



Sobre o selo de Aby Warburg: fronteiras, trânsitos e retornos
On the stamp of Aby Warburg: frontiers, transits and returns

Dra. Vera Pugliese

Como citar:

PUGLIESE, V. Sobre o selo de Aby Warburg: fronteiras, trânsitos e retornos. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.359-384, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4738>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4738>.

Imagem: *Selo da Fraternidade em armas ítalo-germânica*, 1941.
Fonte: <http://www.francobolli-italia.it/sites/default/files/imagefield_thumbs/452.JPG>.

Sobre o selo de Aby Warburg: fronteiras, trânsitos e retornos

On the stamp of Aby Warburg: frontiers, transits and returns

Dra. Vera Pugliese*

Resumo

O artigo discute aspectos teóricos, culturais e poéticos das condições de realização do projeto *Idea vincit* face à obra de Aby Warburg, a partir de três eixos que também se entrecruzam com o *Bilderatlas Mnemosyne*. Primeiramente, é explorado o conceito de fronteira, a partir do qual são cotejados elementos operatórios que emergem do projeto do selo para pensar o olhar de Warburg sobre o passado e o presente. Em seguida, o conceito de trânsito de imagens e modelos é pensado a partir da obra de Warburg, intimamente ligado ao de deslocamento epistemológico. Por fim, são discutidos elementos apreendidos da obra de Warburg e do olhar sobre ela, no que concerne ao *Idea vincit*, a partir do retorno de Warburg ao antigo e do atual retorno da historiografia da arte à sua obra, em diálogo com o conceito operatório do retorno crítico em Warburg, segundo a acepção do jogo entre imagem e tempo que lhe oferece Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave: Retorno a Aby Warburg. Selo *Idea vincit*. Iconografia política do fascismo. Trânsitos de modelos. Retorno crítico em Didi-Huberman.

Abstract

The paper discusses theoretical, cultural and poetic aspects of the conditions of realization of the *Idea vincit* stamp project in the face of Aby Warburg's theoretical work, based on three axes that intertwine with the *Bilderatlas Mnemosyne*. Firstly, we will explore the concept of frontier and the operative elements that emerge from the design of the stamp to think about Warburg's gaze into the past and the present. Then, we will reflect upon the concept of transit of images and models in Warburg's work, linking it to that of epistemological shifting. Finally, we will discuss some elements from Warburg's work and its repercussion, focusing on the *Idea vincit* project, Warburg's return to the Antique and the current interest of Art Historiography to his work. We will also draw attention to the concept of critical return in Warburg, according to Georges Didi-Huberman conception of game between image and time.

Keywords: Return to Aby Warburg. *Idea vincit* stamp. Political iconography of Fascism. Transits of models. Critical return in Didi-Huberman.

Estranho esse projeto da criação de um selo postal, em 1926. Não um selo qualquer, mas uma *imagem portadora* de um símbolo da reunião de uma civilização europeia. Estranho por ser idealizado por um estudioso dedicado ao Renascimento a propiciar a constituição de uma imagem moderna. Um estudioso que pesquisara obras promovidas por mecenas e a própria *comitenza* e, agora, tornava-se ele mesmo um mecenas, orientando a elaboração de uma imagem. Estranho aos nossos olhos, não mais tão familiarizados com o valor de uso de um selo postal, mesmo que saibamos que esta estampa tenha nascido sob o *selo* do colonialismo e a função comemorativa – construção de marcos oficiais estatais –, sobrepostos à função pragmática da postagem de cartas e encomendas. Estranho, finalmente, se o considerássemos como imagem isolada ou fortuita. Não me refiro apenas ao conhecimento das forças contextuais, necessário para compreender tal comissão, direcionada antes a Alexander Liebmann (1871-1938) e, finalmente, a Otto Heinrich Strohmeyer (1895-1967), mas ao plano de inteligibilidade desse projeto e às condições para se considerar essa imagem. Assim, este artigo propõe examinar como tal imagem produz, em um átimo, uma colisão de tempos, em meio a um complexo trânsito de modelos teóricos e poéticos.



1. Otto Strohmeyer, *Idea Vincit*, 1926, linóleo, 20 x 29,8 cm, The Fogg Art Museum, Harvard University. Fonte: <https://sis.modernamuseet.se/moderna_media/nmg1351929.png>.

Não se deve esquecer, contudo, que um selo comporta, além de elementos visuais, mensagens a serem divulgadas do âmbito local até e além das fronteiras transcontinentais¹. Mas o selo também pode manifestar deslizamentos e zonas fronteiriças impensáveis, em profundas camadas de processos de significação, reportando a antigos regimes visuais, com lógicas próprias. Daí a pretensão de Warburg de escrever uma história dos selos², o que envolveria desde comissionamentos até o colecionismo imagens, acercando-se de uma *iconografia política*.

No âmbito da história da arte, pressupomos o lugar que tal estudo poderia ser vinculado ao grande projeto do *Bilderatlas Mnemosyne*. Na *Prancha 77* deste “atlas de imagens da memória”, reconhecemos a francesa *Semeuse* e selos britânicos justapostos a folhetos de propaganda, recortes de jornais e fotografias de pinturas, moedas, um sinete e um monumento. A associação em si configura a complexidade de redes, envolvendo a imagem e o próprio mecanismo associativo, em diferentes regimes de visualidade e temporalidade, convocando diálogos transdisciplinares. Assim, na trama heterodoxa do percurso intelectual de Warburg, surgem objetos então inusitados à historiografia da arte, que portam exigências críticas e teóricas rigorosas.

A imagem do selo [fig. 1] apresenta, nas intensas formas negras em contraste com o fundo branco, um avião decolando de um hangar em diagonal ascendente da direita para a esquerda, com intensas linhas de força, exibindo na parte inferior das asas a inscrição *Idea vincit*. Na base, aparecem os sobrenomes de Aristide Briand, Joseph A. Chamberlain e Gustav Stresemann, ministros das Relações Exteriores da França, Inglaterra e Alemanha, consignatários dos Tratados de Locarno, de 1º de dezembro de 1925. Contudo, se o dinamismo dessa imagem se vincula à *gráfica* expressionista alemã, associando-se a outros movimentos modernos, parece, hoje, também assemelhar-se a motivos que se consagrariam na arte propagandística de regimes ditatoriais em ascensão na Europa, durante o Entreguerras.

Este artigo, entretanto, não procura discutir a eficácia dessa imagem, mas se e como seu *projeto* evocaria um retorno ao antigo, voltado para a cultura técnica moderna. É, portanto, paradoxal que sua figura central seja um avião, pois, malgrado Warburg não demonizasse a tecnologia moderna, criticava o avião por reduzir as distâncias e ameaçar o *Denkraum* [espaço de pensamento] (Warburg, 2015: 253). A polaridade que tal imagem porta, como notou Didi-Huberman (2011: 216-217), parece integrar uma psicomacia a um só tempo concernente à Grande Guerra e à dimensão polar da afecção de Warburg, assumida como uma antiga luta interna entre os *monstra* e os *astra*. Torna-se inescapável, então, considerar sua coleção de fotografias do que ele considerou uma “guerra civil europeia”. Tal *Kriegskartothek*, constituída sob procedimentos de associação e arquivo, envolve premissas semelhantes ao projeto *Idea vincit*, pertinentes à especificidade do regime discursivo de Warburg em história da arte. Propomos, então, discutir três aspectos fundamentais desse projeto, mais até do que do próprio selo, segundo os eixos denominados *fronteiras*, *trânsitos* e *retorno*, este último ligado à acepção que Georges Didi-Huberman (2000: 45) oferece de “retorno crítico”.

A fisiologia e a ordem epistemológica de sua *Kriegskartothek*, especialmente quanto aos processos de escolha, coleta, atlas e arquivo, também se reportariam à Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg - KBW e ao *Bilderatlas*, no sentido da força associativa dessas imagens. Isso explica porque este atlas tem sido um objeto proeminente nos estudos warburgianos, despertando interesse por seu olhar sobre o passado, sua própria época e sobre a fertilidade desse olhar para problematizar a história da arte atual, no que concerne a objetos e métodos.

O selo postal é mencionado, recorrentemente, junto a cartas de tarô, fotografias de jornais, folhetos publicitários etc., integrando um conjunto exemplar do interesse de Warburg pela cultura visual de sua época. Entretanto, raramente ele tem sido objeto de exame mais aprofundado, para além de textos referenciais como os de Karen Michels e Chalotte Schoell-Glass (2002), Ulrich Raulff (2003), Dorothea McEwan (2004), Didi-Huberman (2011; 2013), Fernando Esposito (2015) e Frank Zöllner (2019).

Talvez, uma das causas da dificuldade que o projeto *Idea vincit* apresenta, além da comitência de Warburg, seja sua intenção, frustrada, de que ele fosse o primeiro selo europeu. Após a oferta do linóleo aos três homenageados, as demais 43 gravuras com a imagem do selo, assinada por Strohmeier, foram enviadas a um círculo de amigos como mensagem para a instauração da paz, no Natal de 1926. Suspeita-se, aqui, de que o próprio fracasso do projeto *Idea vincit* seja significativo no quadro do atual retorno a Warburg, donde o interesse pela fortuna crítica deste selo na história da arte.

Entendemos que o projeto toca uma linha de fratura dramática na história da arte novecentista: a coincidência da iconologia, sobretudo de matriz panofskyana, e de uma rejeição ao fundamento de realidade de outra ordem visual de base não-mimética na historiografia da arte. Assim, a busca de Warburg por lançar sua *Idea* à modernidade parece atravessar a fronteira do reconhecido campo da história da arte, que se consagrava ora com base na matriz formalista ora na matriz iconológica, da qual ele fora um dos fundadores, em direção ao contemporâneo cadinho, senão da abstração, ao menos da problematização da *mimesis* como fundamento da criação artística ocidental, desde a Grécia clássica, sob o epíteto da *representação* (Gombrich, 1995). Não é por acaso que seu último período produtivo é balizado pela Conferência sobre o ritual da serpente, em 1923, e o ensaio sobre Édouard Manet, em 1929 (Warburg, 2015b; 2015b) é um espaço de pensamento flanqueado de um lado – do passado – pela infiltração do antigo culto da serpente, que atravessaria, com os extáticos conteúdos dionisiacos, o universo greco-judaico-cristão que emergiria da antiga magia mimética propiciatória (Warburg, 2015a: 238-249), de outro – do presente – pela força arqueologizante que evocou, a partir do Renascimento, conteúdos apolíneos do antigo, invertendo sua carga energética (Warburg, 2015c: 355-357).

