre”, que aparece na segunda parte do Fausto de Goethe (Pfothenauer, 1985, p. 312):

Burckhardt era um necromante plenamente consciente; nesse ínterim, aumentavam as forças que o ameaçavam com tanta gravidade. Dessas, ele fugia enquanto erigia sua torre de vidente. O seu tipo de vidência é como o de Linceu. Ele se estabelece em sua torre e fala. Ele não abdicou de proferir oráculos; ele era e permaneceu um esclarecedor, mas nunca quis ser outra coisa senão um singelo professor (Warburg, 1991 [1927], p. 87).

Nietzsche, em contrapartida, é aquele que abraça o trágico, sente o sopro diabólico do demônio da destruição e se alinha à sua causa:

Qual é o tipo de vidência de Nietzsche? Ele é o tipo de um Nabi, o antigo profeta, que caminha pela rua, rasga suas roupas, grita de dor e, quiçá, conduz o povo atrás de si.

Seu gesto original é o do líder com o tirso⁷, que compele a todos a segui-lo. Daí suas considerações sobre a dança. Em Jacob Burckhardt e Nietzsche, neste limiar entre o romanismo e o germanismo, os antigos tipos de vidência se chocam. A questão é se o tipo de vidência pode suportar as perturbações do ofício. Um procura transformá-las em um chamado. A falta de repercussão o mina continuamente; afinal, ele é de fato um professor. Dois filhos de pastores que têm uma relação muito diferente com o sentimento de Deus no mundo: um, que sente o sopro diabólico do demônio da destruição e se coloca em uma torre; e o outro, que quer ter com ele uma causa comum (ibid., p. 87).

Na conclusão do texto, Warburg compara os dois estudiosos valendo-se da metáfora que ele aprendera tão bem com Nietzsche. A polaridade orgânica que ele visualizou em inúmeros exemplos na cultura do primeiro Renascimento, a bifrontalidade do Antigo que se estabelece entre Apolo e Dionísio, serve como base para uma belíssima descrição:

De repente, vemos a influência da Antiguidade em ambas as correntes, a chamada apolínea e a dionisíaca. Qual papel o Antigo desempenha no desenvolvimento da personalidade vidente? Agostino di Duccio e Nietzsche estão de um lado, os arquitetos e Burckhardt do outro: a tectônica contra a linha (ibid., p. 88).

A conclusão do seminário não marcou o fim da investigação sobre o tema Burckhardt-Nietzsche. Apenas três dias após a conferência de encerramento, em 30 de julho, Warburg escreve a Emil Major solicitando ajuda para encontrar uma carta que Nietzsche enviou a Burckhardt em 6 de janeiro de 1889. Não era apenas uma questão de curiosidade, mas a esperança de encontrar nela “uma nova elucidação do grande enigma Nietzsche-Burckhardt” (Warburg, 2021, v. 1, p. 690).

7 Bastão que era carregado por Dionísio e seus seguidores, coroado com um pinho e decorado com folhas de videira e hera (Cooper, 1993 [1992], p. 284).

Para encerrar este ensaio, não poderíamos deixar de mencionar outras duas interessantes indicações de Warburg como leitor de Nietzsche. A primeira delas é o registro no diário da Biblioteca Warburg, datado de 23 de outubro de 1929: “Em certa ocasião, Nietzsche falou sobre a (espiritual) ‘coragem diabólica dos judeus’. Ontem à noite, finalmente, senti que é preciso estar possuído por essa coragem para enfrentar o problema do longo itinerário do espírito. Necromancia branca = visão de mundo histórica” (Warburg; Bing; Saxl, 2001 [1926-1929], p. 553). A segunda delas é uma correspondência bastante curiosa: a pedra fundamental do novo prédio da Biblioteca Warburg, na Heilwigstraße 116, foi posta em 25 de agosto de 1925, exatamente no mesmo dia em que se completavam 25 anos da morte de Nietzsche. É Ulrich Raulff quem chama nossa atenção para essa aparente coincidência, acrescentando uma interessante provocação: Seria esse fato um caso meramente fortuito? “Só aquele que não conhece Warburg, acredita em coincidência” (Raulff, 2003, p. 150).