O selo e o atlas

O projeto *Idea vincit* foi antecedido pelo interesse de Warburg por selos postais, que ultrapassava a filatelia em direção à proposta anterior de uma “história estética do selo” (Raulff, 2003: 73; Michels & Schoell-Glass, 2002: 86). Mas, a respeito do avião, afirmou, na Conferência de 1923:

O Prometeu moderno, tal como o Ícaro moderno – Franklin, o apanhador de raios, e os irmãos Wright que inventaram a aeronave governável –, são justamente os destruidores daquele fatídico sentimento de distância que ameaça reconduzir o globo terrestre ao caos. O telegrama e o telefone destroem o cosmos. Na luta pelo vínculo espiritualizado entre o homem e o mundo ao redor, o pensamento mítico e o simbólico criaram o espaço ou como de devoção, ou como de reflexão, que é roubado pela ligação elétrica instantânea, caso uma humanidade disciplinada não restabeleça os escrúpulos da consciência. (Warburg, 2015a: 253)

Impõe-se ponderar que, ao exceder os limites da comunicação e transporte, a técnica permitia transposições impensáveis da *Idea*, a não ser como a imagem neoplatônica da ascese, de seu desejo confesso a André Jolles, em c.1900, de assistir ao “vão circular das ideias no alto de uma montanha” (*apud* Gombrich, 1970: 110). Mas o tema do projeto não escaparia ao conflito das dimensões homéricas que os meios de transporte e comunicação manifestavam à época.

Warburg cogitou inicialmente o muniquense Alexander Liebmann para o desenho do selo. O comitente rascunhou seu esquema, provavelmente a partir de selos da Freistadt Danzig, entre outros, em que figuravam um avião acima de um *skyline* estilizado [fig. 2]. Liebmann esboçou desenhos com o aeroplano voando sob um arco abatido, em diagonal ascendente ou descendente sobre o mar, experimentando mais nas inscrições (*Deutsches Reich* e *Idea Victrix*³) e na legenda “Chamberlain Briand Stresemann” [fig. 3a e 3b] do que concepção plástica do selo, o que decepcionou a Warburg (Michels; Schoell-Glass, 2002: 89). Os desenhos de Liebmann não atendiam à elevação da *Idea*

intencionada por Warburg devido aos seus próprios fundamentos plásticos. Os meios expressivos disponíveis ao artista eram insuficientes ou inadequados à exigência poética do projeto, conforme Warburg (2001: 23) discorre acerca da banalidade dos desenhos, por exemplo em contraste com o selo aéreo da cabeça de avião criada por Karl Bickel (Raulff, 2003: 80).



Fig. 2. Selo aéreo Freie Stadt Danzig, 1924. Fonte: <https://www.ricardo.ch/de/a/danzig-206-postfrisch-1924-flugpost-1105861278/#image_gallery_fullscreen>.



Figs. 3a e 3b. Alexander Liebmann, *Idea Victrix*, 1926. The Warburg Institute Archives – WIA. Fonte: <<https://www.erudit.org/en/journals/pr/2002-v30-n2-pr535/006734ar/media/006734arf007n.jpg>>; <<https://www.erudit.org/en/journals/pr/2002-v30-n2-pr535/006734ar/media/006734arf008n.jpg>>.

A virada do projeto de Warburg, que indica a percepção da relação entre poéticas modernas e pensamento teórico sobre arte, na associação com outras imagens, ocorreu com o traço expressivo de Strohmeyer para manifestar o vôo ascendente da *Idea* (Warburg, 2001: 23). A narrativa de Warburg dá a entender que, após anos de *incubação*, a imagem do selo surge como um ímpeto às portas de 1927, com um sentido de urgência. A centralidade do avião na composição e seu movimento ascendente implicam refletir sobre a inscrição desse projeto na obra de Warburg, intimamente ligada à sua conturbada biografia.

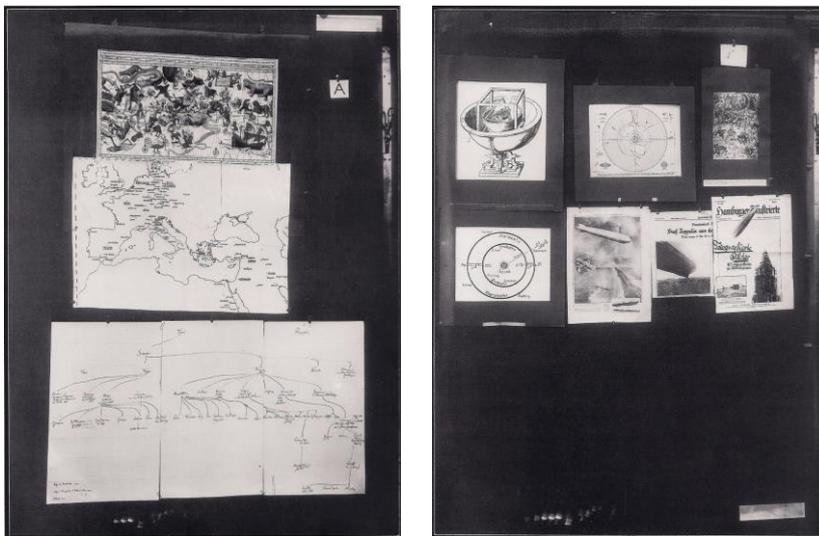
Em 20 de dezembro de 1926, 10 dias após receber o Nobel da Paz, Gustav Stresemann visitou a KBW, conduzido por Warburg, que planejou o encontro a fim de lhe apresentar o *Idea vincit* (Raulff, 2003: 73). A visita envolvia a apresentação do novo edifício que passara a abrigar o Warburg Institut em maio de 1926. Seu percurso incluía uma apresentação sobre a relação entre imagem, técnica, política, modernidade e herança cultural, culminando na exposição de selos. A intenção era oferecer ao anfitrião argumentos sobre o valor de uso dessas imagens de alta circulação, permitindo a Warburg comparar visualmente selos de nações europeias e comentar sobre “mentalidade política”, pontuando com exemplos, como as abreviações no selo coetâneo da cabeça de Wolfgang von Goethe, para metaforizar a ameaça à distância simbólica na República de Weimar (*Ibidem*: 73, 78). Mas a visita foi prejudicada pelo atraso de Stresemann devido a outros compromissos em Hamburgo, como nota Raulff (*Ibidem*: 81-82), abreviando assim, ironicamente, o clímax da apresentação e o oferecimento da gravura do selo.



Fig. 4. Aby Warburg, *Prancha 77* do *Bilderatlas Mnemosyne*, c. 1929. Fonte: <https://www.hatjecantz.de/files/9783775746939_hr06.jpg>.

O selo do célebre literato manifestava um regime simbólico que deveria integrar, para Warburg, uma reforma ampla e profunda da simbólica republicana e moderna da Alemanha. Ora, o selo, por definição, integra um sistema planetário – cuja matriz eurocêntrica e colonialista é mais perceptível hoje – não apenas de comunicação, mas de trocas culturais tanto mais profundas quanto mais se compreendem suas raízes culturais e sua potência visual. Nesse sentido, cabe aproximar os interesses dos projetos do selo *Idea vincit* e do *Bilderatlas*, se pensarmos a questão das fronteiras disciplinares da história da arte e do trânsito das imagens e modelos teóricos (Warburg, 2018: 219-220), pois para ele, assim como para Didi-Huberman (2000: 48), “a imagem é como um conceito operatório e não como um simples suporte de iconografia”.

Warburg justapôs, na *Prancha 77* [fig. 4] do *Bilderatlas*, a fotografia da golfista vitoriosa Erika Sell-Schopp, que Didi-Huberman (2013) associa à iconografia das ménades despedaçando Orfeu, indicando o *Nachleben* do violento gesto trágico. Anna Fressola (2018: 58) vê no intenso movimento da atleta um ato de violência por uma mulher, associada a imagens da *Prancha 47*, cujos gestos coroaram vitórias que polarizam conteúdos com cargas energéticas equivalentes. Mas a presença das vitórias em folhetos na *Prancha 77*, entre os quais uma Vitória alada arcaizante que anuncia um papel higiênico, transformando-a em uma “fada do lar”, marca também uma inversão energética que arrefece sua potência. Figuram nesta prancha fotografias da cabeça de Aretusa, o *Monumento de Paul von Hindenburg* em Helgolan (destruído), sinetes e os selos de Barbados e o *La Semeuse*, fazendo colidir *Pathosformeln* e *Nachleben der Antike*. Christopher Johnson (2010: 12, 186) entende que esta, junto às *Pranchas 78 e 79*, concernem à inversão energética dos deuses. Assim, o interesse de Warburg, que já se mostrava em “Dürer e a antiguidade italiana” (1905) ou no “O *Déjeuner sur l’herbe* de Manet” (1929), aparece como um arrefecimento das potências do destino deificadas que habitavam desde as entranhas da Terra até o reino olímpico, dominando o espaço celeste até o próprio cosmo, trivializados em manifestações culturais de massa. Essas associações fazem emergir o que Didi-Huberman (2011: 14) referiu como o “princípio-atlas” que rege o *Mnemosyne*.



Figs. 5 e 6. Aby Warburg, *Prancha A* e *Prancha C* do *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929 (Warburg, 2019: 18-19, 22-23).

A *Prancha A* [fig. 5] exhibe a reprodução de uma água-forte das constelações, de 1684, o “mapa de rotas” do intercâmbio cultural entre Norte, Sul, Leste e Oeste da Europa e um esquema da árvore genealógica

das famílias Medici/Tornabuoni, desenhada por Warburg (2019: 14-17). Depreende-se dela não uma sistematização gráfica ou uma anagramatização dos sistemas dos quais o ser humano *participa*, em sua *situação* cósmica, geográfica e genealógica, mas sua homologia. Essa prancha pode ser compreendida como um *fractal* encriptado do *Bilderatlas*, enquanto a *Prancha C* [fig. 6] projeta sobrevivências infiltradas na concepção antropomórfica do humano, fazendo colidir diferentes *projeções* daquilo que está além do terreno (Pugliese, 2017: 51).

As sete imagens de *Prancha C* são aqui pensadas em dois grupos, um deles, com esquemas das órbitas segundo Kepler. O outro com periódicos publicados em 1929 sobre a circum-navegação do Graf Zeppelin por Hugo Eckener. Justaposto a ambos, encontra-se uma miniatura quincentista com os “filhos do planeta Marte; à esquerda, Perseu, metade constelação, metade guerreiro europeu” (Warburg, 2019: 22-25). Essa forma elíptica tornou-se metáfora do pensamento warburguiano, enquanto a transformação da representação de Marte envolve a conquista do céu, associada à guerra e à técnica. O nexa na trajetória cultural se manifesta na representação antropomórfica do Deus e no abandono da representação das órbitas circulares, colocando em crise o sistema das relações entre o homem e o cosmos, evocativa da conquista do céu. A presença do dirigível na *Prancha C* evidencia a conquista do céu pela cultura técnica moderna, a potência positiva da aviação, que nos remete ao projeto *Idea vincit*.

Envolvendo a figuração humana, a *Prancha 4*, associa relevos de sarcófagos aludindo à ascensão, queda e libertação de heróis greco-romanos. Ela integra o conjunto, com as *Pranchas 5 a 8*, que Warburg (2019: 40-41) referiu como “Prefigurações Antigas” e agrupa imagens com gestos e movimentos violentos, envolvendo conteúdos desde a punição pela arrogância do vôo errático de Faéton, fulminado para não causar um desastre cósmico ou terrestre, e do roubo do fogo divino por Prometeu até a redenção e das peripécias de Hércules, e de seus processos de purgação.



Fig. 7. Selo do Primeiro Aniversário da Marcha sobre Roma, 24/10/1923. Fonte: <https://www.ibolli.it/cat/italia/r23-25/143_big.jpg>.



Fig. 8. Cartão de Registro no Partido Nacional Fascista (com o *fascio* e a águia). Fonte: <<http://spazioinwind.libero.it/littorio/pnf/tespnf1925.jpg>>.

Já as *Pranchas 77 a 79*, as últimas do *Bilderatlas*, concernem à “inversão energética dos deuses” (Johnson, 2010: 12, 186). As *Pranchas 78 e 79^a* indicam sua consciência da escalada do fascismo nas

instituições republicanas europeias e sua institucionalização na Itália, como evidencia o Tratado de Latrão, em que Pio XI abria mão do poder temporal. Nelas, o *Bilderatlas* indaga “sobre a passagem da ferocidade instintiva para a sublimação ritual do sacrifício (...) [que] parece indicar uma polaridade entre o indubitável progresso da civilização no sentido lógico-racional e a potência do rito no sentido mágico-patético” (Mnemosyne Atlas on line).

Warburg parece se preocupar com a capilarização dos ideais, práticas e símbolos fascistas em diferentes estruturas da vida sociocultural e suas manifestações imagéticas [figs. 7 e 8], conforme evidencia o relatório anual do *Tagebuch der KBW* sobre um selo postal italiano com o *fascio* (Michels; Schoell-Glass, 2002: 91), no qual afirmou que “a Antiguidade, assim como o símbolo (*fascies*), conduz na Itália à revelação da mania do poder esquizofrênico: enquanto que o *Idea vincit* de Strohmeier é um protesto da ideia como entidade desencarnada” (Warburg, 2001: 39).

Warburg reconheceu nas imagens promovidas pelo fascismo uma iconografia política que ameaça a paz na Europa e no mundo, porque identificou nelas o *pathos* exacerbado do poder tirânico assombrado por sobrevivências imagéticas do antigo. Reconheceu também, nessa construção retórica, um *ethos* incensado por tal *imagerie* que, além da Roma Imperial, na Itália, começava a se infiltrar na Alemanha a partir de deslocamentos deliberadamente maliciosos desde a mitologia germânica até o imaginário indo-europeu. Mas a constelação dessa iconografia se somou a seu *arquivo* de fotografias, jornais, objetos e outros documentos coletados desde 1914, que demandaram uma seção específica na KBW. Estes são de uma ordem diferente das *Kriegssammlungen* [coleções de guerra] formadas em grandes bibliotecas a partir do sentimento de patriotismo ou do nacionalismo exacerbado pela guerra, manifesto na propaganda separatista que dirige o ódio contra aqueles reconhecidos como dessemelhantes, e semeou regimes totalitários no Entreguerras. Warburg entendia a Grande Guerra como uma “tragédia do mundo”, oriunda da cisão fundamental de uma cultura, uma terrível psicomaquia. Nesse sentido, embora restem apenas três das sete caixas originais no Warburg Institute, em Londres, as *Notizkästen* 115, 117 e 118, interessam-nos especialmente as fotografias relativas à aviação e suas consequências destruidoras (Didi-Huberman, 2011: 223-224; Serva, 2017: 63).

Fronteiras

A história de guerra compreende transformações que vão da indústria bélica aos meios de transporte e comunicação e à área médica. Mais que a letalidade das armas, a Primeira Guerra Mundial configura uma nova *fascies* de deformações e mutilações, decorrente de sua especificidade. O modelo tático da guerra de trincheiras implica a noção de fronteira, que reporta ao desenho desta Guerra, parcialmente esboçado pelos acordos que a antecederam e que procuravam evitá-la, enquanto buscavam manter o sistema neocolonial e o delicado equilíbrio entre potências, ameaçado, entre outros fatores, pelo fortalecimento industrial da Alemanha. Paradoxalmente, os tratados criados para impedir conflitos armados determinariam certas *falhas sísmicas* neste sistema, que seriam mimetizadas por linhas de frente, fechando fronteiras europeias.

Se a Tríplice Aliança criou uma barreira político-militar que isolava a França na Europa Ocidental, a Tríplice Entente a atravessava, impondo-a duas Frentes. Dois grandes blocos se levantavam com interesses neocoloniais, envolvendo aliados, colônias, possessões e protetorados. Dois gigantes se levantavam em uma titanomaquia planetária, fazendo reemergir fórmulas do belicismo medieval, revelando o homem moderno imerso em uma psicomaquia de matriz greco-judaico-cristã. Mais que a luta alegórica da *Psychomachia* (c.390-405) de Prudêncio, evocativa da *Eneida* (século I a.C.) de Virgílio ou o apocalíptico “Então houve guerra no céu...” (Ap 12:7-9), tratava-se de uma psicomaquia moderna

entre os *monstra* e os *astra*, que fazem colidir o terror e a técnica, sem a promessa de redenção. O avião seria a imagem do mundo técnico que potencializaria a queda da humanidade no caos, mas poderia evocar a ascensão da *Idea*, a ascese da humanidade à ordem cósmica.

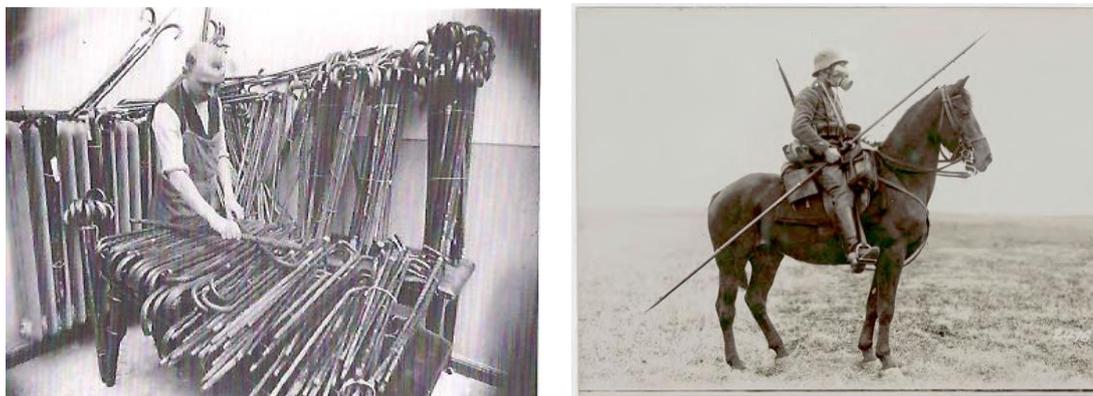
Frustrada, em setembro de 1914, a pretensão germânica de vencer brevemente a guerra na Frente Ocidental, ambos os blocos adotaram a maciça guerra de trincheiras a partir de 1915, que redesenhava lentamente essa extensa fronteira em uma longa guerra estática, com imensas baixas. A trincheira possuía três complexas linhas interconectadas por travessas, sendo a mais avançada a linha de frente, que limitava o temível território até linha de frente inimiga. Esta zona, a *no man's land*, corporificava a barbárie entre arames farpados, minas e restos mortais, atravessada livremente apenas pelo gás venenoso: era a imagem do conflito terrestre. Mas, como a psicomaquia bíblica, além das profundezas da terra, o domínio do céu foi alcançado pelos aviões de bombardeio e pelas batalhas aéreas.

Esse domínio atraiu o interesse de Warburg, devido à antropomorfização das divindades celestes, manifesta na *Prancha C*. Para além das batalhas miticamente emblematizadas pela dita invencibilidade do Barão Vermelho⁵, o bombardeio aéreo era temido como o mal inescapável e avassalador que desce dos céus. Eles destruíam casas, monumentos, cidades, enquanto governos e jornais buscavam estabelecer e divulgar imagens-símbolos, evocando desde elementos heráldicos até fotografias de guerra. No Entreguerras, tal construção desempenhou um papel na psicomaquia constituinte da ascensão dos regimes totalitários e a luta contra eles.