Bibliografia

BERTRAM, Ernst. **Nietzsche**: Versuch einer Mythologie. Berlin: Georg Bondi, 1920 [1918].

CENTANNI, Monica. Aby Warburg and living thought. In: **Aby Warburg and living thought**. Tradução de Elizabeth Thomson. Dueville: Ronzani, 2022, p. 317-413.

COOPER, Jean C. (org.). **Brewer’s book of myth and legend**. Oxford : Helicon, 1993 [1992].

FERNANDES, Cássio. Warburg e Burckhardt. **Modos**, v. 4, n. 3, p. 100-119, 2020.

GHELARDI, Maurizio. **Aby Warburg et la “lutte pour le style”**. Paris: L’écarquillé, 2016 [2012].

GHELARDI, Maurizio. L’umano senza umanesimo: Warburg e Nietzsche. **In Circolo**, n. 10, p. 345-359, 2020.

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

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

PANOFSKY, Erwin. A. Warburg. In: FÜSSEL, Stephan (org.). **Mnemosyne**: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg. Göttingen: Gratia, 1979 [1930], p. 29-33.

PASQUALI, Giorgio. A tribute to Aby Warburg. In: CENTANNI, Monica (org.). **Aby Warburg and living thought**. Tradução de Elizabeth Thomson. Dueville: Ronzani, 2022 [1930], p. 37-55.

PAULI, Gustav. Antike Einflüsse in der italienischen Frührenaissance. **Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe**, v. 5, p. 174-177, 1894.

PFOTENHAUER, Helmut. Das Nachleben der Antike: Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche. **Nietzsche-Studien**, v. 14, p. 298-313, 1985.

PINOTTI, Andrea. Symbolic form and symbolic formula: Cassirer and Warburg on morphology. **Cassirer Studies**, v. 1, p. 119-135, 2008.

PRINZHORN, Hans. **Nietzsche und das XX. Jahrhundert**. Heidelberg: Kampmann, 1928.

RAULFF, Ulrich. Der Teufelsmut der Juden: Warburg und Nietzsche in der Transformatorenhalle. In: **Wilde Energien**: vier Versuche zu Aby Warburg. Göttingen: Wallstein, 2003, p. 117-150.

ROECK, Bernd. Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927. In: **Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle**. Hamburg: Prestel, 1991a, p. 65-89.

ROECK, Bernd. Burckhardt, Warburg und die italienische Renaissance. **Annali dell’Istituto storico italo-germanico in Trento**, n. 17, p. 257-296, 1991b.

SANTINI, Carlotta. Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Aby Warburg, Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche. In: JENSEN, Anthony K.; SANTINI, Carlotta (orgs.). **Nietzsche on Memory and History**. Berlin: De Gruyter, 2021, p. 279-300.

SAXL, Fritz. Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel. In: MÜLLER, Ernst; PICHT, Barbara (orgs.). **Vorträge der Bibliothek Warburg: das intellektuelle Netzwerk der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg**. Göttingen: Wallstein, 2023 [1921], p. 33-45.

SAXL, Fritz. Three “Florentines”: Herbert Horne, A. Warburg, Jacques Mesnil. In: **Lectures**. London: The Warburg Institute 1957 [1944], v. 1, p. 331-344.

SCHOELL-GLASS, Charlotte. **Aby Warburg und der Antisemitismus: Kulturwissenschaft als Geitespolitik**. Frankfurt am Main: Fischer, 2015 [1998].

SETTIS, Salvatore. Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion. **Vorträge aus dem Warburg-Haus**, v. 1, p. 31-73, 1997.

STEIN, Heinrich. **Vorlesungen über Ästhetik**. Stuttgart: Cotta, 1897.

STUHLFAUTH, Georg. A. Warburg und die Warburg-Bibliothek. **Theologische Blätter**, v. 5, n. 3, p. 53-64, 1926.