Warburg se interessava por esses símbolos e como eles remontavam a uma genealogia comum. Daí Raulff (2003: 100) entender que os nomes dos ministros no selo *Idea vincit* “indicam que não se tratava de conciliar o poder das ideias com o poder da tecnologia, mas de “ajudar a República a alcançar seus próprios símbolos””, donde Warburg desenvolveu no final da vida, na cena política dos anos 1920, “um senso aguçado da insígnia e rituais de poder político” (*Ibidem*: 100-101).



Fig. 9. Aby Warburg, *Kriegskartothek*, 1914-1918, fotografia T4809. Warburg Institute Archive, Londres, Warburg Institute (Serva, 2017: 58).



Figs. 10 e 11. Aby Warburg, *Kriegskartothek*, 1914-1918, fotografias A 383; 3280. Warburg Institute Archive, Londres (Didi-Huberman, 2011: 222; Serva, 2017: 58).

Didi-Huberman (2011: 218) aproxima o sentido da eleição das imagens de guerra da coleção de Warburg e na “Paris, Capital do século XX” de Benjamin que, em seus detalhes ínfimos, concernem à constituição da montagem. Depreende-se deste conceito operário a lógica de sua própria *hereusis*, entendendo a montagem também como procedimento metodológico. Daí a potência heurística da montagem, que retorna à sua origem retórica, abarcar os atos de inventariar e de unir argumentos persuasivos, numa constelação de imagens que entram em colisão. Assim, ao colecionar estas imagens, Warburg explora a dimensão dialética da justaposição de um duelo entre um aeroplano e um dirigível, evocando Faéton [fig. 9], uma fotografia de uma fábrica de bengalas [fig. 10] que alude às mutilações da Guerra, a imagem da destruição por um bombardeio, um cavaleiro no *front* com máscara de gás, evocativo do mítico Siegfried [fig. 11]. O anacronismo dessas colisões emerge da relação peculiar entre imagem e tempo, pois a temporalidade da imagem é um fator histórico, donde a necessidade de dialetizar a imagem mediante o elemento do anacronismo que atravessa a história em sua especificidade plástica (Didi-Huberman, 2000: 24), o que suscita o retorno crítico da imagem/tempo.

Mas essa colisão seria também aquela da guerra interna na *psique* de Warburg, potencializada no curso Guerra, na constelação das imagens sobreviventes de uma luta mais antiga. Didi-Huberman (2000: 52) entende que “Warburg se perdera na loucura como em uma fissura aberta pelo primeiro grande sismo mundial”. Sete dias após o armistício, novembro de 1918, ele sofreu uma intensa crise do distúrbio mental que causou sua primeira internação em Hamburgo, seguida das internações em Jena e, finalmente, em 1921, em Kreuzlingen, Suíça, aos cuidados de Ludwig Binswanger. O nexos entre sua afecção e o processo de cura deve-se ao papel da imagem em sua investigação. Com a virada em seu tratamento, em virtude de novo diagnóstico⁶, foi acordado com Binswanger que a realização da Conferência “Imagens da Região dos índios Pueblos na América do Norte” por Warburg, em 21 de abril deste ano, contribuiria para atestar a viabilidade de sua alta, que ocorreria em 12 de agosto de 1924.

Norval Baitello Junior (2017: 40-41) comenta sobre a luta de Warburg “com o fluxo de imagens internas”, o que, devido à temporalidade complexa da Primeira Guerra, a última que envolveu “trincheiras e cavalaria, mas também já utilizando os combates aéreos, numa mescla de passado e futuro, fez com que Warburg se tornasse uma vítima fácil para uma profunda depressão com delírios persecutórios”.

Daí seu caso clínico ser um “exemplo precursor das enfermidades e dos distúrbios de imagem que se manifestaram com força irresistível a partir da segunda metade do século XX” (*Ibidem*).

Sobre o papel dos símbolos em Warburg, Giorgio Agamben (1998: 58) observou o elo de ligação entre sua *ciência* e sua cura, a partir da afirmação warburguiana de que “a humanidade inteira é eternamente esquizofrênica”, sustentando, da perspectiva ontogenética, tipos polares de reação às imagens da memória, os estádios “primitivo e “prático”, em cujo intervalo “encontra-se uma relação com as impressões que pode ser definida como a forma simbólica do pensamento (*apud* Gombrich, 1970: 253).

Essa psicomacia envolve o conceito de *Polarität*, sobre o qual Warburg (2018: 223) afirmou a distinção do “caráter do Antigo no símbolo do herma bifronte Apolo-Dionísio” referente à “doutrina da oposição na consideração das imagens da arte pagã”, que demandariam estudos sobre a “unidade orgânica da sofrósina e do êxtase, em sua função polar de cunhar os valores limítrofes da vontade expressiva humana”. Isso explica porque Warburg utilizou a tecnologia como metáfora, na linguagem e na operação do “estoque histórico de imagens de uma forma que privou a imagem de todas as suas prescrições *naturais* – lugar, tempo, material e dimensão –, e “sua valência estética para reconstruir as suas leis da vida” (Raulff, 2003: 114). Consequentemente, a própria falta de limite da tecnologia moderna tornou “infinito o mar de imagens” que despertou Warburg para a necessária “criação de distância, fosse em símbolo ou em teoria”.

Quando da Conferência “A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara”, de 1912, Warburg reivindicou “uma ampliação metodológica das fronteiras temáticas e geográficas” (2013b: 475). Ele reiterou ainda a necessidade de “uma análise iconológica que não se deixa intimidar pelo controle policial das nossas fronteiras e insiste em contemplar” diferentes “épocas inter-relacionadas, investigando as obras de arte autônomas e aplicadas como documentos expressivos igualmente relevantes” (*Ibidem*: 475-476). Trata-se da denúncia de um aquartelamento da história da arte (Didi-Huberman, 2011: 191), ou ainda de um entrincheiramento teórico-metodológico em uma ordem temática dessa disciplina, com uma geopolítica própria.

Não se tratava apenas de novas fontes iconográficas e de novos objetos, domiciliados no passado quatrocentista ou recente, como *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) de Édouard Manet. Impunha-se a questão do uso de imagens fotográficas, da lógica associativa das imagens por meio de confrontos, fosse na *Kriegskartothek*, no *Bilderatlas*, no uso específico de diapositivos na Conferência de Roma, em 1912, ou na “Conferência-projeção” de 1923 (Despoix, 2014). Esse processo de desterritorialização das fronteiras disciplinares acusava a compartimentação do conhecimento num espaço liminar de outra ordem, fundado pelo corte epistemo-crítico da fotografia, pressentido por Charles Baudelaire, e do qual Benjamin não apenas seria tributário como atuaria para sua conscientização na iminência do uso as “imagens de massa” à época da ascensão do fascismo europeu (Benjamin, 1994). Assim, o papel da fotografia na obra de Warburg se relaciona à comparação de reproduções fotográficas de obras de arte em Heinrich Wölfflin (Recht, 2019: 284), mas também a comparações imagéticas na Antropologia.

Se o selo de Warburg seria o símbolo da “ideia vitoriosa”, da conquista da paz europeia ambicionada pelos Tratados de Locarno (Michels; Schoell-Glass, 2002: 89), ele não seria um monumento comemorativo erigido em pedra ou bronze e *ubicado* em um sítio, mas uma imagem que deveria ser enviada através das asas de um avião aos quatro cantos do mundo, como uma vitória alada europeia, semeada pelos esforços nacionais de povos antes inimigos.

Como na psicomauia, essa operação convoca diferentes modelos de tempo e a presença do *pathos*, donde Salvatore Settis (2012: 3) entender que a *Pathosformel* implica o *Nachleben der Antike* em Warburg. Cunhada por Anton Springer em “A Pós-Vida do antigo na Idade Média” (1867), a expressão envolvia a questão do retorno medieval e renascentista ao antigo, discutido por Jacob Burckhardt e Eugène Müntz (Rampey, 2000: 33-34).

Raulff (2003: 73-74) menciona uma carta de dezembro de 1926 em que Warburg estaria “tomado por um entusiasmo juvenil pelo selo postal cuja história de arte” planejara em 1913, e na qual pretendia “analisar a história da vida do estilo dos selos postais”. Mas, agora, ele também possuía preocupações políticas, donde seu interesse pelo selo de Barbados [fig. 12] e *La Semeuse* [fig. 13].



Fig. 12. Selo de Barbados do Jubileu de Diamante da Rainha Victoria, 1897. Fonte: <<https://a4.typepad.com/6a01b8d1920958970c022ad35c372c200c-320wi>>.

Fig. 13. Selo da República Francesa, dito *La Semeuse*, 1906. Fontes: <<https://www.laposte.fr/var/laposte/storage/images/toutsurletimbre/connaissance-du-timbre/dicotimbre/timbres/semeuse-maigre-135/1156798-1-fre-FR/semeuse-maigre-135.jpg>>.

Warburg reconhecia o nexo da criação de moedas e selos, uma vez que a perda do valor nominal não esgota seu valor simbólico, tornando-se em seguida objeto de colecionismo em outra ordem de circulação. Daí entendê-los como “símbolos de soberania” com interesse estético (Raulff 2003: 74-75). Embora seus precedentes remontem ao século XVII – sob *inspiração* direta dos selos fiscais setecentistas, marca do comércio colonial –, o primeiro selo postal vinculado a um sistema público de correio exibia a efígie da rainha Victoria. Mas o *Great Britain*, dito *Penny Black*⁷, emitido em maio de 1840, tardou a ser adotado no Império Britânico, e mesmo na Grã-Bretanha.

A reforma do sistema postal do Império Britânico ocorreu devido à irregularidade das entregas, pagas pelo destinatário segundo caras tarifas individuais. Assim como no sistema contagem de tempo, baseado no Meridiano de Greenwich desde 1851 na Grã-Bretanha, a adoção mundial do GTM data de 1884, visando à uniformização do horário mundial de meios de transporte, decorrendo daí a *monopolização* da medição do tempo também nas colônias. Conectada a ela, a reforma postal britânica

desencadeou uma revolução que atingiria a circulação de mercadorias e deslocamentos na lógica neocolonial.

Para a edição da série de selos de Barbados, uma das colônias britânicas a celebrar o Jubileu dos 60 anos de regência da rainha Victoria, utilizou-se como modelo o Seal of the Colony de Barbados, “instrumento legal da governança e autoridade colonial”, que transmitiria seu esquema para outros sinetes, medalhas e selos, até a independência da ilha, em 1966. Criado por Thomas Simon, em 1663 (Morel, 2018), o sinete representa Charles II como Netuno coroado, portando um tridente na mão esquerda e com a indumentária real, em sua carruagem puxada por dois cavalos-marinhos, sob o lema “*et penitus toto regnantes orbe Britannos*”. Em 1897, foi transposto para o selo com a figura vitoriana e, em seguida, para o selo de Eduardo VII (1901-1910), conforme Warburg reconheceu, debruçando-se sobre a simbologia ligada à mitologia greco-romana. Quanto ao lema “E os Britânicos reinam completamente sobre todo o mundo”, Warburg (2001: 81) reconheceu uma “inversão energética” do verso 66 das Bucólicas (c. 44-38 a.C.) de Virgílio: “*et penitus toto divisos orbe Britannos*”. Mas, como notam Michels e Schoell-Glass, “enquanto Virgílio caracterizou os ingleses como “inteiramente separados” do resto do mundo, a legenda do selo significa que o ingleses “reinam sobre o mundo inteiro” (2002: 87). De todo o modo, o selo de Barbados se tornava, para Warburg, “a testemunha principal de sua teoria da imagem (...) a possibilidade de uma renovação dessas formas por conteúdos atuais” (*Ibidem*).

Michels e Schoell-Glass (*Ibidem*: 87-88) observam que se o trânsito de modelos entre o sinete seiscentista e a série de selos, que já remetia à Antiguidade, não ingressava na perspectiva histórico-cultural dos anos 1920, a dimensão política da questão colonial marcaria esse enquadramento após o Segundo Pós-Guerra, como ocorre com a polêmica manutenção do tridente de Netuno na atual bandeira de Barbados (Morel, 2018). Tal operação impõe pensar também o trânsito de modelos teóricos concernentes à questão do colonialismo, uma vez que suas matrizes também são europeias e reportam a uma ancestralidade clássica, greco-romana, e, conseqüentemente, demanda refletir sobre os modelos de tempo para abordar o *Idea vincit*.

Mas o problema da iconografia política encarnada no selo de Warburg se revelaria, como nota Raulff (2003: 101-102), no antagonismo ao fascismo manifesto pela “brutalização de um antigo símbolo”: Warburg confrontou-se com “o percurso do antigo *Liktorenbündel*⁸ para o *fascio* da Itália moderna”. Se o *fascio* “evocava a emoção do medo, Warburg (...) procurava um símbolo que orientasse o espectador sem roubá-lo de sua distância” (*Ibidem*: 102). Foi, então, que o estudo do selo de Barbados chamou sua atenção para a “alegoria da dominação (que se provou da maneira tradicional na conquista dos elementos: o ar estava para Alexandre como o mar para o rei inglês) que representou um império moderno com atributos tradicionais da soberania” (*Ibidem*). Analogamente, o selo encarna o domínio da metrópole sobre a colônia: um monopólio terrestre-marítimo, que agora ameaçava dominar os céus.

A remissão dos selos aos sinetes, que autenticavam mensagens reais e nobiliárquicas, é irredutível a genealogias. Remontando sua história ao sétimo milênio a.C., é a corporificação de uma matriz em relevo negativo que imprime uma forma numa matéria dúctil, argila ou cera: um modelo que porta uma imagem, transferida (e invertida) por contato para *selar* mensagens. Do grego *sphragis* e do latim antigo *anulus* e medieval *signum*, donde o diminutivo *sigillum* (sinal), a etimologia de selo é a mesma de sinete. Há que se refletir, conseqüentemente, sobre a função do selo como um movimento, em miniatura, cuja visibilidade é oferecida pelo trânsito. Warburg já associara selos de retrato (cabeça) da época a monumentos, sobretudo o de Otto von Bismarck (1906), em Hamburgo, cuja imponente escultura de

Hugo Lederer, que Warburg comentou nos âmbitos estético, formal e de suas heranças antigas e medievais, acrescentando documentos e fotografias (Raulff, 2003: 112-114). Utilizou-se do contraste entre “visão à distância” e “visão próxima” da teoria de Adolf von Hildebrandt (Forti, 2004: 384-385), fotografando pormenores de modo a *destacar* a “cabeça de pedra de Bismarck ou o punho poderoso com a espada [que] se tornam novamente peças que podem ser comparadas com outros estudos detalhados de qualquer formato”, como no “retrato recortado do selo [que] são agora compatíveis” (Raulff, 2003: 114) no jogo de ampliações e justaposições como em uma *montagem*, como a *Prancha 77*.

Diferentemente do “*Pathos imperial*” que Warburg (2018: 224) refere no *Bilderatlas* e que reconhece no selo de Barbados, *La Semeuse* também convoca o passado, mas sob a construção alegórica da República Francesa, com uma imagem antiga, infiltrada desde a Idade Média. Warburg se interessou por ela e pela deusa da fertilidade Ceres, nas quais “reconheceu a ninfa ou a mênade, sua antiga Ariadne no labirinto da recepção antiga”, conforme Raulff (2003: 74) depreende de sua conferência de 1928, na Câmara de Comércio de Hamburgo. Diferentemente da robusta Liberdade como a deusa Juno sentada no *Grand Sceau de la République* de Jean-Jacques Barre [fig. 14], com o *fasces* – que talvez reporte ao esquema transformado do *Sceau de Philippe Auguste*, de 1180 –, modelo para selos, moedas e cédulas, Barre também foi o criador dos primeiros selos postais franceses, como a basilar cabeça de Cérès, de 1850. Mas o selo que Warburg considerou uma virada é *La semeuse*, na qual ele destacou, na mesma conferência, a ninfa ou “uma deusa prestativa (...) [que] deve, a serviço da palavra alada, levar o pensamento até o correio, em outros termos, o povo, tributário somente do Estado” (*apud* Michels; Schoell-Glass, 2002: 88).



Fig. 14. Jean-Jacques Barre, *Grand Sceau de la République*, 1848. Fontes: <<https://i1.wp.com/culture-crunch.com/wp-content/uploads/2019/02/sceau.jpg?w=727&ssl=1>>.

Fig. 15. Oscar Roty, *La Semeuse*, 1887, cera sobre ardósia, 26 x 26 cm, Musée d'Orsay. Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_f1e0dc31fe645cb12c1418a857a82c26.gif>.

Uma exceção na política de aquisição do Musée d'Orsay⁹ é o relevo [fig. 15] de uma ligeira figura feminina com largo gesto expressivo, concebida por Oscar Roty como peça preparatória inspirada na iconografia de Ceres, para uma medalha do Ministério da Agricultura, jamais realizada. Roty retomou o projeto em 1896, quando foi escolhido para conceber moedas, transformando sua semeadora na

“esbelta Marianne” com o gorro frígido; contrastando com o rígido perfil da República de Barre vê-se agora a leve figura dinâmica que suscitou intensa polêmica na imprensa.

A partir de sobrevivências e *Pathosformeln* diferentes do selo de Barbados, Warburg associou *La Semeuse* na *Prancha 77* do *Bilderatlas*, essa bela semeadora, a uma ninfa com veste e cabeleira esvoaçantes, espargindo sementes sobre a terra, num movimento de torsão que é quase um contraposto. Michels e Schoell-Glass (2002: 88) entendem que ao encadear os motivos desses selos, Warburg “documenta a continuação da Antiguidade até as insígnias da soberania de sua época. Essa cadeia tem como ponto de partida a figura da mênade antiga”, desde sua dança extática, transformada no Renascimento em “uma mulher dançante com leveza, representada como ninfa ou serva nas obras de Botticelli ou Ghirlandaio, encarnando incessantemente uma “mobilidade antiga ideal”.

Evidencia-se que a base de legibilidade e legitimidade da *imagerie* dos selos que buscam estabelecer a imagem da modernidade assenta-se sobre o lastro do que Erwin Panofsky (1986) chamaria de tipos iconográficos e sua genealogia. Mas o que Warburg (2001: 26) identificou como uma “filiação” deveria, ainda, ser objeto de uma investigação que problematizasse o trânsito de motivos e escolhas relacionadas ao retorno e metamorfose dessas imagens em diferentes contextos culturais. Retornos que permitem retomar fórmulas e esquemas formais, como nas sobrevivências de esquemas heráldicos na concepção de selos modernos, sobretudo na iconografia política. Embora *La Semeuse* encarne a “mênade, figura e parábola da paixão”, ao tentar “esboçar um selo postal aéreo a serviço de ideias elevadas”, Warburg teria perdido de vista “o liame com o contexto dos signos e dos símbolos”, como entendem Michels e Schoell-Glass (2002: 88). Mas essa possível falta de percepção do contexto, além de reforçar a questão da consciência da formação do símbolo que nega a força das volições inconscientes nas inversões simbólicas, talvez se deva a um apego ao regime mimético da imagem, além da ambivalência do avião como símbolo da direita fascista que se afirmaria ainda mais.

Sua busca por compreender o simbolismo do fascismo, as metamorfoses dos *fasci* e a “comparação crítica com os selos de outras nações” se relacionam à sua crença na necessidade de uma reforma nos símbolos estatais na Alemanha. O vínculo destes com a simbólica imperial “continuava a operar e alienar as massas da república”, ao invés de auxiliá-las, por meio de uma “estabilização simbólica”, a desenvolver uma postura moderna e coerente com a democracia republicana (Raulff, 2003: 88-90). Mas se Raulff (*Ibidem*: 90) afirma que Warburg se interessava pelo valor “psico-histórico” e não pela estética de cada obra, preocupado com “sua posição no espaço público”, nota-se que ele se debruçava sobre questões formais que interferiam na força expressiva e na eficiência da imagem face à sua recepção, conforme Micol Forti (2004: 384-385, 390-391) nota nos comentários sobre o monumento de Bismarck e nos murais de Hugo Vogel e Willi von Beckerath, em Hamburgo. Com relação aos selos, devido à questão da circulação, havia ainda outras questões. Uma semana antes da visita de Stresemann, Warburg escreveu para Edwin Redslob – que ocupava o cargo de “Mantenedor da arte do Reich”, criado em 1920, solicitando os “Resultados do Concurso de Selos Postais” (Raulff, 2003: 91).