VISCHER, Robert. **Luca Signorelli und die italienische Renaissance**. Leipzig: Von Veit & Comp., 1879.

WAETZOLDT, Wilhelm. Im Memoriam Aby Warburg. **Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz**, v. 3, n. 5, p. 197-200, 1930.

WARBURG, Aby. Abschlußsitzung des Seminars über Jacob Burckhardt. In: **Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle**. Organização de Bernd Roeck. Hamburg: Prestel, 1991 [1927], p. 86-88.

WARBURG, Aby. il mondo antico degli dèi e il primo Rinascimento al Nord e al Sud. In: GHELARDI, Maurizio (org.). **Opere I: la Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)**. Torino: Nino Aragno, 2004 [1908], p. 499-504.

WARBURG, Aby. Die italienische Antike im Zeitalter Rembrandts. In: LEUSCHNER, Eckhard. **Antonio Tempesta: Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung**. Petersberg: Imhof, 2005 [1926], p. 570-578.

WARBURG, Aby. Florentinische Wirklichkeit und antikisirender Idealismus. In: LADWIG, Perdita; TREML, Martin; WEIGEL, Sigrid (orgs.). **Werke in einem Band**. Berlin: Suhrkamp, 2010 [1901], p. 211-233.

WARBURG, Aby. Der Fixsternhimmel auf der Sphaera Barbarica auf der Wanderung von Ost nach West. In: LADWIG, Perdita; TREML, Martin; WEIGEL, Sigrid (orgs.). **Werke in einem Band**. Berlin: Suhrkamp, 2010 [1913], p. 326-348.

WARBURG, Aby. *O nascimento de Vênus e A Primavera* de Sandro Botticelli. In: **A renovação da Antiguidade pagã**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1893], p. 3-87.

WARBURG, Aby. Os figurinos teatrais para os *intermezzi* de 1589. In: **A renovação da Antiguidade pagã**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1895], p. 339-425.

WARBURG, Aby. A arte do retrato e a burguesia florentina. In: **A renovação da Antiguidade pagã**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1902], p. 121-168.

WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade italiana. In: **A renovação da Antiguidade pagã**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1905], p. 435-445.

WARBURG, Aby. A última vontade de Francesco Sassetti. In: **A renovação da Antiguidade pagã**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1907a], p. 169-217.

WARBURG, Aby. Trabalhadores campestres em tapetes da Borgonha. In: **A renovação da Antiguidade pagã**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1907b], p. 289-299.

WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero. In: **A renovação da Antiguidade pagã**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1920], p. 515-621.

WARBURG, Aby. Grundlegende Bruchstücke. In: HÖNES, Hans; PFISTERER, Ulrich (orgs.). **Fragmente zur Ausdruckskunde**. Berlin/Boston, De Gruyter, 2015 [1888-1905/1912], p. 1-227.

WARBURG, Aby. Ghiberti e o *Laocoonte* de Lessing. In: FERNANDES, Cássio (org.). **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018 [1889], p. 53-64.

WARBURG, Aby. O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento. In: FERNANDES, Cássio (org.). **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018 [1914], p. 91-140.

WARBURG, Aby. De arsenal a laboratório. In: FERNANDES, Cássio (org.). **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018 [1927], p. 37-52.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. O atlas das imagens. Introdução. In: FERNANDES, Cássio (org.). **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018 [1929a], p. 217-229.

WARBURG, Aby. O Antigo romano na oficina de Ghirlandaio. In: FERNANDES, Cássio (org.). **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018 [1929b], p. 197-215.

WARBURG, Aby; BING, Gertrud; SAXL, Fritz. **Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg**. Organização de Karen Michels e Charlotte Schoell-Glass. Berlin: Akademie, 2001 [1926-1929].

WIND, Edgar. O conceito de *Kulturwissenschaft* em Warburg e o seu significado para a estética. In: FERNANDES, Cássio (org.). **A presença do Antigo**: escritos inéditos. Tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018 [1931], p. 255-279.

Data de submissão:11/03/2024

Data de aceite:21/05/2024

Data de publicação: 31/07/2024