Desde os primeiros anos, a conquista do céu teve grande repercussão simbólica, aliada à modernidade, recorrendo à carga semântica que esta *conquista* humana da última fronteira reservada aos deuses teve no processo de secularização também do reino da imagem. O “transporte arqueologizante (...) dos deuses do destino de jaez astrológico” que Warburg (2015b: 355-357) identificaria na dobra Raffaello Sanzio/Manet, também estava infiltrado nas forças culturais que sobrevivem nos *debaixos* da história da arte, em imagens e conteúdos dionisiacos, e talvez em fórmulas heráldicas. Somou-se, no entanto, aos componentes do inelutável apelo ao *universal* da libertação da roda da fortuna, o apelo da afirmação

falaciosa e nacionalista sob a perigosa máscara do patriotismo, nessa corrida ao reino celeste. Cada nação elegeu heróis, fossem inventores das máquinas de voar ou aviadores que as conduziam, desafiando tanto a gravidade quanto os antigos deuses. No primeiro caso, a narrativa estadunidense sobre a invenção do avião motorizado pelos Irmãos Wright (1903) prevaleceu sobre o primeiro vôo, ainda que autônomo, em torno da Torre Eiffel, em 1906, pelo brasileiro Alberto dos Santos Dumont. No segundo, os grandes vôos marcados pela noção de travessia: ir mais longe, mais alto, mais rápido. A glorificação de pilotos, como o poeta e político fascista Gabriele d'Annunzio, comparado ao Ícaro moderno e criticado por Warburg (Zöllner, 2019), era materializada por registros imagéticos.

O avião também pode subverter a percepção do mundo e, conseqüentemente, do humano, pois transporta para o céu o olhar sobre a terra, modifica pontos de vista, escalas, relações, temporalidades e instaura uma perigosa inversão de valores e crenças antes constituídas a partir de um olhar humano que se elevava da terra. Agora é o olho que se eleva. Instaura-se abruptamente outro regime escópico, que implica outro regime epistemológico ao alterar a relação sujeito/objeto e subverter hierarquias da legibilidade do visível (Didi-Huberman, 2000: 10).



Fig. 16. Kazimir Malevich, *Diagrama nº16*: A relação entre a cultura pictórica e o ambiente do artista (no Cubismo, Futurismo e Suprematismo), 1925, papel impresso recortado e colado, impressões de gelatina de prata, nanquim e lápis sobre papel, 72,4 x 98,4 cm, The Museum of Modern Art, New York. Fonte: <<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/9-arts/6-wedekinmakowiecky-imagenes.jpg>>.

Nas artes visuais, esse olhar mina o sistema de representação fundado pela *mimesis* e sua concepção do espaço pictórico (Gombrich, 1995). Multiplicam-se ideias e formas na zona de litígio figurativo/abstrato, abrindo espaço para uma cosmovisão moderna: outras fronteiras do sensório, o mundo se desdobra (Dorrian, 2007). As novas experiências da visão são também promovidas por novos aparelhos ópticos. Warburg vê a “arte do selo como um epidiascópio” (2001: 25), mas também coleta, recorta, amplia, destaca fragmentos, cola, associa, monta, transporta imagens, eliminando e ressaltando distâncias espaciais e temporais em seu atlas, que é arquivo e cartografia de outro olhar na história da arte. Nessa mesma época, Kasimir Malevich montava o metalinguístico *Diagrama n. 16* [fig. 16], com montagens fotográficas exaltando aeronaves e vistas aéreas (Wedekin, 2017: 43-58) que explodem a linearidade do tecido da representação, lembrando-nos das *Pranchas A, C e 77 do Mnemosyne*.

Mas a construção alegórica da aviação na modernidade, aprofundada por Esposito (2015), ainda teria desdobramentos significativos no Entreguerras, desde o surgimento da *Aeropittura* em 1929 até o uso propagandístico do avião pelo nazismo¹⁰.

A imagem do aeroplano no selo de Warburg surgiria mediante uma inversão energética: a questão do trânsito de modelos emerge entre a fronteira e o deslocamento epistemológico. A imagem do avião, para ele, seria um núcleo energético e manifesto como dinamograma do movimento ascendente da *Idea* (Fressola, 2018: 53). A genealogia dos meios de comunicação modernos proporcionou a metáfora tecnológica warburguiana do automóvel como veículo, para o influxo da tecnologia. Warburg referiu-se ao selo como um veículo pictórico que transita pelo “tráfego mundial” como um “folheto impresso” carregado de “energia de movimento”, donde sua potência de transformação energética no sentido da conversão energética da eletricidade (Raulff, 2003:108-109).

Trânsitos e deslocamentos

Retornando à sensação de estranheza diante do selo de Warburg como objeto de investigação, mais do que uma tentativa de inversão de seu processo de pesquisa, a experimentação desse projeto envolvia um processo de criação imerso na arte moderna. Se o discurso historiográfico artístico pode apropriar-se de procedimentos poéticos vinculados ao funcionamento das imagens em associação, surge a especificidade de um partido discursivo em história da arte. Sua preocupação com os monumentos, como nota Raulff (2003:101), deve-se à questão da representação em sua tipicidade burguesa, mas, diante da ascensão do fascismo nos anos 1920, desloca-se para “objetos portadores de simbolismo político” como panfletos, propagandas, fotografias da imprensa e selos.

Conforme Michels e Schoell-Glass (2002: 88), a afirmação de Warburg de que “o selo postal aéreo coloca a dinâmica da permuta energética no lugar da transferência de vontade política” (2001: 62) evidencia o papel ativo que seu projeto deveria ter, desejando colocar-se ele próprio e a imagem *alada* a serviço da conquista da paz europeia, pressentindo a ameaça de outra guerra. O convite da visita a Stresemann, com a demonstração da potência da simbólica estatal nos selos como “imagens de massa” e a oferta do *esboço* do *Idea Vincit* pretendiam inscrever a imagem do avião como “o mais poderoso símbolo de aceleração motora e controle do espaço, (...) transportada por um selo aéreo, destinada a circular em um sistema de comunicação internacional” (Raulff, 2003: 115). Com isso, o *Idea Vincit* inscreve, na história da arte, a potência do discurso da própria disciplina ao tratar do problema do trânsito dessas imagens na modernidade e sua força no âmbito político, remetendo-nos a Benjamin.

A escolha do gesto expressivo de Strohmeier, “esta abreviatura gráfica, tem um significado importante para o transporte: deve propagar o renascimento da ideia europeia que é chamada a superar o nacionalismo estreito”, além da evocação da ascese neoplatônica (Raulff, 2003: 115-116). Contudo, o selo é um “símbolo energético (...) que funde o poder destrutivo da tecnologia, o princípio da esperança e o imperativo moral. Ele as condensa em um átomo icônico de carga polar, que troca sua carga na aceleração de partículas do tráfego mundial”.

Se Warburg não pôde verbalizar o que desejava em seu projeto, Liebmann não conseguiu ultrapassar fronteiras da visualidade em direção à problematização moderna da *mimesis* e do mergulho do sujeito no espaço de seu objeto, para alcançar a qualidade energética desejada. Suas gravuras e aquarelas aproximavam-se da luminosidade impressionista e possuíam preocupações sociais, mas estavam distantes da força expressionista de Strohmeier.

Além da atuação como arquiteto, há dois momentos significativos na obra de Strohmeier como artista gráfico. O primeiro é a ilustração do semanário de política, literatura e arte *Die Aktion*, com fortes e dinâmicas xilogravuras expressionistas, com ritmo intenso oferecido pelo jogo entre figuras estilizadas e elementos geométricos repetidos. O segundo, refere-se a uma série de onze linóleos [figs. 17 e 18], nos quais se reconhece o caráter do hangar do *Idea Vincit*.



Figs. 17 e 18. Otto Strohmeier, *Guindaste; Tráfego II*, 1925-26. Linóleos n. 5 e 10, da série *Abstrações Hamburguesas*. Fontes: <https://veryimportantlot.com/cache/lot/137128/309649_1541804278-1280x828_width_50.jpg?_=1541804278>; <https://veryimportantlot.com/cache/lot/137128/309651_1541804278-1280x828_width_50.jpg?_=1541804278>.

Exibindo extaticamente pontes, guas, estações e estradas de ferro hamburguesas (Strohmeyer, 1970), esses linóleos teriam sido vistos por Warburg na Kunsthalle de Hamburgo em 1926. Suas formas curvilíneas contrastam com retas, sob um senso alucinante de construção e de movimento que exalta a tecnologia moderna (Stamm, 2003), colocando em xeque a gravidade e a figuratividade, com extrema expressividade. Malgrado a diferença das inscrições temporal e *estilística*, cabe evocar a passagem sobre a identidade energética da forma e morfemas no *Bilderatlas*, “(...) esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual querem emergir na criação por sua mão” (Warburg, 2018: 220-221).

Warburg adquiriu, em 1916, os *Cavalos Azuis* de Franz Marc (Forti, 2004: 403; Settis, 2012: 16), um ano antes da polêmica recepção de *O Mandril* (1913) do expressionista na Kunsthalle de Hamburgo, que Panofsky (2005) comentaria, em 1932, acerca da legibilidade na fronteira da abstração. Ao comparar associações imagéticas do *Almanach* com pranchas do *Bilderatlas*, Settis (2012: 16) contrapõe o propósito do *Blaue Reiter* ao de Warburg, que seria o de “alcançar ideias e sentimentos a partir (...) da análise morfológica”.

Em 1927, Redslob e Warburg explanaram sobre a questão da simbólica do selo na KBW. Embora Warburg desejasse tornar-se consultor do *Reichkunstwarts* (Raulff, 2003: 93), parece-nos que seu interesse pelo selo se manifestava antes como condição mestra do historiador da arte: a percepção crítica de estar diante da imagem, cuja complexidade antropológica coloca em xeque a própria disciplina.

Apesar de suas qualidades, o linóleo de Strohmeyer foi considerado por Warburg como um esboço, talvez um cartão para uma obra *acabada*. Tal classificação deve ser problematizada à luz da paradoxal contemporaneidade dos surgimentos, no primeiro quartel do século XX, da arte abstrata e do Círculo de Warburg, que seguiriam cursos paralelos e independentes de irradiação de ideias, imagens e modelos. A iconologia germânica, que se tornaria uma vertente dominante na historiografia da arte vindoura, é contemporânea à crise da arte representacional na Europa moderna.

Settis (2012: 4) esclarece que a história da arte warburguiana debruça-se sobre a “relação entre forma e função” vinculada à *Pathosformel* como conceito operatório no âmbito das “artes figurativas”. Mas as estratégias de Warburg eventualmente parecem litigar com um regime epistemo-visual e de temporalidade lastreados pelo fundamento da *mimesis*, como é o caso do *Bilderatlas*.

A seu modo, o *Idea vincit* também envolve uma intimidade entre o trânsito de modelos do que se estuda e de como se estuda um objeto. Tal intimidade implica deslocamentos de ordem teórica e poética no campo discursivo da história da arte, pois o olhar se vê mergulhando no mundo em que o objeto se encontra. Mas não é justamente o trânsito de “valores expressivos” no espaço/tempo que Warburg exalta no *Mnemosyne* e que pretendia materializar no selo? Isso explicaria, ainda, a inversão de seu papel como comitente. É nesse sentido que ele elencou a tapeçaria flamenga como o “primeiro tipo, colossal, de transporte de imagens” que, devido à mobilidade e à técnica, permite a reprodutibilidade que precederia as gravuras. Essa condição incide tanto nas comitências e colecionismo quanto no “intercâmbio de valores expressivos (...) no processo cíclico de formação do estilo na Europa” (Warburg, 2018: 227).

A iconografia política na obra de Warburg incide, em 1913, no retorno à tapeçaria *Maturidade de Alexandre o Grande: a ascensão no céu em um avião puxado por Grifos*, de c.1460. Em “Aeronave submergível no imaginário medieval”, ele se reportou a um antigo culto sírio para indicar a “pré-história do vôo motorizado”, ligada à legitimação do poder na França do comitente da tapeçaria, o Duque Filipe, o Bom, da Borgonha (2013a: 317-318). Treze anos depois, Warburg “projetou na aeronave motorizada um sonho humano realizado”, engajando o “esforço da humanidade para uma orientação no espaço espiritual”, conforme Carl C. Heise (*apud* Raulff, 2003: 98-99).

Retornos

A recepção de Aby Warburg passa, há mais um século, por abalos sísmicos em sua fortuna, que vem se tornando ela própria objeto de investigação, enquanto novas faces de sua obra poliédrica são exploradas, como é o caso de seu olhar sobre a arte novecentista.

Este artigo partiu da hipótese de que o projeto e o aparente fracasso do *Idea vincit* integra esse território do pensamento warburgiano, que impõe indagar sobre como considerar uma imagem, problematizar seu estatuto, oferecer-lhe inteligibilidade a partir de uma trama de relações. Em 21 de dezembro de 1926, Warburg nos instiga: “há uma ideia em mim sobre a significação da arte do selo como epidiascópico da festa política no século XX” (2001: 25). Trata-se do mágico aparelho capaz de projetar imagens opacas e diapositivos através do jogo de espelhos. Michels e Schoell-Glass (2002: 86) depreendem daí que ele via a criação de selos como uma “arte”, e que, além de manifestar “práticas sociais”, se considerados “como “arte oficial”, os eventos políticos e sociais se tornam claramente visíveis, graças ao epidiascópico”.

Warburg assumiu prerrogativas da criação poética, abrindo-se a novas tecnologias de manipulação da imagem, em suas associações e exponibilidade, e prerrogativas de comitente e colecionador, abrindo-se a critérios de eleição/aquisição, coleta, classificação, associação e arquivo. Ele, então, as uniu às prerrogativas teóricas, instaurando o princípio da montagem nas bases discursivas de um regime historiográfico artístico específico, como no *Bilderatlas*, mas sem se afastar do rigor teórico, filológico e epistemológico. É como se deslocasse a tensão interpretativa da arte moderna para problematizar a história da arte enquanto a produzia.

Se o encontro de Warburg e Stresemann foi “politicamente insignificante, uma anedota na história das ideias”, Raulff (2003: 105-106) entende que o projeto do selo permite observar o problema da relação da palavra, imagem e técnica em Warburg. Mas o projeto ainda diz da relação dos modelos de tempo da iconologia warburgiana, atravessados por retornos e repetições. Se o campo articulador do discurso historiográfico artístico foi tomado pela própria Modernidade ao longo da historicização da arte moderna, estabeleceram-se relações valorativas, conceitos e pré-conceitos classificatórios sobre a arte do passado e presente. Mas a historicização da arte contemporânea, *pari passu* à adoção de pressupostos pós-estruturalistas, coloca em xeque aquelas valorizações e repensa a própria obra de arte como campo discursivo, cujas especificidades dialogam com o discurso da história da arte. O selo tem como virtude ser um campo de experimentação, assim como a virtude de uma prancha do *Mnemosyne* é a exigência de um tema que atrai um rearranjo das imagens anteriores. O selo, porém, não seria policêntrico como uma prancha, mas politético em relação aos caracteres do *atlas*, atraindo seus próprios retornos e projeções.

O percurso deste artigo foi pontuado por retornos, mas cabe esclarecer a diferença e apontar a intimidade entre suas duas diferentes ordens: o procedimento metodológico e o que Didi-Huberman

(2000: 27) denomina retorno crítico. O primeiro busca identificar legados que impregnariam a disciplina na longa duração (Didi-Huberman, 1990: 108-109) de princípios formadores da escrita da história da arte nem sempre conscientes. Este retorno também seria uma operação crítica no sentido de fazer remontar os fundamentos de uma episteme sobre outra, desdobrando-se em seu próprio discurso. Já no retorno crítico, os “termos” que se sobrepõem recíproca e insistentemente são o tempo e a imagem, constituintes da própria esfera da história da arte.

A colisão de tempo, imagem e mesmo de retornos que o projeto do selo envolve em diferentes dimensões convoca as noções de *Nachleben* e de *Pathosformel*, dirigindo-se a uma *iconologia* política do século XX. Não por acaso, Didi-Huberman (2000: 49) desempenha, desde o final dos anos 1990, um papel ímpar no retorno a Warburg, perscrutando a disciplina e indagando, numa evocação a Michel Foucault, sobre até quando a história da arte deve *revenir* [retornar] para identificar elementos de sua urgente mutação epistemológica, como ocorreu no retorno (*retour*) de Jacques Lacan a Sigmund Freud, em relação à psicanálise.

Mas, mesmo do ângulo da finalidade prática e urgente de sua dimensão política, o projeto do selo de Warburg frutificaria, como mostra Raulff (2003: 84-85), quando Fritz Saxl aconselhou funcionários de Charles de Gaulle a projetar símbolos para as colônias aliadas da França Livre. Sob a dupla cruz de Lorena, o Warburg Institute ofereceu “a assinatura histórica de seu estandarte, que deveria existir ao lado da cruz cristã, a Estrela de Davi e o crescente, mas, acima de tudo, para resistir ao feixe fascista e à suástica”. Data do mesmo ano a terrível evocação do díptico de Federico da Montefeltro e Battista Sforza, pintado por Piero della Francesca [fig. 19], pelo selo da irmandade nazifascista. Mas ao invés de possuir no verso de cada imagem a vista triunfante das terras de ambos os cônjuges, a grotesca caricatura do Renascimento evoca, numa absoluta inversão energética, os perfis de Adolf Hitler e Benito Mussolini, respaldados, respectivamente, pelo bastão nazista encimado pela suástica e a águia da Wermacht sobre a coluna coríntia e o *fascio* do lictor romano, usurpadas do antigo [fig. 20]. Tal selo mostra que a identificação por Warburg da ameaça materializada na iconografia do fascismo europeu em ascensão em 1926, contra a qual acreditava impor-se uma reforma na simbólica republicana democrática, estava correta e o retorno a ele nos oferece também este legado.



Fig. 19. Piero della Francesca, *retratos de Federico da Montefeltro e Battista Sforza*, c.1473-1475, têmpera e óleo sobre madeira, 33 x 47 cm cada painel, Galleria degli Uffizi, Firenze. Fonte: <<https://www.jornaltornado.pt/wp-content/uploads/2018/12/Duques-de-Urbino-de-Piero-Della-Francesca-detalle-900x506.jpg>>.

Fig. 20. *Selo da Fraternidade em armas ítalo-germânica*, 1941. Fonte: <https://www.ibolli.it/cat/italia/r36-42/452_big.jpg>.

Diferentemente de um monumento colossal, a escala diminuta do selo contrasta com seu *alcance*: seu trânsito e seu potencial de infiltração na vida cotidiana. Warburg pensava tanto no sentido da circulação irrestrita a moedas ou selos quanto da circulação de uma *Idea*, mas também do *ethos* de uma cultura.: Warburg afirmou, em novembro de 1926, que “quando todos os documentos são perdidos, um álbum de selos completo é suficiente para a reconstrução total da cultura mundial na era técnica” (*apud* Raulff, 2003: 76), mas trata-se de uma *cultura europeia*, o que traz consequências a serem criticamente desdobradas, por se tratar, de fundo, da proposta da disseminação de um modelo através do mundo¹¹.

Referências

- AGAMBEN, G. Aby Warburg e la scienza senza nome (1975). *Rivista Aut Aut*, Milão, n.199-200, p. 51-66, (jan.-abr. 1984) reed. 1998.
- BAITELLO JUNIOR, N. *Idea vincit!* Algumas imagens tangenciais à elipse de Aby Warburg. In: *Revista Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 1, p. 29-44, 2017.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- BINSWANGER, L. *La guarigione infinita: Istoria clinica di Aby Warburg*. Chantal Marazia e Davide Stimilli (Eds.). Vincenza: Neri Pozza, 2005.
- DESPOIX, P. Conférence-projection et performance orale: Warburg et le mythe de Kreuzlingen. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 24-25, não paginado, out. 2014-primav. 2015. Disponível em: <<https://www.erudit.org/en/journals/im/2014-n24-25-im02279/1034167ar/>>. Acesso em: 10 set. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant les temps: l'histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, G. Désastres: “La dilocation du monde, voilà le sujet de l'art”. In: *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Minuit, 2011, p. 175-296.
- DIDI-HUBERMAN, G. Le timbre-poste, forme mineure, survivante, allégorique. Aby Warburg et Walter Benjamin philatélistes. In: *Sur le fil*. Paris: Minuit, 2013 p. 67-77.
- ESPOSITO, F. *Idea non vincit: Warburg and the Crisis of Liberal Modernity*. In: *Fascism, Aviation and Mythical Modernity*. Tübingen: Universität Tübingen, 2015, p. 49-119.
- FORTI, M. Dal realismo all'espressionismo: Warburg e la cultura artistica contemporanea. In: CIERI VIA, C.; MONTANI, P. (Org.) *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*. Torino: Nino Aragno Editore. 2004, p. 377-410.
- FRESSOLA, A. La danza delle *Pathosformeln*: Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne. In: *La Rivista di Engramma*, n. 157, lug.-ago. 2018. Disponível: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3462>. Acesso: 19 fev. 2019.
- GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: An intellectual biography*. Londres: Warburg Institute, 1970.
- GOMBRICH, E. H. Reflexões sobre a “revolução grega”. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 123-155.
- JOHNSON, C. D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca: Cornell University Press/Cornell University Library, 2012.
- McEWAN, D. “*Idea Vincit!*”, la volante e vittoriosa Idea. Una commissione artistica di Aby Warburg. Traduzione: GUIDI, Benedetta C. In: CIERI VIA, Claudia; MONTANI, Pietro (Eds.). *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*. Torino: Nino Aragno Editore. 2004, 345-376.
- MICHELS, K.; SCHOELL-GLASS, C. Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel. *Protée*, 30(2), 85–92, 2002. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2002-v30-n2-pr535/006734ar/>>. Acesso: 03 jul. 2017.
- Mnemosyne Atlas on line [2004] 2012-. In: *La Rivista di Engramma*. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=865>. Acesso: 03 jul. 2017.

- PUGLIESE, V. Entre duas Barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte. In: *Revista Ars do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP*, Vol. 15, nº 29, 2017, p. 25-34. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/125972/136723>>. Acesso em 23 dez.2017.
- MOREL, R. S. From Neptune to Trident: How the Colonial Deputed Seal for Barbados evolved into a national symbol. In: *American Collections Blog*. British Library, jul. 2018. Disponível em: <<https://blogs.bl.uk/americas/2018/07/from-neptune-to-trident-how-the-colonial-deputed-seal-for-barbados-evolved-into-a-national-symbol.html>>. Acesso: 20 fev. 2019.
- PANOFSKY, E. Introdução. In: *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Estampa, 1986, p. 19-40.
- PANOFSKY, E. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo das obras de artes plásticas. In: LICHENSTEIN, J. (org.). *A pintura. Textos essenciais*, v. 4. Descrição e interpretação. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 83-109.
- PUGLIESE, V. Entre duas Barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte. In: *Revista Ars*. v. 15, nº 29, p. 25-34, 2017. Disponível: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/125972/136723>>. Acesso: 15 out. 2017
- RAMPLEY, M. From Serpent Ritual to Cosmic Allegory. In: *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000, p. 32-49.
- RAULFF, U. *Wilde Energien: Vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2003.
- RECHT, R. L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg. In: WARBURG, A. *L'Atlas Mnémosyne*. Paris: L'Écarquillé, 2019, p. 274-287.
- SERVA, L. A coleção de fotografias da Primeira Guerra Mundial do Arquivo Warburg: Conclusões de uma primeira abordagem. In: *Revista Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 1, p. 45-69, 2017.
- SETTIS, S. Aby Warburg, il demone della forma: Antropologia, storia, memoria. In: *La Rivista di Engramma*, n. 100, set. 2012, não paginado. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139>. Acesso: 15 ago. 2018.
- STAMM, R.; SCHREIBER, D. (Orgs.), *Bau einer neuen Welt, Architektonische Visionen des Expressionismus*, Köln, 2003.
- STROHMEYER, O. H. *Hamburgische Abstraktionen [1925-1926]*. Hamburg: Galerie am Klosterstern, 1970. Disponível em: <https://galeriehochdruck.com/mappenwerke_beschreibungen/mappenwerke_strohmeier_hamburgische_abstraktionen.html>. Acesso em: 23 set. 2019.
- WARBURG, A. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl. In: MICHELS, K; SCHOELL-GLASS, C. (eds.) *Warburg, Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. 7. Berlin: Akademie Verlag, 2001.
- _____. Aeronave submergível no imaginário medieval [1913]. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 313-321.
- _____. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara [1912]. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b, p. 453-513.
- _____. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte. *Histórias de fantasmas para gente grande - Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a, p. 199-253.
- _____. O Déjeuner sur l'Herbe de Manet. *Histórias de fantasmas para gente grande - Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p. 349-362.
- _____. *L'Atlas Mnémosyne*. Paris: L'Écarquillé, 2019.
- WEDEKIN, L. M. Os diagramas pedagógicos de Malevich: uma tradução/criação visual de sua teoria. In: BAMONTE, J. L.; SARZI-RIBEIRO, R. A. (Org.). *Interstícios da pesquisa nas artes visuais*. Bauru: Canal6, 2017, v. 1, p. 43-58.
- ZÖLLNER, F. Von der Philatelie zur Bildwissenschaft. Aby Warburg und die Briefmarke. In: NAGUSCHEWSKI, D.; SCHÖTTKER, U. D. (Eds.) *Philatelie als Kulturwissenschaft: Weltaneignung im Miniaturformat*. Berlin, p. 17-39, 2019.

Notas

* Este texto é resultado de pesquisa de pós-doutorado com bolsa da FAP-DF e de Fomento do CNPq. Vera Pugliese. Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. E-mail: <verapugliese@unb.br>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8101-4751>>.

¹ A pesquisa preliminar desta investigação não encontrou na história da arte e na história um *corpus* teórico específico dedicado ao selo postal, embora haja excelentes pesquisas que o utilizem como fonte e estabeleçam cadeias iconográficas segundo o método panofskyano. A discussão teórica sobre selos foi apenas identificada nas ciências da comunicação, à exceção das obras relacionadas ao *Idea vincit*.

² Desde 1913, Warburg propôs a B.G. Teubner, em Leipzig, publicar um escrito sobre “desenvolvimento dos selos na história da arte”. Apesar do projeto não ter se concretizado, continuou colecionando selos e documentos, dedicando-lhes uma seção da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.

³ A legenda *Idea Victrix* foi substituída por uma forma mais ativa (Warburg, 2001: 24).

⁴ Se Warburg suscitara a candidatura de Eckener para a eleição presidencial, em 1925, ele registrou o falecimento de Stresemann – que figura na *Prancha 79* –, três semanas antes de sua própria morte, como uma “catástrofe nacional” (Raulff, 2013: 72, 97-98).

⁵ Manfred von Richthofen ingressou na cavalaria, que em 1915 obsoleceu diante da guerra de trincheira, e transferiu-se para o Serviço Aéreo Imperial Alemão. Em 1916, tornou-se líder da Unidade de Caça 1 e do Circo Aéreo. Após sua morte em 1918, esta unidade foi liderada por Hermann Göring, que cultivaria o mito do *cavaleiro do céu* na Luftwaffe, e seria também exaltado pelo nazismo.

⁶ O tratamento com sedativos para o antigo diagnóstico de esquizofrenia foi substituído pelo uso de opiáceos diante do diagnóstico por Emil Kraepelin, em 5 fevereiro de 1923, de um “estado misto maniaco-depressivo” (Stimilli, 2005: 14).

⁷ O retrato em perfil esquerdo da monarca foi desenhado a partir do camafeu esculpido em 1834, utilizado como modelo para a medalha da coroação, em 1837. A cruz maltesa do *Penny Black* já seria uma prototípa de ancestralidade europeia em moedas e medalhas desde o século XV, devido à simbologia das oito *langues* dos Cavaleiros Hospitalários.

⁸ Os lictores eram funcionários públicos da Roma antiga, que representavam o que chamamos *instituição estatal*. Deviam escoltar altas autoridades do Estado, carregando, em passo hierático, um feixe (*Bündel*) de varas de bétula branca, denominado *fasces*. O símbolo – e arma – de origem etrusca, exalta o poder como imagem de união de muitos para corporificar *um* e sua amarração envolve o machado de bronze, símbolo da força punitiva do soberano. O *fasces* foi largamente utilizado na heráldica europeia antes de ser apropriado pelo fascismo italiano.

⁹ Cf. <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/sculpture/commentaire_id/la-semeuse-17669.html?cHash=1330f19374>.

¹⁰ Os cinemas veicularam a campanha eleitoral de 1932 dita “Hitler sobre a Alemanha”, elaborada por Joseph Goebbels, na qual Hitler chegava aos comícios em um pequeno avião aos olhos de todos. Goebbels, que atuava como o ideólogo da propaganda nazista, retornava recorrentemente a símbolos antigos, evocando o “*pathos imperial*” para exaltar a figura de Hitler. Com a exoneração de Redlob, em 1933, Goebbels tornava-se Ministro da Propaganda. Essa *conquista do céu* teria também uma dimensão estética e cosmológica, desde a águia na insígnia nazista à exaltação da Luftwaffe, passando pelo uso de holofotes de defesa antiaérea para materializar *colunas infinitas* que ladeavam o cortejo de Hitler nos comícios de Nuremberg arquitetados por Albert Speer.

¹¹ O tema da circulação do modelo teórico depreendido da obra de Warburg no atual processo de seu retorno no Brasil integra a presente pesquisa.

Artigo recebido em agosto de 2020. Aprovado em agosto de 2020.